



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Cuerda Pulsada

Especialidad e Itinerario: Guitarra Clásica

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Proyecto

*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

«Y es que su música es reflejo del alma andaluza, tan compleja y tan varia, tan pasional y amorosa, tan triste y alegre, tan voluptuosa y trágica, que hace falta el talento de un Turina para poder expresar, en fugitivos acordes, todo lo que constituye su esencia vital depurada en el crisol de los siglos».¹

CUENCA, Francisco.

¹ Palabras de admiración y cariño que el escritor andaluz Francisco Cuenca dedicó a Turina tras haber pronunciado un ciclo de conferencias en Cuba.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
BOCETO BIOGRÁFICO	2
Sevilla (1882-1902)	2
Madrid (1902-1905)	3
París (1905-1913)	4
Madrid (1914-1949)	7
JOAQUÍN TURINA Y LA GUITARRA	9
ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EDICIONES	11
I movimiento	12
II movimiento	26
III movimiento	34
CONCLUSIONES	42
BIBLIOGRAFÍA	46

Introducción

El presente trabajo tiene como finalidad el estudio pormenorizado-comparativo de la Sonata para guitarra op. 61 del maestro Joaquín Turina, mediante los manuscritos aparecidos en los últimos años y la versión de Andrés Segovia, contrastando y juzgando por mí mismo si los cambios introducidos por Segovia fueron o no importantes y hasta qué punto son necesarios, optando a mí parecer, por una versión más ecuánime para mi interpretación personal.

En este prolegómeno se plasma la biografía del compositor, después abordaremos su obra para guitarra, encuadrada dentro del resto de su creación musical, así como la influencia de Andrés Segovia en su producción. Por último, entraremos 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.

Boceto biográfico

Sevilla (1882-1902)

Joaquín Turina Pérez nació en Sevilla, un 9 de diciembre de 1882 en el seno de una familia perteneciente a un estrato social medio. A la edad de cuatro años era considerado un prodigio musical debido a sus improvisaciones con el acordeón. Sus primeras lecciones de música tuvieron lugar en el centro educativo del Santo Ángel en el que recibió sus primeras nociones de solfeo y al mismo tiempo desarrolló una labor de acompañamiento musical al coro de niñas de dicho centro educativo.

Compagina el bachillerato en el Colegio de San Ramón, con sus estudios de piano a cargo del maestro Enrique Rodríguez. Y no es hasta 1894 que comienza a recibir lecciones de armonía y contrapunto con Evaristo García Torres.

Los primeros frutos de sus composiciones e interpretaciones sofisticadas fueron cosechados con una agrupación llamada La Orquestina, formada por amigos y con el fin de amenizar fiestas y reuniones. Aunque no es hasta el 14 de marzo de 1897, en la sala Piazza de Sevilla (fundada en 1879 por un fabricante de pianos, Luis Piazza) que se formaliza su nombre ante el público, en un concierto en el que interpretó una Fantasía sobre el Moisés de Rossini de Segismundo Thalberg, tipificado por la Sociedad de Cuartetos. Las críticas locales recolectadas enfatizan la capacidad de sortear las dificultades de la pieza. Vuelve a actuar en el mismo lugar, diez meses más tarde albergando críticas exitosas.

Comienza a profundizar sobre la composición para piano o conjuntos camerísticos, su primera obra orquestal es compuesta para la Hermandad De Pasión, y recibe el nombre de Coplas al Señor de la Pasión, fue estrenada en la Iglesia del Salvador por una orquesta de reducidas dimensiones y un coro de hombres, tenor y barítono, dirigidos por el propio compositor.

[...] Yo mismo las dirigí -dice el joven autor-. En el coro de la iglesia del Salvador se colocaba la orquestita, integrada por una veintena de músicos. El tenor Pardo y el barítono Astillero cantaron los solos acompañados por un pequeño coro de hombres. [...] Mi maestro don Evaristo García Torres, asistió al estreno.²

² 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. 10-11.

Joaquín Turina, tenía unas pretensiones de crear una obra de mayor relevancia, confluyendo en la invención de una ópera, *La Sulamita*, fundamentada en un libro de Pedro Balgaón. El propio compositor declaró haber trazado y orquestado los tres actos de la ópera dogmatizando sobre la idea de su estreno en el Teatro Real de Madrid. Dicho estreno no tendría lugar en Madrid.

Comenzó sus estudios de medicina, pero nunca los acabó, prefiriendo dedicarse profesionalmente a la música, para lo cual, tuvo que trasladarse a la capital de España, tal y como señaló su maestro García Torres. Contó con el apoyo de su padre, también sevillano, aunque de ascendencia italiana, pintor de profesión y miembro notorio de la escuela sevillana. Dejó distribuciones testamentarias para que su hijo gozara de recursos para poder estudiar fuera de la capital andaluza.

Madrid (1902-1905)

A los tres días de llegar a la capital, Joaquín se presenta en el Teatro Real dispuesto a escuchar a la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, bajo la guía de Wassily Sapelnikow que brindaba la primera interpretación en Madrid de la Quinta Sinfonía de Chaikovski.

El padre de Joaquín Turina, mantuvo conversaciones con sus allegados, pero sobre todo con el también pintor José Villegas, con la intención de que su hijo estrenase su ópera *La Sulamita* en el Teatro Real. En un concierto privado, tratara a Conrado del Campo, con el que forjará una amistad de cuantiosos años.

[...] Villegas me recomendó al crítico Alejandro Saint Aubin, que también era pintor, y en su estudio toqué algunos fragmentos de *La Sulamita* ante el flamante Cuarteto Francés”. Muchos años después, en el homenaje que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrara el 17 de enero de 1949, es decir, tres días después del fallecimiento de Turina, uno de ellos, Conrado del Campo, como portavoz de la docta institución, recordaría con gran precisión, a pesar de los años transcurridos, el comienzo de su amistad con el músico sevillano: “Nos conocimos en plena juventud en el estudio del que fue insigne crítico de arte y artista don Alejandro Saint?Aubin. [...] Allí apareció un día, llegado de Sevilla, el joven Turina, alegre, afable, sonriente. Y desde el primer momento se hizo simpático en aquellas reuniones en las que se rendía entusiasta culto al arte.”³

Vuelve a Sevilla sin haber alcanzado su objetivo y en el mes de octubre regresa a Madrid, para esta vez permanecer tres años. Aunque no recibió clases de composición,

³ 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. 13-14.

perfeccionó su técnica y conocimientos pianísticos con el maestro José Tragó. Prosiguió con la composición de obras para piano, un trío, un quinteto, un sainete titulado “La Copla” y otro, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero, titulado “Fea y con gracia”.. Serán los conciertos orquestales lo que más impresionará al joven Turina, por encima de la ópera, la zarzuela, los recitales o los conjuntos de cámara.

Reanuda la relación con José Villegas, que en ese momento era director del Museo del Prado, entabla amistad con importantes figuras del panorama, como, el librero Fernando Fé, el crítico y compositor Manuel Manrique de Lara y el genio compositor andaluz Manuel de Falla, con el que establecerá un vínculo para toda la vida.

[...] Me hospedé en Casa de Carmen. La Casa de Carmen era una modesta pensión situada en una calle próxima a la Puerta del Sol es decir, en el corazón de Madrid, en el mismo edificio del teatro Cómico. Turina ocupó una habitación interior de dicha pensión a donde llegaban, a través de la ventana, los ecos de la música de zarzuela que se interpretaba en el vecino teatro. Dado el carácter abierto y jovial de nuestro músico, pronto se ve rodeado de un grupo de amigos; entre ellos destaca, por el sincero y gran afecto que siempre le demostró, como ya dijimos antes, don José Villegas, quien desde el año anterior venía ocupando la dirección del Museo del Prado. Otra persona que figuraba entre sus íntimos era un sevillano “... risueño y amable” que se llamó Fernando Fe, dueño de una acreditada librería que poco a poco fue apagándose, hasta alcanzar su total extinción en las navidades de 1983. Conoció a “... don Mario de la Mata, ricachón y egoísta. [...] Yo daba lecciones de piano a su sobrina y, con este motivo, comía en su casa con frecuencia.⁴

El 14 de marzo de 1903 se expone ante el público del Ateneo, con obras de Beethoven, Schumann, Wagner, Scarlatti y tres obras propias hoy desaparecidas: La danza de los elfos, Variaciones sobre cantos populares y Gran polacca.

Su vida tomara un giro de ciento ochenta grados entre 1903 y 1904 con el fallecimiento de sus padres y con la recomendación de José Villegas de desplazarse a estudiar a París.

París (1905-1913)

Turina llega a París a finales de 1905 y se hospeda en el Hotel Kléber y gracias a Joaquín Nin, comienza a recibir clases de piano y composición con Moritz Moszkowski. Al comienzo de 1906, asiste a clases de composición impartidas por Vicent D’Indy en la Schola Cantorum, aunque prosigue con sus estudios de piano bajo la dirección de Moszkowski. Las primeras lecciones con Moszkowski fueron excelentes pero se percató de algo que no era de su agrado, y que él comenta a su novia:

⁴ 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. 14-15..

[...] Nada te he dicho hasta hoy de Moszkowski porque esperaba hablarte con toda seguridad; pero la lección de ayer me hace ver claro, y empiezo por decirte que estoy bastante disgustado con él, respecto a la composición, pues me quiere encerrar en un círculo vicioso sin campo ninguno para trabajar.

Anoche después de cenar, fui en tren a Saint Cloud para hablar con Nin, discípulo también de d'Indy, para tratar de hacer un cambio, entrando en la Schola Cantorum bajo la dirección de dicho señor. Pero el problema es que quiero seguir el piano con Moszkowski, pues me va divinamente con él en este punto.⁵

El 29 de abril de 1907 se presentó ante el público de la sala Aeolian, mostrando en solitario su Poema de las estaciones. Junto al Cuarteto Parent, interpretaron Quintetos de Brahms y de Frank. Tras ocho días, Turina volvió a la sala parisina con el mismo cuarteto para proceder al estreno de su Quinteto en sol menor, la obra cosechó grandes éxitos, fue condecorada en el salón de otoño del siguiente año y entró a formar parte del repertorio. Pero la mayor satisfacción fue que en la sala Aeolian se encontraba Isaac Albéniz y su amigo Manuel de Falla. Entre ellos mantuvieron una conversación, que el propio Turina define como la metamorfosis más completa de su vida. En unos escritos del propio Turina, con objeto de explicar cómo se desarrollaban los acontecimientos podemos conocer como fue esta situación:

[...] En los comienzos de octubre del año 1907 se escuchaba mi primera obra en el Salón de Otoño, de París: un Quinteto para piano e instrumentos de cuerda. Colocados en la escena, y con el arco en ristre el violinista Parent, vimos entrar a toda prisa y algo sofocado por la carrera, a un señor gordo, de gran barba negra y con un inmenso sombrero de anchas alas. Un minuto después, y en el mayor silencio, empezaba la audición. Al poco rato, el señor gordo se volvió hacia su vecino, un joven delgadito, y le preguntó: -"A ¿Es inglés el autor?"

-"No, señor; es sevillano" – le contestó el vecino completamente estupefacto-

Siguió la obra, y tras la fuga vino el allegro, y tras el andante, el final. Pero terminar éste y hacer irrupción en el foyer el señor gordo, acompañado del vecino, el joven delgadito, fue todo uno. Avanzó hacia mí y, con la mayor cortesía, pronunció su nombre: "Isaac Albéniz". Media hora más tarde caminábamos los tres, cogidos del brazo, por los Campos Elíseos, grises en aquel atardecer otoñal. Después de atravesar la plaza de la Concordia, nos instalamos en una cervecería de la calle Real, y allí, ante una copa de champagne y pasteles a la tomata, sufrí la metamorfosis más completa de mi vida. Allí salió a relucir la patria chica, allí se habló de música con vistas a Europa, y de allí salí completamente cambiado de ideas. Éramos tres españoles y, en aquel cenáculo, en un rincón de París, debíamos hacer grandes esfuerzos por la música nacional y por España. Aquella escena no la olvidaré jamás, ni creo que la olvide tampoco el joven delgadito, que no era otro que el ilustre Manuel de Falla.⁶

⁵MORAN, 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. 16.

⁶IGLESIAS, 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.

Albéniz prometió a Turina que el Quinteto se editaría, a cambio, le hizo prometer que basaría su talento en el canto popular español y andaluz.

[...] En una de mis últimas visitas me cogió del brazo y me dijo lo siguiente, con gran extrañeza mía: “Ese Quinteto franckiano se va a editar. Lo hago cuestión de gabinete. Pero usted me da su palabra de no escribir más música de esa clase. Tiene que fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que usted es sevillano”. Palabras que fueron decisivas para mí; consejos que he tratado de seguir a lo largo de mi carrera y que ofrendé siempre a la memoria de aquel hombre genial y único.⁷

En París compone diez piezas más, pero poco a poco Turina se aleja de las influencias y estilismos de la Schola Cantorum dando paso a los ritmos y cantos tan característicos de su Andalucía. Debemos tener en cuenta que Joaquín Turina Pérez estima este Quinteto como su primera obra, al organizar su propio sumario, ignorando todo lo compuesto anteriormente.

En 1908 contrajo matrimonio con Obdulia Garzón y dos años más tarde nació el primero de sus cinco hijos.

Su formación en la Schola Cantorum finalizó el 4 de marzo de 1913, otorgándole el título firmado por Vicent D’Indy.

El abajo firmante, director de la Schola Cantorum, certifica que don Joaquín Turina ha seguido con éxito mis cursos de Composición musical en la Schola y que ha adquirido, por sus asiduos estudios, la ciencia y el talento necesarios para ser un buen compositor. Ya ha escrito un cierto número de obras que han sido interpretadas con gran éxito en los conciertos parisienses. Me siento feliz de poder dar a mi excelente alumno este testimonio de la simpatía y de la amistad de su viejo maestro. Vincent d’Indy.

Director de la Schola⁸

Veintiséis días después estrenó en el Teatro Real de Madrid con un enorme éxito, La procesión del Rocío, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós.

El surgimiento de la Primera Guerra Mundial obligó a Turina a salir de París y volver de forma definitiva a Madrid.

⁷ 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. 19.

⁸ 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. 21-22.

Madrid (1914-1949)

Turina junto a su familia, se instala en la céntrica calle Alfonso XI nº5 (hoy nº7) cerca del Museo del Prado, el Parque de El Retiro, Puerta de Alcalá...

En octubre de 1914 realiza el primer estreno de su comedia lírica Margot op.11, con libreto del matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, que serán sus colaboradores ordinarios respecto a las obras teatrales.

En 1915, se organiza un concierto en el Ateneo de Madrid que sirve como presentación de dos músicos que acaban de terminar su aprendizaje en París: Falla y Turina.

Fue director de orquesta y realizó numerosos estrenos de obras propias: Navidad (1916) y La adúltera penitente (1917), de la pantomima de Falla El corregidor y la molinera (1917) y en 1918 Serge Diaguilev le contrató como director de la gira de los Ballets Rusos por España.

Estuvo contratado como maestro concertador en el Teatro Real en las mismas fechas que, como compositor, estrenaba las Danzas fantásticas (1919), la Sinfonía sevillana (1920), Sanlúcar de Barrameda (1921), Jardín de Oriente (1923), La oración del torero (1925) y el Trío n.1 (1926).

Por otra parte, dedicó varios años de su vida a la enseñanza de composición, primero impartiendo clases particulares en su casa y a partir de 1931 desde su Cátedra en el conservatorio de Madrid compaginando esta labor con la impartición de conferencias y clases magistrales, tanto en el ámbito nacional como internacional. Respecto a las aportaciones teóricas, hay que destacar, la publicación en 1917 de la Enciclopedia abreviada de la música y el Tratado de composición musical del que sólo se completó dos tomos.

En el año 1926 se inicia como crítico musical en prensa escrita. Primero en el periódico El Debate hasta la desaparición del mismo en 1936. Luego en el periódico Ya, y por último en el semanario Dígame. Después de la Guerra Civil española, que Turina pasa en Madrid, protegido por un carnet identificativo como "empleado" del consulado británico, se le asigna en una comisión encargada de la reorganización de los conservatorios españoles y luego se le nombra Comisario General de la Música, lo que le permite impulsar la definitiva organización de la Orquesta Nacional.

La intensa labor musical llevada a cabo por Joaquín Turina, junto a una enfermedad que cada vez se hacía más evidente, provocó una aminoración compositiva, en sus nueve últimos años de vida solo compuso la extraña cantidad de trece obras. La última de su catálogo es la obra para piano Desde mi terraza Op.104 datada en 1947.

Joaquín Turina y la guitarra

A continuación, mostramos todas las obras de Turina compuestas para guitarra, atendiendo a su orden cronológico:

1. Sevillana, opus 29 (1923)
Minutación: 5'55
Partitura: Sociedad Musical Daniel (Madrid 1927)
2. Fandanguillo, opus 36 (1925)
Minutación: 3'55
Partitura: Schott (Mainz 1926)
3. Ráfaga, opus 53 (1929)
Minutación: 2'30
Partitura: Schott (Mainz 1930)
4. Sonata en re menor, opus 61 (1930)
1. Allegro - 2. Andante - 3. Allegro vivo
Minutación: 10'25
Partitura: Schott (Mainz 1932)
5. Homenaje a Tárrega, opus 69 (1932) (Garrotín y Soleares)
Minutación: 4'55
Partitura: Schott (Mainz 1935)

Las obras para guitarra compuestas por Joaquín Turina 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.

Estas composiciones guitarrísticas son dedicadas a la figura de su contemporáneo Andrés Segovia, el cual tenía el objetivo de ampliar el repertorio de su instrumento con obras de compositores no guitarristas, algo poco habitual hasta entonces. Pero estas obras, al igual que muchas otras, 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. A Segovia le dedicaron obras Torroba, Mompou, Ponce, Tedesco, Rodrigo, Tansman, Villa-lobos, Roussel, Scott, Martin, Duarte, Jolivet, Esplá, Manén, Abril, E. Halffter, y un largo etcétera. Pero Andrés Segovia no interpretaba todas las obras que le dedicaban, era muy selecto acotando sus preferencias estéticas y diferenciando entre obras funcionales y no apropiadas para la guitarra. Un ejemplo es el caso de Frank Martin: cuenta su mujer, María Martin en un libro biográfico de su marido:

[...] cómo el compositor tras mandarle a Andrés Segovia las Quatre Pièces Brèves, no recibió confirmación ni carta de agradecimiento alguna. Cuando se encontraron por la calle, Segovia le saludó con un breve “au revoir”, y dio media vuelta como evitando una discusión [...]⁹

Pero precisamente era esta fuerte personalidad la que hizo posible que muchos compositores enfocarán su interés en la guitarra.

Andrés Segovia jugó un papel protagonista en la revitalización de la guitarra a principios del siglo XX, instauró dos nuevas figuras: el compositor no guitarrista y el intérprete profesional.

La composición guitarrística de Turina comenzó con la Fantasía Sevilla op.29, la primera obra adaptada a los requerimientos técnicos del instrumento. Junto a él, Segovia, colaborará de ardua manera para concretar y estipular las siguientes obras del compositor sevillano, llegando a transcribir parcialmente la obra de su versión original. En esta Fantasía, quedará patente 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. Regino Sainz de la Maza dijo:

Turina es, quizá, quien mejor ha sabido utilizar el canto popular andaluz, sometiéndole, sin violencia, al desarrollo temático que exigen las formas cíclicas. Él se ha forjado un lenguaje armonioso propio, de una gran luminosidad y su frase tiene una personalidad rítmica y melódica inconfundible.¹⁰

Dos pilares fundamentales fraguan la evolución compositiva de Turina: las técnicas aprendidas en Schola de París y el encuentro con Isaac Albéniz.

⁹ 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, pp 34-57.

¹⁰ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Turina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Análisis comparativo entre ediciones

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).

Dentro de las fuentes actuales cabe destacar el trabajo de la musicóloga Marián Álvarez Benito, que realiza un estudio detallado de cada obra, donde expone todas las modificaciones encontradas entre manuscritos e impresos, Por tanto considero atrayente y trascendental citar las cifras aproximadas de las diferencias en las mentadas ediciones.

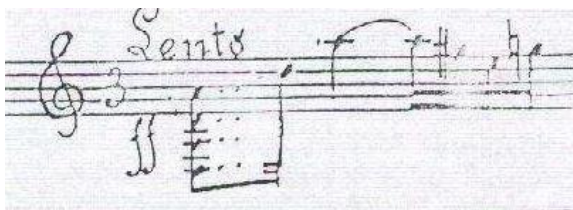
- Sevillana, op. 29: 251 diferencias en 234 compases.
- Fandanguillo, op. 36: 127 diferencias en 101 compases.
- Ráfaga, op. 53: 149 diferencias en 142 compases.
- Sonata para guitarra, op. 61: 258 diferencias en 342 compases.
- Homenaje a Tárrega, op. 69: 180 diferencias en 220 compases.

Sonata para guitarra, op. 61.

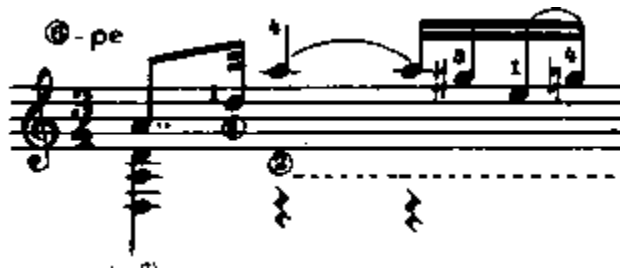
I movimiento

En la parte fuerte del primer compás del manuscrito, el compositor escribe el acorde de forma que no se mantendría la resonancia del mismo. En contraposición con lo que nos encontramos en la edición de Andrés Segovia, en la cual el acorde mantiene la resonancia durante toda la primera parte del compás, esto se reitera en el compás número 4.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás número 3, encontramos la segunda discrepancia entre el manuscrito y la versión de Andrés Segovia. Atendiendo al manuscrito, en el segundo tiempo del compás, Turina escribe un Lab, que es sustituido por un La becuadro en el arreglo segoviano. El proceder de Turina tendría lógica al encontrarnos con un movimiento descendente en modo locrio de Re. En la versión de Segovia nos mantendríamos en un constante modo Re frigio.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

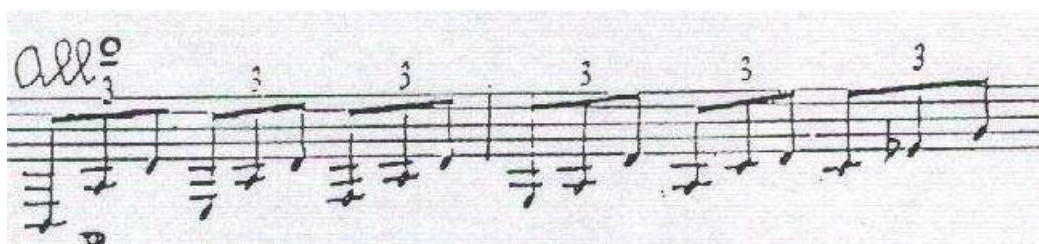


Edición Andrés Segovia:



En la tercera parte del compás número 7, Andrés Segovia añadió un regulador que dura hasta el compás 9. Este regulador es una aportación personal del guitarrista y por tanto no aparece en el manuscrito de Turina. Este mismo regulador reaparece cuando en la tercera parte del compás 15 se repite este motivo. Otro elemento, que difiere de una edición a otra es el tratamiento de los bajos, al realizar un análisis Schenkeriano de la primera frase del tema, llegaríamos a la conclusión de que la función significante se depositaría en los bajos de los arpeggios, cosa que Segovia pretende reflejar al enfatizar la necesaria dirección de toda la parte de dichas notas.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

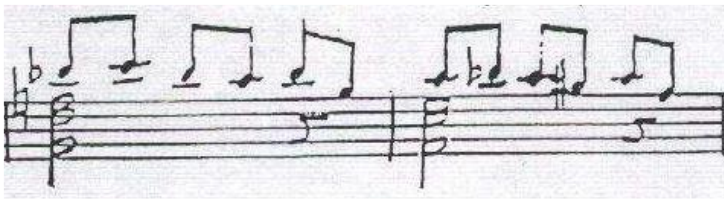


Edición Andrés Segovia:



En el compás 11 encontramos otra desigualdad, y es que en la versión de Andrés Segovia se elimina la quinta del acorde, posiblemente este cambio se vio motivado por una razón técnica, y es que el Re del acorde se pierde de manera inmediata en la guitarra, lo mismo sucede en el compás 12, esta vez el Do (quinta del acorde) se elimina, el Guitarrista de Linares optó por suprimir aquellas notas, que no podían ser mantenidas durante el valor predeterminado por Turina.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Motivo por el cual Segovia decide prescindir de la quinta del acorde. El resultado final difiere de la escritura original y de lo que pretende el compositor.

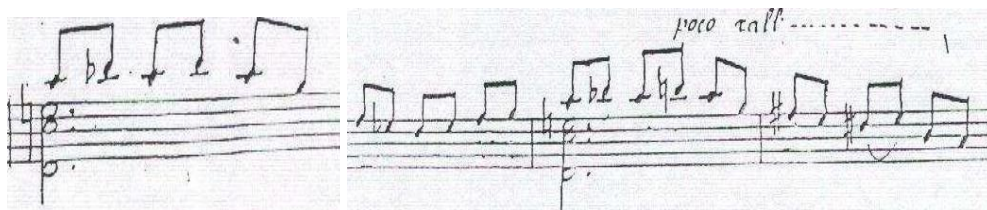


Edición Andrés Segovia:

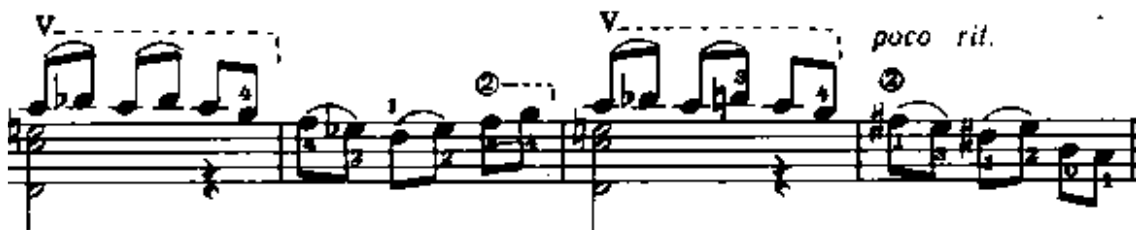


En el compás número 19 y 20 de la edición Segoviana, se reduce el valor de las blancas con puntillo que aparecen originalmente en la edición manuscrita. Considero que este cambio se vio motivado por una cuestión interpretativa personal de Segovia.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

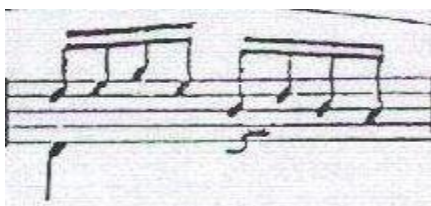


Edición Andrés Segovia:



En el compás 25, Andrés Segovia decide prescindir del bajo que, a mi juicio personal, podría deberse a un motivo puramente interpretativo del guitarrista. Llama la atención observar que en el compás 43, segunda vez que aparece esta célula, Andrés Segovia determina incluir el bajo.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:

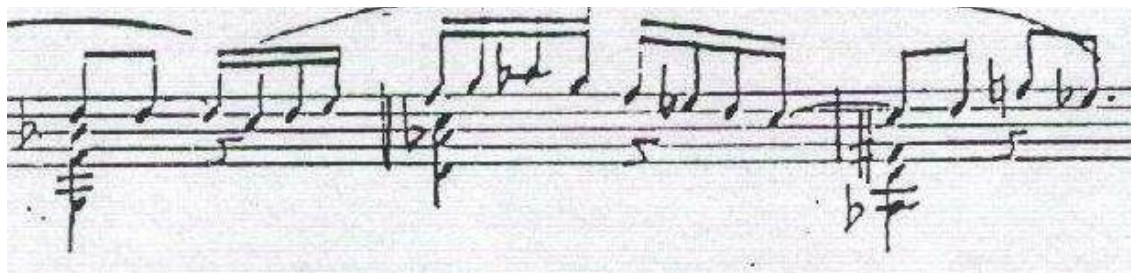


En el compás 33 y 34, el guitarrista de Linares añade un bemol al Mi. En la versión de Turina el Mi funciona como apoyatura del Fa del siguiente compás en cambio Andrés Segovia por gustos persoanles y razones musicales decide añadirle un bemol al Mi para que no disuene del entorno de Sib en que se encuentran estos compases.

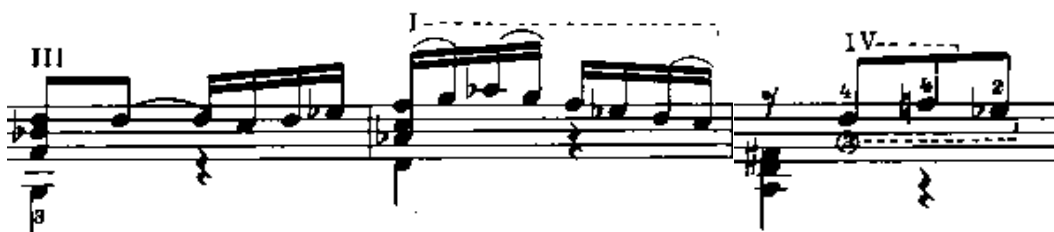
En el compás 35, Segovia modifica por completo el acorde original que propone Turina. Segovia elimina el Lab creando un acorde de dominante con novena menor, en cambio en el manuscrito mantiene el mismo acorde pero con la quinta disminuida (Lab) creándose así un acorde de sexta aumentada francesa. Ambos acordes funcionan como

variantes del acorde de séptima disminuida de Sib, aunque en la versión de Tuina se genera mayor tensión debido a la quinta disminuida.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

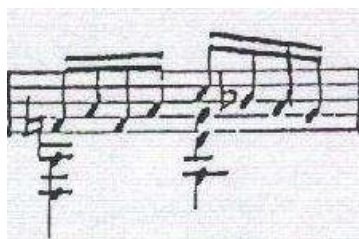


Edición Andrés Segovia:



En el compás 39, Segovia permuta el Fa becuadro del manuscrito por un Fa sostenido, Segovia trata así de evitar el cambio que realiza Turina al romper con el ambiente tonal, que caracteriza esta sección, hacia uno modal. Esta transmutación modal (manuscrito) tiene un efecto auditivo muy brusco y es por eso que Segovia decide sostener dicha tonalidad.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 59 y 60 Segovia, como en tantas otras ocasiones, reduce el valor predeterminado por Turina de blancas con puntillo, pero en el compás 60, Andrés va más allá, omite el Re del acorde, originado posiblemente por el gusto personal del guitarrista. En la digitación propuesta por Segovia, el Re de la cuarta cuerda al aire, está siendo sustituido por el La, provocando un cambio tanto en el color como en el timbre de la secuencia.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



El compás 64 del manuscrito es descartado por completo por Andrés Segovia, lejos de conocer el verdadero pretexto que le hizo tomar esta decisión, mostramos ambas versiones como prueba comparativa:

Manuscrito de copista revisado por el autor:

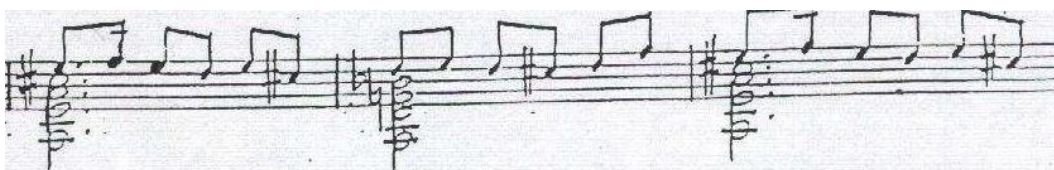


Edición Andrés Segovia:



Desde el compás 71 a 73 en el manuscrito y 70 a 72 en la edición de Segovia, se plantean otras diferencias, y es que el linarense reduce el valor de las blancas con puntillo que aparecen originalmente en la edición manuscrita, al igual que sucede en el compás 19 y 21. También prescinde de la quinta del acorde, quizás motivado, por la inviabilidad física de mantener el Mi del acorde durante la perennidad sugerida por Joaquín Turina.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

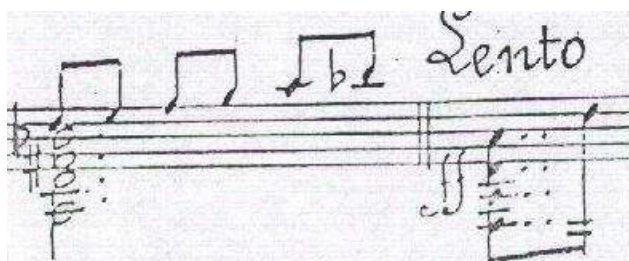


Edición Andrés Segovia:

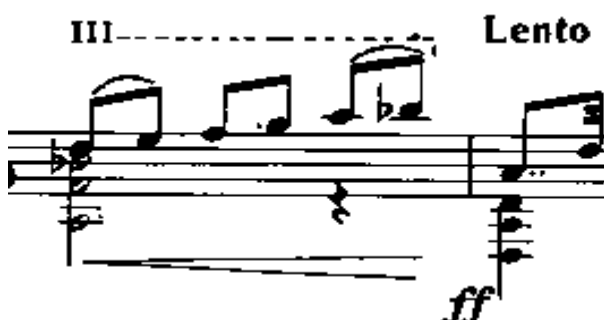


En el compás 74 del manuscrito y 73 de la edición de Segovia, podemos observar que el guitarrista, dictamina suprimir la duplicación de la tercera del acorde, al igual que el sostenido del Fa. Posiblemente esta decisión se vio motivada por una cuestión técnica, ya que la inversión en la que está construido el acorde imposibilita en la guitarra mantener la duración que Turina plantea en su composición. De este modo, Andrés Segovia encuentra una solución razonable y factible a las posibilidades de la guitarra, constituyendo una alternativa a lo propuesto por el compositor sevillano.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



Tanto en el compás 83 del manuscrito como en el 82 de la edición segoviana, se altera el natural transcurso de la progresión aparecida inicialmente en el compás número 10. Considero como una errata el caso del manuscrito, pero sin embargo, en la edición de Segovia se modifica no solo una nota, sino dos, diversificando completamente la primera progresión de la segunda.

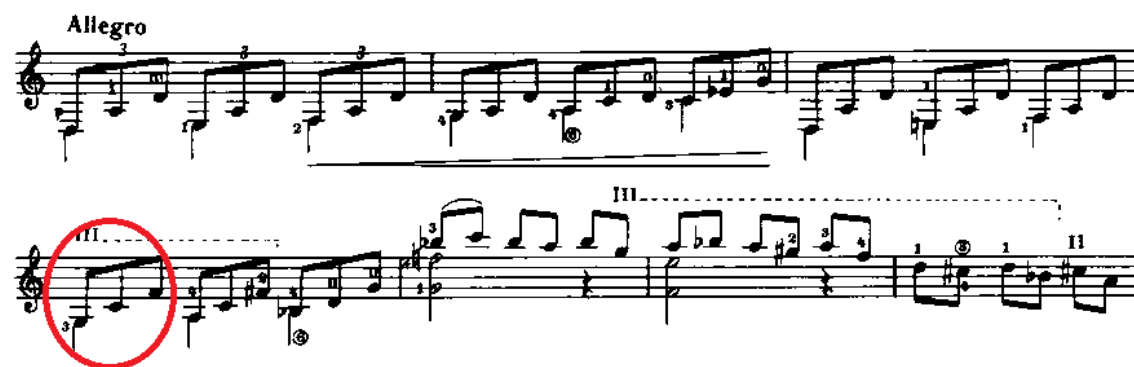
Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:

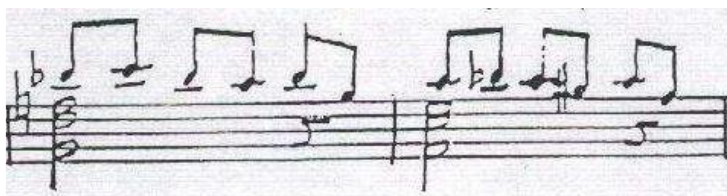


Progresión correcta:

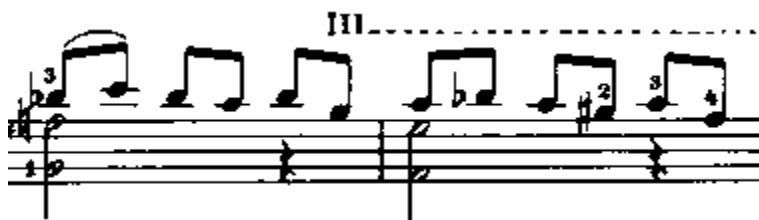


En el compás 84 y 85 del manuscrito y 83 y 84 de la edición del guitarrista, nos percatamos de que Segovia no contempla en su versión la quinta del acorde, exactamente igual que ocurre en el compás 11 y 12.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 88 del manuscrito y 87 de la edición de Andrés Segovia, reparamos en que el guitarrista, seguramente impulsado por el gusto personal de tratar la melodía en la segunda y tercera cuerda de la guitarra, decide suprimir la quinta del acorde.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

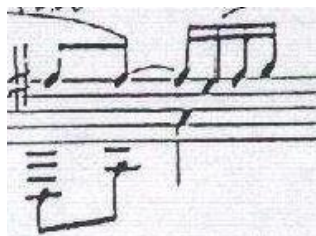


Edición Andrés Segovia:

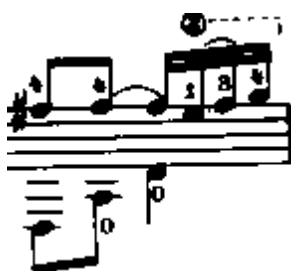


En la parte débil del compás 89 del manuscrito y 88 de la edición de Andrés Segovia, nos percatamos, de que Segovia sustituye el La original del bajo por un Re. Estimo oportuno el mencionar que 4 compases después, Segovia sí mantiene el La cómo bajo y para que así conste, lo reflejo a continuación:

Manuscrito de copista revisado por el autor:



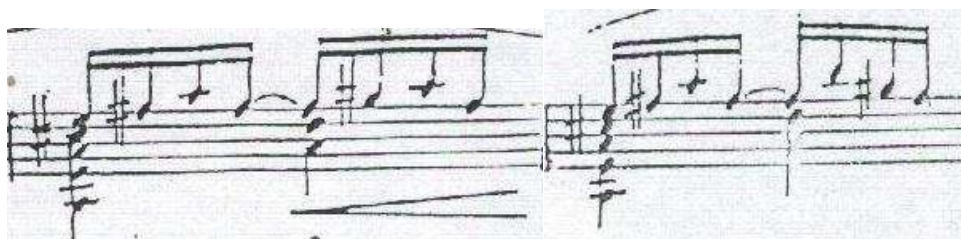
Edición Andrés Segovia:



En los compases 94-95 del manuscrito de Turina y 93- 94 de la edición segoviana, vemos que por enésima vez, Segovia prescinde de la quinta del acorde. Esta decisión tendría unas connotaciones interpretativas, adaptando la composición de Turina a su gusto e ideal interpretativo, el guitarrista propone tal digitación, que hace inviable la posibilidad de tocar la quinta del acorde, la cual aparece, pero una octava por encima.

Asimismo, en la parte débil del segundo compás de esta sección, Segovia añade un La en segunda línea que no aparece en la versión original, pese a manifestarse en el anterior compás. Quizás, lo entendido por Turina como una alternancia de peso armónico entre un compás y otro, Segovia lo prefiere con mayor sostenimiento armónico.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

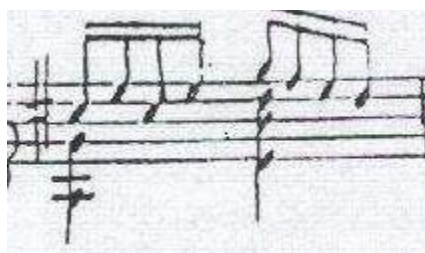


Edición Andrés Segovia:



En el segundo tiempo del compás 100 del manuscrito y 99 de la edición de Andrés Segovia, observamos que este, suprime la séptima del acorde pero que aparece más tarde en la melodía.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

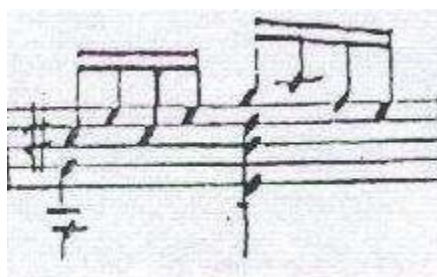


Edición Andrés Segovia:



En el segundo tiempo del compás 101 del manuscrito y 100 de la edición de Andrés Segovia, nos percatamos de que el guitarrista de Linares deshecha por completo el bajo armónico sugerido por el compositor.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

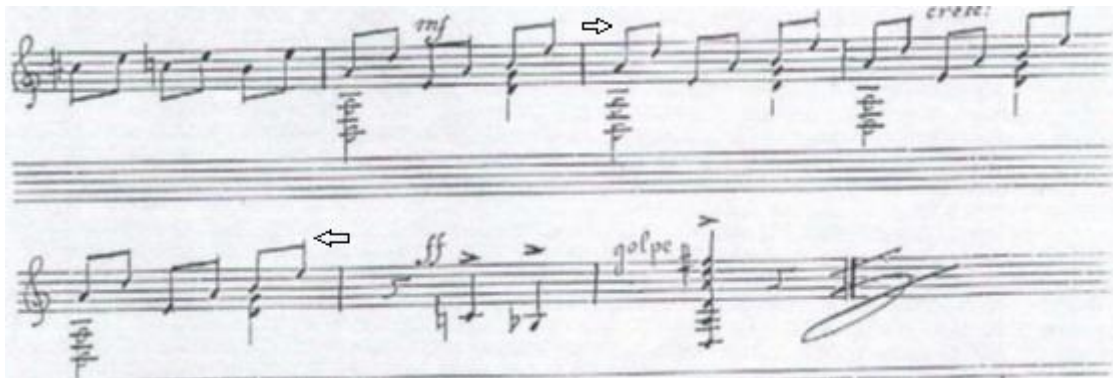


Edición Andrés Segovia:



Para dar por finalizado este primer movimiento, nos fijamos en los compases 111 a 114 del manuscrito, y 110 a 113 de la edición segoviana, en los que avistamos una notable diferencia reiterada durante toda esta sección, Andrés Segovia añade al acorde propuesto por Turina, la octava del bajo, aprovechando así, la sonoridad de las tres cuerdas más graves de la guitarra para promover y vivificar una mayor rigidez armónica. Otro elemento que llama la atención, es la posición del golpe en el último compás del primer movimiento, Segovia coloca el golpe justo encima del acorde final, llegando a reducir el compás a un 2/4, sin embargo en el manuscrito, Turina ubica este impacto en la parte fuerte del compás, entendiendo que el golpe debe ocupar el valor de una negra.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia



II movimiento

En primer lugar, es necesario mencionar que el manuscrito no refleja en este movimiento un cambio en la afinación de la sexta cuerda, sin embargo Andrés Segovia en su edición, se inclina por la afinación tradicional de la guitarra, desencadenando esta decisión en una interrupción entre el primer y tercer movimiento.

En el compás numero 1 abordamos la primera discrepancia entre ediciones, y es que el guitarrista de Linares elimina la ligadura que el compositor sevillano plasma en su edición. La decisión de Segovia no atiende a imposibilidades técnicas, sino a gustos estéticos personales. Asimismo, en este compás, Andrés Segovia octava descendentemente el Mi propuesto por Joaquín Turina, y al igual que antes, este cambio no es motivado por cuestiones técnicas sino por voluntad propia.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

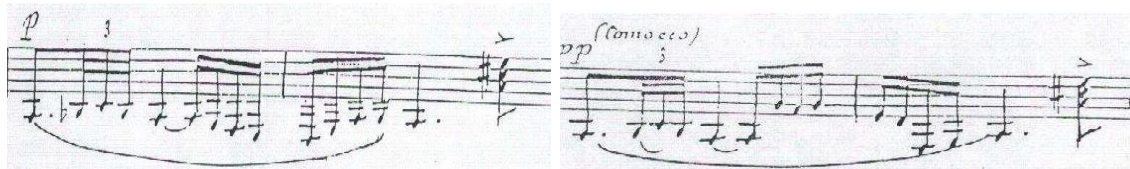


Edición Andrés Segovia:



Durante los compases 5-8 y como consecuencia de la afinación de la sexta cuerda, Segovia cambia por completo la idea original de Turina, adaptando esta a sus preferencias estéticas.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 9, Segovia permuta los armónicos propuestos por Turina, optando por un sonido más aterciopelado que ofrece la segunda cuerda. Además, Segovia incluye el término francés *etouffe*, con la pretensión de conseguir un efecto de “ahogamiento” en el sonido.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

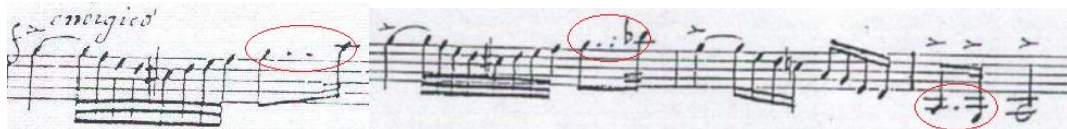


Edición Andrés Segovia:

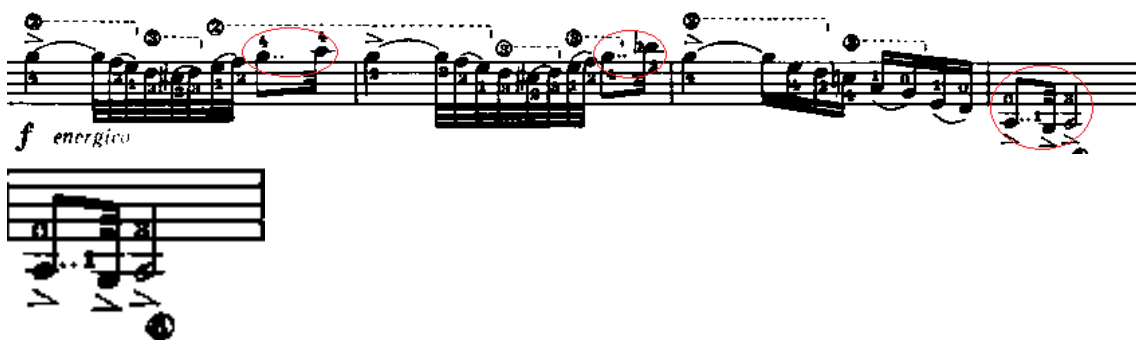


En el compás número 13, Segovia, quizás motivado por mantener la rítmica que precede a este compás, opta por cambiar la medida propuesta por Turina.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



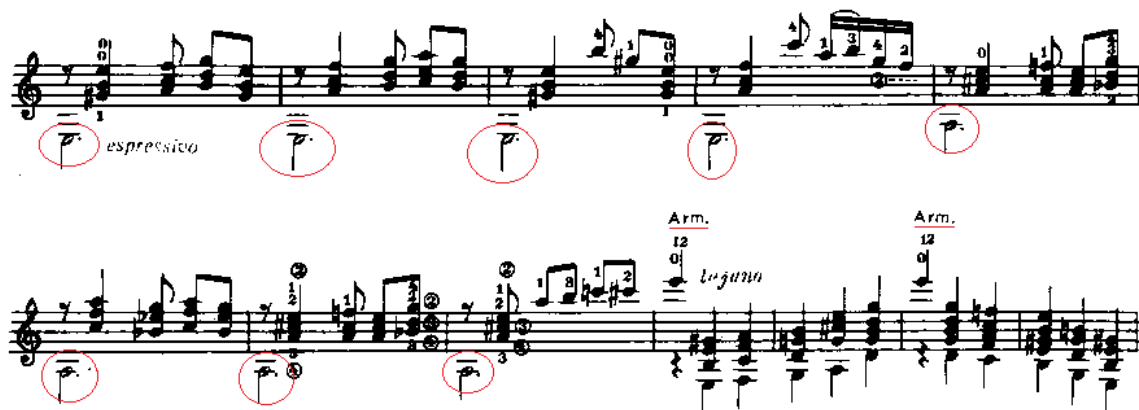
Desde el compás 18 a 25, Segovia modifica la duración del bajo expuesto por Turina. Aumenta el valor predeterminado a una blanca, rompiendo por completo con la idea del compositor, este cambio no se debe a cuestiones técnicas sino llanamente a gustos personales del guitarrista. Igualmente, en los compases 26 y 27, Segovia permuta el Mi del doceavo traste de la primera cuerda por el armónico, cambio producido por cuestiones técnicas, ya que el armónico permite variar la posición de la mano izquierda -y preparar con antelación el acorde- mientras este suena.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



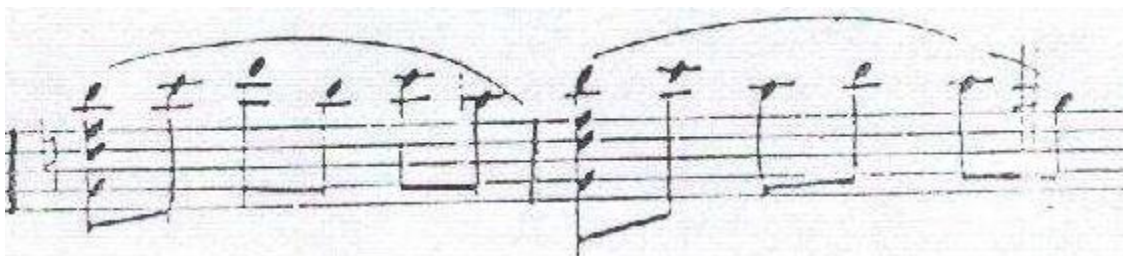


Edición Andrés Segovia:



En los compases 32 y 33 observamos que Segovia modifica el patrón ejemplificativo de lo que Turina trazó. Esta cuestión no responde a necesidades técnicas, ya que lo propuesto por Turina permite levantar la posición de la mano izquierda y proseguir con la serie, sin embargo el de Linares prefiere convertir el Sol de la segunda línea en una negra, ayudando a mantener el legato de la célula.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

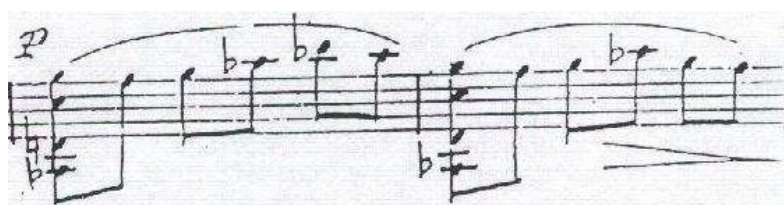


Edición Andrés Segovia:



En los compases 36 y 37, sucede justamente lo mismo con respecto a lo dicho anteriormente, y entendemos que los cambios, son producidos por el mismo deseo de Segovia de mantener el legato, asignando un mayor relleno armónico a este pasaje.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En la parte débil del compás 41 de la edición segoviana nos percatamos de la falta de una nota en el acorde, concretamente de la fundamental, pero personalmente considero esta anomalía como una errata de la edición, la primera vez que este pasaje aparece (compás 4) sí contempla en su haber la fundamental del acorde.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

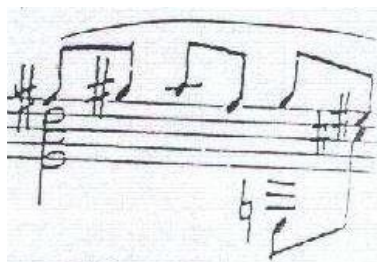


Edición Andrés Segovia:

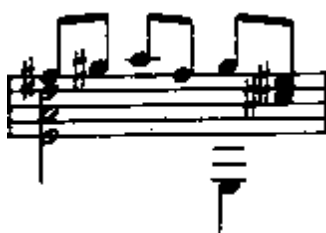


En el compás 54, Andrés Segovia Torres, fiel a su subjetividad, opta por dejar sonar el Mi de la sexta cuerda al aire, en contraposición de lo que el compositor originalmente escribe.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:

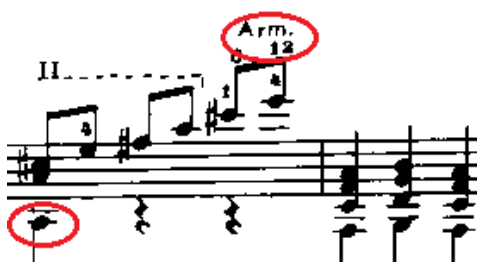


En el compás 57 de la edición del guitarrista, contemplamos el añadido de un bajo en la parte fuerte del compás inexistente en el manuscrito original, al igual que la conversión del Mi del doceavo traste de la primera cuerda propuesto por Turina, en un armónico en la edición particular de Segovia, motivado quizás, por cuestiones técnicas que facilitan colocar la posición de los acordes siguientes y aprovechando la sonoridad tan parecida que tiene tanto el armónico como el pulsado, esta idea no difiere tanto de las pretensiones de Turina.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

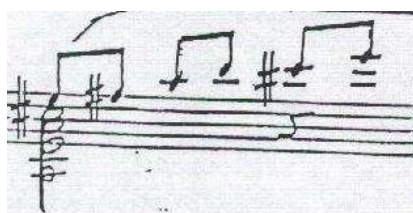


Edición Andrés Segovia:



En el compás 59, Segovia reduce el bajo –encargado de aportar tensión armónica- a una negra, debido a la incoherencia presentada por Turina en su composición, ya que solo se podría mantener el La aprovechando la sonoridad de la quinta cuerda al aire, Segovia resuelve este pasaje garbosamente adaptándolo a las posibilidades técnicas de la guitarra. Al igual que sucedería antes, Segovia en este compás, sustituye el Mi original por un armónico.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



Por último y para dar por finalizada la comparativa del segundo movimiento de la Sonata op. 61 de Joaquín Turina, nos fijamos en el compás 61, Segovia decide sustituir los armónicos plasmados en el manuscrito por notas mantenidas, musicalmente la obra demanda una resolución en pianísimo, y por esta razón, la variedad tímbrica propuesta por el guitarrista, ayuda a la disminución sonora que deplora la pieza.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



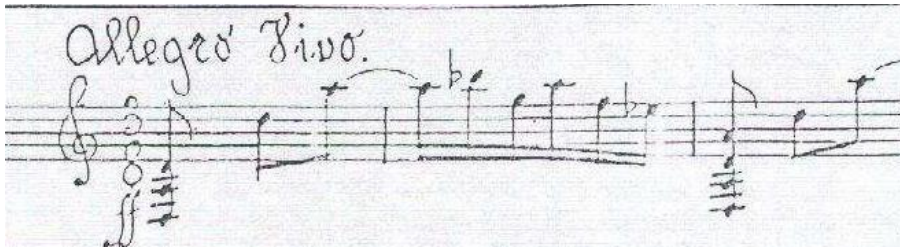
Edición Andrés Segovia:



III movimiento

En la parte fuerte del primer compás del manuscrito, el compositor escribe el acorde de forma incompleta, seguramente se trate de una errata por parte del copista, ya que el resto de veces que aparece lo encontramos completo. En la edición segoviana, se presenta completo constantemente.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 27 de la edición de Andrés Segovia, nos percatamos de la presencia de un silencio de corchea inexistente en la versión del compositor sevillano, Segovia suprime un coherente inicio progresivo de semicorcheas por un silencio, movido quizás, por gustos personales ya que no supone ninguna barrera técnica.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 51, en el segundo tiempo de la parte débil del compás, encontramos una permutación del Re original por un Do, esta alteración con total seguridad, se trate de un error de edición.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

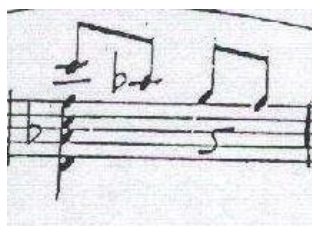


Edición Andrés Segovia:



En el compás 56, Segovia resuelve aiosamente el acorde propuesto por Turina, reduciendo el valor del acorde, el compositor pretende mantener el arpeggio durante una negra, pero resulta inviable en las posibilidades de la guitarra.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

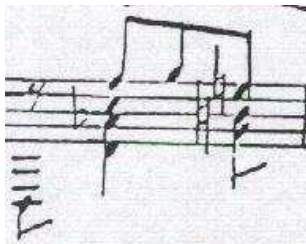


Edición Andrés Segovia:

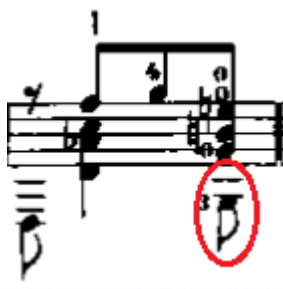


En el compás 60, Segovia añade el Sol de la sexta cuerda, en el segundo tiempo de la parte débil del compás. Aprovechando que el acorde propuesto por Turina es resuelto al hacer sonar las tres primeras cuerdas de la guitarra al aire, el de Linares completa armónicamente este pasaje con ayuda del quinto traste de la sexta cuerda.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 67, re-exposición del tema inicial, Segovia aumenta la duración del acorde que cae en parte fuerte, pero llama la atención que el resto de veces que aparece ese acorde sea en el valor predeterminado por Turina. Segovia pretende aportar con esta decisión mayor potencia y solidez a un bajo que debe estar enmarcado en un fortísimo.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

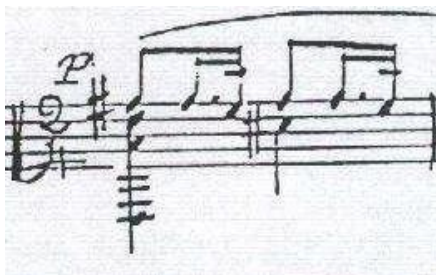


Edición Andrés Segovia:



En el compás 102, comienzo del Allegretto, Segovia modifica la inversión del acorde propuesto por Turina en el manuscrito, adaptándolo a su forma de tocar y tratando la melodía en la segunda y tercera cuerda de la guitarra. Lo mismo sucederá en el compás 106.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

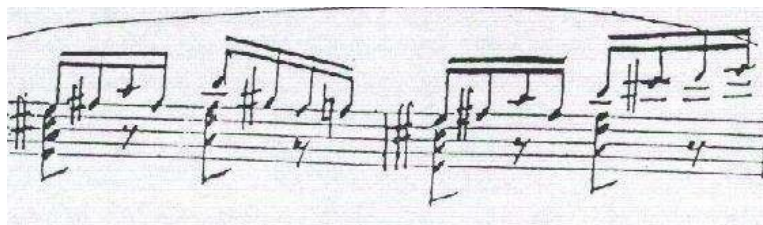


Edición Andrés Segovia:



En la parte fuerte de los compases 108 y 109, Segovia elimina el La del acorde, si atendemos a la peculiar forma de tocar del guitarrista, podemos encontrar la explicación de la supresión de esa nota, y es que al tratar la melodía en segunda cuerda resulta arduo el tocar la inversión inédita en el manuscrito.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

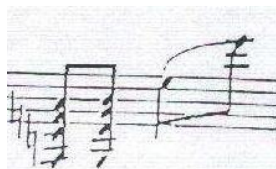


Edición Andrés Segovia:



En el compás 110, y al igual que sucediera en el compás 55, Segovia convierte el Mi del doceavo traste de la primera cuerda por el armónico, esta solución técnica facilita acomodar la posición de los acordes siguientes aprovechando la sonoridad tan parecida que tiene tanto el armónico como el pulsado.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

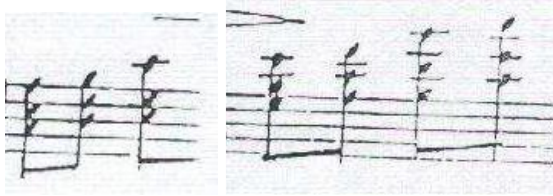


Edición Andrés Segovia:



Durante el compás 112 y 113, Segovia ilustra en su edición el gusto por el pizzicato, recurso técnico inexistente en el manuscrito.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 119 y 121, el de Linares modifica el sentido rítmico de los acordes estipulados por el compositor sevillano.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



En el compás 126, eje central de una progresión de semicorcheas, nos percatamos de una discrepancia con respecto al manuscrito y es que se sustituye el Do original por un Si, quizás se trate de una errata de la edición segoviana.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



Nos llama especialmente la atención, la diferencia encontrada en los compases 129 y 130 de ambas ediciones, y es que Segovia reduce la progresión descendente de semicorcheas a corcheas. Esta modificación es resultado de preferencias estéticas, no resultaría en ningún caso un pasaje complejo para la dilata técnica de Segovia.

Manuscrito de copista revisado por el autor:

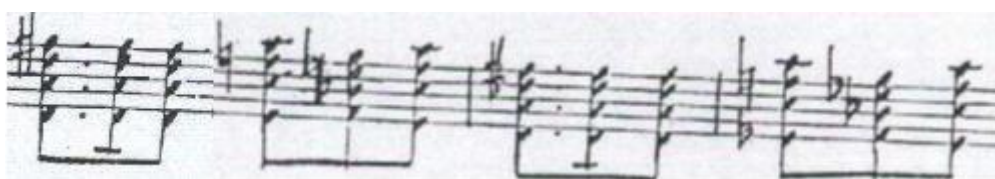


Edición Andrés Segovia:

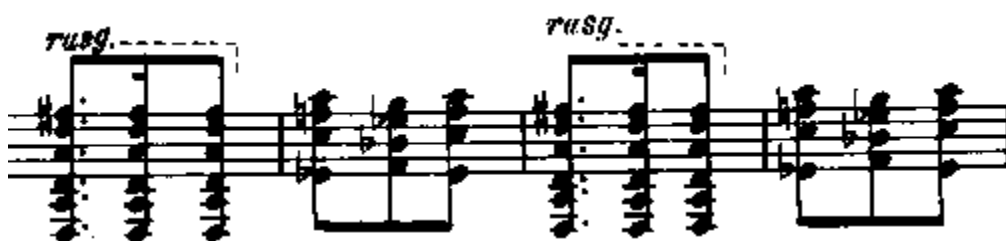


Para dar por finalizada la equiparación entre ediciones, nos fijamos en los compases 135 y 137, donde se produce un incremento de notas en el acorde estipulado por el compositor, esto es debido a la implementación de la técnica del rasgado, que deriva en una mayor carga armónica.

Manuscrito de copista revisado por el autor:



Edición Andrés Segovia:



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.

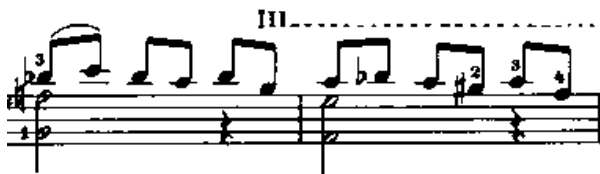
Segovia realiza sus modificaciones atendiendo a los siguientes criterios:

- Resolver pasajes imposibles de tocar, técnicamente irrealizables.
p. ej.: Compás 74 del I movimiento.
- Pasajes realizables que no obtienen un buen resultado sonoro, no funcionan.
p. 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.
p. ej.: Compás 102 del III movimiento.

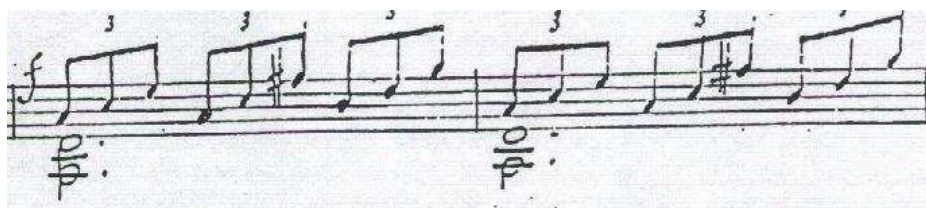
En general, las conclusiones están expuestas en mi transcripción, pese a ello, a continuación señalaré algunos de los puntos –que a mi parecer- son más significativos:

I movimiento

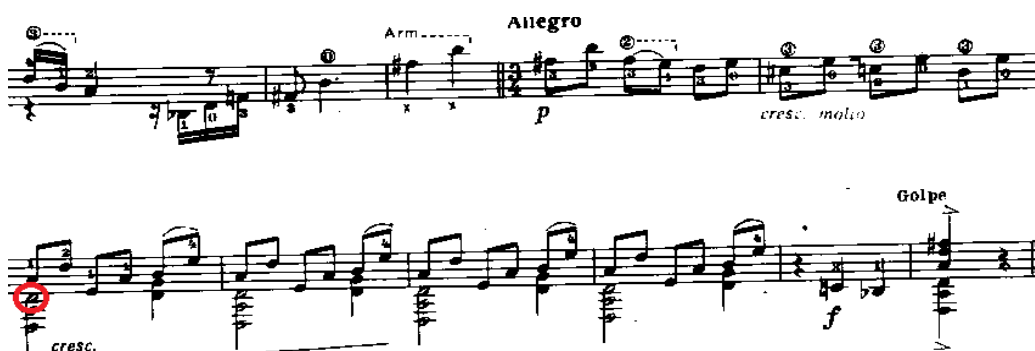
Compás 11, tras haber tocado una y otra versión, he comprobado por mí mismo, que la reinterpretación que hace Andrés Segovia sobre este pasaje, funciona mejor en la guitarra, esta elección ha sido condicionada por aspectos puramente técnicos, resulta imposible mantener en la guitarra el valor y las notas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



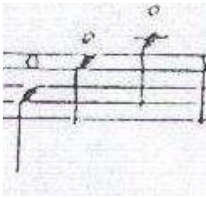
En los compases 111 a 114 del manuscrito, y 110 a 113 de la edición segoviana, he optado por la inclusión de la cuarta cuerda al aire, inexistente en el manuscrito, pero que Segovia sí refleja en su edición, y que personalmente considero que ayuda a elevar la tensión armónica, consiguiendo así una resolución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



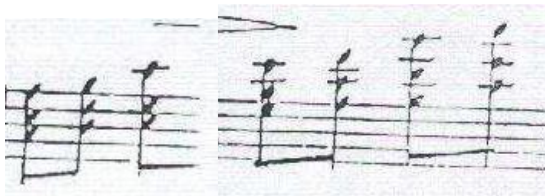
Desde el compás 18 a 25, he tomado como referencia la edición de Andrés Segovia, porque a mi sensación tiene más poder expresivo el mantener la pedal de la sexta cuerda. Me aventuro, además, a señalar la posibilidad de que Turina compusiera esta obra al piano y, dado que en este fragmento -con la agógica 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.



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.