



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Cuerda Pulsada

Especialidad e Itinerario: Guitarra Clásica

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

*La sonata para guitarra de
Turina a través del prisma
segoviano*

MODALIDAD:



TEÓRICO-PRÁCTICO



TEÓRICO

Tutor: Pablo Barón Escamilla

Autor: Ángel Padilla Navarrete

Córdoba

Junio 2018

Resumen

El Trabajo Fin de Estudios (TFE), es la ocasión idónea para poner en valor todo lo aprendido en nuestra etapa de conservatorio. El presente trabajo se hace un estudio pormenorizado-comparativo de la Sonata para guitarra op. 61 del maestro Joaquín Turina, a través de los manuscritos aparecidos en los últimos años y la versión editada por Andrés Segovia, contrastando y juzgando si los cambios introducidos por Segovia fueron o no importantes y hasta qué punto son necesarios. Además, se plasma la biografía del compositor, estructurando su vida alrededor de cuatro zonas geográficas. Asimismo se aborda su obra para guitarra, encuadrada dentro del resto de su creación musical, así como la influencia de Andrés Segovia en su producción. Por último, se entra de lleno en el objeto principal de este estudio, que es la comparación de las diferentes versiones de la Sonata op. 61 para guitarra, y los criterios utilizados para su interpretación.

Índice

1. JUSTIFICACIÓN	3
2. OBJETIVOS	5
3. DESARROLLO	6
4. METODOLOGÍA	10
5. FUENTE CONSULTADAS	12
6. VALORACIÓN CRÍTICA	13
7. CONCLUSIONES	15
8. BIBLIOGRAFÍA	19
APÉNDICES	20

1. Justificación

En la Guía Docente se describe el trabajo de la siguiente manera:

El Trabajo fin se estudios consiste en un proyecto que el alumnado realizará y entregará con el objeto de mostrar de forma integrada las competencias adquiridas y los contenidos formativos recibidos, asociados al Título superior de enseñanzas artísticas. Dicho trabajo requerirá la elaboración de una producción artística en cualquiera de los ámbitos de las industrias culturales o de las prácticas artísticas vinculadas a las enseñanzas cursadas.

A partir de esta descripción del Trabajo Fin de Estudios, comenzamos a pensar el tema sobre el cual elaborarlo, intentando adecuarnos a ella lo máximo posible. Debido a que en la asignatura de Técnica e interpretación del instrumento (asignatura más importante de nuestras Enseñanzas) en nuestro curso (4º) tenemos que construir un repertorio de 45 minutos como mínimo, formado por cinco obras de diferentes estilos, pensamos que sería útil enfocar mi Trabajo Fin de Estudios sobre una de estas obras, para profundizar de esta manera en su interpretación. De ahí la elección de orientar este documento sobre la Sonata op. 61 de Joaquín Turina.

Pensé enfocar mi trabajo sobre esta obra primeramente por una razón personal, ya que es una obra que siempre me ha apasionado, además de reunir una serie de características, que vamos a exponer a continuación y que hacían necesario, bajo mi punto de vista, un trabajo más profundo en torno a ella.

A la hora de estudiar una obra, y poder llegar a interpretarla a un buen nivel, una de las decisiones más importantes es escoger una buena fuente desde la que podamos estudiar esa música. Esto requiere un estudio previo sobre las diferentes ediciones existentes de esa obra, ya que quizás no todas tengan el mismo interés. En el mundo de la música clásica en general, y de la guitarra en particular, nos encontramos frecuentemente con diferentes ediciones, muchas veces con cambios sustanciales, de una misma obra. Ahí entra en juego nuestra capacidad de elección como intérpretes, de conseguir informarnos y documentarnos sobre estas diferentes fuentes, y a partir de ahí poder seleccionar con criterio, la que se adecue más a nuestras necesidades y gustos estéticos personales.

Con este trabajo, y tras haber realizado un estudio pormenorizado-comparativo de la Sonata para guitarra op. 61 del maestro Joaquín Turina, contraste y juzgo por mí mismo si los cambios introducidos por Segovia fueron o no importantes y hasta qué punto son necesarios, obteniendo de tal modo una versión personalizada y ecuánime, sin la

pretensión de establecer una verdad sobre la misma ni generar crítica hacia los maestros, sea desde mi punto de vista o del lector.

2. Objetivos

A través de este trabajo pretendo:

1. Conocer los aspectos más significativos y determinantes de la vida del compositor sevillano, para entender con mayor precisión su producción musical.
2. Comprender e identificar los rasgos estilísticos que caracterizan la música para guitarra de Joaquín Turina, con especial atención a su sonata op. 61.
3. Contrastar el manuscrito de Turina y la edición de Andrés Segovia para entender el porqué de tantas discrepancias entre ediciones.
4. Elaborar mi propia edición a partir del análisis del manuscrito y la edición editada por Andrés Segovia.
5. Interpretar la obra para plasmar todo lo aprendido, así como mi visión personal.

3. Desarrollo

He dividido el proyecto en cinco apartados, siendo el primero una introducción y el último la conclusión. Por tanto, el grueso del proyecto como tal se encuentra en los tres apartados centrales, que he planteado de la siguiente manera:

En el apartado número dos, denominado “Boceto biográfico”, hacemos un recorrido por la vida del compositor sevillano, organizando esta en base a cuatro zonas geográficas, Sevilla (1882-1902), Madrid (1902-1905), París (1905-1913) y Madrid (1914-1949). En este punto hemos tenido como referencia el gran trabajo biográfico realizado por el musicólogo y guitarrista Alfredo Morán. Conocer su biografía me ha servido de gran ayuda para entender su obra, saber las experiencias vividas por el compositor provee al intérprete de nociones que van más allá de cuestiones meramente musicales, es decir, cuestiones sentimentales que están implícitas en sus obras y que sin conocimientos previos sobre su vida no podrían tomar el mismo significado. Seguidamente, en el punto número tres, denominado “Joaquín Turina y la guitarra” focalizamos nuestro trabajo sobre las obras para guitarra compuestas por Joaquín Turina. Estas fueron escritas entre los años 1923, año de composición de la Fantasía Sevillana op.29, y 1932, fecha en la que finalizó su producción guitarrística con Homenaje a Tárrega op.69. Es durante estos años, década de los 20 y principios de los 30, cuando creó varias de las piezas más relevantes de su catálogo: Danzas fantásticas, Sinfonía sevillana, Sanlúcar de Barrameda, La oración del torero y el poema de una sanluqueña. Por esta razón, podemos estimar que sus obras para guitarra fueron creadas en una etapa de auténtica madurez compositiva. Tras encuadrar su producción compositiva, hacemos referencia a la gran influencia que tuvo Andrés Segovia sobre las composiciones de Turina. Segovia era mucho más que una figura al que dedicar las nuevas composiciones, es decir, estas obras no están dedicadas exclusivamente a la personalidad de Segovia, sino a la técnica del propio intérprete, aquellos compositores que lo conocieron se adaptaron a su forma de tocar, llegando Segovia a ejercer una labor de arreglista y digitador, enfocando y estipulando en Turina un estilo de escritura, que estará presente en todas sus futuras composiciones guitarrísticas, fundamentado en la sucesión y variación de falsetas y ritmos propios del flamenco, al igual que la técnica del rasgueado. Para llegar a estas conclusiones, he acudido a la lectura comprensiva de textos y artículos relacionados con este tema de vital importancia en nuestro instrumento, escritos por musicólogos especialistas en este ámbito, aprendiendo que Andrés Segovia jugó un papel

protagonista en la revitalización de la guitarra a principios del siglo XX, convenciendo no solo a Turina sino a Torroba, Mompou, Ponce, Tedesco, Tansman, Martin, Duarte, Jolivet, Esplá, Manén, Abril, E. Halffter, y un largo etcétera, para que compusieran música para guitarra, asimismo instauró dos nuevas figuras: el compositor no guitarrista y el intérprete profesional. De igual modo, considero necesario mencionar que la guitarra se encontraba, en el siglo XIX, en un periodo de apogeo, triunfando en las principales capitales europeas en las manos de los grandes intérpretes del momento, como eran Fernando Sor, Mauro Giuliani o Dionisio Aguado, entre otros. Sin embargo, el cambio en la estética musical y social que se produjo con la llegada del romanticismo relegó a la guitarra a un lugar secundario dentro del panorama musical general, sobreviviendo en los pequeños salones privados y en el ámbito de la música doméstica y familiar. Gozaba de una gran estima entre músicos, poetas y pintores, y de gran popularidad entre la población, aunque siempre se la relacionaba con este uso doméstico. Sin embargo, a partir de 1880 se produjo un renacimiento del instrumento. La causa fundamental que provocó la vuelta de la guitarra a la vida musical oficial fue, al igual que la que produjo su marginación, un cambio en la estética musical, encabezado por los compositores de la Segunda Escuela de Viena y Debussy. Estos compositores dirigieron su foco de atención a la búsqueda de color instrumental, acercándose al timbre, un terreno muy favorable para las condiciones de la guitarra. La guitarra comienza a ser evocada en un plano simbólico, ya que representa una mirada a la música del pasado y es un símbolo que hace referencia a lo mediterráneo y a lo “español”. Esta evocación del instrumento se hace presente en los primeros años del siglo XX en la música de algunos autores españoles residentes en París, como Isaac Albéniz o Enrique Granados, los cuales utilizan el lenguaje guitarrístico adaptado a sus composiciones para orquesta o piano, para así dotar a su música de rasgos españoles, es decir, usando la guitarra como símbolo de lo “español”. Este recurso compositivo “español” se da también en la obra pianística y orquestal de otros autores, como Joaquín Turina y Manuel de Falla, aunque estos dos últimos, al contrario que los dos anteriores, sí compusieron para guitarra. Aparece así la figura clave de Manuel de Falla, uno de los compositores más importantes a nivel global de esta época, dentro de este proceso de renacimiento guitarrístico. Falla primero intervino en este proceso, como ya hemos mencionado antes, en la faceta de evocador del instrumento, que se puede apreciar, por ejemplo, en su ballet *El sombrero de tres picos*, y posteriormente, como compositor directo de música para guitarra, componiendo en el verano de 1920 su *Homenaje a Debussy*, su

única obra escrita para este instrumento, pero que marcó un antes y un después en la historia de la guitarra, contribuyendo a lo que venimos a llamar la renovación del repertorio guitarrístico del siglo XX, proceso en el cual tomando como ejemplo la publicación de esta obra de Falla, muchos compositores no guitarristas comienzan a escribir para guitarra, abriendo esta obra un nuevo camino, en el que la guitarra pasa a formar parte del amplio abanico de instrumentos posibles de composición para el conjunto de compositores profesionales.

Después de este acercamiento tanto a la obra de Turina como al proceso evolutivo sufrido por la guitarra desde el siglo XIX al XX, nos centramos directamente en la Sonata op. 61 (1930), entrando de lleno en un minucioso análisis comparativo. Tras observar la gran cantidad de discrepancias entre el manuscrito de Turina y la edición editada por Segovia, me puse manos a la obra y realicé una comparativa entre ediciones. Antes de entrar de lleno en la comparativa entre ediciones, estipulé con mi tutor la mejor forma de proceder y clarificar la contrastación entre ediciones, compás por compás he ido revisando ambas ediciones, plasmando la gran cantidad de cambios que Segovia efectúa en su edición con respecto al manuscrito de Joaquín Turina. Gracias a mis profesores, supe de la existencia de un trabajo de la musicóloga Marián Álvarez Benito, la cual realiza un estudio detallado de las obras para guitarra de Turina, donde expone todas las modificaciones encontradas entre manuscritos e impresos. Desde octubre de 1995 hasta noviembre de 2002 llegaron al Archivo Joaquín Turina copias de las partituras manuscritas del propio autor (Sevillana, Fandanguillo y Ráfaga) y de copista revisado por el autor (Sonata para guitarra y Homenaje a Tárrega).

Por último y tal y como expongo en las conclusiones de este TFE, me ha resultado imposible decantarme por una edición en particular con la que llevar a cabo mi interpretación, derivando esta situación en la creación de mi propia edición. Siendo este resultado de fluctuaciones entre cuestiones puramente musicales (coincidiendo con Joaquín Turina) y otras esencialmente técnicas (respondiendo a la edición segoviana), obteniendo de tal modo una versión personalizada sin la pretensión de establecer una verdad sobre la misma ni generar crítica hacia los maestros, sea desde mi punto de vista o del lector. Mi edición personal ha sido confeccionada a través del editor de partituras (Sibelius), intentando actuar con el máximo rigor posible y obteniendo como resultado una edición informatizada con el afán de ser modificada en un futuro en base a la evolución de mis preferencias estéticas y desarrollo técnico.

Este punto ha sido bastante laborioso, ya que se trata de una obra de gran extensión, y hemos intentado ser lo más fieles posibles a lo escrito por Turina y Segovia. A continuación, hemos procedido a una larga e intensa escucha de las muchas versiones existentes de esta obra, enriqueciendo nuestra visión a través de los múltiples enfoques que proporcionan los grandes intérpretes. Posteriormente, y como colofón a este apartado, hemos adjuntado la transcripción de la obra, en la cual hemos intentado reflejar al máximo nuestra visión interpretativa, manteniendo todas las anotaciones de Joaquín Turina y respetando su escritura, además de indicar detalladamente todas las digitaciones que realizamos en la mano izquierda, para las cuales hemos reflexionado mucho, intentando lograr la ligereza tan característica de esta obra, teniendo en cuenta la articulación propuesta por Turina y la forma de realizarla en este instrumento.

4. Metodología

He seguido una metodología de enfoque holístico: esta metodología sugiere que cada una de las partes es fundamental para la comprensión del trabajo; es decir, que no se pueden analizar por separado, sino que forman parte de un todo general. De esta manera, hemos pensado en los objetivos como pequeños logros de un proceso continuo, más que pensando en pequeños logros con fin en sí mismos. El objetivo principal y final de este trabajo, que es la interpretación, comprende a todos los objetivos anteriores, viéndose de esta manera una acción integradora, dependiendo de ellos, formando todos los objetivos parte del todo final.

Las fases que hemos seguido para la elaboración del trabajo han sido las siguientes:

Fase de documentación: En esta fase se ha procedido a un amplio vaciado bibliográfico de todos los documentos a los que hemos podido acceder, intentando escoger fuentes con el mayor rigor científico posible para así dotar a nuestro trabajo de fiabilidad y calidad. Hemos tratado tanto con libros físicos (impresos en papel) como con artículos, tesis o Trabajos Fin de Estudios a los que hemos accedido a través de internet.

También se ha procedido a la realización de un amplio vaciado fonográfico de la obra en cuestión. A este análisis hemos accedido mediante la escucha en vivo, o a través de programas de difusión musical como Spotify o páginas web como Youtube o SoundCloud.

Fase de tratamiento de la información: En esta fase se ha procedido al tratamiento y selección de la documentación obtenida en la fase anterior, siempre sin perder de vista los objetivos del trabajo, y dirigiendo nuestros esfuerzos hacia la consecución de los mismos. Esta fase ha sido bastante lenta y meditada, ya que hemos intentado ser muy minuciosos a la hora de seleccionar la información con la que hemos fundamentado nuestro proyecto.

Fase de comparación y transcripción: En esta fase se ha procedido a la estructuración del trabajo y a su redacción, a partir de toda la información obtenida anteriormente. Hay que destacar el proceso comparativo, siendo su culminación uno de los objetivos más importantes del proyecto. Esta fase de análisis comparativo ha sido verdaderamente apasionante, y nos ha servido en gran medida para abordar la siguiente fase de transcripción con garantías, con la que está interrelacionada.

Fase de interpretación: En esta fase hemos procedido a la elaboración de la interpretación de la obra, construida a partir de todos los conocimientos obtenidos en las fases anteriores. Esta fase es el objetivo final del trabajo, siendo la interpretación la parte más importante del mismo.

Fase de divulgación: En esta fase se expone y se defiende el trabajo realizado en público, presentándolo ante la comunidad científica.

5. Fuentes consultadas

ANDIA, Rafael. (2018). Joaquín Turina y la guitarra. Recuperado de: <http://www.rafaelandia.com/es/turinaartic.html>. (Consultado 14/02/2018)

BELLIDO, Nacho. (2012). La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada. Recuperado de: <http://www.laguitarra-blog.com/2012/03/25/joaquin-turina-1882-1949-una-biografia/>. (Consultado 27/01/2018)

CUENCA, Francisco. *Espiraes de incienso*. Seoane y Fernández (ed). Habana (Cuba), 1934. pp. 65-71.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Turina*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

6. Valoración crítica

En general, considero que hemos hecho un trabajo que se ajusta a lo contemplado en la guía docente:

El Trabajo fin de estudios consiste en un proyecto que el alumnado realizará y entregará con el objeto de mostrar de forma integrada las competencias adquiridas y los contenidos formativos recibidos, asociados al Título superior de enseñanzas artísticas. Dicho trabajo requerirá la elaboración de una producción artística en cualquiera de los ámbitos de las industrias culturales o de las prácticas artísticas vinculadas a las enseñanzas cursadas. El Trabajo fin de estudios será un trabajo individual que cada alumno o alumna desarrollará bajo la orientación y supervisión del tutor o tutora académico.

A través de este proyecto, hemos intentado poner en valor de forma teórica y práctica las competencias que hemos adquirido a lo largo de nuestro paso por el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba, cursando la especialidad de Guitarra Clásica dentro de las Enseñanzas Artísticas Superiores.

Hemos realizado de esta manera un trabajo teórico-práctico, en el que intentamos mostrar cómo debe ser el proceso que hay que seguir para la correcta interpretación de una obra, dejando evidencias de él en nuestra interpretación práctica en la defensa del trabajo.

Otra evidencia tangible que dejo con este trabajo es la presentación de mi edición personal, que salvando las distancias con las ya existentes y sin pretender en ningún momento mejorarlas, sí que muestra mi punto de vista musical sobre la Sonata op. 61, pudiendo ser útil para todos aquellos intérpretes que quieran utilizarla como fuente para interpretar esta obra.

Como justificación y apoyo en cuanto a la calidad y validez científica del trabajo, lo respaldamos en la importante bibliografía que hemos utilizado para su elaboración. Creo que hemos conseguido cumplir los objetivos propuestos en este trabajo, aunque también pienso, que mi edición personal e interpretación de esta obra pueden variar con el paso del tiempo, por lo que son ideas primarias, bien fundamentadas, pero susceptibles de modificarse de acuerdo a nuevas informaciones o a la evolución de mi enfoque sobre la propia obra.

Por ello, dejo abierto este trabajo a la posibilidad de modificar en un futuro pasajes concretos, para poder completar de manera verdaderamente personal la elaboración de mi versión.

7. Conclusiones

Tras haber realizado una exhaustiva y minuciosa comparativa entre el manuscrito de Joaquín Turina y la edición de Andrés Segovia, me ha resultado imposible decantarme por una versión concreta; Y es por esta razón, que he decidido confeccionar mi propia edición a modo de conclusión de este TFE. Siendo esta resultado de fluctuaciones entre cuestiones puramente musicales (coincidiendo con Joaquín Turina) y otras esencialmente técnicas (respondiendo a la edición segoviana), obteniendo de tal modo una versión personalizada sin la pretensión de establecer una verdad sobre la misma ni generar crítica hacia los maestros, sea desde mi punto de vista o del lector. Declaradas las intenciones de este proyecto, adjunto la partitura que sería, no la más correcta -ni debe serlo para nadie-, sino la más lógica desde mi punto de vista personal.

Asimismo, y tras haber examinado las divergencias entre el compositor sevillano y el guitarrista linarense, me aventuro a encuadrar los motivos que llevarían a Segovia a instaurar modificaciones con respecto al manuscrito de Turina.

Segovia realiza sus modificaciones atendiendo a los siguientes criterios:

- Resolver pasajes imposibles de tocar, técnicamente irrealizables.
Por ej.: Compás 74 del I movimiento.
- Pasajes realizables que no obtienen un buen resultado sonoro, no funcionan.
Por ej.: Compás 59 del II movimiento.
- Modificación de pasajes que no presentan dificultad técnica y funcionan, pero sin embargo no entran en los gustos estéticos del guitarrista.
 - Cambios producidos por la búsqueda un ideal sonoro.
Por ej.: Compás 102 del III movimiento.

En general, las conclusiones están expuestas en mi transcripción, pese a ello, a continuación señalaré algunos de los puntos –que a mi parecer- son más significativos:

I movimiento

Compás 11, tras haber tocado una y otra versión, he comprobado por mí mismo, que la reinterpretación que hace Andrés Segovia sobre este pasaje, funciona mejor en la guitarra, esta elección ha sido condicionada por aspectos puramente técnicos, resulta imposible mantener en la guitarra el valor y las notas que desea Turina.



El compás 64 es descartado por completo en la edición segoviana, tras haber sopesado los posibles motivos que le llevaron a la supresión de este, y al no haber encontrado ninguna razón tanto musical como técnica, he optado por incluirlo en mi versión.



En los compases 111 a 114 del manuscrito, y 110 a 113 de la edición segoviana, he optado por la inclusión de la cuarta cuerda al aire, inexistente en el manuscrito, pero que Segovia sí refleja en su edición, y que personalmente considero que ayuda a elevar la tensión armónica, consiguiendo así una resolución del primer movimiento más “espectacular” auditivamente hablando.



II movimiento

En esta sección, y tras haber sopesado la posibilidad de interpretar el segundo movimiento con la sexta cuerda en Re o en Mi, en el segundo movimiento solo aparece la nota Re una vez, trastocando todas las posiciones del movimiento y que resultarían naturales si cambiamos la tesitura de la sexta cuerda a Mi. Por esta razón, he decidido acoger la afinación propuesta por Segovia en su edición.

Con respecto al compás 9, he preferido ceñirme a lo planteado por Joaquín Turina en su manuscrito, en el cual las notas aparecen señaladas armónicas. Desdeñando el tratamiento en segunda cuerda que hace Andrés Segovia de este pasaje



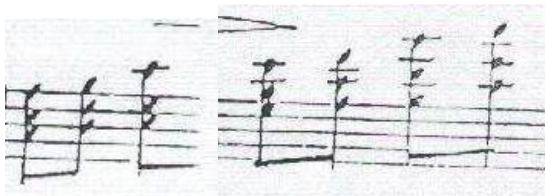
Desde el compás 18 a 25, he tomado como referencia la edición de Andrés Segovia, porque a mi sensación tiene más poder expresivo el mantener la pedal de la sexta cuerda. Me aventuro, además, a señalar la posibilidad de que Turina compusiera esta obra al piano y, dado que en este fragmento -con la agógica de “expresivo”-, es previsible la utilización del pedal en su interpretación al piano, daría más peso a mi elección de darle más énfasis a dicha nota en función de pedal de dominante. Asimismo, en los compases 26 y 27, instauro en mi transcripción los armónicos propuestos por Segovia, como he citado anteriormente facilita la colocación de la mano izquierda, además de compartir una sonoridad adecuada a lo que exige este pasaje.

III movimiento

En el compás 27, he decidido incluir tal y como refleja Turina en su composición, las dos notas que inician la progresión de semicorcheas y que Segovia suprime.



Con respecto a los compases 112 y 113, he decidido descartar el pizzicato que propone Segovia en este pasaje, y por tanto ser fiel al manuscrito de Turina.



En lo referente a los compases 129 y 130, no llegando a comprender los motivos que empujan a Segovia a cambiar de forma tan drástica lo propuesto por Turina, decido decantarme por la versión que podríamos considerar como la original y ceñirme a la voluntad del autor.



8. Bibliografía

ÁLVAREZ, Marián. *Turina, obras para guitarra*. 9540. Madrid: Schott, 2009.

ANDIA, Rafael. (2018). Joaquín Turina y la guitarra. Recuperado de:
<http://www.rafaelandia.com/es/turinaartic.html>. (Consultado 14/02/2018)

BELLIDO, Nacho. (2012). La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada.
Recuperado de: <http://www.laguitarra-blog.com/2012/03/25/joaquin-turina-1882-1949-una-biografia/>. (Consultado 27/01/2018)

CUENCA, Francisco. *Espirales de incienso*. Seoane y Fernández (ed). Habana (Cuba), 1934. pp. 65-71.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Turina*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. "La arquitectura de la música"*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Instituto de España, San Sebastián, 4 de agosto de 1939. Madrid, Alpuerto, 1982.

MORAN, Alfredo. *Joaquín Turina, a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento 1882-1982 Tomo II*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Información, 1983 pp. 9-24.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27. RIOJA, Eusebio (ed). "La guitarra en la historia" vol. 8. Córdoba, Ediciones la Posada, 1997.

APÉNDICES

SONATA

I

Joaquín Turina
Edición: Ángel Padilla

Ad libitum

⑥ -Re

Musical notation for measures 1-3. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measure 3 ends with a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 4-6. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 4 starts with a treble clef and a common time signature. The melody continues in G major. Measure 6 ends with a triplet of eighth notes.

7 Allegro

Musical notation for measures 7-10. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 7 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measures 7-10 feature a series of triplets of eighth notes.

Musical notation for measures 11-13. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 11 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measure 13 ends with a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 14-17. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 14 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measures 14-17 feature a series of triplets of eighth notes.

Musical notation for measures 18-22. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 18 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measure 22 ends with a triplet of eighth notes. The tempo marking *poco rit.* is present above measure 22.

23 Allegretto Tranquilo

Musical notation for measures 23-26. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 23 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measure 26 ends with a triplet of eighth notes. The tempo marking *espressivo* is present below measure 23.

Musical notation for measures 27-30. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 27 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measure 30 ends with a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 31-34. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 31 starts with a treble clef and a common time signature. The melody is in G major. Measure 34 ends with a triplet of eighth notes.

35

Musical staff 35-39: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and flats).

40

Musical staff 40-43: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes. A *dolcissimo* marking is placed below the staff between measures 40 and 43.

44

Musical staff 44-50: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes. A *Arm.* marking is placed above the staff at measure 44. A *pp* marking is placed below the staff at measure 49. The staff ends with a 3/4 time signature change.

51

Musical staff 51-53: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group. An *Allegro* marking is placed above the staff at measure 51.

54

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group.

58

Musical staff 58-62: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group. The staff ends with a double bar line.

63

Musical staff 63-67: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group. The staff ends with a double bar line.

68

Musical staff 68-73: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group. The staff ends with a double bar line.

74

Musical staff 74-77: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group. A *Lento* marking is placed above the staff at measure 74. A *ff* marking is placed below the staff at measure 75. The staff ends with a double bar line.

78

Musical staff 78-81: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains eighth notes in triplet groups, marked with a '3' above each group. An *Allegro* marking is placed above the staff at measure 78. The staff ends with a double bar line.

81

3 3 3 3 3 3 3 3 3

85

Allegretto Tranquilo

89

94

98

102

a tempo

106

Allegro

cres. molto

112

Golpe

ff

II

Joaquín Turina
Edición: Ángel Padilla

Andante

dim molto

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

5

Musical notation for measures 5-9. This section includes two triplet markings over eighth notes. The dynamics are marked *p* and *pp*. The notation includes fingerings (0, 0, 0) and a key signature change to one flat (F).

10

Enérgico

Musical notation for measures 10-13. The tempo is marked *Enérgico* and the dynamics are *ff*. The melody is characterized by a series of sixteenth-note runs.

14

Musical notation for measures 14-17. The dynamics are marked *dolcissimo*. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests.

18

Musical notation for measures 18-22. The music consists of a series of chords and melodic fragments, with a key signature change to two flats (Bb).

23

espressivo

Musical notation for measures 23-26. The dynamics are marked *espressivo* and *lejano*. The music features a series of chords and melodic lines, with a key signature change to two flats (Bb).

30 *cantando*

35

p

40

44

48 *dolcissimo*

52 *molto espressivo*

pp

57

arm. *arm.* *muy lentamente*

pp

III

Joaquín Turina
Edición: Ángel Padilla

Allegro vivo

ff

10

17

25

sf *pp*

Allegro moderato

32

ppp *p*

Con garbo

41

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, specifically the third movement. It is written in a single system with five staves. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro vivo' and a dynamic marking of 'ff'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff starts at measure 10. The third staff starts at measure 17. The fourth staff starts at measure 25 and includes dynamic markings of 'sf' and 'pp'. The fifth staff starts at measure 32 and includes the tempo marking 'Allegro moderato', a dynamic marking of 'p', and the instruction 'Con garbo'. The final staff starts at measure 41. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and fermatas.

49

Musical notation for measures 49-56. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the passage.

57

Musical notation for measures 57-64. The music continues in the same 2/4 time signature and key signature. The melodic line shows more rhythmic complexity with sixteenth-note patterns. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

65 *Allegro vivo*

Musical notation for measures 65-73. The tempo marking *Allegro vivo* is present. The music is in 3/4 time. The treble clef part features a prominent melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

74

Musical notation for measures 74-80. The music is in 3/4 time. The melodic line continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line has some chordal textures.

81

Musical notation for measures 81-88. The music is in 3/4 time. The melodic line features eighth-note runs and slurs. The bass line has a steady accompaniment.

89

Musical notation for measures 89-98. The music is in 3/4 time. The melodic line has a more active eighth-note pattern. The bass line features chords and eighth notes.

99 *Allegretto*

Musical notation for measures 99-106. The tempo marking *Allegretto* is present. The music is in 2/4 time. The melodic line features eighth-note patterns and slurs. The bass line has a rhythmic accompaniment.

105 *Arm.*

111 *pp* *mf*

118

126

133

142

reteniendo un poco hasta el Fin

150