

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Facultad de Filosofía y Letras  
Máster en Patrimonio Musical 2012-2013



# **Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano.**

---

Andrea García Alcantarilla

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

# **Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano.**

---

Andrea García Alcantarilla



Estudiante: Andrea García Alcantarilla



Tutor: Ramón Sobrino Sánchez

---

# INTRODUCCIÓN

## JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Dado que este trabajo es consecuencia de la realización de un máster en Patrimonio Musical, queríamos buscar un tema que supusiese la recuperación y puesta en valor de parte del repertorio español. Acudimos por tanto a la nómina de autores del panorama nacional y nos sorprendió la escasez de trabajos de investigación sobre la figura de Joaquín Turina, máxime estando considerado como una de las personalidades musicales más importantes de la primera mitad del s. XX. Optamos pues por centrarnos en él.

Una primera aproximación a su catálogo nos hizo caer en la cuenta de la relevancia del género camerístico. De ahí a decantarnos por la obra para trío con piano sólo restaba un paso, pues una vez comprobada la existencia de cuatro títulos que abarcaban etapas muy distintas de la vida del maestro y cuya plantilla coincidía con la de la agrupación de cámara en la que colaboro como chelista, no nos quedó ninguna duda de que éste debía ser el tema de nuestro trabajo fin de máster, pues podría servir además de base para la elaboración e interpretación de un programa de música de cámara española<sup>1</sup>.

Determinado pues el objeto de estudio, restaba acotar el enfoque, y tras barajar varias opciones decidimos tomar como base para este trabajo la propuesta analítica conocida como Tripartición de Molino-Nattiez. Una opción que consideramos de las más completas y necesarias a la hora de abordar un repertorio que en general está por investigar, además de ser de las que mejor se adecuaban a los límites de extensión y plazos de presentación que determinaba la normativa de este máster.

## OBJETIVOS

Analizar la obra para violín, violonchelo y piano de Joaquín Turina desde la triple dimensión propuesta por J. Molino y sistematizada por J. J. Nattiez, es decir, abordando el nivel poético, neutro y estético de cada una de las obras. Incluyendo como objeto de análisis el *Trío en fa* compuesto en 1904, no tratado en la tesis de Daniel Paul Sher.

Recopilar información sobre las circunstancias personales que rodearon la creación de estas obras, tratando con ello de contextualizarlas (nivel poético).

---

<sup>1</sup> Dicho programa fue llevado a la práctica durante los meses de abril y junio de 2013 en un ciclo de conciertos de Mnemusine por distintos municipios asturianos organizado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Comunicación de la Universidad de Oviedo. Desgraciadamente, problemas de accesibilidad a las obras de Turina (la Fundación Juan March, no publicó la digitalización del legado Turina hasta marzo), determinaron en última instancia, que el repertorio español escogido no incluyera obras de nuestro autor sino de Enrique Fernández Arbós, Tomás Bretón y Jesús de Monasterio, pero ya ha sido programado un nuevo concierto para finales de año en el que además de las obras antes mencionadas se interpretará el *Trío nº 1, op. 35*, y que versará sobre la recuperación del sustrato popular en la música española para trío.

Esclarecer en base a los resultados obtenidos en el nivel neutro, los elementos principales que configuran el lenguaje musical de Turina en su obra para trío e intentar determinar con ello la posible influencia de la Schola Cantorum, el impresionismo francés, y el folclore español en estas obras.

Realizar un vaciado hemerográfico que permita trabajar un aspecto que está por estudiar, el de la recepción de estas obras, considerando que este apartado podría llegar a esclarecer los motivos que llevaron al repentino olvido de las obras tras la muerte del compositor.

Queremos dejar constancia de que el objetivo final de esta investigación será la inclusión de los resultados de este trabajo en un estudio de mayor envergadura y alcance que permita esclarecer cuáles son las obras para trío con piano compuestas en el ámbito español y dónde están localizadas, qué características las definen, y ponerlo en relación con el repertorio sinfónico.

## METODOLOGÍA

1. Identificación y localización de fuentes: vaciado de prensa periódica a través de los recursos de la Biblioteca digital hispánica, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Hemeroteca del *ABC*, Hemeroteca de *La Vanguardia*, etc.; recopilación de material; localización y acceso a las fuentes primarias mediante la visita física o digital del Archivo de la Fundación Juan March donde está depositado desde 2010 el legado Joaquín Turina.

2. Documentación: elaboración de una base de datos con las fuentes recopiladas e integración de los datos obtenidos en un todo relacionado y coherente. El diseño deberá estar preparado para soportar la incorporación de los datos de otros compositores y obras de cara al estudio global que se llevará a cabo con posterioridad.

3. Descripción: exposición de las características definitorias del estilo compositivo de Turina, haciendo hincapié en la tratadística de la época y tomando postura en lo que respecta a los estudios sobre este tema aceptados por la comunidad científica.

4. Análisis: contextualización de cada una de las obras; identificación de cada elemento estilístico abordado en el apartado anterior y estudio de su traslación real al repertorio para trío con piano; ordenación y crítica de las fuentes secundarias localizadas para poder redactar una aproximación a la recepción de cada una de las obras

5. Evaluación: presentación de una nueva perspectiva sobre esta parte del repertorio camerístico de Joaquín Turina que en un futuro ayude a configurar un panorama lo más completo posible de lo que ha sido y es el Trío con piano en España.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Creemos oportuno comenzar este estado de la cuestión comentando que la única obra publicada cuyo interés se centra exclusivamente en los tríos para violín, violonchelo y piano de Joaquín Turina, y que por tanto, coincide con el objeto de nuestra investigación es la tesis de Daniel Paul Sher, defendida en 1980 en la Universidad de Columbia para conseguir el Título de Doctor en Educación<sup>2</sup>. Hemos decidido recoger también aquellos trabajos que tengan por objeto la figura del compositor Joaquín Turina. Procederemos a continuación a una revisión de la bibliográfica siguiendo un orden cronológico.

Cualquier trabajo que aborde la figura de Turina debe, en nuestra opinión, hacer referencia al que fue su primer biógrafo, Federico Sopeña<sup>3</sup>. Pese a lo escueto de la obra -146 páginas incluyendo los versos preliminares de Manuel Machado- resulta básica para cualquier trabajo. Dedicó la primera parte al esbozo biográfico del compositor -aún en vida-. Este trabajo fue elaborado a raíz de la convivencia directa de Sopeña con Turina gracias a su trabajo como secretario del mismo. La segunda parte del libro aborda el comentario de la creación compositiva mediante la división en repertorios: Música orquestal, Música de cámara, Música vocal, Música teatral y obra para piano. Completa la obra un catálogo que incluye la producción publicada de Turina hasta 1943.

Una de las cosas que más gratamente nos ha sorprendido es que dentro del discurso biográfico se incluyen referencias a la localización de determinadas fuentes. Si bien no se aportan tantos datos como con nuestros actuales pies de página, nos parece que estas matizaciones son un ejemplo muy representativo de la meticulosidad con la que fue abordado este trabajo, sobre todo si tenemos en cuenta la antigüedad del mismo.

No se trata de una obra perfecta, el acercamiento a la figura de Turina es más periodístico que musicológico y se echa en falta el análisis musical del repertorio. De hecho, los comentarios de Sopeña abordan poco más que la relación de fechas de estreno y circunstancias de creación de las obras. Se trata por tanto de una buena primera aproximación pero requiere ser complementada con nuevos estudios.

Tras esta primera monografía, hemos podido apreciar un vacío documental de más de 30 años, sólo interrumpido por los diferentes artículos tanto de la prensa nacional como internacional, que se hacen eco en 1949 de la muerte del compositor. El primero en retomar el estudio de nuestro compositor será Linton E. Powell, escogiendo la obra para piano de Turina como objeto de su tesis<sup>4</sup> y ocupándose de la traducción al inglés de extensos apartados de la monografía de Sopeña. Dicha traducción hizo posible que un investigador, americano y sin conocimientos de español se aventurara a plantear una tesis sobre la producción para trío de Turina, me estoy refiriendo a Daniel Paul Sher, el autor citado al principio de este trabajo.

---

<sup>2</sup> SHER, D. P.: *A Structural and Stylistic Analysis and Performance of the Piano Trios of Joaquín Turina*, New York: Columbia University, 1980.

<sup>3</sup> Véase referencia de la monografía en nota 4.

<sup>4</sup> POWELL, L.E.: *The Piano Music of Joaquín Turina*, North Carolina: The University of North, 1974.

Sher organiza su discurso en torno al análisis de las partituras de los tres tríos de Turina publicados hasta entonces (op. 35 en el capítulo III, op. 76 en el IV y op. 91 en el V), dejando de lado cualquier referencia al *Trío en Fa* (1904). Esta obra fue dada por perdida durante muchos años, pero un golpe de suerte provocó su localización en 1978 “en un sótano trastero de la casa número 7 de la calle de Alfonso XI, de Madrid”<sup>5</sup>, residencia de la familia Turina desde 1914. Una posible explicación a esta ausencia está relacionada con lo que a nuestro modo de ver es el mayor defecto de este trabajo: su escueta bibliografía, sólo 5 lecturas de las cuales dos son voces de diccionarios y otra un artículo de revista de apenas 6 páginas. Además el propio Sher reconoce que una de las fuentes que cita, al estar escrita en español<sup>6</sup>, no la ha consultado directamente, sino a través de la traducción de algunos fragmentos llevada a cabo por Powell<sup>7</sup> en su tesis sobre Turina<sup>8</sup>, verdadera –y casi única- base para su estudio.

Los análisis de las obras se centran principalmente en el aspecto estructural y armónico, haciendo referencia, en algunas ocasiones, a posibles influencias de carácter estilístico. La inclusión de material folclórico por parte del autor sólo es identificada cuando Sher encuentra referencias bibliográficas en los autores consultados<sup>9</sup>. En conjunto el trabajo analítico es bastante exhaustivo realizando interesantes apreciaciones en torno al tratamiento motivico.

Completa cada uno de sus análisis con breves referencias a los problemas de interpretación de cada instrumento, proponiendo posibles soluciones<sup>10</sup>. Éste es probablemente el aspecto más innovador de una tesis que hay que valorar por ser pionera y, por tanto, referencia obligada. Pero que hay que utilizar con precaución debido a la falta de una labor de documentación exhaustiva, y a que, probablemente debido a la fecha de redacción, deja por tratar muchas cuestiones analíticas que pretendemos abordar con este proyecto.

La siguiente gran referencia sería la monografía de Jose Luis García del Busto<sup>11</sup>. La principal característica de esta obra es que inserta dentro del discurso biográfico comentarios de cada una de las obras catalogadas de Turina. Estos comentarios recogen de manera sucinta la fecha y circunstancias que motivaron la composición (si se conocen), los datos del estreno, la dedicatoria en caso de existir y un breve análisis estructural en el que se intercalan datos sobre influencias que se dejan sentir en cada composición. Ya sólo por este riguroso tratamiento, merece ser tenido en cuenta por cualquier investigador, pero además se adelanta a la producción de Alfredo Morán dedicando el Apéndice III a *Los escritos de Joaquín Turina*<sup>12</sup>, en estas páginas encontramos comentarios que no sólo abordan la labor de Turina como crítico sino también su *Enciclopedia Abreviada de la Música*, el Discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y por último su *Tratado de Composición Musical*.

---

<sup>5</sup> MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 44.

<sup>6</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943.

<sup>7</sup> POWELL, L.E.: *The Piano Music of Joaquín Turina*, North Carolina: The University of North, 1974.

<sup>8</sup> SHER, D. P.: *A Structural...* p. 4.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 49-50, 53, 59...

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>11</sup> GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Turina*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 140-146.

El único inconveniente de esta manejable y completa monografía es que tampoco incluye referencia alguna al Trío en Fa de 1904, que si bien no será publicado hasta 2004, ya hemos dejado constancia de que Morán afirma que fue redescubierto en 1978. Una posible causa de su ausencia en esta obra –tan exhaustiva en otros aspectos-, que también serviría para disculpar a D. P. Sher, sería que el descubrimiento del armario con las partituras de juventud de Turina sólo estuviera en conocimiento de la familia, entre la que se incluiría Alfredo Morán Rojo, casado con la hija del compositor, Obdulia Turina Garzón.

Morán, técnico de sonido y grabación de RNE, fue desde su matrimonio hasta su muerte la persona encargada de dirigir el archivo Joaquín Turina, velando por recuperar y mantener viva la figura del compositor<sup>13</sup>. Quizá, el fruto más visible de su labor de recuperación sean los tres libros publicados con su nombre con los que hace públicos los escritos del compositor<sup>14</sup>. Además en 1993, la SGAE le encarga la elaboración de *Joaquín Turina*<sup>15</sup>, que hoy por hoy es el catálogo de referencia. En cuanto a las tres obras antes mencionadas, vamos a centrarnos en la publicación de 1997 editada por Alianza. Escogemos ésta y no otra por tratarse –a nuestro juicio- de la más completa y útil de las tres. Escogemos esta edición más tardía y no la que correspondería cronológicamente<sup>16</sup> con este discurso, por tratarse de la 2ª edición la anterior, “corregida y aumentada”<sup>17</sup>. Lo que va a encontrarse todo aquel que se acerque a alguna de estas obras es la transcripción de los principales escritos de Joaquín Turina, tanto públicos como privados, ordenados cronológicamente y con pequeños comentarios que sirven para introducir el texto y ubicarlo en la biografía más conocida del autor. No es, ni pretende serlo, una biografía, pero resulta de gran utilidad su consulta para cualquier investigador.

La siguiente referencia que reseñamos, son en realidad los seis artículos que configuraban el Vol. 52, nº 520 de la revista *Ritmo*, un número publicado en marzo de 1982 y especialmente dedicado o a Joaquín Turina para conmemorar el primer centenario de su nacimiento. Antes de pasar a desglosar los aspectos más interesantes de estos artículos, queremos destacar que el propio Turina tuvo relación directa con esta revista, para la cual escribió numerosos artículos a lo largo de más de una década<sup>18</sup>.

Uno de los puntos fuertes de este especial, es el artículo “Turina, cien años después” escrito por Jose Luis García del Busto<sup>19</sup>. Redactado pocos meses después de la publicación de su monografía, comienza con un discurso no especialmente halagüeño ni para una parte de la crítica ni para el público español que cree conocer la obra de Turina: “Su trayectoria, clara, estable, sin baches, fue tan propicia al halago en los años de posguerra como lo es ahora a una cierta subvaloración que –sintomáticamente- suele proceder de opinantes que a duras penas conocen la décima parte de la producción turiniana<sup>20</sup>”.

---

<sup>13</sup> SORIA, Antonio: Alfredo Morán Rojo, in memoriam, en La Tribuna de Albacete 22-VIII-2010 [Enlace a la edición digital](#) [Última consulta: 14/05/2013, 17:30]

<sup>14</sup> Se incluye referencia completa de estos tres títulos en el apartado 7 del presente proyecto.

<sup>15</sup> MORÁN, A.: Joaquín Turina a través de sus escritos, Madrid, Alianza, 1997.

<sup>16</sup> MORÁN, A.: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, 2 vols.

<sup>17</sup> MORÁN, A.: *Joaquín Turina...* 1997, p. 7.

<sup>18</sup> TURINA, J.: “Los artículos de Turina en Ritmo”, en *Ritmo* Vol. 52, nº 520 (1982), pp. 9-11.

<sup>19</sup> GARCÍA DEL BUSTO, J. L.: “Turina, cien años después”, *Ritmo* Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 12-14

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 12

Advierte un poco más adelante que “la acomodaticia reiteración de *La procesión del Rocío*, la *Sinfonía sevillana*, algunas canciones y pocas piezas pianísticas [...] ha derivado en una sensación perfectamente falsa de que Turina es un músico bien conocido y hasta familiar para el gran público”.

El grueso de su artículo trata el uso de la forma cíclica en el catálogo turiniano, por lo que resulta de gran interés para apreciar los distintos usos que hace de ella y poder afirmar sin atisbo de duda que es una constante en su producción. Concretamente en referencia al op. 35 habla de la “utilización de la variación como refuerzo de idea cíclica”<sup>21</sup>. Y en cuanto al Op. 76 y 91, los incluye dentro del conjunto de obras en los que “Turina aborda la forma cíclica con más profundidad e intención”<sup>22</sup>. Concretamente de *Círculo* comenta que la forma cíclica se pone “al servicio de la expresión poemática de esta página en la que se pretende evocar el ciclo solar: Amanecer, Mediodía, Crepúsculo”<sup>23</sup>. Y compara el opus 76 con el *Cuarteto op. 67*, admirando que los “tres movimientos están inteligentemente relacionados”.

Cierra el artículo, como el mismo escribe “de manera cíclica”, redundando en la crítica al sector del público que cree conocer a Turina: “Amigo lector: si en el recuento no me equivoco y si me has hecho el honor de seguir estas líneas, han pasado por tus ojos los títulos de veintitrés obras distintas de Joaquín Turina. ¿Cuántas de ellas han pasado también por tus oídos?”<sup>24</sup>.

Del siguiente artículo, a cargo de Carlos Gómez Amat<sup>25</sup> sólo queremos destacar tres citas, todas ellas correspondientes a la página 15. La primera afirma que es falsa la creencia ampliamente extendida de que no hay evolución en Turina: “Quizá esa evolución, que se produce indudablemente, está enmascarada por la fidelidad a unos principios personales naturales, y a otros añadidos pero muy bien aceptados, como el amor a la forma cíclica, que viene de los tiempos de la Schola Cantarum y del Magisterio de Vincent d’Indy”.

Las otras dos citas se complementan y explican por sí solas:

“A veces parece que Turina usa el piano como la “kodak” en vacaciones. [...] Esto produce multitud de pequeños cuadritos de un pintoresquismo localista: pero hay que tener en cuenta, también, que Turina intenta en otro plano, una música de alto rango, sometida a las grandes formas. Esa intención se concreta sobre todo en dos capítulos no muy extensos: el camerístico y el sinfónico”<sup>26</sup>.

Le toca el turno ahora a “El piano de la música de Turina”<sup>27</sup>, del que nos interesa destacar exclusivamente uno de los primeros párrafos de la página 20, porque apoya nuestra opinión sobre las que son las fuentes principales para el estudio de Turina: “Los estudios monográficos de Sopeña y García del Busto, entre otros, sin olvidar el libro de Henri Collet “L’essor de la Musique espagnole au XX siècle”, comportan obras fundamentales para situar al personaje y su entorno”.

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 14

<sup>22</sup> Ibid., p. 14

<sup>23</sup> Ibid., p. 14

<sup>24</sup> Ibid., p. 14

<sup>25</sup> GÓMEZ AMAT, C.: “Música orquestal”, *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 15-18.

<sup>26</sup> Ibid., p. 15.

<sup>27</sup> GARCÍA CASAS, J.: “El piano de la música de Turina”, *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 20-21.

A continuación, aparece el que debería ser el artículo más interesante para nuestro estudio pues está dedicado a la Música de cámara<sup>28</sup>. Nogales Bello, el responsable de este texto, organiza un recorrido por el repertorio camerístico de Turina apuntando los rasgos más generales de cada obra publicada. Faltando por tanto hacer referencia a nuestro problemático Trío en Fa. En cuanto a contenido sobre el resto de tríos, no aporta novedades frente al análisis de García del Busto pero incluye la reproducción fotográfica del Diploma del Concurso Nacional de Música de 1926<sup>29</sup> que Turina obtuvo gracias a la composición de su op. 35.

Completan el especial dos artículos, el primero de Sir John Milanés<sup>30</sup> y el último de Sopeña<sup>31</sup> ambos tratando aspectos poco conocidos y muy interesantes pero sin aplicación para este estudio.

También aprovechando el tirón del centenario, se publica una recopilación de artículos del propio Turina en torno a la música andaluza<sup>32</sup>. La incluimos en este estado de la cuestión porque dada la predisposición de Turina a inspirarse en la música popular de su patria chica, resulta especialmente relevante conocer de primera mano qué opinaba el autor sobre el tema. Uno de los textos más interesantes denuncia la falta de estudios en torno a la música andaluza.

Nuestra siguiente parada en este recorrido por la historiografía sobre Turina es un librito de José María Benavente publicado en 1983<sup>33</sup>. Ya en la introducción el propio autor pide disculpas “por la presentación de este trabajo titulado *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*, tal vez poco pulido y ameno por dirigirse sólo a músicos”<sup>34</sup>. Y es que la estructura y contenido este trabajo va desgranando uno a uno cada elemento constitutivo de la música de Turina empezando por el ritmo y el diseño melódico para culminar con las diferentes soluciones armónicas, y la forma que tenía de combinar elementos impresionistas con aquellos más propios del folclore. Es decir, descompone ladrillo a ladrillo esas *arquitecturas* que son, las obras de Turina. El único trío de Turina, con el que aparece ejemplificado alguno de los capítulos es *Círculo*, op. 91, el más tardío de los cuatro, pero toda la obra en sí misma es una lectura obligada para llegar a comprender en toda su extensión la construcción musical de Turina. Sólo tiene –a nuestro entender- un inconveniente, que resta comodidad más que otra cosa: habría sido de gran ayuda que en el índice de obras que se incluyen como ejemplo, aparecieran especificadas las páginas en las que éstas aparecen. Y habría hecho falta una segunda revisión del editor pues muchos de los ejemplos se transcriben directamente, sin indicar el número de compás en el que se encuentran.

En 1997, *Anuario Musical* publicó un artículo de Christiane Heine<sup>35</sup> que se ha convertido en pieza clave para nuestro estudio por definir los criterios estilísticos del impresionismo musical y la aplicación que

---

<sup>28</sup> NOGALES BELLO, J.: “Música de cámara” *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 23-27.

<sup>29</sup> NOGALES BELLO, J.: “Música de...” p. 25.

<sup>30</sup> MILANÉS, J.: “La vida musical madrileña durante la Guerra civil” *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 29-30.

<sup>31</sup> SOPEÑA, F.: “Joaquín Turina, Comisario de Música” *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 31-32.

<sup>32</sup> TURINA, J.: *La música andaluza*. [Introducción de Manuel Castillo], Sevilla, Alfar, 1982.

<sup>33</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1983.

<sup>34</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al...* p. 8

<sup>35</sup> HEINE, Ch.: “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)”, en *Anuario musical*, Madrid, Instituto Español de Musicología, Nº 52, 1997. Pp. 173-200

Turina hace de ellos. Pese a que el artículo se centra en la obra para piano, las conclusiones son perfectamente extrapolables a la producción para trío. Tras explicar las distintas características del impresionismo musical: mixturas, progresión cromática, estratificación de intervalos, pervivencia de la tonalidad, técnica del bordón y del sonido central, armonía modal, ornamentación y estructura pentatónica; consigue determinar a través del análisis cuáles de ellas están presentes en el estilo personal de Turina y cómo son abordadas:

Predominio de la concepción horizontal, dando gran importancia a la estructura melódica, algo que tiene consecuencias en su principio de composición. [...] Elaboración motivica, antiimpresionista por naturaleza, es una de las características más significativas del estilo personal de Turina combinada preferentemente con aquellos medios estilísticos del impresionismo que intervienen en la imagen sonora, predominando los recursos arcaicos como modalidad, bordón, y pentaфонía, los cuales están “modernizados”, según el criterio impresionista, a través de progresiones afuncionales, movimiento paralelo de las distintas voces, colocaciones de notas secundarias y estratificaciones de terceras y quintas. Destaca la peculiaridad de que [...] los medios estilísticos del impresionismo no suelen utilizarse con un fin ilustrativo, sino cumplen por lo general un cometido funcional en cuanto a la forma sonata. Por último, merece atención de qué manera compaginó Turina las técnicas de composición impresionistas con su profundo andalucismo<sup>36</sup>.

Un andalucismo que se ve reflejado principalmente en el modo frigio, la cadencia andaluza y los giros melismáticos típicos del flamenco<sup>37</sup>.

1999 fue otro “año Turina” y a propósito de la celebración del cincuentenario de su muerte, volvió a aparecer un especial sobre el compositor en otra revista musical. *Scherzo* dedicó su dossier del nº 140 a nuestro compositor. Abre camino un artículo de Yvan Nommick<sup>38</sup> que repasa los años de formación de Turina en la Schola Cantorum de París. Tras una introducción sobre la creación y los objetivos perseguidos por la Schola, narra la llegada a París, el proceso que acaba derivándole al ingreso en la Schola Cantorum y los principales acontecimientos acaecidos durante su estancia allí. El apartado del artículo más relevante para nuestro estudio es el titulado “La Schola Cantorum en la obra de Turina”, en el que nos vamos a detener un poco más.

Para Nommick en el estilo compositivo de Turina se aprecian tres huellas de la enseñanza de la Schola Cantorum: respeto de la tonalidad, rigor y equilibrio formal y utilización de los procedimientos cíclicos.

“También se manifiesta el influjo de la Schola en la redacción de la Enciclopedia abreviada de música, dedicada a d’Indy [...], prologada por Manuel de Falla y así resumida por su autor “Condensar, en el menor espacio posible, cuanto de esencial hay en el arte de la composición, es el único fin de la presente obra. Tiene por bases las notas tomadas en la Schola Cantorum de París desde 1906 a 1913, en todo aquello que mi humilde criterio ha estado de acuerdo con ellas, apartándome, sin embargo, en algunos puntos. Gran parte de los análisis pertenecen a mi maestro Vincent d’Indy. Complétanlos otros que son exclusivamente míos, aunque siguen el mismo plan”<sup>39</sup>.

En definitiva, a su regreso de París, el “arte de la composición” de Turina consistirá en un perfecto equilibrio entre el rigor formal adquirido en la Schola Cantorum, los recursos de la armonía impresionista (paralelismos, apoyaturas múltiples, acordes que tienen un valor por sí mismos,

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 198

<sup>37</sup> Ibid., p. 199

<sup>38</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)”, en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 139-143.

<sup>39</sup> Ibid., p. 142, haciendo referencia a: Joaquín Turina, *Enciclopedia abreviada de música*, Madrid, Renacimiento, 1917, 2 tomos, p. II.

modalismos) y la música popular de su tierra. Al respecto, nuestro compositor ha escrito unas palabras que podrían resumir cuanto hemos dicho en este corto estudio:

“A pesar de mi formación en la Schola Cantorum de Vincent d’Indy, yo comprendí muy bien, o mejor dicho, aprendí de Albéniz, que el imperio de la forma pura, aún de la posromántica, era inasequible para un compositor español. Lo mismo pensó Falla, y como no sentíamos sobre nosotros la férula de ninguna norma extraña, nuestros caminos han sido distintos. Lo que yo he sentido como norma perenne es algo muy poco formal: el paisaje andaluz. Dentro de él me he movido con libertad gracias al hondo aprendizaje adquirido en la Schola”<sup>40</sup>.

El siguiente artículo se deba a Jorge de Persia<sup>41</sup> que comienza así su discurso:

“La etiqueta fácil de “nacionalismo” y términos allegados merece una revisión sustancial [...] Encontramos en textos de referencia actuales sobre la música de la primera mitad del siglo XX español una reiteración de fórmulas o esquemas que proceden directamente, sin mediación crítica, de escritos contemporáneos de los hechos que se estudian [...] Albéniz, Granados, Falla, Turina, Conrado del Campo, Oscar Esplá, Julio Gómez, nadie lo duda, son historias muy distintas. [...] Todos han jugado su papel, han ocupado su espacio y han sabido generar una obra personal, respondiendo sí a objetivos comunes, pero con herramientas propias, a través de sus ideas. [...] Las diferencias entre las distintas perspectivas que proponen productos artísticos relacionados con el elemento popular o tradicional están presentes en el concepto de tradición. [...] Esta cuestión de “lo tradicional” tendrá continuidad y gran vigencia [desde el siglo XVIII] hasta su definición en la Guerra Civil. Estas adscripciones plantean matices diferenciales que las alejan o las acercan al carácter épico del pueblo, según las circunstancias sociales, como es posible interpretar en la crisis de fin de siglo o la más tardía de la República. Lo cierto es que –al menos en la producción musical– todos, hacen gala de la necesidad de utilizar la fuente popular o histórica española como signo de identidad. Este hecho inhibiría por lo tanto en términos formales –parcialmente al menos– la categoría historiográfica de “nacionalismo” dada la variedad de elementos conceptuales que se presentan bajo esa idea y que dan lugar a formas o tratamientos muy disímiles de la materia musical.”<sup>42</sup>.

Tras esta primera disertación, que parece querer liberar de concepción ideológica la obra de Turina, De Persia pasa a diferenciar entre cita textual y evocación advirtiendo prudencia:

“En el caso de Turina por ejemplo, hablar de temas inspiradores, fácil adscripción al “regionalismo” pregonado por Salazar –como es el caso de lo sevillano– puede llevar a conclusiones simplistas de poco alcance, como también aquellas que llegan a considerar a Turina como un “formulista inmovible”. Contrariamente a otros miembros de su generación, o más aún a los jóvenes de los años veinte, Turina no ha de acercarse al Cancionero popular como fuente necesaria de inspiración, conoce su existencia pero sus obras no reflejan esta fuente como elemento de referencia básico”<sup>43</sup>.

Podemos cerrar la referencia a este artículo con una última cita también de interés:

“Turina participó activamente en las búsquedas liberadoras de las primeras décadas del siglo y finalmente decantó sus ideas hacia una modalidad conservadora sin que ello afecte a la totalidad de su obra. Ambas vertientes coinciden y contribuyen a su fisonomía, la de una producción de un alto nivel artístico, en la que se llega a establecer una identidad, un sello de propiedad que la hacen ocupar un lugar indiscutible en el puzle que conforma el movimiento de renovación musical que caracterizó la vida musical española de este siglo en los años anteriores a la guerra civil”<sup>44</sup>.

Lo que menos nos agrada de este artículo es la falta de posicionamiento en torno a la concepción ideológica de Turina, un tema complicado, estamos de acuerdo, pero que requiere cierta reflexión por nuestra parte, pues –a nuestro parecer– podría explicar parte del abandono y carácter despectivo que

<sup>40</sup> Ibid., p. 142, citando a su vez a MORÁN, A.: *Joaquín Turina*, Madrid, SGAE, col. “Catálogos de compositores españoles”, 1993, p. 16

<sup>41</sup> DE PERSIA, J.: “Nacionalismo: conciencia histórica o color local”, en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 144-149.

<sup>42</sup> Ibid., p.144.

<sup>43</sup> Ibid., p.145.

<sup>44</sup> Ibid., p.147

adquirió la obra de Turina en el extranjero, durante el régimen franquista, y en nuestro propio país tras la llegada de la democracia.

En las siguientes páginas se cede la palabra a Hertha Gallego de Torres<sup>45</sup>, que dedica su espacio a la música de cámara:

“Un conjunto de obras valiosísimo, que contiene algunas de sus piezas más logradas y constituye una rareza dentro del panorama nacionalista español de la primera mitad del siglo, pues sólo Turina y Conrado del Campo cultivaron con asiduidad la música de cámara, dentro de la Generación de los Maestros, y lograron el perfecto ensamblaje entre neoclasicismo y nacionalismo”<sup>46</sup>.

En este corpus se aprecia claramente la influencia de la Schola Cantorum, adoptando “como suyos los postulados constructivos cíclicos y la técnica tradicional en la cual se forma teniendo como maestro a Vincent d’Indy”<sup>47</sup>. Viene a continuación el párrafo que reproducimos:

“Esta elección le mantendrá alejado de la otra corriente imperante en la capital francesa, heredera de Debussy y Ravel, cuya estética impresionista y neoclásica se sitúa en el epicentro de las vanguardias. La música de Turina ser, por tanto, conservadora, “tradicional” pero con esos elementos propios que la hacen original y que radican en la asunción por parte del músico sevillano del consejo de Albéniz: -Tiene que fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que usted es sevillano”.

Este párrafo es, en nuestra opinión totalmente cuestionable pues ya hemos visto que tanto Nommick como Heine, en los artículos citados anteriormente dejan constancia de la huella del impresionismo en Turina, algo que además podemos comprobar con cualquier audición que hagamos de su obra. De hecho, la propia autora se contradice en la siguiente página:

“Si cabe contemplar el estilo de Turina como el último renuevo de las numerosas tendencias nacionalistas del romanticismo tardío, sus armonías resultan afectadas por el lenguaje musical impresionista. Ya hemos señalado la elección consciente por parte de nuestro compositor de los principios constructivos de la Schola Cantorum. Pero Turina no se cierra en banda al influjo debussysta”<sup>48</sup>.

Un poco más adelante, aparece la segunda referencia más antigua que hemos encontrado al Trío en Fa:

“La “prehistoria” de Turina como autor de música de cámara empieza con una obra hoy perdida, o más bien rigurosamente eliminada por el músico sevillano: el Trío en fa se estrenó, con el propio compositor al piano y sus amigos Palatín y Ochoa, el 31 de mayo de 1904 en su ciudad natal. La obra mereció críticas elogiosas de la prensa local”<sup>49</sup>.

Sorprende que aún se considere la obra como “perdida” pues ese mismo año, según se recoge en el prólogo a la reedición del Trío de 2004:

“Coincidiendo con el cincuentenario de la muerte del compositor tuvo lugar la primera audición del Trío en fa, casi un siglo después de ser compuesto. La aceptación de los intérpretes fue inmediata; el Trío Arbós, de Madrid, no sólo lo paseó por distintos puntos de España y diferentes países de Europa, sino que, de inmediato, lo grabó en CD para el sello discográfico Naxos”<sup>50</sup>

<sup>45</sup> GALLEGO DE TORRES, H.: “La música de cámara” en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 150-155.

<sup>46</sup> GALLEGO DE TORRES, H.: “La música de... p. 150

<sup>47</sup> GALLEGO DE TORRES, H.: “La música de... p. 150

<sup>48</sup> GALLEGO DE TORRES, H.: “La música de... p. 151

<sup>49</sup> GALLEGO DE TORRES, H.: “La música de... p. 151

<sup>50</sup> Prólogo de Alfredo Morán a la edición de 2004 de la partitura: TURINA, J.: *Trío en fa para piano, violín y violoncello: (1904)*, Madrid: Unión Musical Ediciones, 2004. P. 3.

El resto del artículo repasa el catálogo camerístico de Turina abordando cada obra en líneas muy generales, de manera muy similar a la propuesta de Nogales Bello ya comentada.

Como última etapa de este recorrido por la bibliografía más destacada dedicada al estudio de la figura de Joaquín Turina, queremos destacar otro artículo de Christiane Heine, esta vez dedicado a estudiar la influencia del magisterio de Vincent d'Indy en Paul Le Flem y Joaquín Turina<sup>51</sup>.

El artículo comienza desgranando la creación y los principios fundamentales de la Schola Cantorum, con una especial atención al Plan de Estudios de 1900:

“Tenía previsto, además de la instrucción teórica, la realización de clases prácticas dedicadas, por un lado, a la composición de determinados géneros y formas musicales y, por otro –durante los tres primeros cursos del segundo ciclo-, al análisis musical, empleado como herramienta para profundizar en los contenidos teóricos<sup>52</sup>. Esta triple aproximación teórico-práctica a la música desde una perspectiva histórico-estética, analítica y creadora era metodológicamente innovadora en Francia y representaba un verdadero desafío para la época ya que “ninguna otra institución de música enseñó a sus alumnos a considerar y analizar la música dentro del contexto histórico”<sup>53</sup>. No obstante, el hecho de que los alumnos de composición no solamente estudiaran los diferentes estilos musicales mediante el análisis de partituras, sino que, además, debieran practicar la realización de *copias estilísticas* escribiendo *dans le style* de una época o de un compositor particulares, suscitó duras críticas por parte de los detractores de la Schola Cantorum, los cuales cuestionaron la validez pedagógica de sus métodos de enseñanza juzgándolos de *conservadores* y prueba del *provincialismo* de d'Indy<sup>54</sup>.”<sup>55</sup>

A continuación realiza un análisis de los apuntes tomados en la Schola Cantorum por Paul Le Flem (a través de los cinco cuadernos manuscritos conservados en la *Médiathèque Musicale Mahler* de París)<sup>56</sup> y Joaquín Turina (publicados en Madrid por la editorial Renacimiento en 1917, bajo el título *Enciclopedia abreviada de música*)<sup>57</sup>. Respecto a este último, resume las diferencias con el Tratado del propio d'Indy de la siguiente forma:

“Estos cambios estaban principalmente motivados por su crítica a los contenidos académicos que excluyeron composiciones impresionistas y, naturalmente de origen español debido al enfoque germánico-francés de la enseñanza de la Schola Cantorum, por lo cual Turina aportó adicionalmente análisis de las obras de Claude Debussy, por un lado, y de Isaac Albéniz, Conrado del Campo y Manuel de Falla, por otro, con el fin de subsanar lo que consideraba carencias<sup>58</sup>.”

La principal diferencia de estos testimonios con el *Cours de composition musicale* del propio Vincent d'Indy, estriba en que si bien los apuntes tanto de Turina como Le Flem recogen el concepto de la “sonata cíclica”, sólo d'Indy, le dedica un extenso capítulo en exclusiva<sup>59</sup>. Puesto que resultará

---

<sup>51</sup> HEINE, Ch.: “La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)”, en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX / coord. por Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García*, Universidad de Granada 2010, págs. 79-138

<sup>52</sup> Vincent d'Indy, *Une École de Musique répondant aux besoins modernes*, Discours d'Inauguration de L'École de Chant et de Musique religieuse et classique, 2 de noviembre de 1900, Paris, Bureaux d'Édition de la “Schola” [1900]. P. 5-7.

<sup>53</sup> Gail Hillson Woldu, “Le Conservatoire et la Schola Cantorum: Une rivalité résolue?”, en *Anne Bongrain e Yves Gérard (eds.), Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1996, p. 240.

<sup>54</sup> Gail Hillson Woldu, “Le Conservatoire et la Schola Cantorum: Une rivalité résolue?”, en *Anne Bongrain e Yves Gérard (eds.), Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1996, p. 241.

<sup>55</sup> HEINE, Ch.: “La enseñanza de Vincent...”, p. 80.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 84-85

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 86-87

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 92.

recurrente en nuestro trabajo, recogemos a continuación la traducción de Heine de la definición de sonata cíclica<sup>60</sup>:

La Sonata cíclica es aquella donde la construcción está subordinada a ciertos temas específicos que reaparecen bajo diversas formas en cada una de las piezas constitutivas de la obra donde ejercen una función de alguna manera reguladora y unificadora. [...] El calificativo cíclico es aplicable, en primer lugar a aquellos motivos y temas que [...] quedan presentes y reconocibles dentro de cada una de ellas [las partes de una obra], independientemente de la estructura, del movimiento y de la tonalidad que les es propio<sup>61</sup>.

“Se deduce de los resultados analíticos de d’Indy que su número [de elementos cíclicos] no haya de ser superior a tres, cifra que, incluso, pueda parecer ideal para representar, como símbolo de unidad, la idea de círculo, a su vez inmanente al concepto cíclico y por lo tanto sinónimo de perfección”.<sup>62</sup>

“La extensión del procedimiento de desarrollo motivico a todos los movimientos tiene como consecuencia [...] la dramatización de la forma [...] y contribuye, además, a que los elementos cíclicos sean percibidos como “protagonistas cambiantes”, conforme al concepto teórico de “tema personaje”, deducido por d’Indy de la técnica compositiva de Beethoven”<sup>63</sup>.

Preguntándose “si el conocimiento de las Sonatas cíclico-politemáticas de d’Indy, junto con la de Franck, haya podido repercutir en los propios planteamientos compositivos de Le Flem y Turina”<sup>64</sup>, Heine pasa a abordar el análisis de dos sonatas de estos aventajados alumnos: la *Sonate en Sol mineur* de Le Flemen y la *Sonate espagnole* de Turina:

“[Ambas] en tres movimientos por optar [...] aún por el modelo que había sido introducido (para este género) a través del clasicismo vienés, obviando así la creciente tendencia, observable desde los años ochenta del siglo XIX, de fijar el número de movimientos en cuatro”<sup>65</sup>.

“El uso cíclico de elementos populares es otro criterio compositivo compartido por Le Flem y Turina en sus correspondientes sonatas para violín y piano, las cuales son especialmente aptas para indaga el posible impacto del magisterio de d’Indy debido al concepto cíclico-politemático empleado por ambos”<sup>66</sup>.

Tras un exhaustivo análisis de ambas obras por separado, que nos puede resultar útil tanto en su estructura, como –en el caso de la *Sonate espagnole* de Turina– para basar a partir de sus conclusiones una posible comparación con los tríos, decide abordar en un último apartado tanto la recepción de ambas obras como la evaluación final de las mismas de la cual destaco lo siguiente:

“Los resultados analíticos ponen de relieve que el concepto de sonata cíclica [...] no es impedimento para que un compositor experimente su propia individualidad, ya que ofrece infinidad de soluciones con respecto a la integración de los elementos cíclicos en el contexto formal [...] Turina –a pesar de su autocrítica en los planteamientos de la *Sonate espagnole*– ya no abandonaría los principios constructivos de la sonata cíclica que definen el concepto formal de una parte considerable de sus posteriores obras, destacando la música de cámara, si bien optara, al igual que d’Indy en su producción tardía, por planteamientos menos rigurosos. Este tesón de Turina en llevar a la práctica, también en lo sucesivo, uno de los principales dogmas promovidos por los profesores de la Schola Cantorum, queda justificado por su arraigo en la tradición de la música clásico-romántica de origen germánico que [...] había causado su traslado a París, en octubre de 1905, donde esperaba descubrir las claves para “ser un compositor de veras” a través del conocimiento de la música absoluta y sus principios de construcción”<sup>67</sup>.

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 93.

<sup>61</sup> D’INDY, V.: *Cours de composition musicale*, II-1, p. 375.

<sup>62</sup> Ibid., pp. 93-94.

<sup>63</sup> Ibid., p. 95.

<sup>64</sup> Ibid., p. 97.

<sup>65</sup> Ibid., p. 98.

<sup>66</sup> Ibid., p. 101.

<sup>67</sup> Ibid., pp. 127-128.

Este artículo, pese a no abordar directamente el tema que nos ocupa, resulta altamente inspirador en lo que a formulación de la metodología de análisis se refiere, además de darnos a conocer dos nuevas fuentes directas: la *Enciclopedia abreviada de la música*<sup>68</sup> y el *Tratado de composición musical*<sup>69</sup>.

No podemos dejar de incluir en este apartado una breve referencia a la institución que actualmente más se implica en la labor de recuperación y promoción de la obra y figura de Turina: la Fundación Juan March, que tras el fallecimiento en 2010 de Alfredo Morán, pasó a ser depositaria del archivo Turina. Probablemente la labor más destacada realizada desde entonces haya sido la digitalización de los documentos más relevantes, a los cuales puede accederse, desde hace pocos meses, a través de su [página web](#). También es de agradecer la labor de la Biblioteca Nacional de España, que a través de la Biblioteca Digital Hispánica pone a nuestra disposición, “a un solo click”, acceso gratuito a documentos como la primera edición de la *Enciclopedia abreviada de la música*, o grabaciones históricas de las obras de Joaquín Turina.

Como hemos podido comprobar, la tendencia actual de la investigación en torno a la figura de Joaquín Turina está abandonando el modelo tradicional de vida y obra, en favor del estudio de aspectos más concretos de su producción, contextualizando ésta con más fuentes directas e indirectas. Este nuevo enfoque es el que queremos seguir en mi trabajo, pero centrándonos en un apartado de la producción musical de Turina aún poco estudiado: los tríos con piano. Cuatro obras que vamos analizar desde distintos ángulos: histórico, estructural, motivico, estilístico y una breve incursión en la teoría de la recepción, intentando ofrecer con ello, una visión lo más completa posible, de una de las partes más sobresalientes de la producción turiniana.

## FUENTES PRIMARIAS Y SU LOCALIZACIÓN

### TRÍO EN FA (1904)

Manuscrito original depositado en la Fundación Juan March, accesible vía telemática a través del siguiente [enlace](#). También se encuentra a libre disposición del público la partitura general de la [edición de 2004](#), de la cual puede encontrarse copia física y con las particellas, en la propia fundación, en la Biblioteca Nacional de España.

### TRÍO PARA PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCHELO Nº 1, OP. 35

El manuscrito original fue cedido por el autor a la Infanta Doña Isabel de Borbón, por lo que como dice Alfredo Morán<sup>70</sup> “es de suponer se conserve en las estanterías de la biblioteca de Palacio”. Pero la consulta en el catálogo de dicha biblioteca ha revelado que ya no se encuentra en depositado en el Real Palacio. Sospechamos que pueda estar entre los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior

---

<sup>68</sup> TURINA, J.: *Enciclopedia abreviada de música*, Madrid: Renacimiento, 1917.

<sup>69</sup> TURINA, J.: *Tratado de composición musical. Joaquín Turina*. Madrid: Unión Musical Española, 1946.

<sup>70</sup> MORÁN, A.: Joaquín Turina a través de sus escritos, Madrid, Alianza, 1997. P. 363

de Música de Madrid pero la falta de tiempo ha impedido la visita física a dicho centro y desgraciadamente, aún no puede accederse al catálogo a través de internet. Lo que sí puede consultarse es la primera edición de la obra conservada en la biblioteca personal del compositor en el siguiente [enlace a la Fundación Juan March](#). Una de las ventajas de la consulta de esta copia en concreto, es que conserva anotaciones manuscritas del propio autor, probablemente fruto de la preparación de las Notas al programa del [Concierto que dió en Madrid el Trío Sandor el 21-IV-1928](#).

## TRÍO PARA PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCHELO Nº 2, OP. 76.

Desconocemos la localización del manuscrito original, pero igual que ocurre con las obras anteriores, puede accederse a la primera edición del compositor, que también conserva anotaciones manuscritas en el siguiente [enlace](#).

## CÍRCULO, OP. 91

Manuscrito original conservado en la Fundación Juan March, accesible vía telemática a través del siguiente [enlace](#). Asimismo, también se encuentra disponible la [primera edición de 1936](#), que incluye las particellas de violín y violonchelo además de la general.

## ENCICLOPEDIA ABREVIADA DE LA MÚSICA

Primera edición de 1917, disponible en pdf para los investigadores y el público en general a través de la plataforma de la BNE, [Biblioteca Digital Hispánica](#).

## TRATADO DE COMPOSICIÓN MUSICAL (1946)

El borrador manuscrito de este tratado se encuentra volcado en formato digital en la [web de la Fundación Juan March](#).

## OTRO TIPO DE FUENTES

También hemos consultado para la elaboración de este trabajo, concretamente para la parte destinada al estudio de la recepción de las obras, programas de conciertos y artículos de prensa tanto de diarios generalistas como de revistas especializadas, obteniendo resultados muy diversos: hemos trabajado tanto con noticias y críticas de un inestimable valor que han ayudado no sólo en la recepción sino también a esclarecer determinados puntos del análisis; como con otras en las que la vaguedad con la que han sido redactadas nos ha impedido determinar exactamente a qué obra se estaban refiriendo. Por ello se ha hecho imprescindible una labor previa de crítica y análisis de cada fuente antes de su inclusión en nuestro trabajo.

---

# TRÍO EN FA (1904)

## CONTEXTUALIZACIÓN

**Joaquín Turina Pérez** (Sevilla, 9-XII-1882 – Madrid, 14-I-1949). Se crió en un ambiente artístico gracias a la profesión de su padre, que era pintor<sup>71</sup>. A los cuatro años comenzó a tocar un acordeón que le regaló Juana, criada de la familia, con el cual llegó a acompañar orgulloso al coro de niñas del Colegio del Santo Ángel, donde tomaría sus primeras clases de solfeo. Poco después comenzó sus estudios de piano con Enrique Rodríguez, mientras trabaja armonía y contrapunto con el Maestro de Capilla de la catedral, Evaristo García Torres<sup>72</sup>.

A partir de los quince años, abandonó definitivamente los iniciados estudios de Medicina y Turina, alentado por su padre, decide dedicarse por completo a la música:

“La cultiva en el reducido ambiente musical de la Sevilla de entonces, sólo interesada por las sesiones de ópera en el teatro de San Fernando. Turina, desde el anfiteatro, oye ansiosamente todas las óperas, y arreglos anexos de ellas constituirán el repertorio principal de su orquestina, que tenía un enorme éxito en los patios y tertulias sevillanas”<sup>73</sup>.

Organizó junto con algunos amigos un pequeño grupo instrumental, La Orquestina, para la cual escribió sus primeras obras<sup>74</sup>:

“Poco se conoce de esta primera producción. Generalmente se trataba de pequeñas obras de circunstancias y arreglos para las tertulias y compañías de comediantes, siguiendo el estilo italianizante que tanto su ciudad como sus profesores le infundían”<sup>75</sup>.

“Desde los quince años había ya realizado bocetos de la ópera *La Sulamita*, que orquestó entre 1901 y 1902. Con la ilusión de que pronto fuera estrenada en el Teatro Real de Madrid [...] hizo su primer viaje a la capital el 6 de marzo de 1902, acompañado por su padre [...] que apoyó siempre su vocación musical y no regateó medios económicos para su formación”<sup>76</sup>.

En una de sus primeras visitas al Teatro Real, conoció y entabló amistad con Manuel de Falla: “este último conocía ya bien el medio musical madrileño, pues desde los últimos años del pasado siglo venía a la capital para perfeccionar con Tragó sus estudios pianísticos; camino que seguirá también Turina”<sup>77</sup>. Entró también en contacto con el cuarteto Francés, cuyos integrantes Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa, luchaban “denodadamente por incorporar todo el repertorio europeo de la música de cámara”<sup>78</sup>.

---

<sup>71</sup> Joaquín Turina y Areal (Sevilla 1847-1903): Su obra está centrada principalmente en la representación de escenas costumbristas, de temas históricos y también de pintura religiosa, siempre con un estilo amable y colorista, dentro de un realismo con ciertas connotaciones románticas. Fue Medalla de Oro en la Exposición de Cádiz de 1879.

<sup>72</sup> En una de sus últimas entrevistas, Turina habla así de estas primeras lecciones: “Tan perfecta fue la enseñanza, que no he tenido necesidad de ampliar después los estudios. Es un homenaje de justicia que quiero rendir a mi primer maestro”. [ARAGONES, C: “Joaquín Turina. El españolísimo músico sevillano” en *Ritmo*, año XIX Nº 218, (Febrero 1848), p.13.]

<sup>73</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943, p. 19-20

<sup>74</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, p. 513

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 517

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 514

<sup>77</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943, p. 25.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

“No se estrenó *Sulamita*, claro está, pero Turina no consideró perdido el tiempo. Desde el paraíso del Real había escuchado algo más importante que la misma ópera: Chapelekinow dirigiendo la Sociedad de Conciertos<sup>79</sup>. De un golpe pudo darse cuenta de un nuevo mundo. Las obras que en Sevilla ejecutaba al piano, gracias a provisionales reducciones, las oía ahora dirigidas por las mejores batutas. [...] Así, de 1902 a 1905, Turina pasa grandes temporadas en Madrid, inviernos enteros”<sup>80</sup>.

Su debut en la capital tuvo lugar el 14 de marzo de 1903, en el Ateneo de Madrid y aprovechando dicho concierto estrenó tres composiciones propias para piano: *La danza de Elfos*, *Variaciones sobre cantos populares* y *Gran polaca*<sup>81</sup>. En lo que respecta a la composición “iba de Bretón a Chapí sin encontrar orientación decisiva. Al fin emprende la tarea de manera autodidacta, signo clarísimo de toda su generación”<sup>82</sup>.

Mantiene este tren de vida hasta que en la primavera de 1904 muere su padre y poco tiempo después su madre, pérdidas que acabarán llevándole a abandonar Sevilla definitivamente. Ese mismo año, llevará a cabo la composición de su *Trío en fa*<sup>83</sup>.

## ANÁLISIS

Se trata de una obra para trío de violín, violonchelo y piano en 4 movimientos, que siguen en cuanto a tempo y carácter, las características más habituales del repertorio decimonónico para esta formación:

- I. Lento-Allegro ma non tanto. De carácter decidido y enérgico.
- II. Andante. De carácter mucho más lírico, con influencia del belcanto italiano.
- III. Allegro alla Danza. De carácter juguetón, a modo de scherzo.
- IV. Andante grandioso-Prestissimo-Andante grandioso. Retomando la energía del principio y magnificándola.

En lo que respecta a la estructura formal, podremos apreciar con los siguientes análisis que, si bien en determinados puntos parece acercarse a determinados modelos escolásticos, como la forma sonata, o rondó, la propuesta de Turina se caracteriza por la flexibilización de estos esquemas para adecuarlos a su inspiración, y a lo que parece ser su mayor preocupación el procedimiento cíclico.

### PRIMER MOVIMIENTO (FA MENOR)

| CC.   | Sección   | Forma        | Tonalidad y dinámica | Observaciones  |
|-------|-----------|--------------|----------------------|--|
| 1-11  | Introduc. | Introducción | Fa m<br>ff-pp        | Tema recurrente en todos los movimientos. Protagonismo absoluto del piano. |
| 12-25 | A1        |              | I-I (Fa m)           | Melodía en el violín con sencillo  |

<sup>79</sup> Concierto celebrado el 9 de marzo de 1902, según afirma AA. VV.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, p. 514.

<sup>80</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina...*, p. 26

<sup>81</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario ...*, p. 513-14. Crítica del concierto en RODA, C: “ATENEO. Concierto de piano por D. Joaquín Turina”, en *La Época*. 17 de marzo de 1903, nº 18.954, p. 1. Donde como pianista se alaba su “excelente mecanismo” y critica la ausencia de espontaneidad “toca como discípulo”. Sus composiciones gustan bastante.

<sup>82</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943, p. 30

<sup>83</sup> MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 72-73

|         |       |   |  |   |  |
|---------|-------|---|--|---|--|
|         |       | A | E<br>X<br>P<br>O<br>S<br>I<br>C<br>I<br>Ó<br>N | p-ff  | acompañamiento acórdico del piano.   |
| 26-37   | A2    |   |  | II (Fa m) -V7 (Si b)<br>pp-ff   | Cabeza del tema en el chelo pero en la segunda parte comparte protagonismo con los otros dos instrumentos.   |
| 38-48   | A3    |   |  | I (Si b) - V7 (Fa m)<br>ff-p  | Tema a dúo en el violín y chelo mientras que el piano retoma su acompañamiento acórdico.   |
| 49-58   | A4    |   |  | I-I (Fa m)<br>p-pp  | Solo del piano en el que la cabeza del tema sirve como cierre del grupo temático.  |
| 59-68   | P     | P |  | I (Fa m)-IV7(Re m)<br>p-ff-p  | Motivo anacrúsico repartido entre los tres instrumentos.   |
| 69-83   | B     | B |  | I-V ( <b>Re M</b> )<br>p-ff-p   | Remarcado por un cambio de la armadura y del tempo, pues aparece la indicación <i>Più lento</i> en el c. 69. Motivo amable que se vuelve dramático con el <i>accel.</i> del c. 74.   |
| 84-92   | B     |   |  | I-III (RE M)<br>p-f + <i>accel.</i>   | Repetición literal salvo por la ausencia de los últimos cinco compases.  |
| 93-100  | C     | C | D<br>E<br>S<br>A<br>R<br>R<br>O<br>L<br>L<br>O | V-V/V (RE M)<br>f- ff   | En el c. 93 aparece la indicación <i>Allegro</i> del 1º Tempo, y el carácter y la figuración de las cuerdas a partir del c. 95 preparan su reaparición.  |
| 101-108 | A     | A |  | I-VII+7Dism.(Rem)<br>ff-p   | Cabeza de A en cuerdas   |
| 109-112 | B     | B |  | I (Do M) – 7Dism.<br>p  | Cabeza de B en piano   |
| 113-116 | B     |   |  | I(Mi M)-V7 (SolM)<br>p- <i>cresc.</i>   | Variación cabeza de B en cuerdas + acompañamiento cromático del piano.   |
| 117-124 | C     | C |  | I (Sol M)-II (Do m)<br>ff-ff  | Reaparición literal pero en Sol.   |
| 125-128 | A     |   |  | I-V7 (Do m)<br>ff-ff  | Cabeza de A en cuerdas y <b>cabeza de la introducción en el piano</b> presentada 2 veces a distancia de 3ª menor.  |
| 129-143 | A2'   | A |  | I (Mi b)- VII (Dom)<br>ff- dim  | A2 desde Mi b, ligeramente variado en las entradas (reparte los motivos del piano entre las cuerdas y deja a este con el sencillo acompañamiento acórdico). Remata con una secuencia elaborada con fragmentos del final de A2. |
| 144-147 | A2''  |   |  | IV-I (Do m)<br>p-pp   | Se mantiene el acompañamiento pianístico, al que se unen en contrapunto violín y chelo.  |
| 148-153 | P'    | P |  | I-I(Do m)= V(Fam)<br>Parece que va a recapitular pero es sólo un amago.<br>pp-pp  | Cadencia andaluza con ritmo que recuerda al tema de la introducción que conduce a variación del Puente en las cuerdas + acompañamiento cromático del piano.  |
| 154-171 | A3+P' |   |  | I (Fa m)- I (Re M)<br>p-pp  | Cabeza A3 + Var. Puente + Crom. piano  |
| 172-180 | B     | B | I-III (Re M)<br>pp- <i>cresc.</i>              | De nuevo remarcado por un cambio de armadura y tempo " <i>Più lento</i> " al que se añade la indicación " <i>cantabile</i> ". Esta vez el tema aparece en el piano. |  |

|         |    |   |               |                                     |   |
|---------|----|---|---------------|-------------------------------------|---|
| 181-188 | C  | C |               | V-II7 (Re m)<br>ff-ff               | Reaparición de C en La.   |
| 189-192 | A3 | A |               | I-V (Re m)<br>ff-ff                 | Cabeza de A3 (dúo cuerdas).   |
| 193-199 | A4 |   |               | VII7- VII7 (Re m)<br>ff-p           | Tema en el piano, a solo.   |
| 200-207 | B1 | B | Reexposición* | I (ReM) - III (Fam)<br>p-f          |   |
| 208-218 | P  | P |               | V7-II (Fa m)<br>f-ff-pp             | Retrogradación final del puente   |
| 219-232 | A1 | A |               | I-I (Fa m)<br><br>ppp-ff            | La cabeza del tema comienza en el piano, acompañando violín y chelo en pizz. En la anacrusa del c. 223 retoma la continuación del tema el violín. |
| 233-244 | A2 |   |               | II7(Fa m)- V7(Si b)<br>ff-ff        | Reaparición literal del A2 de la Exposición.  |
| 245-255 | A3 |   |               | I (Si b)- V7 (Fa m)<br>ff-pp        | Reaparición literal   |
| 256-267 | A4 |   |               | I-I (Fa m)<br>pp-ppp <i>morendo</i> | Reaparición literal   |

\*Hemos decidido utilizar el término Reexposición, porque Turina no recapitula B en tónica, sino que vuelve a sonar en Re. Únicamente modifica ligeramente el último acorde para favorecer la vuelta a Fa m. Debido a esta ausencia de una recapitulación propiamente dicha, este movimiento no se adecúa a la estructura académica de la forma sonata, pese a incluir todos sus elementos.

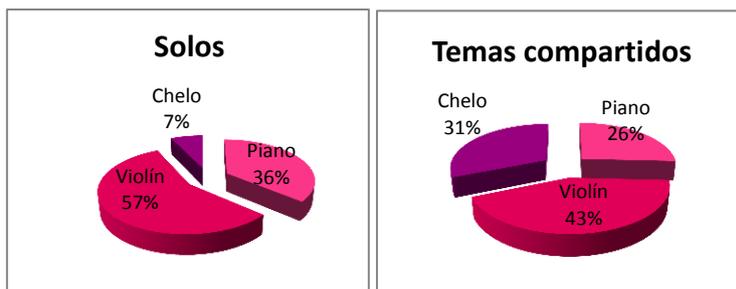
Una de las principales características de este movimiento, es que, al optar por una reexposición que comience con el grupo temático B, y teniendo en cuenta el relativo abandono del tema de la introducción, el joven Turina está favoreciendo una estructura de carácter simétrico, recurso muy utilizado en el resto del catálogo cuyo interés ya vislumbramos en esta temprana obra.

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |         |                                |
|--------|-------------------|---------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 41 cc.  | Total: 123 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 82 cc.  |                                |
| Violín | Solos             | 64 cc.  | Total: 205 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 141 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 8 cc.   | Total: 149 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 141 cc. |                                |

Si tenemos en cuenta los tanto los compases en los que se toca un tema a solo, como aquellos en los que éste, está repartido entre varias voces, vemos que la distribución está bastante equilibrada, con predominio del violín sobre el chelo, y un piano con un discreto 26% que lo sitúa en último lugar.

Si por el contrario, atendemos exclusivamente a los pasajes a solo, el protagonismo del violín aumenta considerablemente (+14%), así como el del piano (+10%). Mientras que el del chelo desciende dramáticamente (-24%)



ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMAN EN LOS SIGUIENTES:

#### TEMA DE LA INTRODUCCIÓN

Musical score for the introduction of the first movement, featuring Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is *Lento* and the dynamics are *ff* and *Tutta la forza*. The score includes a *da talón en la 4ª corda* instruction for the piano.

Una variante por ampliación de la cabeza de este tema reaparece en los compases 125-132 de este mismo movimiento, en la voz del piano.

Musical score showing a variation of the introduction theme in the piano part, measures 125-132. The dynamics are *ff*.

Los dos primeros compases reaparecen además en el II y III movimientos tratados secuencialmente en ambos casos. En el IV movimiento, el tema de la introducción pasa a configurar el primer grupo temático, nuestra A de la forma en arco.

#### CABEZA DE A1

Musical score for the beginning of the first movement, *Allegro ma non tanto*, featuring Violin, Violoncello, and Piano. The dynamics are *p* and *p con grazia*.

Reaparecerá en los compases 150-155 del IV movimiento.

## SEGUNDO MOVIMIENTO, ANDANTE (LA B MAYOR → III DE FA)

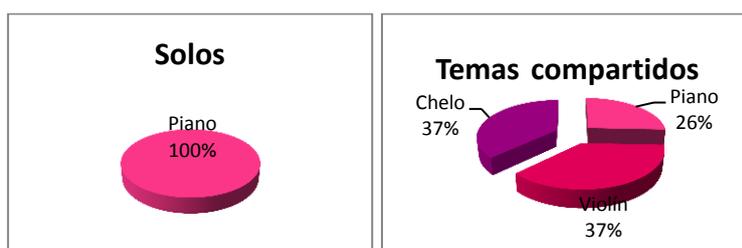
| CC.   | Sección | Forma                          | Tonalidad y dinámica                       | Observaciones  |
|-------|---------|--------------------------------|--|--|
| 1-13  | A       | A                              | I-V (La b M)<br><br>pp-ff<br>Enlace ff-p   | Frase de carácter lamentoso, presentada por las cuerdas que se desarrolla en un <i>cresc.</i> ininterrumpido que va desde un “pp con expresión” hasta un ff acentuado. Un comentario del piano en los 3 últimos compases libera la tensión con un <i>dim.</i> que sirve de enlace para la reaparición del tema.  |
| 14-23 | A'      |                                | I(Lab)-V7/V(Mi M)<br><br>pp-ff             | De nuevo las cuerdas comienzan la frase, pero a partir del c. 19 se la ceden al piano.   |
| 24-34 | B       |                                | V-V (Mi M)<br><br>Intro ff-p<br>Tema pp-ff | Ocupando los 3 compases destinados en la frase anterior al comentario del piano, aparece la introducción del tema B, presentando un acompañamiento en tresillos “con pasión” que evoca el mundo belcantista. En el c. 27 las cuerdas presentan en octavas una melodía cuyo inicio recuerda el Amami Alfredo de la Traviata. La dinámica (de pp a f y dim.) le otorga un carácter arqueado a los 5 primeros compases, sirviendo los 3 siguientes con un gran <i>cresc.</i> con acelerando incluido, como enlace para la reaparición del tema en ff. |
| 35-40 | B'      |                                | I-VI (Mi M)→VI (Fa m)<br><br>ff-pp-cresc   | Dos primeros compases del tema en ff que son precedidos por una variante de la cabeza en ppp súbito que en el compás 40 prepara con un <i>cresc.</i> la aparición en f del tema de la introducción del 1er mov.  |
| 41-49 | C       |                                | I (Fa m)- V7 (La b M)<br><br>ff-ppp        | Inicio de una secuencia elaborada con la <b>cabeza de la intro del 1er mov.</b> Acompañada en el piano por un descenso cromático que recuerda el final de A. Se cierra el fragmento con un solo de piano en rit. que invierte el acompañamiento anterior.  |
| 50-59 | A'      |                                | A'   | I (La b)- VII (Si b)<br>p-ff (cuerdas)<br>ppp-ff (piano)   |
| 60-66 | A2      | 7 Dis – V7 (Mi M)<br><br>ff-pp |  | Ampliación del enlace, esta vez con la participación de todos los instrumentos elaborando una secuencia a partir del final de A.   |
| 67-74 | B       | I-V7 (Mi M)<br><br>p-ff        |  | Súbita reaparición de la melodía de B con el tema en el piano, y las cuerdas acompañando. Último compás sirve como enlace y vuelta a la subdivisión binaria.   |

|       |      |     |                                       |   |
|-------|------|-----|---------------------------------------|---|
| 75-77 | B'   |     | I-I7Dism (Mi M)<br>ff-ff              | Reaparición de la cabeza del tema B en las cuerdas.   |
| 78-85 | C    |     | Círculo 5ª Sol-Sol<br>→ VII de La b M | Secuencia en el piano, realizada a partir de la <b>cabeza de la intro del 1er mov.</b> A partir del c. 82 puede apreciarse una transformación rítmica del motivo. |
| 86-91 | A    | A'' | I-I (La b M)                          | Sólo cambia la armonía del último acorde para recalcar la llegada a Tónica.   |
| 91-95 | CODA |     | I de La b M                           | Despliege del acorde de tónica  |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                               |
|--------|-------------------|--------|-------------------------------|
| Piano  | Solos             | 30 cc. | Total: 45 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 15 cc. |                               |
| Violín | Solos             | 0 cc.  | Total: 65 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 65 cc. |                               |
| Chelo  | Solos             | 0 cc.  | Total: 65 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 65 cc. |                               |

Junto con la cuidada atención a la dinámica, una de las características principales de este movimiento es el tratamiento de las cuerdas como un único instrumento, pues están constantemente tocando juntas. En A, la fusión de ambas es la que origina la sonoridad del tema mientras que en B y C trabajan principalmente en octavas.



#### TRATAMIENTO MELÓDICO

El tema B de este movimiento tiene un carácter marcadamente lírico, muy expresivo. Y el hecho de que el comienzo del motivo de las cuerdas recuerde uno de los momentos culminantes de La Traviata, le otorga gran dramatismo.



Este posible homenaje a Verdi, podría estar extraído del final del Aria de Violetta “*Dammi to forza, o cielo!*” concretamente de la melodía coincidente con la frase “*Amami Alfredo*” incluida en la escena primera del 2º Acto<sup>84</sup>. Turina, eso sí, lo toma como inspiración, pero modifica sustancialmente el desarrollo de esta idea.

#### RECUPERACIÓN DEL TEMA DEL ANDANTE (INTRO DEL I MOVIMIENTO) [Cc. 41-46]

<sup>84</sup> Puede escucharse el fragmento en el minuto 3:31 del siguiente [enlace](#).

## RECUPERACIÓN DEL TEMA DEL ANDANTE (INTRO DEL I MOVIMIENTO) [Cc. 78-83]

Cabeza del tema tratada como secuencia y variante de la misma:

## TERCER MOVIMIENTO (DO MAYOR → V DE FA)

En compás de 5/8, con un bajo que refuerza el primer y cuarto pulso de cada compás, recreándose durante todo el movimiento en la sensación de tres contra dos, es decir en el contraste ternario/binario.

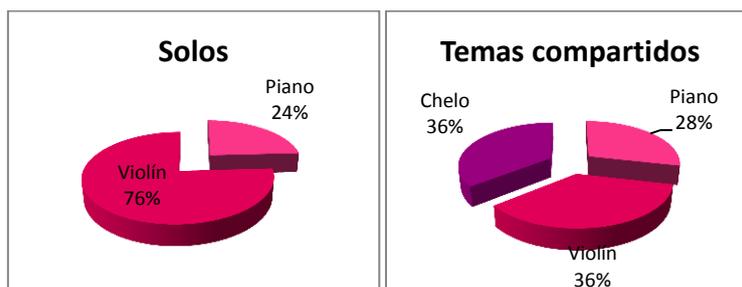
| CC.   | Sección | Forma Rondó | Tonalidad y dinámica                             | Observaciones   |
|-------|---------|-------------|--|---|
| 1-2   | Introd. |             | I-V7 (Do M)<br>pp-pp                             | Presentación del acompañamiento que el piano mantendrá durante todo el movimiento, de carácter saltarín. El bajo es reforzado por el chelo en pizz. |
| 3-14  | A1      | A           | I-V (Do M)<br>pp-ppp                             | Tema en el violín dividido en dos semifrases la primera con final abierto y la segunda con final conclusivo.  |
| 15-21 | A2      |             | (Mi, Sol, Sib, Re)<br>→ III – V (Do M)<br>ppp-ff | Secuencia elaborada a partir de la cabeza de A, con entradas alternadas del piano y las cuerdas en octavas.   |
| 22-33 | A1'     |             | I-I (Do M)<br>ff-ppp-ff                          | Reaparición en tutti durante la primera semifrase, mientras que la segunda es exclusivamente del violín.  |
| 34-39 | B1      | B           | I (Mi m)- V (Sib)<br>pp-cresc.                   | Motivo escalístico repartido entre los tres instrumentos.   |
| 40-43 | B2      |             | I (Si b) - V7 (Re M)<br>cresc.-ff                | Elaboración del motivo anterior y tratamiento secuencial del mismo, reservándolo exclusivamente para el violín.                                     |
| 44-51 | B3      |             | I (Re M)- V (Mi m)<br>pp-pp                      | De nuevo el violín, retoma el motivo escalístico y realiza un nuevo comentario  |
| 52-57 | B1      |             | I (Mi m)-V7 (Si b)<br>pp-cresc.                  | Vuelve la sección en la que los tres instrumentos se alternan el motivo.  |
| 58-65 | B3      |             | I (Si b) - V7 (Mi M)<br>pp-pp                    | Reaparición de B3.  |
| 66-72 | A2      | A           | I(Mi M)-V7(Do M)<br>pp-cresc.                    | Reaparición de A2.  |

|        |      |   |                           |   |
|--------|------|---|---------------------------|---|
| 73-84  | A1   |   | I-V7 (Do M)<br>ff-pp      | Tema en Tutti durante la primera semi-frase, dejando en la segunda sólo a las cuerdas.  |
| 85-96  | C    | C | I (Dom)-V7(Do M)<br>pp-pp | El piano cede el acompañamiento a las cuerdas, para poder realizar una secuencia con la <b>cabeza de la intro del 1er mov</b> trabajada por ampliación. |
| 97-108 | A1'' | A | I-I Do M<br>pp-ff         | Primera semi-frase en el violín y segunda en tutti y fortísimo para un final más conclusivo.  |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                               |
|--------|-------------------|--------|-------------------------------|
| Piano  | Solos             | 14 cc. | Total: 54 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 40 cc. |                               |
| Violín | Solos             | 44 cc. | Total: 95 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 50 cc. |                               |
| Chelo  | Solos             | 0 cc.  | Total: 50 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 50 cc. |                               |

De nuevo podemos apreciar la ausencia de un tratamiento diferenciado del violonchelo, que únicamente accede al protagonismo temático en los pasajes contrapuntísticos o como medio para reforzar acústicamente la melodía del violín.



#### RECUPERACIÓN DEL TEMA DEL ANDANTE (INTRO DEL I MOVIMIENTO) [cc. 85-96]:

Cabeza del tema tratada por ampliación y en secuencia presentándose sucesivamente desde do, mi bemol y fa sostenido, favoreciendo el alejamiento y retorno a la tonalidad principal.



#### CUARTO MOVIMIENTO (FA MENOR)

| CC.  | Sección | Forma en arco | Tonalidad y dinámica   | Observaciones   |
|------|---------|---------------|------------------------|---|
| 1-8  | A1      | A             | I-II (Fa m)<br>fff-fff | <b>Tema intro 1er mov.</b> Presentado por los tres instrumentos en octavas.                                   |
| 9-22 | A2      |               | VI7(LabM)-V7(Fa m)     | <b>Cabeza tema</b> en lab + <b>desarrollo temático</b> trabajado de manera contrapuntística entre cuerdas (en |

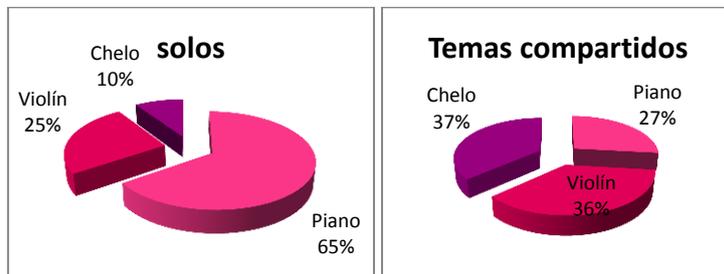
|         |     |                |                                       |  |
|---------|-----|----------------|---------------------------------------|--|
|         |     | (ff-ff)        | Cantábile-p-cresc.                    | octavas) y piano.  |
| 23-30   | A1' |                | I-I (Fa m)<br>ff-ff                   | Tutti sólo en la cabeza del tema, luego el violín pasa a acompañar con pasajes escalícticos. La melodía más clara aparece en el chelo.   |
| 31-42   | B1  | B<br>(ff-dim.) | I-V7 (Fa m)<br>ff-ff                  | Muy diferenciado gracias a la indicación Prestissimo que queda acentuada por los arpeggios descendentes del violín cuyas notas deben doblarse [igual que en la C del 1er movimiento]. A partir del c.33 queda solo el piano. |
| 43-54   | B1  |                | I-V7 (Fa m)<br>ff-ff                  | Sólo cambia la disposición de las voces pues a partir del c. 47, la melodía pasa al violín.  |
| 55-61   | B2  |                | Vb5(Fa)-V7(Mi b)<br>ff- dim. molto    | Pasaje de transición en el que las cuerdas, trabajando en terceras se alternan el arpeggio descendente con el piano.   |
| 62-68   | C   | C<br>(pp-pp)   | I-V (Mi b M)<br>pp cantábile-pp       | Tema lírico que por carácter y salto de 4ª del comienzo, parece evocar el tema B del 1er movimiento.   |
| 69-75   | C   |                | I (MibM) - V (Si m)<br>pp cantando-pp | Reaparición de C en el violonchelo.  |
| 76-101  | B1' | B'<br>(p-dim)  | I (Si m)-V7 (FaM)<br>p-f-dim          | Variación de B1 realizando progresiones con distintos elementos, pasando el protagonismo del piano al violín para terminar alternándose ambos.   |
| 102-108 | C   | C'<br>(p-ff)   | I (Fa M)-VII (Reb)<br>p cantabile-p   | Recuperación del tema lírico con las cuerdas a dúo y en Fa M.  |
| 109-115 | C   |                | I (Re b)-III (Fa m)<br>p-cresc.       | Mismo tema, esta vez en el piano y sobre Re b.   |
| 116-122 | C   |                | I-V7 (Fa M)<br>ff-ff                  | 3ª exposición del tema, de nuevo con las cuerdas a dúo y en Fa.  |
| 123-132 | B1' | B<br>(ff-ff)   | I-V7 (Fa m)<br>ff-ff                  | Incluye el motivo de la progresión pero insistiendo sobre Fa.  |
| 133-140 | A1  | A'<br>(ff-ff)  | I-II (Fa m)<br>ff-ff                  | Reaparición de A1 + ascenso cromático en octavas del piano.  |
| 141-149 | A2' |                | VI7(LabM)-IV7(Fa)<br>ff-ff            | Reaparición de A2 con ligera variante en el final que queda acentuado por un marcado ritardando. Y con un acompañamiento pianístico que toma motivos de B1.  |
| 150-155 | D   |                | I-IV (Fa m)<br>ff-ff                  | <b>Tema A1 del I movimiento</b> , resaltado por la indicación <b>Allegro dil 1º tempo</b> . De nuevo un molto ritard. sirve de enlace hacia la próxima sección.  |
| 156-159 | A1  |                | I (Fa M)-I (Fa m)<br>ff-ff            | La indicación Molto lento, hace que la recuperación de la cabeza de A, nos recuerde la <b>intro del 1er mov.</b> más que el inicio de este último.   |

DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 49 cc. | Total: 112 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 63 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 19 cc. | Total: 105 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 86 cc. |                                |

|       |                   |        |                               |
|-------|-------------------|--------|-------------------------------|
| Chelo | Solos             | 7 cc.  | Total: 93 cc. de protagonismo |
|       | Temas compartidos | 86 cc. |                               |

En este movimiento, queda algo más patente la preferencia de Turina por su propio instrumento, otorgándole un considerable protagonismo en solitario y manteniéndolo en muchos *tutti*, de manera que en este movimiento se convierte en el instrumento con más compases de material temático.



RECUPERACIÓN DEL TEMA DEL ANDANTE (INTRO DEL I MOVIMIENTO) QUE SE CONVIERTE EN A [CC. 1-30]:

A1, lo retoma tal cual aparece en el primer movimiento pero con los tres instrumentos doblándose en octavas:

RECUPERACIÓN DEL COMIENZO DEL TEMA A1 DEL I MOVIMIENTO [CC. 150-155]:

Esta recuperación del material del primer grupo temático del I movimiento, precede a la aparición final del tema de la introducción, favoreciendo, con este cierre, una concepción cíclica global de la obra.

## RECEPCIÓN DE LA OBRA

El estreno del *Trío en Fa* tuvo lugar el 31 de mayo en la Sala Piazza<sup>85</sup>, siendo sus intérpretes el propio autor, el violinista Fernando Palatín, y el violonchelista Antonio Ochoa<sup>86</sup>. Con motivo de esta audición leemos en la prensa:

“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>87</sup>.

“Es un verdadero maestro y un pianista notable el señor Turina (...) mereciendo grandes plácemes por lo bella e inspirada que es la composición”<sup>88</sup>

Pocos meses después puede leerse en el *Guadalete*:

“Ha marchado a Madrid, desde Sevilla, el joven compositor musical D. Joaquín Turina, que dará a conocer en un concierto, entre otras composiciones suyas, un trío del que tenemos las mejores noticias. También es probable que estrene alguna de las obras de aplaudidos autores que tiene en cartera”<sup>89</sup>.

A propósito de la puesta a punto del trío para su presentación en la capital, Alfredo Morán recoge las siguientes declaraciones del autor: “Ya terminé el Trío definitivamente. Es el mismo que tocó Palatín y estoy buscando un copista, porque yo no tengo tiempo de ponerlo en limpio”. La única referencia que hemos podido encontrar sobre este posible estreno madrileño aparece en la introducción que hace Saint-Aubin a un artículo de Turina de 1907 que reproduzco parcialmente:

“Es Turina un músico andaluz que no sabe absolutamente nada de tangos y muy poco de seguidillas. ¡Habrás visto! En compensación de tan lamentable ignorancia conoce a fondo y recuerda a maravilla la obra sublime de Bach, Mozart, Beethoven, y otros maestros gloriosos, que han formado su escuela y tendencia. Acompañado por los hermanos Quintero, asomó ante el público de Madrid con buena fortuna y una partitura que tenía el sello de todas las obras escritas por noveles compositores de gran cultura y talento; es decir, el pecado grave de un excesivo alarde de sabiduría”<sup>90</sup>.

Esta obra, al igual que el resto de la producción anterior a 1907, quedaría fuera de catálogo. “En 1999, coincidiendo con el cincuentenario de la muerte del compositor tuvo lugar la primera audición del Trío en fa, casi un siglo después de ser compuesto”<sup>91</sup>.

“La aparición en 1978 de un legajo en el que se hallaron 28 obras de juventud de Turina, más el *Trío en fa* para piano, violín y violonchelo, fechado en 1904, y la *Sonata para violín y piano*, firmada en París en 1908, fue como bien dijo Alfredo Morán “una auténtica sorpresa”. Esos manuscritos, durante más de sesenta años, estuvieron reposando, dentro de un armario, en un sótano trastero de la casa número 7 de la calle de Alfonso XI, de Madrid. Éste fue el domicilio escogido por Turina en el año de 1914, y él fue quien, rechazando su propia creación juvenil, le proporcionó tan triste y oscuro destino. Un rastreo en dicho lugar en 1978 dio por resultado la recuperación de tales partituras”<sup>92</sup>.

<sup>85</sup> La misma sala que vio su debut como pianista el 14 de marzo de 1897, donde interpretó la Fantasia sobre el Moisés de Rossini de Thalberg. AA. VV.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, p. 514

<sup>86</sup> MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 72-73

<sup>87</sup> ANÓNIMO: “Un concierto”, *El Noticiero Sevillano (Sevilla)*, 1.VI.1904, p.1

<sup>88</sup> ARROLA, Jose María: “Sala Piazza. Un concierto”. *El Liberal (Sevilla)*, 1.VI.1904, p.1

<sup>89</sup> ANÓNIMO: “Compositor”, en *El Guadalete*. Periódico político y Literario, 4 de octubre de 1904, Sevilla, año L nº 15227, p. 2

<sup>90</sup> SAINT-AUBIN: “España que nace. Música del porvenir. Joaquín Turina”, en *El Heraldo de Madrid*, 30 de agosto de 1907, p.3.

<sup>91</sup> <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/it%3A2850> [16/5/2013, 10:05] Texto incluido en el prólogo a la edición de 2004, redactado por Alfredo Morán.

<sup>92</sup> MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 44.

# TRÍO EN RE Nº 1, OP. 35

## CONTEXTUALIZACIÓN

Tras 7 años de formación en la Schola Cantorum de París, y debido al estallido de la primera guerra mundial, Turina se ve obligado a regresar a España antes de lo que esperaba pero se va llevando consigo una cariñosa carta firmada por D'Indy, certificando que Turina posee el talento necesario para ser un excelente compositor. Se inicia entonces, un extenso periodo de auto-promoción mediante multitud de giras, en las que se da a conocer como intérprete, compositor e incluso director de orquesta (aceptando por ejemplo dirigir a los Ballets Rusos de Diaghilev durante su gira de 1918 por 16 ciudades españolas)<sup>93</sup>.

El Trío en re, fue terminado según Morán el 18 de febrero de 1926 y “depositado, el día 25, en el Ministerio de Instrucción Pública para ser incluido en el Concurso Nacional de Música promovido por la Dirección General de Bellas Artes. Poco antes de que se hiciera público el resultado del Concurso, Turina fue nombrado crítico musical de *El Debate* (12-IV-1926), cargo que asumió hasta la desaparición del periódico el 9 de julio de 1936. Allí encontró un escape literario y es lo que permite conocer sus sabias opiniones y comentarios sobre sus propias obras, sobre las de los demás, y sobre todo lo opinable que se presentó ante él”<sup>94</sup>.



Diploma del Premio Nacional de Música de Cámara, concedido a Turina en 1926 por su obra «Trío número 1».

El fallo del tribunal del Concurso Nacional de Música, que estuvo integrado por Fernández Bordas, Larregla, Del Villar, el padre Iruarrizaga, Ignacio Busca de Sagastizábal y, como secretario, Gabriel Miró, se inclina, por unanimidad, a favor de Turina<sup>95</sup>. La confirmación del fallo le fue comunicada el 18 de mayo mediante un oficio firmado por el director general de Bellas Artes, señor Infantes, que comienza:

“Por Real Orden de esta fecha [10.V.1926] y a propuesta unánime del Jurado del Concurso Nacional de Música 1925-1926, se otorga a usted un premio de tres mil pesetas, por su Trío para piano, violín y violonchelo, presentado al tema *Música de cámara*”<sup>96</sup>.

La revista *Ritmo* publicó la fotografía de dicho documento en la página 25 del nº 520, dedicado íntegramente al maestro Sevillano en el centenario de su

<sup>93</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 515

<sup>94</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516

<sup>95</sup> “Informaciones y noticias musicales. Músicos premiados”, en *ABC*, 12-05-1926, p. 29.

<sup>96</sup> La noticia se difundió rápidamente gracias a la publicación del fallo del jurado en varios periódicos y revistas nacionales: *El Herald* de Madrid (11 de mayo de 1926), p.2; *El Imparcial* (12 de mayo de 1926), p.5; *El año académico y cultural* (1926), p. 46.

nacimiento<sup>97</sup>.

Un poco más adelante Morán advierte la ausencia de obras destinadas al trío de arco en el catálogo de Turina e incluye un comentario del autor publicado en *El Debate* donde se explica este hecho: “Hay que confesar que la composición de un trío de cuerda presenta el inconveniente (...) de su sonoridad algo pobre y monótona”<sup>98</sup>. Prefirió pues, sustituir la viola por el piano en sus trabajos para trío ganando con ello “estabilidad, fuerza y colorido”.

Poco después de la concesión del Premio, Turina realizaba las siguientes declaraciones para *El Sol*:

“Trabajo incesantemente. He terminado un trío, que dará a conocer en Madrid el Trío Pichot y en Barcelona el Trío Barcelona. Para el teatro no tengo nada preparado. Le he tomado al teatro, a la ópera, asco profundo. Hay que vencer mil intrigas, soportar lo indecible y resignarse las más de las veces, sobre todo en Madrid, a qué se pongan las obras de una manera imposible”<sup>99</sup>.

El Trío en re, op. 35, está dedicado “A su alteza Real la Infanta Doña Isabel de Borbón”. A la cual dedicó Turina un entrañable artículo con motivo de su fallecimiento<sup>100</sup> (el 24 de abril de 1931) donde describe una de sus visitas a palacio, concretamente aquella en la que le entregó el manuscrito original del *Trío nº1, op. 35*<sup>101</sup>. Con el fin de contrastar esta información hemos consultado el catálogo de la Biblioteca del Palacio Real y desgraciadamente no consta en él nuestra obra. Podríamos aventurar una posible localización del manuscrito en los fondos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde sabemos por su web, que se conservan manuscritos originales de Joaquín Turina, pero debido a la ausencia de un catálogo accesible y a la falta de tiempo para la realización de una visita física, aún no hemos podido corroborarlo.

## ANÁLISIS

El Opus 35, probablemente sea el trío más académico estructuralmente hablando de los que vamos a analizar y tiene el honor de ser la “obra predilecta” de su autor<sup>102</sup>. La Fundación Juan March ha puesto a disposición del público a través de su [página web](#), la digitalización de la primera edición de la partitura que Joaquín Turina conservaba en su biblioteca personal. Además de la ventaja del libre acceso a la obra, esta digitalización resulta de gran interés porque conserva anotaciones manuscritas del autor, en las que puede advertirse un somero análisis estructural, de gran interés para nuestro trabajo, y al que prometemos ser lo más fieles posible. Estas anotaciones han hecho posible constatar que el autor tuvo la intención de presentar la fuga invirtiendo el orden de sus secciones principales, es decir comenzando por los estrechos. En el segundo movimiento identifica la inspiración regionalista de cada una de las variaciones. Y en el último señala la recuperación de temas de movimientos anteriores, por si no quedara del todo claro al oído.

<sup>97</sup> *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p.25

<sup>98</sup> TURINA, J.: “Sociedad de Cultura Musical”, en *El Debate*, 2-X-1926, p. 2.

<sup>99</sup> FEBUS: “El arte lírico. Lo que dice el maestro Turina”, en *El Sol*, Madrid, 1-09-1926, p. 3.

<sup>100</sup> TURINA, J.: “La princesa más sabia en música”, *El Debate*, 24.IV-1931, p. 2.

<sup>101</sup> MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Pp. 362-363.

<sup>102</sup> ARAGONES, C.: “Joaquín Turina. El españolísimo músico sevillano” en *Ritmo*, año XIX nº 218, (febrero de 1948) p. 13: “Mi obra predilecta es el Trío para piano, violín y violoncello, premiado en un concurso”.

PRIMER MOVIMIENTO [PRELUDIO Y FUGA] RE MENOR/MAYOR

| CC.   | Sección | Forma                                | Tonalidad y dinámica                        | Observaciones  |
|-------|---------|--------------------------------------|---|--|
| 1-8   | A       | P<br>R<br>E<br>L<br>U<br>D<br>I<br>O | V-II (Rem)<br><br>f-pp                      | “Diseño cromático y modulante” así describe Turina esta primera parte en la que la fusión de las voces del violín y el chelo configura A. Un procedimiento que recuerda al inicio del II movimiento del Trio en fa.  |
| 9-19  | B       |                                      | I(Re m)-bII(Lam)<br><br>pp-sf-pp            | Intervención a solo del piano denominada por Turina “Diseño rítmico”, lo más característico de esta parte es la corchea con doble puntillo seguida de fusa y el contraste de este motivo con los tresillos de la parte central de la frase.  |
| 20-23 | A       |                                      | V-VII (Rem)<br><br>f-dim. molto             | “Casi transición”, estos cuatro compases retoman la cabeza de A de forma idéntica a la primera aparición.  |
| 24-37 | B'      |                                      | I-IV(Rem) → III (Sol m)<br><br>p-f-p        | “Desarrollo diseño rítmico” comienza el piano con el motivo rítmico esta vez en octavas, pero a partir del c. 26 el violín será el encargado del desarrollo de la frase mientras el piano acompaña en negras. Seis compases más tarde retoma el protagonismo temático y entra en escena el chelo para acompañarle. |
| 38-49 | C       |                                      | V9 (Solm)-V7 (Rem)<br><br>p espressivo-sf-p | Llamado “ <b>Tema generador</b> ” por Turina mantiene cierta similitud con la parte central de B, está reservado al chelo que es acompañado por el piano por compases donde se alternan las corcheas y las negras. A partir del c. 46, el chelo calla y el piano recoge los tresillos.                             |
| 50-60 | B''     |                                      | I(Re m)-bII(Lam)<br><br>pp-sf-pp            | Reaparición del diseño rítmico con un tratamiento que va sumando instrumentos y ganando en trabajo contrapuntístico.   |
| 61-66 | A'      |                                      | V-V (Re m)<br><br>pp-ppp                    | “Conducto a la fuga” elaborado con material de A y reservado a las cuerdas, salvo por la intervención del piano justo en los acordes finales.  |

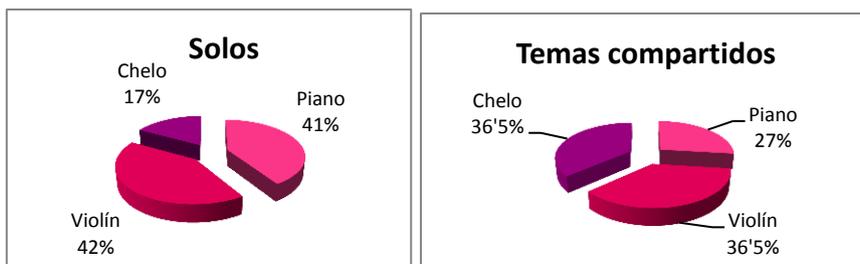
| CC.   | Sección   | Forma     | Tonalidad y dinámica              | Observaciones  |
|-------|-----------|-----------|-----------------------------------|--|
| 67-72 | Estrecho1 | Estrechos | VI7-V7 (ReM)<br>pp-cresc          | Un cambio de tempo (Andante) señala el inicio de la fuga “a la inversa”. Cuyo primer estrecho comienza con la entrada del sujeto en I, V e inversión en V. |
| 73-81 | Estrecho2 |           | I (ReM)-III (Lam)<br>sfr+ accel-f | Entrada en I, I, VI, VI  |

|         |                       |                             |  |   |
|---------|-----------------------|-----------------------------|--|---|
| 82-88   | Estrecho3             |                             | VI7-V (LaM)<br>f-f                         | Coincidiendo con la indicación "Allegretto", se producen 3 entradas sucesivas en dominante.   |
| 89-96   | Episodio              |                             | I-V (Lam)<br>ff-p                          | Primeros compases elaborados con la cabeza del sujeto en Vm, Vm y siguientes con variantes de la misma.   |
| 97-11   | C'Preludio            | Desarrollo                  | III (La m) -V7 (Sol M)<br>p-mf-p           | "Tema libre" a cargo principalmente del violín. Tanto por el carácter como por el ritmo podría considerarse una variante del Tema generador del Preludio con motivos rítmicos que recuerdan la cabeza del sujeto. |
| 112-123 | Respuesta R. y Sujeto |                             | I (Sol M) – II7 (Re M)<br>p-ff             | "Entrada en la subdominante" remarcada por otro cambio de tempo "Allegro moderato". Respuesta Real (IV) y Sujeto (I)  |
| 124-134 | CPreludio             |                             | V9 (Solbm) – VII9 (Si m)<br>pp espressif-f | <b>"Tema generador" del Preludio</b> (dúo de cuerdas)+ transición a Si m (tutti). Todo ello en Andantino.   |
| 135-143 | Respuesta Real        |                             | I-I (Si m)<br>f-f                          | Respuesta real en VI (Violín) + cabeza de Respuesta real en VI (Chelo).   |
| 144-151 | Episodio'             |                             | I-V (Si m)→III Re<br>ff-p                  | "Similar al primero" pero sobre VI  |
| 152-163 | C'Preludio            |                             | I-V (Re M)<br>p-f                          | Reaparición del "Tema libre" repartido entre el violín y el piano.  |
| 164-169 | Sujeto (p)            |                             | Exposición                                 | I-II (Re M)<br>mf-mf  |
| 170-175 | Res. R (VI)           | III-VII5Dis (ReM)<br>mf-dim |  | Respuesta en V en violín con piano y chelo acompañando.   |
| 176-181 | Sujeto (Vc)           | I-VI (Re M)<br>p-p          |  | Sujeto (en I) en el chelo, acompañado sólo por el violín  |
| 182-187 | Res. R (VI)           | V-V (Re M)<br>pp-pp         |  | Respuesta en V, violín a solo.  |
| 188-191 | FINAL                 | II11-V9-I (Re M)<br>ppp-ppp |  | Cadencia final, los tres instrumentos marcan los acordes cadenciales que, menos el último, aparecen situados en parte débil.  |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 41 cc. | Total: 108 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 67 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 42 cc. | Total: 133 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 91 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 17 cc. | Total: 108 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 91 cc. |                                |

Si tenemos en cuenta solo los totales, piano y chelo parecen en igualdad de condiciones pero mientras el grueso del material temático del chelo es compartido, el porcentaje de solos del piano es un 24% más elevado.



ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMAN EN LOS SIGUIENTES:

TEMA GENERADOR DEL PRELUDIO



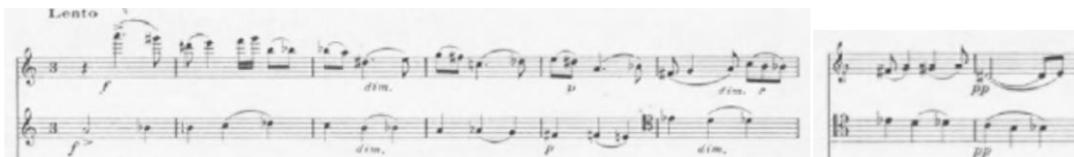
Recuperado ya en el desarrollo de la fuga [cc 124-134]. Además parece haber inspirado el tema B del II movimiento y el "Tema rítmico" del III movimiento.

TEMA DE LA FUGA



Reaparecerá varias veces en el III movimiento, tanto en el desarrollo como en la Coda.

TEMA A DEL PRELUDIO



SEGUNDO MOVIMIENTO [TEMA Y VARIACIONES] LA MENOR

| CC.   | Sección | Forma          | Tonalidad y dinámica     | Observaciones  |
|-------|---------|----------------|--------------------------|--|
| 1-16  | A       | Tema           | I-V (La m)<br>p-sf-p     | Presentación de lo que será el acompañamiento pianístico a modo de introducción y tema en el chelo.  |
| 17-23 | B       |                | V-VI7Dism(Lam)<br>p-sf-p | Tema en el violín con acompañamiento pianístico en el que predominan acordes paralelos.  |
| 24-37 | A'      |                | I-I (La m)<br>p-sf-p     | Tema repartido entre violín y chelo con comentarios del que acompaña. Piano sin novedad.   |
| 38-55 | A       | Var. I Muñeira | I-I (Fa M)<br>p-p        | Pedal de tónica con 5ª en ostinato sobre el que el piano desarrolla el tema de la muñeira con un acompañamiento de acordes con 6ª añadida que recuerda la armonía de A. En el c. 48 la muñeira pasa al violín. |
| 56-63 | B       |                | V-VAum9 (Fa M)<br>sf-p   | La melodía está en el piano y parece una variante de la B del tema principal.  |
| 63-81 | A'      |                | I7-bV7 (Fa M) = bII      | El tema de la muñeira comienza en I  |

|         |       |                      |                 |  |  |
|---------|-------|----------------------|-----------------|--|--|
|         |       |                      |                 | (Re M)<br>p-p                              | piano pero a partir del c. 67 pasa al violín. Cierra el piano con una coda que rítmicamente recuerda a B.  |
| 82-95   | A     | Var. II<br>Schottis  |                 | I-V7 (Re M)<br><br>p-sf-p                  | Con dos elementos principales: el tema del "schotis" despiezado entre los distintos instrumentos y apreciable en los 4 primeros compases y la melodía "con sentimiento popular" del violín, variación por disminución rítmica de la A del Tema del movimiento. |
| 96-106  | B     |                      |                 | I-bIV9 (Si) = bII (Re M)<br>p-cresc.       | Melodía extraída de la B del Tema. Manteniendo el acompañamiento de "schotis".   |
| 107-120 | A'    |                      |                 | I-VI7 (Re M) = bII (Si b M)<br><br>p-sf-pp | Reaparición de A, con una diferencia: el tema con sentimiento popular del violín está una octava más alto y acortado, el enlace a la siguiente variación se hace mediante el recuerdo de la cabeza del tema, tratado por ampliación.                           |
| 121-136 | A     | Var. III<br>Zortziko |                 | VII-IV7 (Si b M) = bII (Re M)<br><br>pp-p  | Dedicada exclusivamente al piano, está construida íntegramente sobre el ritmo vasco, Turina describe la melodía como "tema de contornos algo retorcidos".  |
| 137-143 | B     |                      |                 | I-bII (Re M) = IV (Si b M)<br>p-sf-p       | Melodía que recuerda a la B del Tema principal adaptada al ritmo de zortziko.  |
| 144-154 | A'    |                      |                 | I-VAum9 (Sib M)<br><br>p-sf-p              | Reaparición del "tema de contornos algo retorcidos" + un enlace elaborado a partir de la cabeza de ese mismo tema.   |
| 155-161 | A     | A                    | Var. IV<br>Jota | I-I (Sol M)<br><br>pp-p                    | Sólo cuerdas: sobre un acompañamiento en pizz. del chelo con carácter guitarrístico, canta el violín una jota en el registro grave   |
| 162-165 | ATema |                      |                 | I-V5ªAum (Solm)<br>p-sf-p                  | Tema A del Andante una 2ª por debajo (desde sol)   |
| 166-172 | A     | B                    |                 | I-I (Sol M)<br>pp-p                        | Reaparición de la jota sin novedades.  |
| 173-176 | BTema |                      |                 | III-V7 (Sol M)<br>p-cresc.-p               | Tema B del Andante una 2ª por debajo   |
| 177-189 | A'    | A'                   |                 | I-V7 (Sol M)<br><br>pp-f                   | De nuevo la jota pero esta vez el acompañamiento guitarrístico va en el violín y canta el chelo. Cierra la variación el piano con una variante del canto de la soleá.  |
| 190-194 | A     | A                    |                 | I-I (Mi M)<br><br>p-p                      | Sobre un ostinato del piano elaborado a partir del arpeggio de tónica canta el violín una solea.   |
| 195-201 | BTema |                      |                 | I-V7 (Mi M)<br><br>p-cresc.-p              | Variante de la B del Tema principal. También en el violín, pero esta vez el chelo se une al acompañamiento.  |
| 202-206 | A     | A'                   |                 | I-bVI (Mi M)                               | Reaparición de la soleá, esta vez a con el chelo a distancia de segunda del  |

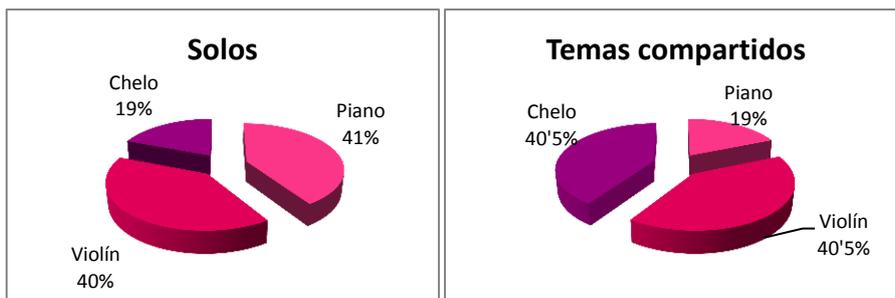
|         |        |     |                     |   |  |
|---------|--------|-----|---------------------|---|--|
|         |        |     | Var.<br>V<br>Soleás | p-p   | violín.  |
| 207-212 | B'Tema |     |                     | IV7-bII (Mi M)<br>ff-ff                           | Reaparición de la variante de B con ambas cuerdas a distancia de 2 octavas.  |
| 213-216 | A'     | A'' |                     | I(MiM)-III7(Mim)<br>ff-ff                         | Variante de la soleá en las cuerdas y crece el virtuosismo en el acompañamiento pianístico.  |
| 217-222 | B'Tema |     |                     | I-III5 <sup>o</sup> Dis (Mi) = VII (La m)<br>p-pp | Reaparición de B tal y como lo hizo al principio de la variación.  |
| 223-230 | A      |     | Tema                | I-IV7 (La m)<br>p-cresc.                          | Tema en el chelo que debe tocar con sordina.   |
| 231-237 | B      |     |                     | V-VII7/V (La m)<br>p-cresc.-p                     | Tema en el violín que debe tocar con sordina.  |
| 238-244 | A'     |     |                     | I (La m) - I (La M)<br>p-p                        | Tema en el chelo con comentarios en eco del violín.  |
| 245-252 | CODA   |     |                     | I (La M) - I (La m)<br>pp-sfr-p                   | Elaborada con el final del acompañamiento de A2 mas el pasaje cadencial, protagonismo absoluto del piano salvo por la aparición de las cuerdas 4 antes del final para tocar I. |

Antes de pasar a la distribución del material temático queremos destacar lo variada que resulta la elección del sustrato tradicional que salpica este movimiento. Algo que podría explicarse como un intento del autor por congraciarse con los miembros del jurado del Concurso Nacional de Música: Ignacio Busca de Sagastizábal y Luis Iruarizaga eran vascos por lo que podemos advertir como una feliz coincidencia el hecho de haber incluido un zortzico. Pero si además añadimos al gallego Antonio Fernández Bordas, con su correspondiente muñeira; a Joaquín Larregla y Urbieto, un navarro a quien podría agradar la jota; a Rogelio del Villar a quien probablemente fuera destinado el Schotis, por ser catedrático de Música de Cámara en el Conservatorio de Madrid. Las soleares serían el homenaje del autor a su patria chica por lo que sólo quedaría por satisfacer a Don Gabriel Miró, pero parece ser que su condición de secretario del tribunal, no llegaba para incluir una obra en referencia a la comunidad valenciana.

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 94 cc. | Total: 106 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 12 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 92 cc. | Total: 138 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 26 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 44 cc. | Total: 70 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 26 cc. |                                |

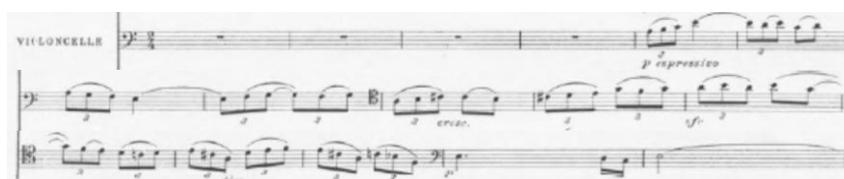
Muy equilibrada la proporción de solos del piano y el violín en detrimento del violonchelo cuyos compases de solo son menos de la mitad. Hay que destacar que en este movimiento Turina ha hecho un gran esfuerzo para diferenciar las voces, que como demuestran los números de la tabla anterior, trabajan mucho más de manera independiente que combinada.



ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMAN EN LOS SIGUIENTES:

**TEMA A**

Tanto este, como el siguiente, serán retomados y reelaborados a lo largo de todo este movimiento. Pero A, además, se recuperará en el desarrollo y en la coda del III movimiento.



**TEMA B**



Este tema contrastante tiene una construcción similar al tema generador del prelude del primer movimiento, por lo que podría considerarse una variación del mismo. Más parecido rítmico guarda la variante que presenta la V variación:



**MUÑEIRA**



Será retomado en el desarrollo del III movimiento.

**TERCER MOVIMIENTO [SONATA] RE MENOR/MAYOR**

| CC.  | Sección     | Forma Sonata | Tonalidad y dinámica         | Observaciones  |
|------|-------------|--------------|------------------------------|--|
| 1-8  | Introd.     |              | I-V7 (Re m)<br><br>pp-cresc. | El tema de las cuerdas (tresillos con notas dobladas) recuerda al inicio de la oración del Torero [op.34]. Recurso también utilizado en el Prestissimo del IV movimiento del Trío en fa (c.31 y ss.) |
| 9-13 | A1<br><br>A |              | I-V9 (Re M)                  | "Tema rítmico" presentado por las cuerdas sonando en octavas. La figuración rítmica recuerda   |

|        |                          |   |  |     |  |  |   |
|--------|--------------------------|---|--|-----|--|--|---|
|        |                          |   | E<br>X<br>P<br>O<br>S<br>I<br>C<br>I<br>Ó<br>N |     | f-p  | ligeramente al tema B del II movimiento.   |   |
| 14-18  | A1                       |   |  |     |  | Mismo tema presentado esta vez en el piano.  |   |
| 19-26  | A2                       |   |  |     |  | Pasaje contrapuntístico, de carácter más lírico, elaborado a partir de tresillos y repartido entre los tres instrumentos.  |   |
| 27-31  | A1                       |   |  |     |  | Reaparición del tema rítmico tal y como se expuso la primera vez (cuerdas a dúo).  |   |
| 33-39  | Puente                   |   |  |     | V7/IV-VII9Dis (Re)                             | “Transición”: Pasaje elaborado a partir de la cabeza de A1 que va apareciendo de manera alternada en las cuerdas (que trabajan en octavas) y en el piano.                                    |   |
| 40-50  | B1                       | B |  |     | IV-II7+4ª (Re)<br>[Acorde por 5ªs]             | “2º tema, popular. Ritmo de guajiras”. Dividido en dos semi-frases, la primera del violín con acompañamiento pianístico y la segunda del chelo con acompañamiento del resto de instrumentos. |   |
| 51-61  | B1’                      |   |  |     |  | Reaparición de B1, en el violín una octava más aguda y con el chelo sumándose al acompañamiento hasta que coge el tema.  |   |
| 62-73  | B2                       |   |  |     |  | p-pp   | Comentario de B1 repartido entre el piano y el violín que conduce al desarrollo.  |
| 74-80  | Sujeto                   |   |  | I   | D<br>E<br>S<br>A<br>R<br>R<br>O<br>L<br>L<br>O | III 5ªAum - I11 (Re)   | Un cambio de tempo (Lento) señala el comienzo del desarrollo. Al lado del mismo, puede leerse “Desarrollo-resumen. Desciende la tonalidad”. Una introducción del piano en ppp da paso al violonchelo que recupera el tema de la fuga desde sib. |
| 81-85  | A                        |   |  | III | en Arco  | I-V7 Sib M   | pp-p  |
| 86-92  | Tema A del II movimiento |   | II   |     | I-V7 Sol m                                     | p-pp   | “Tema de las variaciones” presentado en el chelo, con comentarios del violín y acompañamiento pianístico. En los últimos dos compases recupera el Lento y la introducción pianística que precedía al tema de la fuga.                           |
| 93-100 | A + Intro.               |   | III  |     | VII 5ªAum-VII (Do)                             |  | Nuevo cambio de tempo (Allegro). Mientras el violín recupera el “tema rítmico” con el acompañamiento del piano, el chelo se suma a dicho acompañamiento con una variación   |

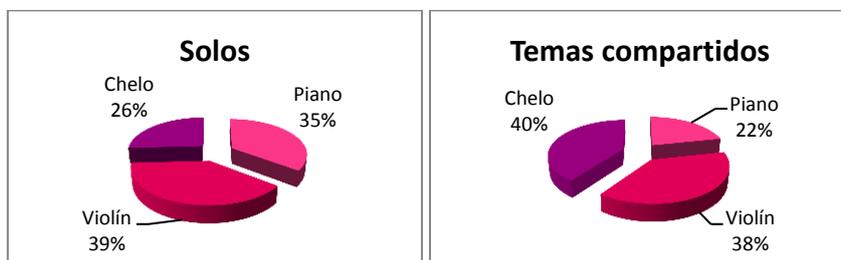
|         |              |        |                  |   |   |
|---------|--------------|--------|------------------|---|---|
|         |              |        |                  | ppp-pp  | melódica del tema de la introducción del movimiento. A partir del c. 97, violín y chelo intercambian sus papeles.   |
| 101-104 | B            |        |                  | I-V11 (Do M)<br>mf-cresc.                     | “Tema popular de guajiras” en el piano con acompañamiento acórdico de las cuerdas.  |
| 105-107 | A + Sujeto   | III+I  |                  | I-VII7 (Mi M)<br>cresc.-cresc.                | Cabeza del tema de la fuga en el chelo a la que se superpone el tema rítmico en el violín.  |
| 108-110 | Muñeira      | II     |                  | I-17 (La b) →bII<br>del V/Do<br>cresc.-cresc. | “Tema de muñeira” el violín con la indicación expresivo. Piano y chelo acompañan.   |
| 111-115 | B            | III    |                  | I-V11(Do)<br>mf-mf                            | “Guajiras” en un piano que empieza acompañado por las cuerdas pero acaba quedándose solo.   |
| 116-121 | Introducción |        |                  | V11-VII9 (Si b)<br>f-ff-dim.                  | Tresillos con notas dobles en violín y chelo sonando a dos octavas de distancia.  |
| 122-127 | Sujeto       | I      |                  | I-I (La M)<br>p expresivo                     | Vuelta del Andante y solo del chelo que retoma el “Tema de la fuga”.  |
| 128-132 | A1           |        | Recapitulación   | VI-V9 (Re M)                                  | Un cambio de tempo (Allegro) y compás (6/8) señalan la “Reexposición. Tema rítmico”. La única diferencia con A1 es que el dúo de violín y chelo suena una octava más grave. |
| 133-137 | A1’          | A      |                  |   | Tema en el piano, esta vez con acompañamiento en pizz. de las cuerdas.  |
| 138-145 | A2           |        |                  |   | Recuperación literal de A2  |
| 146-151 | A1           |        |                  |   | Reaparición del tema rítmico de manera idéntica al principio del movimiento.  |
| 152-158 | Puente       |        |                  |   | V7/IV-V9 (Re)<br>p-pp   |
| 159-169 | B1           | B      |                  | I-I (Re M)                                    | “2º tema”, es decir, la guajira en tónica. Se mantiene la distribución de las voces.  |
| 170-182 | B1’          |        |                  | p-f-cresc.                                    | Recuperación de B1’ en tónica con un final extendido que remarca la llegada a tónica. Este sería el verdadero final de la sonata.   |
| 182-186 | Transición   | I y II | C<br>O<br>D<br>A | I-VI7Dis (Re) →<br>II (La)<br>ff-ff           | “Intenso”. Recuperación del material que cierra el final del I movimiento y el tema del II movimiento.  |
| 187-192 | A Preludio.  | I      |                  |   | I-VI7 (La)  |

|         |                          |     |  |                        |   |
|---------|--------------------------|-----|--|------------------------|---|
|         |                          |     |  | ff-cresc.              | chelo pasa a doblar al violín a distancia de 2 octavas.   |
| 193-199 | C Preludio               | I   |  | I-V9 (La)              | Un Andantino da paso a la cabeza del "Tema generador del preludio" presentada primero en el piano y después en el violín. |
| 200-203 | Sujeto                   | I   |  | p súbito-f             |   |
|         |                          |     |  | VI7-V (Re)             | "Cabeza del motivo de la fuga" presentada dos veces seguidas en el violín con una octava de diferencia.                   |
| 204-205 | Tema A del II movimiento | II  |  | ff-dim.                |   |
|         |                          |     |  | VI (Re m) - V7+4ª (Re) | Cabez del tema A del II movimiento presentada en el violín  |
| 206-210 | Cierre                   | III |  | V7+4ª - I (Re M)       | Cierre cadencial elaborado a partir de material del puente.   |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 41 cc. | Total: 94 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 53 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 45 cc. | Total: 139 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 94 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 30 cc. | Total: 128 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 98 cc. |                                |

De nuevo vuelve a estar muy equilibrada la proporción de solos del piano y el violín. En este movimiento el violonchelo sigue quedándose por debajo pero a menor distancia. Vuelven a predominar, como en el primer movimiento, los pasajes en los que el protagonismo temático se reparte entre varios instrumentos.



#### ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO

##### TRESILLOS DOBLES DE LA INTRODUCCIÓN



##### TEMA A "RÍTMICO"



##### TEMA B "GUAJIRA"



## RECEPCIÓN DE LA OBRA

“En Julio de 1927, la Sociedad Anglo-Hispana programó para el día 5 un recital en el que estaba previsto el estreno de su Trío en re. Él y dos jóvenes inglesas, la violinista Enid Balby y la violonchelista Lily Phillips serían los intérpretes. A partir de entonces el opus 35 fue incluido en el repertorio de los más destacados tríos del momento: el trío catalán Pichot, que lo estrenó en Perpiñán; el Trío de Bruselas, en Bélgica; en Holanda, el Het Nederlandsche Trio; en Alemania, el grupo integrado por Scharrés, Harvant y Kuhner; en París fue tocado en la Sociedad Nacional interviniendo como pianista un compatriota, Tomás Terán, y, en España, sería escuchado por vez primera en un concierto de la Sociedad Filarmónica de Madrid en interpretación del Trío Sandor de Berlín (al que no pertenecía ningún alemán). El recital tuvo lugar en el teatro de la Comedia el 21 de abril de 1928<sup>103</sup>. Nada conforme debió quedar Turina con la versión del trío berlinés a juzgar por lo que dejó escrito en el Diario: “Mala impresión y decido no ir al concierto. Va la familia y me quedo con Obdulita que está en la cama”<sup>104</sup>.

Las tres críticas del concierto que hemos podido localizar, pueden ayudarnos a comprender el porqué del descontento del autor:

“Aunque el Trío Sandor, de Berlín, que actuó en la Sociedad Filarmónica estos días, lo integran positivamente valiosos instrumentistas, capaces de todo virtuosismo, su manera poco coloreada de interpretación no se aviene mucho con nuestros gustos y temperamento apasionado; su modo, en excesivo llano y sin relieve, no produce entusiasmo en los espectadores. [...] Donde más se echó a perder, por estar más cerca de nosotros, esta vaguedad y falta de impulso es en el interesante trío del maestro Turina, que esperamos en otra ocasión verle brillar en toda la finura de sus luces”<sup>105</sup>.

También el crítico del *ABC* se hizo eco del concierto:

“El Trío Sandor, de Berlín, en la Sociedad Filarmónica. Esta agrupación, que es de Berlín, aunque sus tres ejecutantes son: uno húngaro, otro holandés y otro ruso, pero que es entidad excelente, ha dado tres conciertos en la Comedia, el último ayer, para la veterana y aristocrática Sociedad Filarmónica. Ha ejecutado tríos y sonatas de Beethoven, Schubert, Dvorak, Brahms y Turina. La impresión producida ha sido buena, sin llegar al entusiasmo desbordante, acaso porque la exquisitez de su labor de detalle se aleja de la expresión cálida y vibrante. Un Adagio de Beethoven, por ejemplo, el del Trío en si, interpretado ayer, resulta primorosamente dicho. Los aplausos que obtuvo eran justificados. Pero en el trío de Turina del primer concierto se advirtió cierta vaguedad, como visto al través del ambiente de los países respectivos de los intérpretes, no vivido entre la luz meridional que esplende en la página del maestro sevillano”<sup>106</sup>.

Al día siguiente, *El Sol* publicó su propia crítica, elaborada por Adolfo Salazar<sup>107</sup>. Resulta algo más benévolo que su colega alabando la “eficiencia” de la interpretación pero afirmando:

“El Trío Sandor se ajustó más a la parte “formal” que a lo que hay en la obra de color nacional, cosa que tiene su excusa en el aspecto técnico dado a su “Trío” por Turina; pero que en artistas españoles no hubiera dejado pospuestas las finas alusiones “nacionalistas”, como es natural. Pero el esfuerzo y el buen deseo de comprensión de esos artistas bien merece un aplauso, como el que obtuvieron”.

Lo cierto es que la mayor parte del artículo está dedicado al análisis de la obra que transcribimos a continuación por parecernos de gran interés:

---

<sup>103</sup> Puede leerse el anuncio del concierto en: “Sociedad Filarmónica de Madrid”, en *ABC*, Madrid, 19-04-1928, p. 37 y consultarse el Programa del concierto -con un somero análisis de la obra que pudo ser escrito por Salazar, Miguel Salvador o incluso el propio Turina (ya que coincide con las anotaciones manuscritas de la partitura conservada en su biblioteca)- en la [página web de la Fundación Juan March](#).

<sup>104</sup> MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. P. 371.

<sup>105</sup> Crítica firmada por B y publicada bajo el título “El Trío Sandor en la Sociedad Filarmónica”, en *La Voz*, Madrid (26 de abril de 1928), p.3.

<sup>106</sup> “El Trío Sandor, de Berlín, en la Sociedad Filarmónica”, en *ABC*, Madrid, 26-04-1928, p. 38.

<sup>107</sup> SALAZAR, Adolfo: “El Trío Sandor en la Sociedad Filarmónica”, en *El Sol*, Madrid (27 de abril de 1928), p.2.

“Los artistas del Trío de Berlín tuvieron la atención de incluir en su primer programa el “Trío” de Joaquín Turina, obra típica de su autor en su fácil y elegante estilo, suelto y flexible. Es fácil darse idea de esta grata composición de Turina diciendo que pertenece sensiblemente al modo habitual de nuestro ilustre maestro, y que es una de sus obras en las que el color andaluz se diluye en más delicadas tintas dentro de esa gama tan fina de matices que caracteriza a Turina. Un deseo fundamental parece haber dictado ese “Trío”, a saber, el de hacer entrar los temas de “carácter” dentro de las formas tradicionales, haciendo éstas todo lo más elásticas posible y a aquéllos lo más próximos posible también al estilo general. Un “Preludio y fuga” constituye el primer tiempo, quizá reminiscencia de sus años de la “Schola” u homenaje a la célebre academia con sus típicos problemas pedagógicos, como es el de comenzar por los “estrechos” y simplificar paulatinamente hasta llegar a la claridad de la parte expositiva. Un tema del violoncelo constituye el segundo tiempo, tratado en variaciones “características”, muñeira, “schotis”, zortzico, jota o “soleares” (otro “divertissement” muy del agrado de los “scholistas”), mientras que guarda para final el tiempo en forma sonata, en cuyo desarrollo intervienen algunas derivaciones del tema del “Preludio” inicial. Sería curioso que Turina intentase modificar ligeramente el orden de los tiempos de su “Trío” para comenzar por el último y acabar por el primero, desarrollando y haciendo “en grande” la fuga. Quizá el resultado no fuese insatisfactorio y pudiera ser que diese más “armadura” a esa obra, cosa que probablemente ha querido evitar Turina, puesto que no lo ha hecho así, sino del modo que se describe. De cualquier manera, la obra es de grato efecto, con esa elocuencia poco apurada y sin abstractas complejidades que caracteriza la música de este maestro”.

Lo cierto es que nadie quedó especialmente conforme con esta interpretación por lo que en 1928 se programó una segunda audición del trío con motivo del segundo concierto de la recientemente creada Sociedad Internacional de Cámara<sup>108</sup>:

“El concierto del domingo estuvo integrado por obras de Joaquín Turina, que se sentó al piano para ser intérprete de sus propias obras y para colaborar con la violinista señora Palatín y el violonchelista Casaux. Un trío, que sonó a la perfección con grande y hermoso sonido, de buena calidad y cálido timbre (el trío en re, que los artistas del cuarteto Roth tocaron hace pocas semanas en la Sociedad Filarmónica y de cuya audición dimos cuenta oportuna)”.

Pocos meses después el autor reconocía en una entrevista de González Navarro que el Trío en re op. 35 estaba entre las obras que más le satisfacían<sup>109</sup>. La verdad es que el entusiasmo por esta obra se extendió rápidamente por todas las agrupaciones camerísticas del país, pudiendo rastrearse a través de la prensa frecuentes audiciones en localidades como Barcelona<sup>110</sup>, Palma de Mallorca<sup>111</sup>, Sevilla<sup>112</sup>... entre 1928 y 1932. Así como la grabación de la obra durante un concierto de música española celebrado en Amsterdam<sup>113</sup> y la posterior retransmisión del mismo a través de una emisora de radio londinense<sup>114</sup>:

“La emisora de Hilversum ha radiado un programa de música española contemporánea. Este programa lo acompañan la "Sonatina Trío", de Julián Bautista; "Tres canciones del marqués de Santulona", de Salvador

<sup>108</sup> “Un programa Turina en la S. I. C.”, en *El Sol*, Madrid (30 de mayo de 1928), p.2.

<sup>109</sup> GONZÁLEZ NAVARRO, F: “Nuestros músicos. Entrevista a Joaquín Turina”, en *Una información (suplemento del Heraldo de Madrid)*, 23 de agosto de 1928, p.8.

<sup>110</sup> En “Concierto Gálvez”, en *Ritmo*, año III nº 29, (31 de marzo de 1931) p. 8-9, puede leerse: “Con la eficaz colaboración de las señoritas Nieves y Herminia Gas, violinista y pianista, respectivamente, Gálvez desplegó su arte en la ejecución de un “Trío”, de Turina, y otro, de marcado carácter español, de Arbós. En estos tríos, las hermanas Gas se mostraron plenamente a la altura de su comprometida misión y compartieron con Gálvez los cálidos aplausos de la concurrencia”. Programa que repetirían un mes más tarde al verse en la necesidad de sustituir al Quartet Intim en la Real Academia de Buenas Letras, “que no pudo presentarse por enfermedad del violinista Ferrer”. Puede leerse la noticia completa en “Real Academia de Buenas Letras. Concerts Intims”, en *Ritmo*, año III nº 30 y 31, (15 de abril de 1931) p. 12.

<sup>111</sup> MAS PORCEL, J.: “Resumen de los conciertos dados hasta la fecha. Sección dedicada a la Asociación de Cultura Musical. Delegación de Palma. Curso 1928-1929”, en *Boletín musical*, Córdoba, nº 13, (Marzo de 1929), p. 16: “El notabilísimo Trío de Barcelona, que tantas simpatías se ha captado en nuestra ciudad con las veinticuatro audiciones que lleva ya dadas aquí, nos volvió a visitar en Febrero último ofreciéndonos unos programas de un interés grande e inusitado. Beethoven, Schumann, Brahms y César Franck tuvieron en Vives, Perelló y Mares unos intérpretes afortunadísimos. A petición de esta delegación ejecutaron el magnífico Trío en re de Turina cuya primera audición nos dieron los mismos artistas catalanes en el pasado mes de junio”.

<sup>112</sup> Según *ABC edición de Andalucía*, 26-04-1932, p. 37. Se interpreta el opus 35 en la primera parte del concierto del 27 de abril en el Teatro de la Exposición.

<sup>113</sup> “Amsterdam”, en *Ritmo*, año IV nº 50, (15 de febrero de 1932), p.14.

<sup>114</sup> “La semana de radio”, en *Luz*, Madrid (17 de febrero de 1932) p. 4.

Bacarisse; "Trío", de Joaquín Turina; "Dos sonatas de El Escorial", de Rodolfo Halffter; "Canciones playeras", de Oscar Esplá, y "Concierto para clavicembalo", de Manuel de Falla".

También las emisoras nacionales programaron la retransmisión de esta obra:

"Mañana, jueves, por la noche, proseguirá el crítico musical D. Adolfo Salazar sus disertaciones radiadas desde el estudio de la Unión Radio, acerca de los músicos contemporáneos. El tema de la conferencia será "El maestro Turina y su producción", y se ejecutarán de este compositor las obras siguientes: "*Andante scherzo*" (del quinteto); "*Sonata en re*" para violín y piano; *Trío para violín, violoncello y piano*; "Canto a Sevilla" (para canto y piano). En esta emisión intervendrán la cantante señor Galatti, el maestro Turina, los Sres. Francés, Cassaux, Del Campo y Tomé"<sup>115</sup>.

Si tratamos de aplicar a lo comentado en párrafos anteriores la teoría de la recepción, podemos deducir una más que buena aceptación de la obra, y en torno a ello podríamos hablar sobre si el motivo de dicha aceptación es la inclusión del sustrato tradicional dentro de un lenguaje internacional (el francés) con el que pudieran sentirse identificados todos los occidentales. Pero lo que ahora queremos destacar es que a partir de 1939, la obra, prácticamente desaparece de las programaciones. Y aunque algunos puedan argumentar que esto es debido a un cambio de gusto o mentalidad por parte de público y programadores -algo bastante discutible teniendo en cuenta que los tríos que más siguen programándose, aún hoy día, siguen siendo los compuestos en el s. XIX, sonoridad e la que se inscribiría el de Turina-; lo cierto es que con el advenimiento del régimen franquista, no sólo decidió quedarse en el país, sino que pasó a formar parte del régimen ocupando múltiples cargos como comisario, catedrático y crítico. Quizá esta afiliación tácita -o no tanto- provocó que fuera visto con recelo por sus antiguos compañeros en el exilio, y que su obra hasta entonces ponderada -aunque se mantuviera fuera de la vanguardia-, comenzó a sufrir ese vacío que la comunidad internacional quería mantener con todo aquello que sonara cercano a la ultra-derecha.

---

## TRÍO EN SI MENOR, Nº 2, OP.76

### CONTEXTUALIZACIÓN

Turina está ya en su etapa de madurez. Las giras de la etapa anterior lo han hecho famoso en todo el país, gozando del reconocimiento de crítica y público y, cosa rara entre sus colegas, de los editores. En una entrevista de 1948, el propio compositor explica el por qué de esta preferencia:

"El compositor español, el compositor de música sinfónica y de cámara suele frecuentemente no tener idea de la dimensión y produce obras que son verdaderos mamotretos, y que constituyen el terror de los editores. El editor quiere obras pequeñas, de reducido coste de impresión, que pueda ofrecerlas al público a precios asequibles que no le originen un grave perjuicio si no las vende, y el artista, sabedor de este natural deseo, debe simultanear, por lo menos, las proporciones de las obras que entrega a las empresas editoriales"<sup>116</sup>.

Turina venía manteniendo desde los años veinte:

---

<sup>115</sup> "Informaciones musicales", en ABC, Madrid, 3-12-1930, p. 45.

<sup>116</sup> ARAGONES, C.: "Joaquín Turina. El españolísimo músico sevillano" en *Ritmo*, año XIX nº 218, (febrero de 1948) p. 13

“Bastantes buenas relaciones con la Casa Dotésio, que le había editado ya varias obras. Estas relaciones se estrecharon aún más en 1929, al firmar con dicha editorial un contrato mediante el que se comprometía a entregarle anualmente cuatro obras originales e inéditas. Ese contrato es el que explica las muchas obras que produjo en los siguientes años y sobre todo lo mucho editado que tiene”<sup>117</sup>.

Si coincidiendo con la publicación del trío anterior (op.35), había comenzado una nueva etapa en su vida al convertirse en crítico de *El Debate*, la composición de su op. 76 es muy cercana a otro hecho trascendental en la vida de nuestro compositor ocurrido “el 5 de agosto de 1931 cuando fue nombrado catedrático de Composición del Real Conservatorio de Madrid, junto a Conrado del Campo. Perteneció a la Primera Junta Nacional de Música y Teatros Líricos diseñada por A. Salazar ese mismo año, de la cual dimitió a los pocos meses de su nombramiento”, igual que hizo poco después -en 1933- al renunciar a la presidencia de la Asociación Española de Concertistas<sup>118</sup>.

En este periodo en el que divide su tiempo entre la creación, la interpretación, la crítica, la docencia y ciertos cargos de gestión, su vida personal sufre un duro golpe, pues en 1932 fallece su hija María. Sopeña dice al respecto: “en Turina, sensible como pocos a la vida hogareña, deja profundísima huella esta pérdida”<sup>119</sup>. En ese sombrío año inicia la composición de su *Trío Nº 2, en Si menor, op. 76*, cuya audición podría sorprendernos pues no transmite tragedia ni dolor sino más bien esperanza, pero no debemos olvidar que Turina, era fiel seguidor de un planteamiento del arte muy clasicista, pues no quería que los sentimientos personales se inmiscuyeran en su creación, sino que prefería que ésta fuera fruto de una visión distanciada y amable de la realidad<sup>120</sup>. Gracias a sus diarios se conocen las fechas concretas en las que estuvo trabajando en él: entre el 19 de julio de 1932 y el 6 de febrero de 1933<sup>121</sup>. Está dedicado al editor encargado de la difusión internacional de la obra de Turina Jacques Lerolle.

## ANÁLISIS

Samuel Llano describe las características generales del Trío de la siguiente manera<sup>122</sup>:

“Su primer movimiento presenta una forma sonata no estricta<sup>123</sup>, con un primer tema al estilo de Brahms y un segundo tema contrastado por su estatismo armónico y su carácter improvisatorio. El segundo movimiento, “Molto Vivace”, funciona como un scherzo en el que se presentan giros melódicos propios de las representaciones convencionales de España en música. Estos giros se disponen sobre una base rítmica en compás de 5/8, que evoca danzas como la rueda castellana o el zortzico vasco. La profusión de contrapunto en el último movimiento, un recurso tal vez relacionado con los últimos movimientos de las sinfonías de Mozart, así como la aparición de un coral interrumpido, disimulan la estructura de sonata básica, identificable en el retorno del primer tema en la tónica”<sup>124</sup>.

<sup>117</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516

<sup>118</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516

<sup>119</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943, p. 55

<sup>120</sup> Según Sopeña, éste será uno de los motivos que le lleven a abandonar el ejercicio de la composición durante la Guerra Civil española.

<sup>121</sup> <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/it%3A25283> [16/5/2013, 10:00]

<sup>122</sup> LLANO, S.: “Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum”, en *Notas al programa del Aula de (re) estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 6.

<sup>123</sup> A este respecto el propio autor señala en su Cuaderno de notas de 1946 que “En el primer tiempo se superponen dos formas, pues la sonata lleva, en lugar del desarrollo, un pequeño lied”. <http://www.joaquinturina.com/opus76.html> [16/5/2013, 10:00]

<sup>124</sup> En el mismo Cuaderno de notas de 1946, comenta este movimiento “El final es un coral, cortado por dos episodios, que va creciendo en dinamismo”. <http://www.joaquinturina.com/opus76.html> [16/5/2013, 10:00]

## PRIMER MOVIMIENTO

| CC.   | Sección      | Forma  | Tonalidad y dinámica         | Observaciones   |
|-------|--------------|--|------------------------------|---|
| 1-3   | Introducción | E<br>X<br>P<br>O<br>S<br>I<br>C<br>I<br>Ó<br>N | V7-V7 (Si m)<br>p-pp         | Un Lento en el que las cuerdas preguntan y el piano responde.   |
| 4-17  | A            |  | I-V7 (Si m)<br><br>mf-p      | Cambia el tempo a Allegro molto moderato y comienzan las cuerdas tocando el tema en octavas. En el c. 8 ceden el protagonismo al piano durante dos compases recuperándolo después con un nuevo comentario al tema que acaba transformándose en un pasaje cromático en semicorcheas que cierra el piano. |
| 18-21 | A'           |  | I-V7 (Si m)<br><br>p-p       | Primeros cuatro compases del tema con melodía en el violín, inversión del acompañamiento pianístico y el chelo acompañando en pizz.   |
| 22-29 | Puente       |  | I-I (Si m)<br><br>p-p        | Fragmento marcado por el autor como "Transición" está elaborado a partir de la fusión de la cabeza de A y del material rítmico extraído de los c.5-6. Tres apariciones, una por instrumento dan la excusa perfecta para elaborar una secuencia que permita enlazar con B.                               |
| 30-37 | B1           |  | II7-II11 (Si m)<br><br>pp-p  | Región Do# (II)<br><br>Reaparición del tema en el con comentarios "en segundo término" del chelo y un cambio rítmico en el acompañamiento pianístico cuyo bajo insiste en si mientras que la mano derecha lo hace en Do#.   |
| 38-41 | B1'          |  | II9-III7 (Si m)<br><br>p-p   |   |
| 42-47 | "Conducto"   |  | I-I (Si b M)<br><br>p-cresc. | Pasaje transitorio marcado como "conducto" por Turina y cuyo material melódico está repartido entre los tres instrumentos que interaccionan de manera contrapuntística.   |

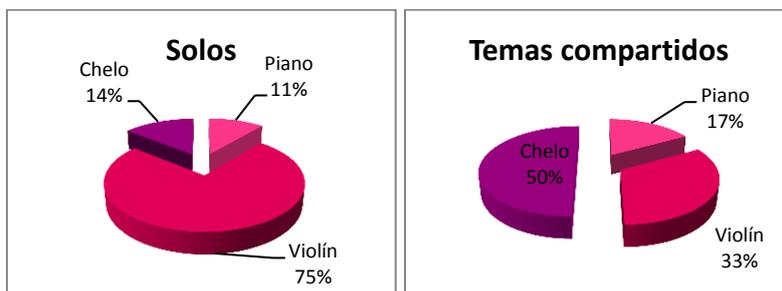
|         |             |             |   |    |  |                          |   |  |
|---------|-------------|-------------|---|----|--|--------------------------|---|--|
| 48-55   | B2          |             |   |    | I9(Si)=V9(Mi M)-<br>V7(Sib)= bII7 (Mi) |                          | Segundo material melódico de B, que el violín debe interpretar “cantando” permaneciendo los comentarios del chelo “siempre en segundo término”. El acompañamiento pianístico mantiene el motivo rítmico de A. En el c. 52 el violín retoma el tema pero desde si b. |  |
| 56-67   | B3          |             |   |    | V9-VI9 (Mi)= bII<br>(Do M)             |                          | Comienzo elaborado a partir de la fusión de material de B2 y B1. A partir del c. 60 parece hacer una reinterpretación de A, concretamente de los cc. 10-14.   |  |
| 68-72   | Intro. lied | Secc.<br>1ª | L<br>I<br>E<br>D                                    | B  | I (DoM)-<br>I (La M)                   | Región<br>La M<br>(bVII) | Un nuevo tempo (Lento) señala el principio de lo que Turina denomina “Lied”, concretamente su “1ª sección”. Los 5 primeros compases podrían considerarse una reelaboración de la introducción.  |  |
| 73-90   | C           |             |   |    | I-I(LaM)<br>=V(ReM)                    |                          |   | Tema de carácter lírico y “espressivo” presentado en el chelo. El violín retoma la cabeza a partir del c. 80 para ser transformada poco después gracias a la reaparición de ese motivo rítmico de A (corchea con puntillo-semicorchea) que lleva presentándose insistentemente durante todo el movimiento. Cierra esta sección la reaparición de la cabeza del tema en el violín a partir del c. 89. |
| 91-102  | C'          | Secc.<br>2ª |   |    | II-bII7<br>(Re M)=<br>bV(LaM)          |                          |   | “2ª sección” Cuerdas “a dúo”. Elaboración de la cabeza de C con contraste rítmico similar a A acompañando hasta el c.95 cuando la sonoridad va diluyéndose hacia un recuerdo de la introducción.   |
| 103-107 | C           | Secc.<br>3ª |   |    | I-III7(La<br>M)=II7<br>(Sim)           |                          | “3ª sección deprimida”, reaparición de C repartido, tres compases en el chelo y tres en el violín.  |  |
| 108-113 | Enlace a A  |             | R<br>E<br>C<br>A<br>P<br>I<br>T<br>U<br>L<br>A<br>C | A' | V (Re m) - I (Si M)                    |                          | Elaborado con material de A (cc. 3-4) → muy similar a la “Transición” de la esposición.   |  |
| 114-123 | A           |             |   |    | I-V9 (Si m)                            |                          | Reaparición literal de los 13 primeros compases de A.   |  |
| 124-127 | Puente      |             |   |    | I (Si m) - V7 (Mib)                    |                          | “Transición” que conserva idénticos sus dos primeros compases pero que modifica los dos siguientes para poder recapitular B en un tono diferente.   |  |

|         |      |             |                             |   |
|---------|------|-------------|-----------------------------|---|
| 128-137 | B1   | I<br>Ó<br>N | II9 (Fa#)-V9 (Si)=I9        | Reaparición de B1 idéntica salvo por la tonalidad, el bajo sigue alternando I-V pero esta vez estamos en Si, la tonalidad principal. Aunque esta queda enmascarada por el abundante uso de los acordes de novena. |
| 138-145 | B2   |             | IV9-II7 (Fa #)<br>mf-cresc. | Recuperación de las dos entradas en el violín a dos tonos de distancia.   |
| 146-156 | B3   |             | V9-I (Si M)<br>f-ff         | Una nueva exposición de B3 en la región de tónica   |
| 156-159 | CODA |             | I-I (Si M)<br>ff-fff        | Reiteración final sobre el acorde de tónica.  |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 11 cc. | Total: 30 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 19 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 74 cc. | Total: 111 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 37 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 14 cc. | Total: 70 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 56 cc. |                                |

En este movimiento el violín acapara la mayoría del material temático a solo, mientras que el chelo hace lo propio con el material temático compartido.



#### ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMAN EN LOS SIGUIENTES:

Los cuatro primeros elementos, con los que se configuran las secciones extremas de este movimiento, serán recuperados en el movimiento final. Mientras que la segunda sección del Lied sólo reaparecerá en el segundo movimiento.

#### TEMA A

*Allegro molto moderato*

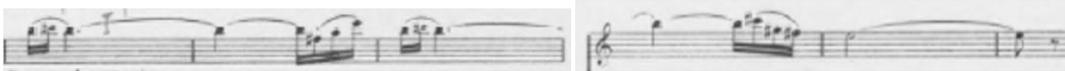
The image shows a musical score for 'TEMA A' in 4/4 time, marked 'Allegro molto moderato'. It consists of three staves. The top staff has a melody with notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The middle staff has chords and is marked 'marcato'. The bottom staff has a bass line with notes like G2, F2, E2, D2, and C2, marked 'con garbo'.



PUEBLO “TRANSICIÓN”



TEMA B1



TEMA B2



SEGUNDA SECCIÓN DEL LIED



SEGUNDO MOVIMIENTO (DEFINIDO COMO “SCHERZO” EN LAS ANOTACIONES DEL AUTOR)

| CC.  | Sección | Forma | Tonalidad y dinámica | Observaciones  |
|------|---------|-------|----------------------|--|
| 1-32 | A1      | A     | I-II/V (Sol M)       | Introducción pianística arpegiada que precede un motivo de corcheas dobladas del violín (retomado por el chelo a partir del c. 17) que recuerda al inicio de La Oración del Torero (op.34) [también utilizado en el III mov. del op. |

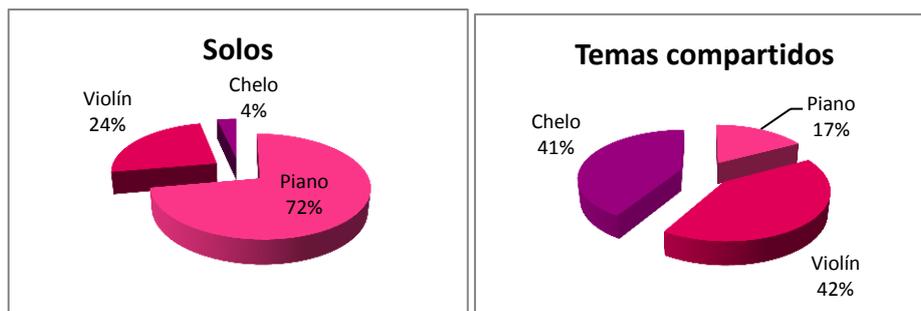
|         |                   |    |  |  |   |
|---------|-------------------|----|--|--|---|
|         |                   |    |  | p-p  | 35] y es el elemento principal de A1. Sólo interrumpido por el solo de piano de los cc. 21-24 en el que se reelabora material de la "transición" del I mov.   |
| 33-52   | A2                |    |  | I-VI7 (Sol M)<br>mf-f                      | A1 en violín y chelo se convierte en acompañamiento "como una guirnalda y sin estorbar al piano" que interpreta un nuevo material melódico "con sentimiento romántico".   |
| 53-77   | A2'               |    |  | I (Sol M) - IV7 (Sol m)<br>mf-fff          | Repetición de los primeros compases de A2 que empieza a modular a partir del c. 63 llevándonos hacia sol m.   |
| 78-87   | B = C' del I mov. | B  |  | bII9/V[Región (ReM)]-V9 (Sol)<br>p-mf-dim. | Cambio a compás ternario y tempo Lento para preparar la reaparición de la <b>2ª sección del lied del I mov.</b> [elaborado a partir de la cabeza de C y el motivo rítmico de A].  |
| 88-107  | A1'               | A' |  | I-bII (Sol)<br>p-p                         | Recuperación del inicio del movimiento con la diferencia de que esta vez el tema de corcheas dobladas aparece las dos veces en el violín.   |
| 108-133 | A2                |    |  | I (Sol M)- III7 (Sol m)<br>mf-pp           | Melodía romántica esta vez en las cuerdas que se reparten lo que en principio habían sido los acordes del piano. A partir del c. 120 la melodía calla y cede protagonismo a lo que había sido su acompañamiento, corcheas dobladas arpegiadas   |
| 134-146 | A1'               |    |  | I—I (Sol M)<br>ppp-ppp                     | Solo del violín que recupera el motivo de A1 con el chelo acompañando en pizz hasta el c. 139 cuando coge el arco para marcar las fundamentales de los acordes dibujados por el violín que se cierran con la intervención pianística de los cc. 142-3 y las corcheas picadas del piano y en pizz. de las cuerdas. |

La reaparición final de A1 favorece la concepción cíclica del movimiento. Pero debido a la presentación de A1' en los cc. 88-107, la estructura no resulta completamente simétrica.

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                               |
|--------|-------------------|--------|-------------------------------|
| Piano  | Solos             | 83 cc. | Total: 95 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 12 cc. |                               |
| Violín | Solos             | 28 cc. | Total: 57 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 29 cc. |                               |
| Chelo  | Solos             | 4 cc.  | Total: 33 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 29 cc. |                               |

Si en el movimiento anterior era protagonista el violín, en este es el piano quien acapara la mayoría del material temático a solo, el chelo sólo tiene una breve intervención solística y los temas que comparte son siempre a dúo con el violín, o con el violín y el piano.



ELEMENTO TEMÁTICO DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMA EN EL SIGUIENTE:

TEMA A



Reaparecerá frecuentemente en los dos episodios del III movimiento, tanto como material temático como acompañamiento.

### TERCER MOVIMIENTO.

Nota del autor: “Coral, que crece siempre en dinamismo. Está cortado por dos episodios”.

| CC.   | Sección  | Forma Rondó | Tonalidad                              | Elementos cíclicos y nuevos   |
|-------|--|-------------|--|---|
| 1-7   | Intro.   | I           | V-IV (La M) = V (Si m)<br>ff-p         | Introducción lenta y en ff cuyo tema “con lirismo” se origina a partir de la combinación de las melodías de los distintos instrumentos.   |
| 8-18  | “Coral”  | A           | I-V (Si m)<br>f-dim.                   | Un cambio de tempo (Andante mosso) señala el inicio del “Coral 1º” en el piano, que comentan a dúo violín y chelo en algunas partes.  |
| 19-29 | “Coral” bis  |             | I-V (Si m)<br>p-dim.                   | Silencio del piano, para dejar cantar el tema del coral al violín en el registro grave, mientras el chelo realiza un acompañamiento de semicorcheas “en segundo término”. A partir del c. 23 las semicorcheas pasan al piano y el acompañamiento del chelo se vuelve más lírico y cada vez más a dúo con el violín. |
| 30-35 | Coda coral 1   |             | I-II (Si m)= II (Re)<br>p-cresc. molto | Violín y Chelo en terceras, repiten la segunda parte del coral mientras el piano sigue acompañando en semicorcheas. Todos tienen la indicación <i>dolcissimo</i> .  |
| 36-75 | Mot. Rítmico piano<br>Var. B2 del I mov.<br>Mot. Rítmico | B           | I (Re M)-VII (Si m)                    | “1er Episodio”: Cambio de tempo (Allegretto) y primera propuesta pianística con un ritmo ya utilizado en el tema A del III mov. del op. 35. Los siguientes dos compases las cuerdas a dúo proponen una reelaboración de la cabeza de <b>B2 del I movimiento</b>   |

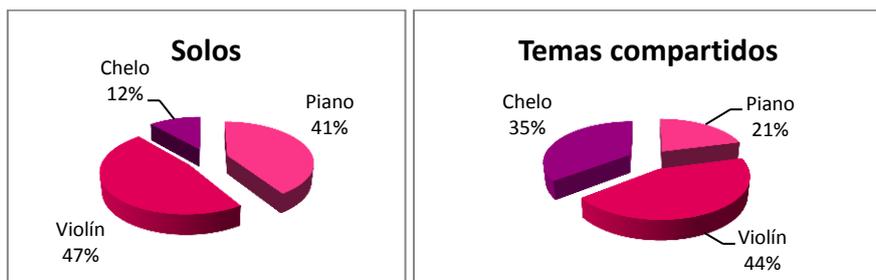
|         |  |  |  |  |
|---------|--|--|--|--|
|         | piano                                      | Sección de carácter estrófico, con el motivo rítmico pianístico haciendo de estribillo |  | mientras que el diseño pianístico del compás 39 recuerda la cabeza del coral. A continuación se repite el proceso y la reelaboración de B2 deja mucho más clara la referencia al I mov. En los cuatro compases siguientes piano y violín se alternan un nuevo motivo que sirve de enlace para una nueva aparición de los primeros dos compases de esta sección en el piano, a los que responden las cuerdas en octavas esta vez con la <b>cabeza del coral</b> . Una última aparición del ritmo pianístico a la que sigue una nueva referencia al coral, esta vez a los c. 12-13 cerrando la sección con un motivo de las cuerdas que recuerda <b>B1 del I mov.</b> En el c.58 puede leerse “Comienza una subida casi sin relieve” con un motivo que supone la recuperación del diseño en semicorcheas del final de la A del I mov. Seis compases después vuelve el diseño rítmico del piano y a continuación el recuerdo del que al principio de la sección fue un nuevo material rítmico. Cierran la sección 4 compases a dúo en el chelo y el piano en los que se incide sobre fa#, dominante del tono principal. |
|         | Var. B2 del I mov.                         |  |  |  |
|         | Nuevo mat. rítmico                         |  |  |  |
|         | Mot. Rítmico piano                         |  |  |  |
|         | Cabeza del coral                           |  |  |  |
|         | Mot. Rítmico piano                         |  |  |  |
|         | Motivo del coral                           |  |  |  |
|         | Sección final con recuerdo a B1 del I mov. |  |  |  |
|         | Final de A del I mov.                      |  |  |  |
|         | Mot. Rítmico piano                         |  |  |  |
|         | Repetición del mat. rítmico                | f-ff-cresc.  |  |  |
|         | Cierre                                     |  |  |  |
| 76-86   | “Coral”                                    | A  | I-VII (Re) → V<br><br>pp súbito-cresc. molto | Nuevo cambio de tempo (Moderato) para marcar el “Coral (2º) más dinámico que la primera vez. Tema repartido primero en los bajos del piano y a partir del c. 80 en las cuerdas a dúo.  |
| 87-96   | B1 del I mov.                              | C  | VII7/II-V (Si m)<br><br>f-pp                 | “2º Episodio, en desarrollo”: comienza con la reaparición del “2º tema del 1er tiempo” presentado primero en el violín y después en el chelo.  |
| 97-100  | Puente del I mov.                          |  | II7/V - III (Sim)<br><br>p-cresc.            | “Transición del I mov.”: Material extraído de los compases 22-25 del primer movimiento. Primero en el piano y después en el violín   |
| 101-106 | A del I mov.                               |  | V (Si m) – V (Sib)<br><br>f-dim.             | “Fragmento del primer tema. Con garbo”: Material extraído de los compases 10-13 del primer movimiento presentado por las cuerdas a dúo. En los cc. 105-106 recupera material extraído del cierre de A [cc.16-17] del primer movimiento.  |
| 107-124 | Enlace                                     |  | IV-IV7 (Sib)=<br>bII/V (Si)                  | Primera parte del pasaje de transición que prepara la vuelta al coral. Con cuerdas a dúo y piano con un diseño   |

|         |       |   |             |   |
|---------|-------|---|-------------|---|
|         |       |   |             | circular de semicorcheas  |
| 125-136 |       |   | pp-f-cresc. | Recuperación en las cuerdas de las corcheas dobles, <b>tema A del II mov.</b>   |
| 137-170 | Coral | A | I-I (Si m)  | La indicación “reteniendo un poco” marca la última aparición del Coral, en el piano que debe tocar “con gran dinamismo y sin correr”. “Violín y cello no deben estorbar al piano” con su acompañamiento de semicorcheas.                          |
|         |       |   | ff-ff       |   |
| 170-185 | Coda  |   | I-I (Si m)  | Las cuerdas siguen con las <b>corcheas dobles del II mov.</b> y en los compases finales hacen un guiño a la cabeza del <b>tema B del primer mov.</b> Mientras que la parte de piano recuerda a la <b>coda del coral</b> trabajada por ampliación. |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 32 cc. | Total: 75 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 43 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 37 cc. | Total: 127 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 90 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 9 cc.  | Total: 82 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 73 cc. |                                |

Violín y piano tienen un número de compases de solo similar, pero si tenemos en cuenta el total de compases a solo y compartidos, el protagonista indiscutible de este movimiento sería el violín. Para discernir el segundo puesto, hay más problemas, pues Turina cede un buen número de los temas a solo a su instrumento, pero al combinar el chelo con el violín en la mayor parte de la obra, el total de éste es sensiblemente mayor. En cualquier caso, dada la escasa individualización que se da al chelo, nos inclinamos más a considerar el piano como el segundo instrumento en importancia.



#### ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO

##### CORAL



## MOTIVO RÍTMICO DEL PIANO → ESTRIBILLO DEL PRIMER EPISODIO



## RECEPCIÓN DE LA OBRA

Según Jose Luis García del Busto, la obra fue entregada “para su estreno en La Haya, al Trío Neerlandés que desde años atrás venía programando con asiduidad el op. 35”. Y la Fundación Juan March proporciona la fecha concreta del concierto: el 17 de noviembre de 1933 en Stadsschouwburg, Groninga (Holanda)<sup>125</sup>; fecha que también se recoge en la *Guía de la Música de Cámara* de Alianza<sup>126</sup>. En la Fundación Juan March, se conserva el programa del concierto dado por el trío Neerlandés en esa fecha, en el que efectivamente se tocó un trío de Turina en la segunda parte. El problema es que pese a no indicar el número de opus del trío, si incluye el título de los tres movimientos, “Prélude et Fugue”, “Thème et Variations” y “Sonate” que se corresponden con el opus 35, no con el 76. Podría tratarse de un error del diseñador del programa, acostumbrado a que esta agrupación tocara el opus 35, pero al no haber podido encontrar ninguna otra fuente que certifique que verdaderamente se tocó el opus 76, estimamos necesario plantear la duda.

La página oficial de la Fundación Joaquín Turina propone el 26 de noviembre de 1924 como fecha del estreno de la obra en España gracias a un concierto transmitido desde los estudios de Unión Radio (Radio Madrid) pero esta fecha no puede ser correcta, porque ni siquiera se había compuesto la obra. Si que es verdad que se retransmitió una obra de Turina ese día, pero desde EAJ5 de Sevilla y la obra escogida fue un “Tango” para piano solo<sup>127</sup>.

Es probable que la verdadera fecha de estreno sea la proporcionada por Samuel Llano en las *Notas al programa* del Aula de (re) estrenos 74, de la Fundación Juan March: 19 de julio de 1933, de nuevo en Groningen (Países Bajos) y a cargo del Trío Neerlandés<sup>128</sup>. Pero no hemos podido encontrar ni programa, ni referencia alguna en prensa que la corrobore.

La noticia más antigua que hemos localizado confirmando la audición del opus 76 de Turina hace referencia a un concierto que tuvo lugar el 15 de febrero de 1942 en la Delegación Provincial de Educación:

“La Comisaría General de Música, de acuerdo con la Delegación Provincial de Educación, ha organizado una serie de conciertos dedicados a la música contemporánea de Cámara. En estos conciertos se ejecutarán los cuartetos más interesantes de los compositores españoles. Las sesiones tendrán lugar los domingos por la tarde, en el salón grande de la Delegación Provincial de Educación. El primero, que se

<sup>125</sup> <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/it%3A25283> [16/5/2013, 10:00]

<sup>126</sup> TRANCHEFORT, F. (dir.): *Guía de la música de cámara*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 1376

<sup>127</sup> Según indica la programación radiofónica de *El Sol*, Madrid (26/11/1924), para el día siguiente.

<sup>128</sup> LLANO, S.: “Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum”, en *Notas al programa del Aula de (re) estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 6.

celebrará mañana, tendrá el siguiente programa: “Cuarteto”, Ravel; “Cuartetino”, Julio Gómez; “Escenas del mar”, Toldrá; y “El segundo trío”, de Turina”<sup>129</sup>.

Dos días después, puede leerse la crítica del concierto en el mismo periódico:

“El “trío” de Turina, empapado de esencias andaluzas destiladas en el alambique ingenioso del maestro sevillano, dio la fragancia de sus armonías fugitivas y puso fin a esta sesión, una de las mejores que hayamos escuchado al Quinteto Nacional, llamado a prestar los mejores servicios a los músicos españoles, de perseverar en esta labor de divulgación que se han impuesto. R[egino] Sáinz de la Maza”<sup>130</sup>.

La revista *Ritmo* también se hace eco de la recepción del concierto:

“En el salón de actos de la Delegación Provincial de Educación tuvo lugar el primer concierto de música contemporánea de cámara, actuando la Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional. Nuestra producción estaba representada por Toldrá, Turina, del que se interpretó su “Segundo trío”, y por un “Cuartetino” de Julio Gómez, sobre una danza popular montañesa, que obtuvo el más franco éxito”<sup>131</sup>.

Uno de los aspectos que debemos aclarar, es que pese a la distinta denominación de la agrupación encargada de la interpretación, ambos medios de comunicación se están refiriendo a los mismos intérpretes. Los encargados de esta audición, son los componentes de la Agrupación Nacional de Música de cámara, integrada por: “Piano, Enrique Aroca; violín primero, Enrique Iniesta, violín segundo, Luis Antón; viola, Pedro Meroño, y violoncello, Juan Ruiz Casaux”, “todos ellos solistas de la más alta reputación, y tres de ellos catedráticos de nuestro Conservatorio Nacional”<sup>132</sup>, también conocidos como Quinteto Nacional.

Pocos meses después la misma revista<sup>133</sup> recoge la audición del “Trío en mi menor” de Turina, interpretado por La Agrupación Nacional de Música de Cámara, pero nuestro compositor no tiene ningún trío en dicha tonalidad, por lo que podríamos considerarlo una errata y que estuviera refiriéndose al op. 76. Desgraciadamente, a falta de otras fuentes que puedan contrastarlo, sólo es una hipótesis.

---

## CÍRCULO, OP. 91

### CONTEXTUALIZACIÓN

Fue compuesto en mayo de 1936 apenas dos meses antes del golpe de estado de una parte del ejército contra el gobierno de la Segunda República Española. El estallido de la guerra civil hubo de posponer por tanto, la edición y estreno de la partitura. Durante la contienda:

“El cónsul británico en Madrid, John Milanés, gran aficionado a la música, le ayudó mucho, librándole de un forzoso traslado a Valencia, al ser funcionario del Estado, ya que le incluyó como administrativo del consulado en calidad de ayudante archivista, e incluso con el sueldo de 500 pesetas”<sup>134</sup>. Dicho cónsul ayudó

---

<sup>129</sup> ABC, Madrid, 14-02-1942, p. 19.

<sup>130</sup> ABC, 18-02-1942, p. 14

<sup>131</sup> El concierto tuvo lugar el 15 de febrero de 1942, en *Ritmo*, año XIII nº 153 (febrero-marzo de 1942).

<sup>132</sup> “La Agrupación Nacional de Cámara”, en *Ritmo*, año XIII nº 156, (1 de junio de 1942), p. 7.

<sup>133</sup> *Ritmo*, año XIII nº 157 (1 de julio de 1942).

<sup>134</sup> Sueldo que permitió que tanto él como su familia subsistieran, pues “durante la contienda le suprimieron casi todo tipo de ingresos (de la SGAE, del diario El Debate, del Conservatorio y demás)”. PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516.

también a otros muchos músicos, que en agradecimiento ejecutaba con frecuencia en las veladas vespertinas celebradas en su casa”<sup>135</sup>.

“El núcleo principal de estas reuniones lo formaban Joaquín Turina, Conrado del Campo, Juanito Casaux, Julio Francés [...], José Gallardo, Emilio Morales Acevedo, Jacinto Higuera y su mujer Lola Palatín. Román Dombrasas y los Sres. De Tofield. Por lo tanto en él había músicos, pintores, escritores, escultores, médicos y funcionarios. Pronto se nos unieron también José Padilla, Jesús Leoz, Enrique Aroca, Luis Antón, Pedro Meroño, Paco Cruz y su hermano Paláu, Iglesias, Pepito Fernández, Lucas Moreno, Bordas, Baena y otros muchos que sería prolijo nombrar”<sup>136</sup>.

Cuenta un poco más adelante en su artículo que un día decidieron emular al Grupo de los Cinco, y empezaron a reunirse una vez a la semana llevando consigo una breve composición camerística<sup>137</sup>.

El propio cónsul nos hace una descripción de cómo afectaban al temperamento artístico de Turina los sucesos de la guerra:

“Es indudable que en Turina dejaban huella muy profunda hasta el punto que temporalmente inutilizaron sus facultades creadoras. Conservo con especial predilección un manuscrito suyo con la siguiente dedicatoria: «En el Cortijo. Impresiones Andaluzas para piano. Querido John: Con el mayor cariño te dedico el manuscrito de esta media obra, con la esperanza de poderte entregar algún día la obra completa e impresa. Joaquín Turina. Christmas 1937». El manuscrito se interrumpe bruscamente al final de un compás con una nota que dice: «Interrumpido el 18 de Julio de 1936 al estallar la guerra civil». [...] Pero el amigo Turina, andaluz al fin y al cabo, no pudo resistir por mucho tiempo el ambiente optimista de nuestros Viernes y llegó a ser uno de nuestros más asiduos colaboradores, regalando nuestros oídos con composiciones del más variado carácter”<sup>138</sup>.

Fruto de estas veladas fue el nacimiento “al final de la guerra [de] la Agrupación Nacional de Música de Cámara”<sup>139</sup>, agrupación que posteriormente se encargaría del estreno y difusión de la obra que nos ocupa. Tras la contienda formó parte de la comisión de reorganización del Conservatorio y al crearse en 1940 la Comisaría General de la Música fue nombrado primer comisario, cargo que desempeñaría hasta su muerte<sup>140</sup>.

## ANÁLISIS

Estamos ante el único trío de Turina en el que el título de los movimientos le hace adquirir cierto carácter programático, evocando las distintas fases del ciclo solar: Amanecer, Mediodía y Crepúsculo.

“Sopeña [...] señala, con mucha gracia, que el compositor, que no era precisamente madrugador, hace un tanto sombrío el amanecer, pero luego en el mediodía brillan sobre el piano cuatro breves secciones –de “chicoleo” las llamaba Turina- donde las líneas paralelas se juntan y ya resuelven en el brillante final”<sup>141</sup>.

### PRIMER MOVIMIENTO, AMANECER [EN TORNO A DO]

| CC. | Sección      | Forma | Tonalidad      | Elementos cíclicos y nuevos  |
|-----|--------------|-------|----------------|--|
| 1-6 | Introducción |       | VII9-V9 (RebM) | Lento, con un tema de carácter sombrío presentado en el registro grave del chelo y |

<sup>135</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516.

<sup>136</sup> MILANÉS, J.: “La vida musical madrileña durante la guerra civil”, en *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, pp. 29-30.

<sup>137</sup> MILANÉS, J.: “La vida musical madrileña durante la guerra civil”, en *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 30.

<sup>138</sup> MILANÉS, J.: “La vida musical madrileña durante la guerra civil”, en *Ritmo*, Vol. 52, nº 520, Madrid, 1982, p. 30.

<sup>139</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516.

<sup>140</sup> PÉREZ, M.: “Turina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Tomo IX, P. 516.

<sup>141</sup> GALLEGU DE TORRES, H.: “La música de cámara” en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 155.

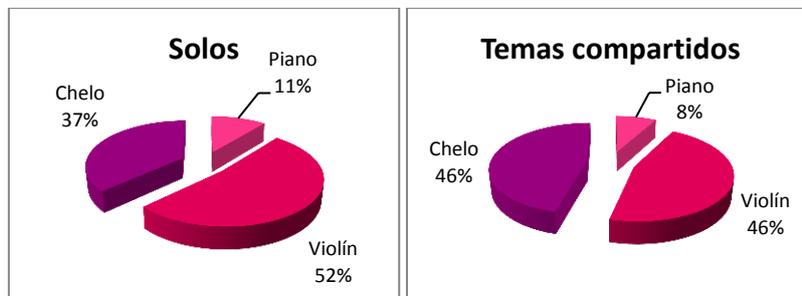
|       |     |   |                       |                |   |
|-------|-----|---|-----------------------|----------------|---|
|       |     |   | pp-pp                 |                | acompañado por comentarios del piano.   |
| 7-14  | A1  | A | I (Reb)- V9 (Re)      | Región de Re b | Tema cantable dividido en dos semi-frases, la primera es interpretada por el chelo y tiene carácter ascendente y la segunda (descendente) se deja a cargo del violín. El acompañamiento en corcheas del piano hace que la sección gane en dinamismo con respecto a la introducción.   |
| 15-20 | A1' |   | I-I (RebM)= Do#       |                | El chelo retoma la cabeza de A, pero el violín adelanta su entrada y modifica comentario, manteniendo una primera sección ascendente y otra descendente cuyo final repite el chelo.   |
| 21-32 | A2  |   | V11 (Do#)- V (Fa M)   |                | Motivo rítmico en las cuerdas (fusas-corchea con puntillo) que contrasta con todo lo anterior y va ganando en intensidad gracias a la dinámica.   |
|       | A3  |   | V7-IV9 (Fa m/M)       |                | Dúo de cuerdas a dos octavas de distancia que inciden sobre la IV y V de Fa m. al que se superpone en cc. 27-28 la cabeza de A1 en la mano derecha del piano. Cierra la sección una melodía del piano que juega con la ambivalencia m/M de Fa, y que se repite en tutti en los últimos dos compases.                                |
| 33-38 | B1  | B | I (Fa M) - III9 (Fam) | Región de Fa   | Cambio de tempo (Andantino) y ambiente gracias a los tresillos del piano. Sobre este acompañamiento se presenta B1 que se reparte entre violín y chelo primero alternando sus entradas para juntarse en los compases finales a distancia de 12ª (5ª+8ª).  |
| 39-46 | B2  |   | I (Fa M)- V9 (Re)     | Sol            | Nuevo cambio de ambiente gracias al acompañamiento en semicorcheas que hace de colchón a B2. El tema presentado por el violín parece una reelaboración de material de B1. Retoma el tema el chelo esta vez en la región de Sol y con el acompañamiento de semicorcheas en el piano mientras el violín hace comentarios en el agudo. |
| 47-52 | B3  |   | I (Fa M) - II7 (Do m) | Región de      | El piano mantiene su acompañamiento de  |

|       |      |   |  |              |   |
|-------|------|---|--|--------------|---|
|       |      |   | mf- sfz- mf  | Fa           | semicorcheas y lo sube a fusas a partir del c. 49. Sobre ello cantan las cuerdas a dúo.   |
| 53-60 | A1'' | A | I + 2ª - V11 (Do M)  | Región de Do | Nuevo cambio de tempo (Andantino mosso). En el piano se alternan las corcheas propias de A1 con las fusas de B3. Mientras que el violín entona dos veces la cabeza de A1 proponiendo en ambas distintas resoluciones pero que mantienen la idea de melodía en arco. |
| 61-69 | C    | C | I-VI7 (Do M)=<br>IV7 (Mi m)<br>[Tonalidad del 2º movimiento]<br>ff-fff |              | Comienza con lo que parece ser una reelaboración de B3, pero a partir del C.63 el tema de las cuerdas se transforma en nuevo material rítmico que conduce hacia el final del movimiento.  |

**DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:**

|        |                   |        |                               |
|--------|-------------------|--------|-------------------------------|
| Piano  | Solos             | 5 cc.  | Total: 9 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 4 cc.  |                               |
| Violín | Solos             | 24 cc. | Total: 47 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 23 cc. |                               |
| Chelo  | Solos             | 17 cc. | Total: 40 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 23 cc. |                               |

El violín es el instrumento principal, pero el chelo ha ganado importancia con respecto a los tríos anteriores. Sorprende el escaso papel del piano, que en este movimiento prácticamente se circunscribe al acompañamiento.



**ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMAN EN LOS SIGUIENTES:**

**TEMA A1**



Será recuperado en los compases finales del III movimiento, cerrando la obra como empezó.

**TEMA B3**



Recuperado en los compases 83-86 del III mov.

### TEMA C



Recuperado en los compases 79-82 del III mov.

## SEGUNDO MOVIMIENTO, MEDIODÍA (UNIDO AL TERCERO) [EN MI]

Resulta interesante que éste sea el único movimiento para trío de Turina en el que el tratamiento cíclico no incluye alguna referencia a movimientos anteriores. No estamos diciendo con ello que haya prescindido del procedimiento cíclico en su construcción, pues son constantes las alusiones a secciones anteriores y posteriores, pero todas ellas pertenecen al Mediodía. Esta licencia en la construcción cíclica general queda disimulada por el hecho de que este movimiento se enlaza con el siguiente, que sí retoma elementos de sus dos predecesores.

| CC. | Sección | Forma | Tonalidad                 | Elementos cíclicos y nuevos  |
|-----|---------|-------|---------------------------|--|
| 1-4 | A1      |       | I-I7 (Mi M)<br>f-p-cresc. | Los acordes en pizz. de las cuerdas sirven de base para la presentación del tema A1 en el piano.   |
| 5-9 | A1'     |       | I-I (Mi M)<br>f-dim.      | Nueva presentación del tema con ligera variación melódica del piano y cambio del acompañamiento de las cuerdas que cogen el arco para incidir sobre la subdominante de mi. |

|       |     |                              |   |  |
|-------|-----|------------------------------|---|--|
| 10-14 | A2  | A                            | I-V9 (Mi M)<br><br>p-mf-cresc.                      | De carácter transitorio, el ritmo del piano está sacado de la cabeza de A1 y forma el motivo principal de una progresión ascendente que es interrumpida por una variante de los pizz. iniciales de las cuerdas. Se retomará en los c. 13-14, en una octava más aguda.  |
| 15-22 | A3  |                              | V9 (La M)-I Mi<br><br>sfz-f                         | Sobre un acompañamiento en semicorcheas del violín, subrayado por el piano en algunos puntos, entona el chelo un canto de estilo andaluz y carácter enérgico que se va acelerando a partir del compás 19 para culminar en un silencio general que da entrada a una anacrusa a solo también del chelo. Esta anacrusa adelanta el inicio de lo que luego será B4 y sirve de enlace a la siguiente sección. |
| 23-26 | B1  | B                            | IV7 - I(Mi M)<br><br>p-p                            | Cambio de tempo (Allegro moderato). Sobre un armónico del violín, el piano muestra un diseño de carácter saltarín, remarcado en los compases pares por los pizz. del chelo.  |
| 27-30 | B2  |                              | IV7 (Mi M) - III7 (Mi m)<br><br>mf-mf               | Entrada del violín con una melodía que parece una variación de A3, acompañada por comentarios del chelo y un diseño rítmico del piano que recuerda a la sección central de A1'. Este diseño será recuperado y desarrollado por las cuerdas en B3.  |
| 31-36 | B2' |                              | IV7-bII7 (Mi)<br><br>mf-cresc.                      | Repetición de B2 con ampliación del final que gracias al cambio de corcheas a semicorcheas del violín genera una sensación de accel. sin llegar a serlo.   |
| 37-40 | B1' |                              | IV7 - I(Mi M)<br><br>p subito-p                     | Recuperación de B1 esta vez con el mi del violín pisado, no armónico. Y con semicorcheas en los pizz. del chelo.   |
| 41-53 | B3  |                              | I (Labm)- V9 (Do#)<br>f-f                           | En las cuerdas se recupera y desarrolla un material rítmico que recuerda a A1 y que había adelantado el piano en B2.   |
| 53-60 | B4  |                              | V7-III9 (Do #)=<br>I9 (Mi M)<br><br>f vibrante-dim. | Nuevo cambio de tempo (Allegretto quasi Andantino). Recuperación y elaboración de la anacrusa de B1 con final de frase basado en A3. El carácter del tema vuelve a ser enérgico recordando al canto de estilo andaluz entonado por el chelo en A3.   |
| 61-64 | A1  |                              | A   | I-V7 (Mi M)<br><br>p-p   |
| 65-66 | A1' | I (Mi M) - III9 (Mi m)= Sol9 |   | Recuperación de la cabeza de A1' manteniendo la disposición de los compases anteriores. La sección final   |

|       |   |                   |                               |  |
|-------|---|-------------------|-------------------------------|--|
|       |   |                   | p-f                           | mantiene el protagonismo en el chelo que se acompaña con comentarios del violín que recuerdan la C del I mov.          |
| 70-71 | C | C<br>Enlace a III | II9(Sol) - I7 (Mi M)<br>ff-ff | Cambio de tempo (Andante), y acordes repartidos entre los instrumentos uniéndose gracias a pequeños motivos del chelo. |

Debido a que musicalmente los movimientos II y III están unidos, creemos más acertado tratar la distribución del material temático de ambos como si fueran uno solo, por lo que ésta aparecerá al final de la tabla del III movimiento.

ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO QUE SE RETOMAN EN EL SIGUIENTE:

TEMA A1



Recuperado en la sección central del tercer movimiento y en la C del Rondó.

### TERCER MOVIMIENTO, CREPÚSCULO [ACABA EN RE B]

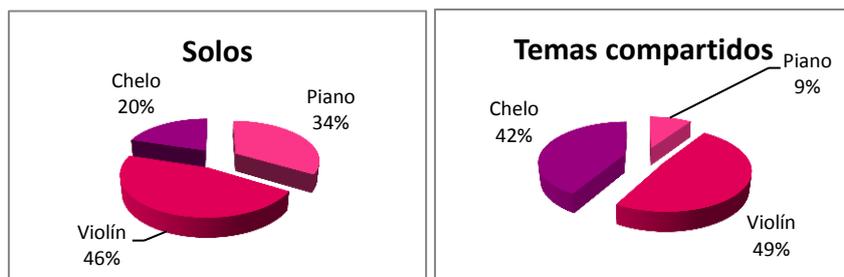
| CC.   | Sección | Forma                              | Tonalidad                        | Elementos cíclicos y nuevos  |
|-------|---------|------------------------------------|----------------------------------|--|
| 1-8   | A       | R<br>O<br>N<br>D<br>Ó<br><br>III→A | II7 (Mi M) – IV9 (Do m)<br>ff-ff | El violín es el encargado de conducir esta primera sección reforzado y acompañado por los otros dos instrumentos.  |
| 9-22  | B       |                                    | I (La M)-V9 (La M)<br>mf-f       | En esta parte es la conjunción de las voces de violín y chelo lo que generan el tema, se mantienen las semicorcheas de A pero el tratamiento de estas es circular y ascendente.  |
| 23-30 | A       |                                    | II7 (Mi M) – IV9 (Do m)<br>ff-ff | Recuperación literal de A.   |
| 31-42 | C       |                                    | I (La M)- VII9 (La m)<br>f-f     | Cambio de tempo (Allegro), y un nuevo diseño melódico en el violín, que recupera material rítmico <b>de A1 del II mov.</b> Y lleva la indicación “muy rítmico” a partir del c. 35 el diseño aparece alternativamente en el violín y el chelo y del c. 39 en adelante la alternancia será entre el piano y el violín. |
| 43-54 | C'      |                                    | I (La m)-VI7 (Do m)              | Recuperación de C con un final variado en el que retoma protagonismo el violín y conduce hacia el nuevo centro   |

|        |              |  |       |   |   |
|--------|--------------|--|-------|---|---|
|        |              |  |       | sf-dim.   | tonal.  |
| 55-70  | A'           |  |       | I (Do m) –VII9<br>(Mi M)<br><br>mf-mf                           | Cambio de tempo (Allegro molto moderato) en el que se recupera A, pero el cambio de compás y de figuración (donde desaparecen todas las repeticiones originales de la segunda nota), hacen que el carácter de esta sección sea más tranquilo.   |
| 71-78  | A1 (II mov.) |  | II→B  | I-I (Mi M)<br><br>p-p   | Cambio de tempo (Andantino). Recuperación en el piano del tema <b>A1 del II mov.</b> que debe sonar “suave y penetrante” con un acompañamiento de las cuerdas en corcheas triplicadas sul ponticello.   |
| 79-82  | C (I mov)    |  | I→C   | I (MiM)-II (Mim)<br><br>p-p                                     | Recuperación en las cuerdas del pasaje <b>final del I mov.</b> con un acompañamiento pianístico diferente y una armonía que gira en torno a Mi.   |
| 83-86  | B3 (I mov.)  |  |       | I-17 (Mi M)<br>p-dim.   | Recuperación de material de <b>B3 del I mov.</b>  |
| 87-98  | A            |  | III→A | II7-II7 (Mi M)<br><br>p-p                                       | Cambio de tempo (Andante), compás (a 4/4) y nueva aparición de A en el violín con acompañamiento modificado y ritmo del tema tratado por ampliación. El chelo primero comenta y a partir del c. 90 se une en dúo con el violín. En el c. 93 el tema pasa al piano que debe interpretarlo “cantando con gran expresión”.   |
| 99-114 | A1 (I mov.)  |  | I→C   | Acorde por 5 <sup>as</sup> desde Re b – 17 (Re b M)<br><br>p-pp | Último cambio de tempo (Lento) y reaparición en el chelo del <b>tema A1 del I mov.</b> dos octavas más agudo que en su primera aparición. El violín se suma a la melodía a partir del c. 103 y ambos pasan a acompañar en dúo al piano, cuando éste retoma la cabeza del tema (c.107) y la dilata hasta finalizar la obra |

#### DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO ENTRE LOS TRES INSTRUMENTOS:

|        |                   |        |                                |
|--------|-------------------|--------|--------------------------------|
| Piano  | Solos             | 40 cc. | Total: 52 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 12 cc. |                                |
| Violín | Solos             | 55 cc. | Total: 117 cc. de protagonismo |
|        | Temas compartidos | 62 cc. |                                |
| Chelo  | Solos             | 24 cc. | Total: 77 cc. de protagonismo  |
|        | Temas compartidos | 53 cc. |                                |

El violín sigue siendo el instrumento principal tanto en pasajes a solo como en temas compartidos. El piano sería el segundo si atendemos a los solos, mientras que el chelo es el que le va más a la zaga en temas compartidos.



## ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ESTE MOVIMIENTO

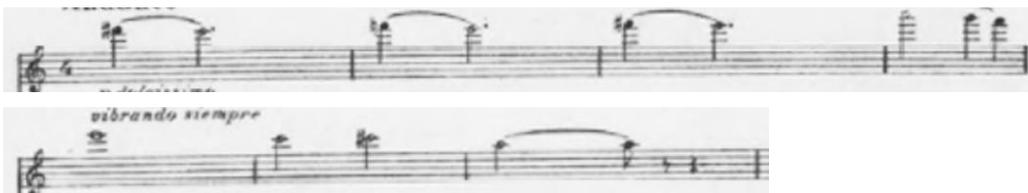
### TEMA A



Variaciones por ampliación en los compases 55-70:



Y 87-98:



## RECEPCIÓN DE LA OBRA

*Círculo. Fantasía para piano, violín y violoncello*, fue finalmente estrenada el 1 de marzo de 1942 en el Ateneo (Madrid) con Enrique Aroca (piano), Enrique Iniesta (violín) y Juan Ruiz Casaux (violonchelo)<sup>142</sup>. Todos ellos miembros del Quinteto Nacional, columna vertebral de la Agrupación Nacional de Música de Cámara.

Recoge la noticia la revista *Ritmo*:

“Por la tarde, y en los salones de la Delegación Provincial de Educación, el Quinteto Nacional ejecutó un interesantísimo programa. Como novedad, digna de mención señalaremos la fantasía para trío de Turina, “Círculo”; bella obra, saturada de suaves efectos en el colorido, que mereció unánimes alabanzas del público. Tanto esta interpretación como la dada al “Cuarteto” de Usandizaga, dignas ambas de la más alta representación española en música de cámara”<sup>143</sup>.

Pocos meses después la misma revista dedica un reportaje a la Agrupación Nacional de Cámara donde se informa de sus próximos proyectos:

<sup>142</sup> <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A33249> [16/5/2013, 10:15]

<sup>143</sup> “Madrid. Día 1º de marzo”, en *Ritmo*, año XIII nº 154, (1 de abril de 1942), p.11.

“En este mes de junio, Alemania admirará y aplaudirá a nuestra magnífica Agrupación en sus visitas a Bald Ester y otras importantes ciudades del Reich. En la próxima temporada visitará Italia, en viaje de relaciones culturales, y estos viajes, necesarios para nuestra expansión artística, tendrán que ser forzosamente aumentados en el porvenir; viajes en pro de nuestra producción musical de cámara, a la cual la Agrupación Nacional reserva cariñosa y entusiasta atención, como lo avala el hecho real de haber interpretado en sus conciertos cuartetos de Arriaga, Conrado del Campo, Franco, Guridi, Toldrá, Usandizaga, y estrenado *Tres obras españolas para trío*, de Arbós; *Cuartetino*, de Julio Gómez, y *Círculo*, para trío, de Turina, obra que la Unión Musical Española ha editado esmeradamente, constituyendo estas obras, y las que en lo sucesivo vaya estrenando la Agrupación, base para la confección de programas con predominio de nuestros compositores, que, por ello, se sentirán acuciados a producir obras del género más puro que en el arte de la música se conoce: el de música de cámara”<sup>144</sup>.

De estas giras promocionales de la agrupación española por el resto de los países del eje, sólo hemos podido confirmar la alemana, gracias al programa conservado y digitalizado por la Fundación Juan March<sup>145</sup> que confirma que el 7 de Julio de 1942 a las 17 h. en el Kurtheater de Dresde, se interpretó un “Klavier-Trio” de Joaquín Turina, sin especificar más. En cualquier caso, dado que la primera parte del concierto fue un cuarteto de Arriaga, y visto el programa preparado por la agrupación en la noticia anterior, es más que posible que el Trío escogido fuera nuestro op. 91. Sin embargo, Sopeña afirma en su monografía sobre Turina que fue el op.76. el Trío escogido para interpretarse “en el año 1942, en los festivales hispano-alemanes de Bald-Elster” Y añade “este trío, interpretado en toda Alemania por la Agrupación Nacional de Música de Cámara, fue señalado por la crítica alemana allí reunida como una de las creaciones españolas más directamente enlazadas con una general emotividad, pero necesitada de lo pintoresco”<sup>146</sup>. Queda pues, planteada la duda.

---

## EL LENGUAJE MUSICAL DE TURINA

### LA SCHOLA CANTORUM

#### LA INSTITUCIÓN

Como bien dice Samuel Llano:

“La etapa formativa de Joaquín Turina (1882-1949) en la Schola Cantorum de París (1905-1913) representa uno de los hechos más significados por los biógrafos de este compositor. Esto se debe a las peculiaridades del currículo formativo que ofrecía la Schola, centrado en torno a la tradición germana desde Bach hasta Wagner, pasando por Beethoven. En este sentido, la Schola representaba una institución casi única en Francia, y provocaba recelo entre algunos músicos franceses y españoles que observaban la tradición musical germana como un producto del imperialismo cultural alemán”<sup>147</sup>.

Antes de entrar a valorar la influencia de la Schola Cantorum en la obra de Turina, consideramos necesario hacer un repaso a los principios fundamentales de dicha institución y al Plan de Estudios con el que se formó nuestro compositor.

---

<sup>144</sup> “La Agrupación Nacional de Cámara”, en Ritmo, año XIII nº 156, (1 de junio de 1942), p. 8.

<sup>145</sup> Accesible en el siguiente [enlace](#).

<sup>146</sup> SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943, p. 88.

<sup>147</sup> LLANO, S.: “Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum”, en *Notas al programa del Aula de (re) estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 4.

Fundada en París el 16 de junio de 1894 por Alexandre Guilmant, Charles Bordes y Vincent d'Indy. Sus objetivos inicialmente fueron la promoción del estudio del canto gregoriano y del estilo polifónico y la difusión de la música antigua y moderna (desde Monteverdi hasta los contemporáneos)<sup>148</sup>.

El Plan de Estudios de 1900:

“Tenía previsto, además de la instrucción teórica, la realización de clases prácticas dedicadas, por un lado, a la composición de determinados géneros y formas musicales y, por otro –durante los tres primeros cursos del segundo ciclo-, al análisis musical, empleado como herramienta para profundizar en los contenidos teóricos”<sup>149</sup>.

Esta triple aproximación teórico-práctica a la música desde una perspectiva histórico-estética, analítica y creadora era metodológicamente innovadora en Francia y representaba un verdadero desafío para la época ya que “ninguna otra institución de música enseñó a sus alumnos a considerar y analizar la música dentro del contexto histórico”. No obstante, el hecho de que los alumnos de composición no solamente estudiaran los diferentes estilos musicales mediante el análisis de partituras, sino que, además, debieran practicar la realización de “copias estilísticas” escribiendo “dans le style” de una época o de un compositor particulares, suscitó duras críticas por parte de los detractores de la Schola Cantorum, los cuales cuestionaron la validez pedagógica de sus métodos de enseñanza juzgándolos de “conservadores” y prueba del “provincialismo”<sup>150</sup> de d'Indy<sup>151</sup>.

## LA LLEGADA DE TURINA

Turina llega a París el 10 de octubre de 1905. En un principio pretendía estudiar con Saint-Saëns, “compositor conocido por la depuración de su estilo y la perfección formal de sus obras”<sup>152</sup> pero no siendo posible y aconsejado por Joaquín Nin, se dirige a Moritz Moszkowski, que tras pocas lecciones deja de convencerle, decidiendo finalmente intentar entrar en la Schola Cantorum.

A raíz de una entrevista con Auguste Sérieyx el 6 de enero de 1906, en la que el subdirector de la escuela le dice que la única cosa que le falta para ser un compositor de verdad es saber construir bien una obra de grandes dimensiones, Turina ingresa el 15 de enero en la Schola Cantorum como alumno del primer curso de composición del que era responsable Auguste Sérieyx y donde se impartían los conocimientos básicos relativos al ritmo, la melodía y la armonía<sup>153</sup>.

“En junio de 1906, Turina se examina de primer año de composición, presentando un coral, una canción con palabras y el análisis de un motete. Durante el otoño de este mismo año estudia privadamente con

<sup>148</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 140.

<sup>149</sup> D'INDY, V.: *Une École de Musique répondant aux besoins modernes*, Discours d'Inauguration de L'École de Chant et de Musique religieuse et classique, 2 de noviembre de 1900, París, Bureaux d'Édition de la “Schola” [1900]. P. 5-7.

<sup>150</sup> GAIL HILSON WOLDU, “Le Conservatoire et la Schola Cantorum: Une rivalité résolue?”, en Anne Bongrain e Yves Gérard (eds.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1996, p. 241.

<sup>151</sup> HEINE, Ch.: “La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)”, en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX / coord. por Gemma Pérez Zalduendo, María Isabel Cabrera García*, Universidad de Granada 2010, p. 80.

<sup>152</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 140.

<sup>153</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 140-141

Sérieyx el segundo curso de composición dedicado al estudio de la fuga” [...] “Por fin, el 19 de diciembre, empieza con d’Indy el tercer curso de composición, el más importante, consagrado al estudio de las formas de la sonata. Después, siguiendo el amplio plan de estudios de la Schola, aborda la orquestación, la sinfonía, la variación, la música de cámara, la música dramática, el oratorio y el lied. Durante estos siete años de rigurosos estudios, d’Indy inculcará a su alumno una técnica sólida y un gran dominio de la forma musical. Turina termina sus estudios en la Schola Cantorum en marzo de 1913, en el certificado expedido el 4 de marzo, d’Indy le califica de “excelente alumno”. [...] En resumen, estos datos demuestran que Turina supo elegir con gran discernimiento el camino que mejor le convenía ya que el Conservatorio de París, la otra vía posible, estaba a su llegada a París en una fase de decadencia. Señalemos sin embargo que el 1 de octubre de 1905, o sea nueve días antes de que Turina iniciara su estancia en París, Gabriel Fauré tomaba posesión del cargo de director del Conservatorio: en sus quince años de mandato introducirá profundas reformas y elevará considerablemente el nivel de esta institución”<sup>154</sup>.

## INFLUENCIA EN LOS TRÍOS DE TURINA

Yvan Nommick considera que el respeto de la tonalidad, el rigor y equilibrio formal y la utilización de procedimientos cíclicos son las “tres huellas” de la de la enseñanza de la Schola Cantorum en el estilo compositivo de Turina<sup>155</sup>.

El mismo autor ilustra la importancia de **la tonalidad** en la obra de Turina, extractando una parte del Discurso que dio nuestro compositor con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

“Las bases tonales de una obra musical son sus cimientos. La atonalidad será siempre una cualidad negativa en el arte de los sonidos; las obras atonales, o de tonalidad fluctuante, producen en el oyente sensación de vacío, de la falta material de apoyo”<sup>156</sup>.

Un poco más adelante, incluye otra cita del autor, si cabe, más ilustrativa:

“Las obras musicales se construyen como los edificios y los cimientos están integrados por la tonalidad. El cuerpo general de la obra se alza mediante una forma definida. Todo este plan de estructura y 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 [...] porque en el curso del trabajo pueden venir modificaciones que mejoren la estructura”<sup>157</sup>.

En nuestros análisis hemos podido comprobar que efectivamente, los cuatro tríos, tanto el de juventud como los tres escritos tras las enseñanzas de Vincent d’Indy, mantienen la tonalidad, como uno de sus principales sustentos. Incluso podemos apreciar el desarrollo de los distintos movimientos de las obras de acuerdo con un plan armónico general planificado de antemano. Sin embargo, también hemos podido apreciar que los límites tonales del opus 91 son más difusos, presentando un planteamiento en el que la tonalidad de inicio y cierre de la composición poco tiene que ver con el desarrollo interno de la obra. Pese a esta estilización del planteamiento armónico general, y a la ausencia de armadura, el principio tonal sigue rigiendo la construcción de la obra a nivel armónico y es que como ya afirmaba Jose M<sup>a</sup> Benavente en su libro *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*:

<sup>154</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 141.

<sup>155</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 141.

<sup>156</sup> TURINA, J.: *La arquitectura en la música*, discurso leído en el acto de su recepción pública, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 4 de agosto de 1939, Madrid, Nuevas Gráficas, 1940, p. 12.

<sup>157</sup> TURINA, J.: “Cómo se hace una obra”, conferencia pronunciada el día 31 de marzo de 1929 en La Habana, en *Escritos de Joaquín Turina, recopilación y comentarios* de Antonio Iglesias, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 112.

“El marco tonal, dentro del cual se mueve la armonía turiniana, es el romántico, en cuanto se ciñe al Modo Mayor y Menor, salvo en los pasajes modales impresionistas, coloreados con elementos cromáticos, que afectan a grados tradicionales como pueden ser el II, IV y VI”<sup>158</sup>.

Respecto al **planteamiento estructural** ya adelantaba algo el propio autor en la segunda cita recogida por Nommick y a través del análisis hemos podido constatar la necesidad de una planificación previa para poder alcanzar el nivel de coherencia que desprende la organización formal de los tríos de Turina. Hemos visto: introducciones de primeros movimientos que adquieren carta de naturaleza en el IV, transformándose en el material temático principal de ese último movimiento (*Trío en fa*); Temas que se van presentando una y otra vez movimiento tras movimiento pero transformados de tal forma que sólo un análisis detallado desvela que son verdaderos “temas-personaje” (como es el caso de la C del Preludio del *Trío nº 1, op. 35*); últimos movimientos en los que se recopila Tema B, Puente y Tema A del I mov. antes de la última exposición del tema que dio origen al movimiento (*Trío nº 2, op.76*); y estructuras en arco donde la obra empieza y acaba con el mismo material (*Círculo, op.91*).

Pero si hay algo que destaca sobre todo lo demás en las obras que hemos analizado, y que en cierto sentido, engloba las dos características anteriores es el **uso de procedimientos cíclicos**. Podemos apreciarlo incluso en la obra compuesta en 1904 (*Trío en fa*), antes de que nuestro compositor entrara en contacto con la Schola Cantorum. De hecho, es posible que la importancia dada por D’Indy a esta técnica compositiva fuera uno de los factores determinantes para Turina a la hora de escoger centro de enseñanza.

Recogemos a continuación la traducción de Heine de la definición de sonata cíclica que propone Vincent D’Indy:

“La Sonata cíclica es aquella donde la construcción está subordinada a ciertos temas específicos que reaparecen bajo diversas formas en cada una de las piezas constitutivas de la obra donde ejercen una función de alguna manera reguladora y unificadora. [...] El calificativo cíclico es aplicable, en primer lugar a aquellos motivos y temas que [...] quedan presentes y reconocibles dentro de cada una de ellas [las partes de una obra], independientemente de la estructura, del movimiento y de la tonalidad que les es propio”<sup>159</sup>.

“Se deduce de los resultados analíticos de d’Indy que su número [de elementos cíclicos] no haya de ser superior a tres, cifra que, incluso, pueda parecer ideal para representar, como símbolo de unidad, la idea de círculo, a su vez inmanente al concepto cíclico y por lo tanto sinónimo de perfección”.

Pero esta es una máxima que, como hemos comprobado, Turina no siempre sigue: En el *Trío en fa* hay un único elemento cíclico (la introducción del primer movimiento); En el *Trío nº 1, op. 35* sin embargo, 4 son los pasajes susceptibles de recuperación (por orden de aparición): el Sujeto de la Fuga, el Tema A de las Variaciones, La muñeira y el Tema C del prelude, el denominado “tema generador” de la obra por el propio compositor; El *Trío nº2, op.76*, probablemente sea el que más adecúa al planteamiento de D’Indy, pues utiliza 3 elementos cíclicos (por orden de aparición): B2 del I movimiento, B1 del I

<sup>158</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1983, p. 41

<sup>159</sup> HEINE, Ch.: “La enseñanza de Vincent d’Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)”, en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX / coord. por Gemma Pérez Zaldondo, María Isabel Cabrera García*, Universidad de Granada 2010, p. 93. Para consultar la obra original véase: Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale*, II-1, p. 375.

movimiento y A del II movimiento, que junto con la recuperación del tema del coral, al final de la obra, hacen del final del último movimiento un resumen perfecto de todo lo anterior; En *Círculo op. 91*, vuelve a la opción de 4 elementos cíclicos (por orden de aparición): A1 del II movimiento, Final del I movimiento, B3 del I movimiento y para cerrar la obra igual que comenzó, A1 del I movimiento.

El por qué de esta preocupación por el procedimiento cíclico lo desvela Heine un poco más adelante:

“La extensión del procedimiento de desarrollo motivico a todos los movimientos tienen como consecuencia [...] la dramatización de la forma [...] y contribuye, además, a que los elementos cíclicos sean percibidos como “protagonistas cambiantes”, conforme al concepto teórico de “tema personaje”, deducido por d’Indy de la técnica compositiva de Beethoven”<sup>160</sup>.

Nommick afirma en su artículo que Turina utiliza los procedimientos cíclicos en tres variantes:

1. Los temas de una obra provienen de los motivos y de las células de un tema principal<sup>161</sup>.
2. Los principales temas de una obra proceden de una o varias células generadoras melódicas o rítmicas.
3. Un tema conductor circula en las diferentes partes de una obra reforzando así la cohesión de ésta”<sup>162</sup>. Esta es, en nuestra opinión, la opción más utilizada por Turina en la música para trío, con la salvedad de presentar, en ocasiones varios temas conductores susceptibles de recuperación en otros movimientos.

Concluye su artículo Nommick con la siguiente afirmación:

“A su regreso de París, el “arte de la composición” de Turina consistirá en un perfecto equilibrio entre el rigor formal adquirido en la Schola Cantorum, los recursos de la armonía impresionista (paralelismos, apoyaturas múltiples, acordes que tienen un valor por sí mismos, modalismos) y la música popular de su tierra”.

Si bien estamos de acuerdo en líneas generales con esta conclusión, consideramos oportuno matizar la parte de “rigor formal”, pues si bien acabamos de ver, un marcado interés por la consecución de una estructura cíclica rigurosa, Turina trata de manera bastante libre las estructuras formales básicas: incluso en el Trío más académico formalmente hablando (*Trío nº 1, op. 35*), cuyo I movimiento incluye una fuga, decide presentarla en orden inverso, es decir, comenzando por la sección de estrechos. En el *Trío en fa*, por ejemplo presenta una “forma sonata” que no recapitula, sino que re-expone tal cual la primera sección, por lo que nos surge dudas sobre cómo denominar dicha estructura ¿pseudo-sonata? ¿ABA? El *Trío nº2, op.76*, vuelve a transgredir los esquemas de la sonata incluyendo un lied en tres partes en lugar de la sección de desarrollo. Resulta evidente pues, que pese a la gran importancia que Turina da a la forma, ésta siempre está supeditada al correcto desarrollo de su capacidad creadora, que suele inclinarse más hacia estructuras simétricas o en arco que ha moldes preestablecidos.

<sup>160</sup> HEINE, Ch.: “La enseñanza de Vincent d’Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)”, en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX / coord. por Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García*, Universidad de Granada 2010, p. 95.

<sup>161</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 141

<sup>162</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 142

## EL IMPRESIONISMO

Si la influencia de la Schola Cantorum es perfectamente rastreada en los tríos analizados, la segunda pata del trípode al que aludía Nommick en sus conclusiones es el impresionismo francés.

Entre los criterios estilísticos del impresionismo musical que Christiane Heine rastrea en la obra de Turina<sup>163</sup> vamos a destacar los que hemos localizado en las obras analizadas:

En primer lugar estaría el uso de acordes paralelos o la “estratificación de intervalos” como la llamaría Heine del cual podríamos extraer innumerables ejemplos, de los tres últimos tríos, pero nos limitaremos a mostrar en este apartado sólo un ejemplo de cada obra.

A continuación veremos el acompañamiento pianístico del tema B del Andante del II movimiento del *Trio nº 1, op. 35*:



Otro acompañamiento pianístico, pero esta vez del tema del Lied del I movimiento del *Trio nº 2, op. 76*:



Y por último incluyo el comentario del piano a la entrada del chelo en pp que inicia la Introducción de Amanecer, I movimiento de *Círculo, op. 91*:



El siguiente recurso impresionista que hemos localizado sería el uso de la técnica del bordón que según Heine afirma los impresionistas utilizan como elemento de sustento armónico en caso de combinaciones sonoras funcionalmente inexplicables<sup>164</sup>. Un poco más adelante comenta el uso que Turina hace de esta

<sup>163</sup> HEINE, Ch.: “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)”, en *Anuario musical*, Madrid, Instituto Español de Musicología, Nº 52, 1997. Pp. 173-200

<sup>164</sup> HEINE, Christiane: *Op. Cit.* P. 185

técnica de la siguiente manera: “Turina suele confiar el bordón a la voz media [...] extendiendo su cometido, más allá de sostener la tonalidad, a crear, (en conjunto con el ostinato del bajo), una cierta imagen sonora arcaica basada en quintas vacías”<sup>165</sup>.

Podemos apreciar el uso de esta técnica, en la Variación I del II movimiento del *Trío nº 1, op. 35*:



Y en el acompañamiento pianístico de la Variación IV del mismo movimiento:



También podemos apreciarlo en el acompañamiento pianístico del tema B del I movimiento del *Trío nº 2, op. 76*:



Además es utilizado en el acompañamiento que realizan las cuerdas en pizz. del tema A1 del Mediodía, II movimiento del *Círculo, op. 91*:



Christiane Heine también propone como rasgo impresionista una ornamentación compuesta principalmente por “principalmente rápidos motivos repetitivos con un movimiento mayoritariamente circular que están deducidos del respectivo campo sonoro, trasladado a la estructura horizontal a través de arpeggios, y cuyo cometido es de índole tanto colorística como virtuosista”. Ejemplos de ello podemos encontrarlos en los cc. 45-49 del I movimiento del *Trío nº 1, op. 35*:

<sup>165</sup> HEINE, Christiane: *Op. Cit.* P. 186



Sirviendo de enlace entre las dos exposiciones de A en los cc. 14-15 del I movimiento del *Trío n.º 2*, op.76:



Y en el acompañamiento pianístico de los cc. 43-48 de Amanecer, de los que incluimos los tres primeros:



Christiane Heine también propone como recursos impresionistas: las estructuras pentatónicas, aunque no hemos podido localizar ninguna en las obras analizadas; y “la recurrencia a sonoridades arcaicas, sirviéndose de la armonía modal”<sup>166</sup>, pero como ella misma adelanta en su artículo “Merecen especial atención el modo frigio y el tratamiento de la cadencia andaluza, constante persistente en la obra de Turina, quien la variaba según sus menesteres sonoros de manera muy particular”<sup>167</sup> y que por su vinculación con el folclore de la península ibérica trataremos en el siguiente apartado, dedicado a la influencia de la música popular española en la obra para trío de Turina.

## LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA

Lo primero que debemos destacar es que Turina no recurre al cancionero popular como fuente de inspiración, “conoce su existencia pero sus obras no reflejan esta fuente como elemento de referencia básico”<sup>168</sup>. Lo que quiere decir Jorge de Persia con esta afirmación, es que en Turina no vamos a encontrar citas. Pero casi en cualquier obra de Turina encontraremos un guiño o varios al folclore de nuestro país, baste como ejemplo máximo de esta importancia el II movimiento del *Trío n.º 1*, op. 35, cuyas variaciones desgranar aires: gallegos con una muñeira, madrileños con un “schotis”, vascos con un zortziko, navarros con una jota y sevillanos, con las soleares.

Pero la música de Turina está plagada de referencias menos obvias, conseguidas gracias a dos elementos fundamentales: melodías basadas en el modo frigio o la llamada cadencia andaluza, y determinados elementos rítmicos, todos ellos rastreables en nuestro folclore popular.

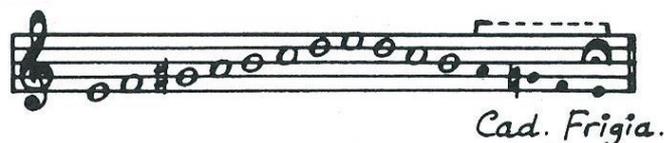
<sup>166</sup> HEINE, Christiane: *Op. Cit.* P. 189

<sup>167</sup> HEINE, Christiane: *Op. Cit.* P. 189

<sup>168</sup> DE PERSIA, J.: “Nacionalismo: conciencia histórica o color local”, en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 145

## EL ASPECTO MELÓDICO

Benavente advierte en su tratado que el aspecto melódico de las obras de Turina está dominado por la modalidad, y que concretamente el modo frigio en la siguiente variante es una de las constantes de la obra Turiniana:



El por qué de esta preferencia es que “esta escala ascendente-descendente está en la base de muchas estructuras melódicas del cancionero popular español [...] y de manera particular del andaluz, en donde es autóctona, siendo difundida a otras regiones de España por vías migratorias”<sup>169</sup>. De ahí que la cadencia Frigia también se conozca con el nombre de cadencia andaluza. En las páginas siguientes Benavente presenta hasta 4 variantes del modo frigio que surgen de alterar cromáticamente los grados III, V, y VII de la escala tanto ascendente como descendentemente. Pasamos pues a contrastar con nuestras obras esta construcción melódica de referencias andaluzas:

Lo primero que queremos destacar es la ausencia de esta escala en el *Trío en fa*, si bien es verdad que juega con la ambigüedad mayor menor en el III y VII grados, lo hace siempre manteniéndose dentro de la más estricta tonalidad, sin que hayamos podido encontrar ningún rasgo modal en la obra. Este aspecto ratifica la teoría de la mayor parte de la bibliografía consultada, que advierte que el sustrato nacional en la obra de Turina no comienza a asentarse hasta 1907. Samuel Llano señala sin embargo, que esta afirmación no tiene en cuenta que Turina ya había compuesto música española antes de su llegada a París: “como bien sugiere un artículo anónimo aparecido en *Le Guide du concert* (París, 30 de abril de 1910), al señalar que en el Quinteto en Sol menor Op. 1 para piano y cuerda, compuesto en su primer periodo scholista “ya no se encuentra el carácter español de las obras precedentes”<sup>170</sup>. Sin embargo nosotros hemos encontrado un artículo de Saint-Aubin de 1907 que comienza de la siguiente forma:

“Es Turina un músico andaluz que no sabe absolutamente nada de tangos y muy poco de seguidillas. ¡Habrase visto! En compensación de tan lamentable ignorancia conoce a fondo y recuerda a maravilla la obra sublime de Bach, Mozart, Beethoven, y otros maestros gloriosos, que han formado su escuela y tendencia”<sup>171</sup>.

De ello podemos inferir, que las obras de carácter español a las que se alude en *Le Guide du concert* bien podrían formar parte de la producción “de salón” realizada para La Orquestina o para amenizar las tertulias sevillanas en las que participaba.

<sup>169</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1983, p. 26

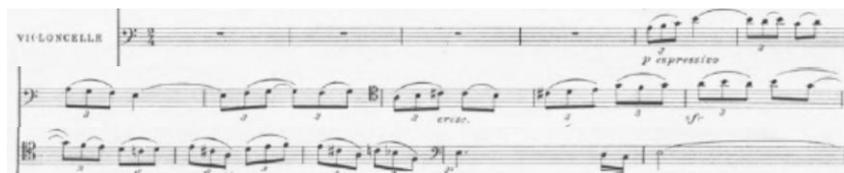
<sup>170</sup> LLANO, S.: “Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum”, en *Notas al programa del Aula de (re) estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 4

<sup>171</sup> SAINT-AUBIN: “España que nace. Música del porvenir. Joaquín Turina”, en *El Heraldo de Madrid*, 30 de agosto de 1907, p.3.

Sea como fuere, el hecho es que debemos esperar al *Trío nº1 op. 35* para apreciar en Turina un tratamiento melódico modal. Ya en el “tema generador” del Preludio pueden advertirse ciertos guiños al modo frigio:



Pero donde más claramente podemos apreciarlo es en el II movimiento donde se convertirá en una constante. A continuación podemos observar la construcción melódica de la parte A del Tema:

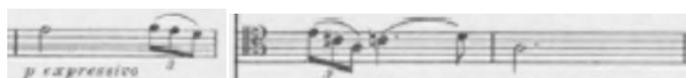


Ejemplo que nos sirve además para constatar otra de las constantes que señala Benavente: “los desarrollos melódicos de Turina, por lo general, se apoyan sobre el I y V grados de la gama andaluza”<sup>172</sup>.

También podemos apreciar una construcción melódica similar en el tema B del III movimiento, cuyo ritmo recuerda a una guajira:



En el *Trío nº2, op.76* puede apreciarse en la cabeza del tema del Lied que ocupa el lugar del desarrollo en el I movimiento:



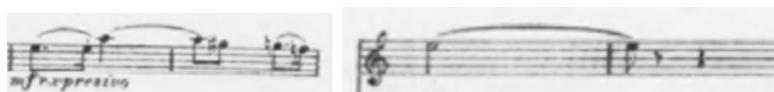
Así como en el comienzo del III movimiento:



Ya en *Círculo, op. 91* podemos encontrar alusión a este esquema melódico en el I movimiento, concretamente en la cabeza de B:



También podemos encontrarlo en la sección B2 del II movimiento:



<sup>172</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1983, p. 33

Por lo tanto podemos afirmar que sí, el modo frigio con la cadencia andaluza, es una constante en los tríos de Turina que están dentro del catálogo, es decir, posteriores a 1907.

## EL ASPECTO RÍTMICO Y EL GUSTO POR EL COMPÁS DE 5/8

Como muy bien afirma José María Benavente en el primer capítulo de su libro *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*: “Las peculiaridades estilísticas de un compositor, sobre todo si éste posee un lenguaje musical muy personal, no sólo dependen de la trama armónica, sino también de la textura rítmico melódica”<sup>173</sup>. Un poco más adelante afirma que el puntillo de corchea y también el de negra tienen para Turina cierto carácter simbólico de danza pomposa, de ambientación religiosa, de marcha, etc. y propone el ritmo corchea con puntillo semicorchea como una de las figuraciones rítmicas más aplicadas por Turina junto con el tresillo que pueden aparecer solos o combinados. A continuación haremos un repaso a las partes más representativas de las obras analizadas rastreando estos elementos:

El tema de la introducción del *Trío en fa* se inicia con una propuesta rítmica que incide sobre el puntillo y la combinación de éste con el tresillo creando la antedicha sensación de marcha que inicia y cierra nuestra primera obra:



Comenta Benavente un poco más adelante que las figuras rítmicas de tresillos en todas sus variantes “se hallan en la infraestructura melódica del cancionero popular español y en particular, del folklore andaluz, del que son muy típicas las figuraciones rítmicas, en las que de alguna manera interviene el clásico tresillo andaluz”, del cual acabamos de ver una variante. Y que reaparece en el tema A del primer movimiento del *Trío en fa*:



Una última variante, muy interesante por su reaparición en obras posteriores, será la propuesta en el tema C de este mismo movimiento:



<sup>173</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1983, p. 17

En el *Trío nº1 op. 35*, toda la sección B del prelude está configurada en torno al puntillo, que esta vez se hace doble y el tresillo. A continuación copiamos la parte del piano de los cc. 12-13 del primer movimiento para poder apreciarlo:



En el inicio del tema B del Andante del II movimiento podemos apreciar otra combinación de puntillo-tresillo:



Algo similar sucede en el tema A del III movimiento pero se aprecia ya una imbricación mayor de los motivos, que lleva a recordarnos la C del *Trío en fa*:



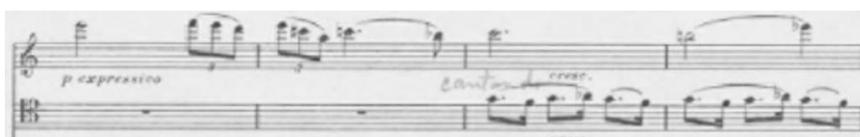
En el *Trío nº 2 op. 76* vuelven a aparecer estos recursos en su forma yuxtapuesta, en los cc. 6-7 del I movimiento:



Al comienzo de B2:



Y se alternan entre violín y chelo en la segunda frase del Lied que ocupa el lugar del desarrollo:



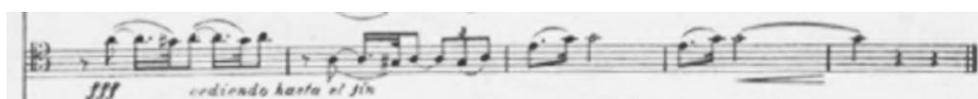
Debemos esperar hasta los cc. 48-49 del III movimiento para encontrar esa fusión más elaborada que recuerda la C del *Trío en Fa* y la A del III movimiento del *Trío nº 1 op. 35*:



En la última obra analizada, *Círculo op. 91* puede apreciarse como nuestros dos protagonistas dialogan en los cc. 13-15, cerrando A1 y comenzando A1':



También son retomados como cierre del primer movimiento, con un diseño rítmico que combina lo anterior con la propuesta más elaborada también vista en las obras anteriores:



Con todo, debemos advertir que en esta última obra gana importancia material rítmico que si bien puede encontrarse en las obras anteriores, su presencia ha sido hasta el momento discreta. Estamos hablando del ritmo dáctilo [LBB] todo el Mediodía y parte del Crepúsculo. Es el elemento rítmico fundamental que articula el tema A del II movimiento:



Respecto a la elección del comienzo acéfalo por parte de Turina comenta Benavente: “Los ritmos de comienzo acéfalo tienen garra, al ser percutidos en su parte íctica por el taconazo del hipotético bailarín”<sup>174</sup>.

Puede encontrarse el ritmo dáctilo en el Tema A del *Trío en Fa*, aunque con una acentuación diferente, pues el compás es ternario:



En la cabeza del sujeto de la fuga del I movimiento del *Trío nº 1 op. 35*:



<sup>174</sup> BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1983, p. 20

En el *Trío nº 2 op. 76*, puede vérselo formando parte de A en los cc. 10-11:



Pero en esta obra tiene más relevancia su opuesto, el ritmo anapesto, gracias al cual se configura la B del I movimiento:



Y gran parte de la sección que precede a la última aparición del Coral en el III movimiento cc. 110-122:



No quisiéramos concluir esta sección sin dejar de hacer referencia al compás en cinco partes, presente en tres de las cuatro obras analizadas. Turina escoge el 5/4 para desarrollar el III movimiento de su *Trío en fa*, ya aludimos en el análisis al carácter saltarín que evoca el acompañamiento del piano, pero queremos dejar constancia de que la propia melodía del tema A ofrece una variante del ritmo de zortziko, y es a su vez una combinación más de tresillo-puntillo:



En el *Trío nº 1 op. 35* se reserva toda la III variación, es decir los cc. 121-154 del II movimiento para el compás de 5/8 y el ritmo de zortziko. A continuación incluimos una parte de la sección A:



El *Trío nº 2 op. 76* es la última obra analizada en la que utiliza el 5/8, concretamente le sirve para la construcción del tema A del II movimiento. Pero debemos advertir que aquí lo trabaja de manera diferente; si en las dos primeras obras lo utilizaba para dar a las respectivas secciones un carácter de danza, aquí lo conjuga con un *Molto Vivace* y un ritmo perpetuo de corcheas para conseguir un ambiente de scherzo:



## DISTRIBUCIÓN DEL MATERIAL TEMÁTICO

Con cada análisis específico hemos visto el reparto de solos y de temas compartidos entre los distintos instrumentos, por lo que en este apartado vamos a centrarnos más en extraer conclusiones de los datos que nos ofrecen los totales la suma de compases de sólo y de temas compartidos de cada instrumento. Atendiendo a estos totales, hay un instrumento que destaca sin lugar a dudas, el violín, cuyo protagonismo se mantiene a lo largo de las cuatro obras salvo por el IV movimiento del trío en Fa, en el que es sobrepasado por el piano.

Respecto al piano debemos decir que Turina suele aprovechar su distinta sonoridad para dar la réplica al violín, adquiriendo especial protagonismo en aquellos pasajes en los que quiere resaltar el contraste. Es bastante apreciable a su vez, la pérdida de protagonismo de este instrumento en los últimos dos tríos, directamente relacionada con el aumento de la importancia del tercer instrumento en discordia, el violonchelo.

En lo que respecta al uso del violonchelo, apreciamos un gusto bastante generalizado en las cuatro obras por presentarlo a dúo con el violín, buscando reforzar la sonoridad de este último desde el grave. Pero si bien, éste parece ser el principal papel del chelo en el primer trío, con el opus 35 empieza a ganar presencia con la asignación solos, que si bien son pocos en comparación con los de sus compañeros resultan de especial relevancia para la estructura global de la obra, me estoy refiriendo por ejemplo al tema A del II movimiento. En el opus 76 su importancia sigue creciendo hasta llegar en el opus 91 a eclipsar el protagonismo del piano.

## HACIA LA MINIATURIZACIÓN

No queremos terminar estas consideraciones sobre el lenguaje musical de Turina sin hacer referencia al proceso de condensación que puede apreciarse, sólo con echar un vistazo a la duración de los cuatro tríos:

- *Trío en fa*: aproximadamente unos 23 minutos de duración
- *Trío nº 1 op. 35*: aproximadamente unos 21 minutos de duración
- *Trío nº 2 op. 76*: aproximadamente unos 14 minutos de duración
- *Círculo op. 91*: aproximadamente unos 10 minutos de duración

Esta tendencia probablemente podría venir motivada por un aspecto ya tratado a propósito del análisis del opus 76: abaratar el coste de la edición, como único medio para conseguir la difusión de un género musical, por desgracia, bastante minoritario: la música de cámara. Aunque también podría considerarse fruto de un nuevo convencimiento estético que se va definiendo en la etapa de madurez de nuestro compositor, o incluso por otras causas, como pudiera ser el facilitar a los oyentes no especializados el recuerdo e identificación de los elementos cíclicos.

---

# CONCLUSIONES

## EN CUANTO AL REPERTORIO PARA TRÍO CON PIANO

Herta Gallego comienza su artículo sobre la música de cámara de Turina afirmando que se trata de “un conjunto de obras valiosísimo, que contiene algunas de sus piezas más logradas y constituye una rareza dentro del panorama nacionalista español de la primera mitad del siglo, pues sólo Turina y Conrado del Campo cultivaron con asiduidad la música de cámara, dentro de la Generación de los Maestros”<sup>175</sup>. Sin embargo, también podemos encontrar algunas fuentes como Tomás Marco que relativizan su importancia: “la obra camerística de Turina no es tan amplia ni tiene en su producción la importancia que cobra en la de Conrado del Campo, lo que no impide que arroje bastantes obras, algunas de relevancia”<sup>176</sup>. Pero hay algo en lo que todos los autores están de acuerdo, y es que la producción camerística de Turina destaca por su volumen, con más de 20 obras para distintas formaciones. Resulta asimismo indiscutible que el género camerístico era de gran importancia para el autor, pues no debemos olvidar que una obra para quinteto es la elegida por éste para llevar su *opus 1*.

Pero vayamos al tema que nos ocupa, la música para trío de violín, violonchelo y piano. Un repaso al catálogo camerístico de Turina sitúa a esta formación por encima del cuarteto, plantilla preferida por la inmensa mayoría de los compositores. Nos atrevemos a lanzar esta afirmación, porque si bien es verdad que ambas formaciones tienen cuatro obras de Turina, la versión de cuarteto de cuerda de la *Oración del Torero* es una transcripción de la partitura original creada para cuarteto de laúdes. Queda pues el trío para violín, violonchelo y piano como principal destinatario de la producción camerística de Turina sólo por detrás de las obras para violín y piano.

Una posible explicación de esta preferencia podría ser el gusto por el contraste tímbrico de las cuerdas frotadas con las percutidas, ya admitido por el autor en la cita que incluimos en el comentario del *Trío nº1, op. 35* a raíz, de la preferencia del Trío con piano sobre el trío de cuerda “de sonoridad algo pobre y monótona”. Pero también podría deberse a que, al ser el piano su instrumento, le resultaba más fácil escribir música de cámara que lo incluya, tal y como se recoge en el capítulo IX, de su *Enciclopedia Abreviada de Música*<sup>177</sup>:

“La música de cámara con piano, más fácil de escribir [que el cuarteto de cuerda], se reduce a tratar el piano con toda amplitud y sonoridad, como un verdadero instrumento de concierto, llevando todo el fondo armónico de la obra, mientras los otros instrumentos hacen de partes recitantes y a veces de puro adorno”.

Sea como fuere, el número de obras, la vuelta en reiteradas ocasiones a la composición para esta plantilla a lo largo de su carrera, y la valoración que el autor hace al final de su vida del *Trío nº1 op. 35*

---

<sup>175</sup> GALLEGO DE TORRES, H.: “La música de cámara” en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 150.

<sup>176</sup> MARCO, T.: “Hasta la Guerra Civil”, en *Historia de la música española 6. Siglo XX*, vol. 6, Madrid, Alianza editorial, 1983, p. 54

<sup>177</sup> TURINA, J.: *Enciclopedia Abreviada de Música*, Madrid: Renacimiento, 1917. Tomo I, pp. 192-193/200-201 del pdf de la Biblioteca Digital Hispánica.

considerándolo “mi obra predilecta”<sup>178</sup>, ponen de manifiesto la relevancia de este repertorio en concreto dentro de la producción de Turina y la necesidad de un estudio detallado sobre el mismo.

## TRATAMIENTO FORMAL

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar una manifiesta predilección por las formas en arco, llegando incluso a modificar el orden académico de recapitulación de los grupos temáticos en los movimientos que se incluyen dentro del esquema sonata, al objeto de favorecer la simetría de la obra.

También hemos intentado explicar con nuestro análisis la importancia del tratamiento cíclico en las obras para trío con piano de Turina, verdadero pilar de su construcción formal, que determina la necesidad de una planificación previa de la obra, que tenga en cuenta no sólo la distribución temática sino también el plan armónico general.

Así mismo, las propias obras han demostrado que el rigor formal que muchos autores achacan a la producción turiniana, en el caso de sus obras para trío sólo es aplicable al tratamiento cíclico, al cual quedan supeditados el resto de esquemas formales tradicionales. No importándole por ejemplo eludir la recapitulación en una aparente forma sonata, en pro de la ansiada simetría del movimiento.

## USO DE LOS INSTRUMENTOS

A través de la contabilización del número de compases a solo y de temas compartidos de cada instrumento, hemos podido constatar una tendencia en la distribución temática que va desde enfrentamiento entre la sonoridad pulsada y la sonoridad frotada, hacia una mayor individualización de las voces del violín y del chelo. Pudimos apreciar también el protagonismo indiscutible del violín en las cuatro obras y una paulatina disminución de la importancia del piano en pro de favorecer una mayor participación del violonchelo.

## RECEPCIÓN

Probablemente sea éste el apartado en el que más dificultades nos han surgido, y es que debido a que su elaboración conlleva además del manejo de bibliografía, el rastreo de fuentes hemerográficas y legados, dando como resultado la utilización de documentación de muy variado rigor científico, que en ocasiones nos lleva a plantear más dudas que soluciones. Nos estamos refiriendo concretamente a dos problemáticas principales:

- La fecha de estreno del *Trío nº 2, op. 76*: pues habiendo descartado el 17 de noviembre de 1933 -fecha más habitual en los estudios sobre Turina- mediante el contraste con el programa del concierto, sólo nos queda la propuesta por Samuel Llano, el 19 de julio de 1933 pero no hemos podido confirmarla con ninguna otra fuente. Hemos consultado *La Libertad*, 19-03-

---

<sup>178</sup> ARAGONES, C.: “Joaquín Turina. El españolísimo músico sevillano” en *Ritmo*, año XIX nº 218, (febrero de 1948) p. 13:

1933, y la *Hoja del lunes de Madrid*, 20-03-1933, sin haber localizado ninguna información relacionada con Turina o con conciertos de música de cámara en Madrid en esa fecha. Por lo que seguimos sin poder establecer la fecha del estreno de esta obra.

- Las noticias en las que se alude a la interpretación de algún trío de Turina, pero en las cuales no se especifica cuál, o aquéllas en que se hace referencia a un trío cuya tonalidad no se corresponde con ninguna de las obras estudiadas. Hemos encontrado cinco noticias de este tipo -todas ellas de la década de los cuarenta del pasado siglo-, que no hemos podido incluir en el cuerpo del trabajo debido a su vaguedad<sup>179</sup>.

Con todas estas cuestiones, podemos concluir que el estudio de la recepción en las obras para trío de Turina da como resultado un fiel reflejo del panorama musical español de la primera mitad del s. XX. Como demuestran la gran difusión del opus 35, tanto a nivel nacional como internacional, en una época en la que el impresionismo musical aún estaba empezando a calar en la sociedad española; la ausencia de noticias relativas al estreno del opus 76, y el escaso número de audiciones de este trío, pese a estar considerado por los investigadores como una de las más perfectas obras de Turina, no hace sino demostrar la pujanza de la música avanzada, defendida por Adolfo Salazar a comienzos de la década de los años treinta del siglo pasado; por último añadir, que el nuevo empuje que cobra la obra para trío de Turina en los años 40, ya en plena dictadura, no es sino una consecuencia de su cargo como Comisario Nacional de Música y la intención del régimen de utilizar la música de cámara española junto con la tradicional, para reforzar las relaciones con los países del Eje.

## EL LENGUAJE MUSICAL

Tras el análisis de las distintas obras y su comparación posterior podemos concluir que las obras para trío de violín, violonchelo y piano de Turina mantienen las características propuestas por Yvan Nommick en el artículo que fue protagonista en los primeros apartados del capítulo anterior: el “arte de la composición” de Turina consistirá en un perfecto equilibrio entre el rigor formal adquirido en la Schola Cantorum, los recursos de la armonía impresionista (paralelismos, apoyaturas múltiples, acordes que tienen un valor por sí mismos, modalismos) y la música popular de su tierra<sup>180</sup>.

Aquí concluye este trabajo, que no habría sido posible sin la guía y dedicación de Ramón Sobrino Sánchez y la labor de difusión llevada a cabo por la Fundación Juan March. Con él esperamos haber avanzado en la comprensión del estilo compositivo de Turina y puesto en valor cuatro obras, que sin lugar a dudas, son piezas clave de la producción camerística española de la primera mitad del s. XX.

---

<sup>179</sup> “El Trío Castilla, en Salamanca”, en *ABC*, (1 de febrero de 1942), p. 22 [“el trío de Turina”]; “Concierto del Trío Trieste”, en *ABC*, (28 de octubre de 1942), p.12 [“el programa lo integran obras de Turina, Achille Lougo y Schubert”]; “Concierto del Trío de Cámara de Bilbao”, en *Ritmo*, año XIV nº 162 (Enero de 1943), p.15 [“Beethoven, Turina y Schumann recibieron la interpretación emocionada de estos tres artistas”]; *Ritmo*, año XV nº 176 (1 de mayo de 1944), p.13 [“el Trío Da Camera Bernard Chalaux, compuesto por P. F. de Bernard, piano; L. Chalaux, violín; y R. Bernard, cello, que interpretaron la Sonata a tres de Locillet; el Trío núm. 2 de Brahms, y el Trío en la menor de Turina”]; “Buenos aires”, en *Ritmo*, año XIX nº 222 (septiembre de 1949), p.23 [“El trío Branda Cárcano Rossi-Curti interpretó, posteriormente, el bello trío de Turina con las relevantes condiciones que lo caracteriza”]

<sup>180</sup> NOMMICK, Y.: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913), en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 142

---

## BIBLIOGRAFÍA

- BENAVENTE, J.M.: *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1983.
- GALLEGO DE TORRES, H.: "Joaquín Turina: la música de Cámara", en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, Nº 140 (1999), pp. 150-155.
- GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Turina*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: "Turina, cien años después", en *Ritmo*, Vol. 52, Nº. 520 (1982), pp. 12-14.
- GARCÍA CASAS, J.: "El piano de la música de Turina", en *Ritmo*, Vol. 52, Nº. 520 (1982), pp. 20-21.
- HEINE, Ch.: "El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)", en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 52 (1997), pp. 173-200
- HEINE, Ch.: "La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)", en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX / coord. por Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García*, Granada: 2010, pp. 79-138.
- MILANÉS, J.: "La vida musical madrileña durante la guerra civil", en *Ritmo*, Vol. 52, Nº. 520 (1982), pp. 29-30.
- MORÁN, A.: "En torno al Archivo Joaquín Turina", en *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría*, XXX (2005), pp. 299-329.
- MORÁN, A.: *Joaquín Turina a través de sus escritos, 2ª ed corregida y aumentada*. Madrid: Alianza, 1997.
- MORÁN, A. (ed.): *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía, 2002.
- NOGALES BELLO, J.: "Música de cámara: Joaquín Turina", en *Ritmo*, Vol. 52, Nº. 520 (1982), pp. 23-27.
- NOMMICK, Y.: "Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)", en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, nº 140, 1999, p. 139-143.
- PERSIA, J. de: *Joaquín Turina. Notas para un compositor (Sevilla, 1882 - Madrid, 1949)*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000.
- PERSIA, J. de: "Joaquín Turina. Nacionalismo: conciencia histórica o color local", en *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, Nº 140 (1999), pp. 144-149.
- POWELL, L.E.: "Cyclical Form in a Forgotten Sonata of Joaquín Turina (1882?1949)", en *American Music Teacher*, nº 26 (1977), pp. 23-25.
- SHER, D. P.: *A Structural and Stylistic Analysis and Performance of the Piano Trios of Joaquín Turina*, New York: Columbia University Teachers College, 1980.
- SOPEÑA, F.: *Joaquín Turina*, Madrid: Editorial Nacional, 1943.
- SOPEÑA, F.: "Joaquín Turina, Comisario de Música", en *Ritmo*, Vol. 52, Nº. 520 (1982), pp. 31-32.
- VV.AA: "Memoria de Joaquín Turina en nuestra Academia", en *Academia*, nº 56 (1983), pp. 55-65.

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción.....</b>                      | <b>1</b>  |
| • Justificación del Tema                      | 1         |
| • Objetivos                                   | 1         |
| • Metodología                                 | 2         |
| • Estado de la cuestión                       | 2         |
| • Fuentes primarias y su localización         | 13        |
| <b>Trío en Fa (1904).....</b>                 | <b>15</b> |
| • Contextualización                           | 15        |
| • Análisis                                    | 16        |
| • Recepción de la obra                        | 26        |
| <b>Trío en Re nº 1, op. 35.....</b>           | <b>27</b> |
| • Contextualización                           | 27        |
| • Análisis                                    | 28        |
| • Recepción de la obra                        | 38        |
| <b>Trío en Si menor, nº 2 op. 76.....</b>     | <b>40</b> |
| • Contextualización                           | 40        |
| • Análisis                                    | 41        |
| • Recepción de la obra                        | 50        |
| <b>Círculo, op. 91.....</b>                   | <b>51</b> |
| • Contextualización                           | 51        |
| • Análisis                                    | 52        |
| • Recepción de la obra                        | 59        |
| <b>El lenguaje musical de Turina.....</b>     | <b>60</b> |
| • La Schola Cantorum                          | 60        |
| • El impresionismo                            | 65        |
| • La música popular española                  | 67        |
| • Distribución del material temático          | 74        |
| • Hacia la miniaturización                    | 74        |
| <b>Conclusiones.....</b>                      | <b>75</b> |
| • En cuanto al repertorio para trío con piano | 75        |
| • Tratamiento formal                          | 76        |
| • Uso de los instrumentos                     | 76        |
| • Recepción                                   | 76        |
| • Lenguaje musical                            | 77        |
| <b>Bibliografía.....</b>                      | <b>78</b> |
| <b>Índice.....</b>                            | <b>79</b> |