

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

FROM THE HISTORY OF THE WORLD MUSIC

Д. Р. Висайтова

Фортепианная соната в творчестве испанских композиторов конца XIX — первой половины XX века

Аннотация

В статье рассматривается становление фортепианной сонаты в Испании на рубеже XIX–XX веков. Прослеживается исторический путь от раннеклассических образцов до сочинений XX века. В центре внимания автора — сонаты Х.Турины, на примере которых выявляются особенности трактовки жанра, свойственные испанским композиторам изучаемого периода.

Ключевые слова: *Renacimiento*, испанская музыка конца XIX — первой половины XX в., фортепианная соната, Хоакин Турина.

D. R. Visaitova

Piano sonata in the works of Spanish composers of the end of the 19th century — the first half of the 20th century

Summary

The article examines the evolution of the piano sonata in Spain. Its historical path is traced from the first sonatas written in early classical and classical styles (Scarlatti, Soler), imitative romantic sonatas by Albeniz to the works by the 20th century composers — Vicente Arregui Garay, Salvador Bacarisse, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Aita Donostia. The focus of the author's attention is on the piano sonatas by one of the prominent figures of the New Musical *Renacimiento* period — Joaquín Turina. With his sonatas as examples, the article reveals the specific features of the interpretation of the genre, common for the Spanish composers of the period under analysis.

Keywords: *Renacimiento*, Spanish music of the end of the 19th century — the first half of the 20th century, piano sonata, Joaquín Turina.

Показателем интегрированности национальной культуры в общеевропейскую всегда выступали циклические академические непрограммные жанры, служившие своего рода «лакмусовой бумажкой» композиторского мастерства, — такие как симфония, соната. Недаром, если говорить о фортепианной музыке, самобытная национальная соната складывается гораздо позже других жанров. Композиторы «молодых» национальных школ чаще обращались к программной музыке — миниатюрам, сюитным циклам, в которых выражали преимущественно национальные образы. Поставленная в исследовании проблема актуальна не только для испанской, но и для других европейских школ.

Стремление приобщить сонату к национальной музыкальной традиции заметно в первой половине XX века, когда после длительной паузы появляются первые сочинения в данном жанре Висента Арреги Гарая и Хоакина Турины. После них последовали опусы Сальвадора Бакариссе, Айты Доностии и Оскара Эсплы. Творчество этих композиторов часто остаётся за рамками музыковедческого интереса, однако требует пристального изучения. Несмотря на наличие большого количества зарубежных исследований, посвящённых испанской фортепианной музыке, во многих из них вопросы становления и развития сонаты не занимают значительного места и, таким образом, тема не получает достаточного освещения. В данной статье мы впервые в отечественной музыкальной науке рассмотрим фортепианные сонаты испанских композиторов, отметим особенности трактовки жанра, преемственность традиций и новаторство.

Испанскую культуру конца XIX — начала XX века именуют *Renacimiento*, Новым Возрождением. В этот период все сферы духовной и художественной жизни страны: литература, поэзия, философия, музыка, живопись, театр и кино, переживают подъём. Ведущая тенденция *Renacimiento* — национальная самоиден-

тификация в современном историко-культурном контексте, поиск собственного пути. Решение этой задачи виделось в обращении к фольклорным истокам и историческому прошлому. Эти вопросы по-разному осмысливались в философских и литературных трудах авторов так называемого «Поколения 98» или «Поколения катастрофы». Главными фигурами этого «поколения» являются Асорин, Мигель де Унамуно, Хосе Артега-и-Гассет, Антонио Мачадо, Хуан Марагаль, Пио Бароха, Хасинто Бенавенте. Развитие национальной культуры становится также центральной темой в разных видах искусства Испании рубежа XIX–XX веков.

В испанском искусстве того времени происходит подъём, который пришёл на смену длительному кризису. В то же время в области музыкальной культуры ситуация была сложной: музыкальная жизнь Испании, которая к тому времени «превратилась в музыкальную провинцию Европы» [2. С. 9], сильно отставала от других европейских стран. Дискуссии, которые композиторы и критики вели о путях развития музыки, затронули прежде всего музыкальный театр. Пристального внимания к академическим инструментальным жанрам в прессе не было. Однако фортепианная музыка в то время являлась второй по важности жанровой областью и в это время также переживала бурный рост.

Интерес к ней возник в конце XIX века, уже на излёте позднего романтизма, когда основной корпус фортепианных шедевров XIX века был уже создан. Этот интерес был обусловлен популярностью буржуазных салонов, получивших широкое распространение. Традиция салонного музицирования повлияла на ранние сочинения Исаака Альбениса, Энрике Гранадоса, Хоакина Турины и других композиторов.

В развитии испанской фортепианной музыки того времени существовали две тенденции: обращение к традициям, жанрам и фольклору своей страны и ориентация на европейское искусство. Эти два направления

можно проследить и в истории испанской оперы, а именно: развитие исконно испанского театрального жанра сарсуэлы или оперных жанров современных европейских школ (Р. Вагнер, Дж. Верди). В любом случае перед композитором стоял выбор собственного пути, так как сочинять, игнорируя уже сложившиеся к началу XX века стилистические направления, было невозможно. Испанские композиторы ориентировались на зрелый и поздний романтизм, импрессионизм, неоклассицизм. Меньше всего притягивал авторов модернизм, а также додекафонная и атональная техники. В этом смысле примечательно высказывание Хоакина Турины в одном из интервью: «Авангардизм в Испании не имеет своей собственной, конкретной школы. Он берёт отсюда и оттуда всё наиболее используемое, наиболее рискованное, наиболее агрессивное. [...] И плохо не то, что берётся что-то от другого автора — мы все этим грешим, а то, что мы принимаем это таким, какое оно есть, не придавая никакой особой формы» [3. Р. 14].

В данных условиях создание национальной фортепианной сонаты — сложного, концептуального жанра «большого стиля», имеющего к тому же самобытные черты, представлялось непростым делом.

В испанской музыкальной культуре жанр сонаты развивался неровно. В первой половине XVIII века были широко распространены клавесинные сонаты. Родоначальником испанской клавесинной школы считают Доменико Скарлатти, автора большого количества сочинений, которые по жанру, форме и тематизму не являются сонатами в полном смысле слова. В Испании Скарлатти познакомился с фольклором страны, особенно сильное впечатление произвело на него фламенко. Композитор использует фригийский лад, включает в сонаты цитаты народных мелодий, подражает гитарной настройке, часто употребляя созвучие *e-a-d-g-h-e*, которое на клавесине звучит очень резко, диссонантно. Скарлатти стремился соединить европейский жанр с мелодико-ритмическими и фактурными особенностями национальной музыки.

Подобные произведения писали Антонио Солер и Себастьян де Ареберо. Однако из этих сочинений не выкристаллизовалась раннеклассическая фортепианная соната, как это произошло в Европе. Вплоть до конца XIX века образцов в данном жанре крайне мало: одним из немногих является «Соната для клавесина D-dur»¹ Матео Альбениса (1755–1831) — испанского композитора, клавесиниста, органиста и теоретика музыки. При явном влиянии Гайдна и Моцарта, в ней присутствуют элементы испанской народной музыки: в частности, ритм танца сапатеадо (*zapateado*), который, однако, ощущается слабо.

После знаменитых опусов Доменико Скарлатти, Антонио Солера наступило «затишье» вплоть до конца XIX века, а именно до пяти фортепианных сонат Исаака Альбениса (последняя датируется 1887 годом), написанных в романтическом стиле. В них практически не ощутимо национальное начало: фактура, музыкальный язык, характер тематизма отсылают к сонатам Шопена.

Таким образом, испанская фортепианная соната «пропустила» классический этап развития. Однако не стоит забывать о том, что важнейшим музыкальным инструментом в Испании всегда была гитара, и именно в гитарном репертуаре встречаются первые образцы «классической» сонаты — сочинения Фернандо Сора, выполненные по гайдновско-моцартовской модели.

В то же время классицизм в испанской фортепианной сонате всё же нашёл некоторое преломление, но скорее уже в модернизированном неоклассическом варианте. Примером могут служить фортепианные транскрипции сонат Скарлатти², сделанные Энрике Гранадосом. В 1905 году были изданы «Двадцать шесть неизданных сонат для клавира» Скарлатти, которые Гранадос насытил виртуозной фортепианной фактурой. Исследователь творчества Энрике Гранадоса И. В. Красотина в своей диссертации отмечает, что композитор «стремился по-своему интерпретировать заинтересовавший его музыкальный материал, адаптировать

его для современного фортепиано и сделать доступным широкой аудитории слушателей» [1. С. 59]. Также Гранадос «привнёс в сонаты Скарлатти элементы блестящей виртуозности, усложнил музыкальное изложение, применил выразительную нюансировку и акцентуацию» [1. С. 60]. Гранадос, с одной стороны, отдаёт дань великому предшественнику, а с другой, благодаря насыщению транскрипций виртуозными элементами, популяризирует жанр, который всегда мыслился как сложный, «учёный».

В связи с фортепианными транскрипциями Гранадоса сонат Скарлатти принято говорить о нео-скарлаттизме (*neo-scarlattism*) — особом направлении в испанской музыке, которое можно считать ответвлением неоклассицизма [8].

Итак, можно констатировать, что в период *Renacimiento* новая испанская соната так и не родилась, но предпосылки к этому были созданы, прежде всего за счёт переосмысления собственного опыта, а также появления оригинальных произведений в других фортепианных жанрах, особенно миниатюр.

Поиски в этой области продолжились и позже, в первой половине XX века. Собственно оригинальных сонатных композиций для фортепиано в рассматриваемый период испанскими композиторами было создано очень немного: всего десять. Приведём эти сочинения в хронологическом порядке:

- 1) Висент Аррега Гарай (1871–1925). Соната f-moll (1902);
- 2) Хоакин Турина (1882–1949). «Романтическая соната на испанскую тему» (1909);
- 3) Айта Доностия³ (1886–1959). «Анданте для баскской сонаты» (1913)⁴;
- 4) Хоакин Турина. «Санлукар-де-Баррамеда. Живописная соната» (1921);
- 5) Сальвадор Бакариссе (1898–1963). Соната «Эральдос» (1922);
- 6) Родольфо Альффтер (1900–1987). Две сонаты «Эскориаль» (1928);
- 7) Хоакин Турина. «Соната-фантазия» (1930);
- 8) Хоакин Турина. «Магический уголок, шествие в форме сонаты» (1943);

9) Оскар Эспла (1886–1976). «Испанская соната» (1949).

Перечисленные композиторы принадлежат к разным поколениям (согласно классификации испанского музыковеда Томаса Марко, Х. Турина и В. Гарай относятся к «Поколению учителей», а С. Бакариссе является членом Мадридского объединения «Группа восьми», которая, в свою очередь, — ответвление от «Поколения 27»). Сонаты В. Гарая и О. Эсплы разделяют почти пятьдесят лет, за которые в Испании произошло множество политических и, как следствие, культурных изменений: свержение монархии, гражданская война (1936–1939 гг.), провозглашение режима Ф. Франко.

Сонаты имеют разный облик и отличаются по стилю. Так, в сочинениях, написанных до 1930 года, явно заметны классические, романтические или импрессионистические влияния, что отражается в красочной гармонии, квартетно-квинтовых созвучиях, особом внимании к фонизму фортепиано (отметим использование крайних регистров в первой части сонаты В. Гарая и «Сонате-фантазии» Х. Турины) (см. примеры 1–2). В этот период испанские композиторы усваивают опыт европейских школ, особенно французской [См.: 5].

Сонаты 1940-х годов демонстрируют две тенденции: обращение к испанским образам (как к импульсу для создания сочинения), ритмам, особенностям фактуры («Магический уголок» Х. Турины) и уход от них («Испанская соната» О. Эсплы).

Из приведённых сочинений только одно не имеет названия: Соната f-moll Арреги, написанная в 1902 году. Остальные так или иначе программны, что характерно для самоидентификации молодых национальных культур. Все программные заголовки вполне очевидны для понимания, кроме «Эральдос» С. Бакариссе, «Санлукар-де-Баррамеда» и «Магического уголка, шествия в форме сонаты» Х. Турины, которые требуют отдельного комментария.

Эральдос — женские мифологические персонажи со своими атрибутами, которых пере-

1 В. Аррега Гарай. Соната f-moll, начало первой части

Lento y tristo a modo de marche fenebre

числяет в одноимённом стихотворении Рубен Дарио — латиноамериканский поэт-модернист, повлиявший на поэтов «Поколения 98». Композитор выбирает только трёх: Элену с белым голубем, Мехеду с павлином и Лиоу с лилией. Три части сонаты имеют соответствующие названия. В первой редакции 1922 года каждой части предшествовала цитата из стихотворения.

Санлукар-де-Баррамеда — город, расположенный на юге Испании в провинции Кадис. В нём жил Антонио Лукас Морено (1900–1973) — прекрасный пианист и интерпретатор музыки Турины, с которым композитора связывали дружеские, тёплые отношения (образ пи-

ниста встретится и в главной теме скерцо «Магического уголка», что подтверждает ремарка «динамизм Антонио»). Подзаголовок сонаты — «живописная» как нельзя лучше отражает облик Санлукара, в котором средневековые постройки соседствуют с пляжами и садами. Каждой из четырёх частей сонаты Турина даёт название: I — В башне замка, II — Силуэты мостовой, III — Пляж, IV — Рыбаки в Бахос-де-Гиа. В дальнейшем образ города встретится в «Поэме девушки из Санлукара» для скрипки и фортепиано (op. 28, 1923) и «Уголках Санлукар-де-Баррамеда» для фортепиано (op. 78, 1934). Хосе Карлос Гарсия Родригес в книге

2 Х. Турина. «Соната-фантазия», первая часть, побочная партия

«Турина и Санлукар-де-Баррамеда» пишет о том, что композитор часто проводил в городе летние месяцы [4].

Сфера содержания «Магического уголка» Хоакина Турины — череда портретов автора, членов его семьи, знаменитых испанских музыкантов и танцоров. Сочинение написано в 1943 году после длительного творческого перерыва и посвящено жене и детям композитора. Четыре части «Магического уголка» соответствуют сонатному циклу: тема с вариациями, скерцо, *Lied* и соната. Каждая часть сопровождается авторскими словесными ремарками: «Уголок в рабочем кабинете автора. Атмосфера интимная и дружественная» — во вступлении к первой части, «Динамизм Антонио» — перед второй частью, ремарка к третьей части — «Песня Лолиты», и к четвёртой — «Автор и семья». Кроме того, в первых трёх частях даются ремарки к каждой новой теме (например, в первой части каждая вариация имеет своё название: «Рехино и гитара», «Мелодии Пахиты», «Племянник Федерико» и др.). Исключением является финал, в котором есть только общий программный подзаголовок. Таким образом, во вступлении к первой части раскрывается смысл сонаты, а названия тем являются отсылками

к важным для Турины людям. Смысл сонаты можно интерпретировать не только как портрет автора и его дружеского и родственного круга, но и как совокупный «магический уголок» испанской культуры.

В некотором смысле близки «Романтическая соната на испанскую тему» Х. Турины и «Испанская соната» О. Эсплы. Турина в своей сонате использует цитату испанской песни *El Vito*, которая проходит через все части. Надо сказать, что это один из немногих примеров цитирования фольклора в творчестве Турины. «Испанская соната» Эсплы, несмотря на название, практически не имеет национального колорита. Обе сонаты имеют посвящение: соната О. Эсплы посвящена Ф. Шопену, вторая часть «Мазурка на популярную тему» содержит цитату ля-минорного вальса Ф. Шопена ор. 34 № 2. «Романтическая соната» Х. Турины написана «В память Исаака Альбениса», смерть которого в 1809 году стала настоящим ударом для композитора. Связь с Альбенисом проявляется, с одной стороны, в романтическом пианистическом стиле, а с другой — непосредственно в цитировании как методе. Известно, что после премьерного исполнения Квинтета g-moll Турины, Альбенис подошёл к нему и посоветовал

не замыкаться на нейтральном стиле, а использовать в своей музыке национальные образы. В своей монографии Альфредо Моран приводит (со слов Турины) высказывание Альбениса: «За основу творчества вы должны принять испанскую народную песню или же андалусскую, поскольку вы севильянец» [9. Р. 19]. Возможно, Турина последовал совету своего учителя.

Помимо романтических влияний, которые доминировали, испанские композиторы первой половины XX века частично восприняли и неоклассические тенденции, проявившиеся в двух сонатах «Эскориаль» Родольфо Альфтера (1928 год). Композитор обращается к стилистике сонат А. Скарлатти и А. Солера: тематизм, фактура, обилие украшений (особенно мордентов) создают образ клавесинной музыки (см. пример 3).

Новые стилистические тенденции рубежа XIX–XX веков также отразились в испанских сонатах. Можно отметить импрессионистические черты, которые присутствуют в названных уже сонатах Арреги и Бакариссе, а также в «Сонате-фантазии» Турины.

В творчестве В. Арреги Гарая, С. Бакариссе, Р. Альфтера и О. Эсплы соната является «случайным» жанром. Более того, многие из них обращались к сонате лишь в начале творческого пути. Напротив, Хоакин Турина чаще дру-

гих композиторов первой половины XX века обращался к данному жанру. Несмотря на то, что четыре его сонаты: «Романтическую» ор. 3, «Санлукар-де-Баррамеда» ор. 24, «Сонату-фантазию» ор. 59 и «Магический уголок» ор. 97 отделяет почти полвека, между ними можно обнаружить сходство в организации и развитии тематического материала, в формообразовании.

Сонатный цикл всех сочинений индивидуален [См: 6]. «Санлукар-де-Баррамеда» и «Магический уголок» представляют собой четырёхчастный цикл, «Романтическая соната» имеет три части. В «Сонате-фантазии» всего две части, из которых первая написана в сонатной форме, а вторая именуется композитором как «Хорал и вариации». Подзаголовок «фантазия», на наш взгляд, относится именно ко второй части, так как обозначение («хорал и вариации») не отражает её жанра: здесь нет хорала и вариаций на него, вариационный принцип затрагивает не тему, а, чаще всего, её фразы, мотивы. В конце части звучат тема вступления и главная партия первой части. Излюбленный приём Турины в данном случае не просто тематическая арка — главная партия первой части появляется в виде вариации. В этом сочинении Турина соединяет импрессионистские черты с фольклором своей страны. Влияние импрессионизма наиболее ощутимо в побочной пар-

3 $\text{♩} = 184$ Р. Альфтер. Соната «Эскориаль» № 1, начало

тии и разработке первой части с красочными гармониями, использованием крайних регистров инструмента. Мелодические обороты и окончания фраз во второй части имеют много общего с комплексом фламенко. Кроме того, вариационный и вариантный метод второй части — также особенность испанской народной музыки.

Из двух четырёхчастных сонат соната «Санлукар-де-Баррамеда» гораздо ближе к классическо-романтическому циклу: сонатная форма первой части и финала обрамляет скерцо и медленную третью часть. Общее строение цикла, форма и особенности развития каждой части, наличие лейттемы, а также проведение тем предыдущих частей в финале — типично для сонатных форм в камерно-инструментальных и симфонических сочинениях Турины. Кроме того, в данной сонате наблюдается большая роль полифонического развития: в разработке первой части, а также в финале, который написан в большой полифонической форме, сочетающей в себе черты фуги и сонаты. Полифония будет связана с темой главной партии: она излагается как экспозиция фуги, имитационно развивается в разработке и в виде стретты звучит в репризе. Для «Сонаты-фантазии» и «Магического уголка» менее характерно использование полифонии. Отметим также сходство первых двух частей «Романтической сонаты» и «Магического уголка»: тема с вариациями и скерцо.

Общим для всех четырёх сонат является вариационный принцип развития материала,

который наиболее интересно проявляется в разработках первой части «Сонаты-фантазии» и финала «Магического уголка». В обоих случаях основой развития служит тема главной партии, проведение первой фразы которой чередуется с небольшими вставками импровизационного характера (см. примеры 4–5).

Подобное чередование «вокальных» и «гитарных» эпизодов, заимствованное композитором из испанского фольклора, является основой эпизода в разработке сонаты «Санлукар-де-Баррамеда». Тема эпизода в варьированном виде будет встречаться после во второй и третьей частях (см. пример 6).

Индивидуальность жанра сонаты в творчестве Х. Турины проявляется не только на уровне художественного замысла, но и в способах работы с тематизмом, что, в свою очередь, часто рождает сонатную форму с нетипичной в классико-романтическом смысле разработкой. Композитор проецирует на форму характерные для корпуса жанров *канте хондо* и *канте фламенко* способы изложения и развития материала: диалогичность, импровизационность и вариационность.

Фортепианная соната в Испании в первой половине XX века — особое явление. Её концепция значительно отличается от сочинений других европейских и русских авторов. Это касается, прежде всего, характера тематизма, а также методов его развития. Композиторы часто вводят характерные испанские ритмы и мелодии для того, чтобы подчеркнуть принадлежность к национальной культуре. Влияние

4 Х. Турина. «Соната-фантазия», первая часть, начало разработки

Allegro molto moderato

5

5 **A tro. Allegro ritmico** Х. Турина. «Магический уголок», финал, начало разработки
pp subito

8^{me}.....1

6 **Andantino** Х. Турина. «Санлукар-де-Баррамеда», первая часть, эпизод в разработке
pp como un rumor

espresivo y con sentimiento popular

фольклора заметно в работе с тематизмом: вариационный и вариантный принципы развития преобладают над мотивным, разработочные разделы не имеют сквозной направленности, между проведениями тем звучат пассажи импровизационного характера. Таким образом, сонатная форма освоена скорее на уровне формы-результата, чем формы-процесса; бетховенская тенденция симфонизации не коснулась этих произведений.

В каждой из сонат своя индивидуальная форма: от одночастной («Анданте» А. Доносси) до развёрнутого четырёхчастного цикла («Магический уголок» и «Санлукар-де-Баррамеда» Х. Турины), что отвечает уже сложившемуся широкому диапазону сонатной формы и сонатного цикла в XIX веке.

Таким образом, в развитии жанра фортепианной сонаты к середине XX века в Испании

происходит адаптация европейской модели, по крайней мере с формальной с точки зрения. В то же время композиторы привносят в сонату национальное начало: ритмы, мелодику, фактуру народных песен и танцев, стремятся дополнить сонатную логику вариационным методом. Однако приходится констатировать, что их достижения не получили значительного продолжения. В дальнейшем развитии испанской музыкальной культуры XX–XXI веков жанр сонаты, в отличие от другого академического жанра — камерно-инструментального ансамбля, находится на периферии композиторского внимания.

Примечания

- ¹ Соната была опубликована Хоакином Нинном в 1925 году. Существует в переложении для фортепиано и для гитары.
- ² Помимо Гранадоса транскрипции сонат Скарлатти делали Иоганн Гуммель, Фридрих Калькбреннер, Теодор Куллак, Карл Таузиг, Ганс фон Бюллов, Александр Зилоти, Леопольд Годовский, Ферруччо Бузони, Ференц Лист.
- ³ Настоящее имя Хосе Гонсало Салаика и Арреги Доностиа (отец Доностиа).
- ⁴ «Анданте для баскской сонаты» А. Доностии, написанное в стиле медленных частей сонат Гайдна и Моцарта, не является сонатой в строгом смысле этого слова. Кроме того, загадкой остаётся смысл названия: является ли *Andante* вступительной частью перед баскской сонатой или композитор задумывал её как медленную часть сонаты?.. В Музыкальном словаре Гроува это сочинение выделяется как самостоятельное [7. P. 571].

Список литературы

References

1. Красотина И. В. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2010. — 192 с. [*Krasotina I. V. Enrique Granados. Fortepiannoe naslediyе: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — M., 2010. — 192 s.*]
2. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество. — М.: Моск. консерватория, 2013. — 328 с. [*Kryazheva I. A. Manuel de Falla: vremya, zhizn', tvorchestvo — M.: Mosk. konservatoriya, 2013. — 328 s.*]
3. Aragonés C. Joaquín Turina. El españolísimo músico sevillano // *Ritmo* № 218. Febrero-Marzo, 1949. — P. 13–14.
4. García Rodríguez J. Turina y Sanlúcar de Barrameda. — Madrid: Archivo Joaquín Turina, 1999. — 93 p.
5. Heine C. El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arrequí (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930) // *Anuario Musical*. — 1997. — № 52. — P. 173–200.
6. Iglesias Álvarez A. Joaquín Turina. Su obra para piano. Madrid: Alpuerto, 1989–1990. 3 vols. Vol I. — 580 p. Vol. II — 562 p. Vol. III — 566 p.
7. Larrinaga I. Donostia, José Antonio de [José Gonzalo Zulaica y Arregui] // *The New Grove Dictionary of music and musicians* : [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. — 2 ed. — London: Grove, 2001. — Vol. 4. — P. 499–500.
8. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. — Harvard University Press, 1993. — 261 p.
9. Moran A. Joaquín Turina a través de sus escritos. — Madrid. 1997. — 293 p.
10. Newman W. S. The sonata since Beethoven. — University of North Carolina Press, 1969. — 854 p.