

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

## TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 78. 03

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12006>

**Д. Р. ВИСАИТОВА**

*Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке*

### КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ИСПАНСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ТВОРЧЕСТВО ХОАКИНА ТУРИНЫ

Статья посвящена камерно-инструментальному творчеству крупнейшего испанского композитора первой половины XX века – Хоакина Турины в контексте становления и развития этих жанров в музыкальной культуре Испании. Автор кратко обозначает стилевые направления и особенности в испанской музыке XIX и XX веков, выявляет преемственность и новаторство композитора по сравнению с его предшественниками и современниками. Камерные сочинения Х. Турины рассматриваются с точки зрения взаимодействия романтической европейской традиции и Нового музыкального Возрождения в Испании. На их примере выявляются некоторые особенности, характерные именно для испанской музыкальной культуры. В статье прослеживаются основные этапы эволюции композитора в камерно-инструментальной области, очерчивается жанровый диапазон и особенности интерпретации каждого из жанровых видов. Эволюция насчитывает три этапа, в процессе которых его стиль не претерпевал существенных изменений, так как был найден еще в раннем пе-

риоде. Турина обращается как к традиционным камерным жанрам и составам, таким как струнный квартет, фортепианное трио, соната (для скрипки и фортепиано), вариации, так и к скюите (для голоса, фортепиано и струнного квартета). Композитор индивидуализирует их, привносит испанский колорит, интонационные, ритмические, гармонические особенности музыкального фольклора. Изменения затрагивают трактовку цикла (на протяжении творчества заметны эксперименты с количеством частей), форму каждой части (особенно заметно видоизменяется сонатная форма). В результате исследования делается вывод о том, что Турина по праву является основоположником национальной камерной музыки. Его творчество оказало непосредственное влияние на развитие испанской композиторской школы в XX веке.

*Ключевые слова:* Новое музыкальное Возрождение, *Renacimiento*, музыка Испании XIX – первой половины XX века, камерно-инструментальная музыка, Х. Турина, струнный квартет, соната, фортепианное трио.

*Для цитирования:* Висаитова Д. Р. Камерно-инструментальные жанры в испанской музыке первой половины XX века и творчество Хоакина Турины // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 48–54.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12006>

D. VISAITOVA

*Moscow State Institute of music named after A. G. Schnittke*

**INSTRUMENTAL CHAMBER GENRES IN SPANISH MUSIC  
OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY  
AND THE OEUVRE OF JOAQUIN TURINA**

The article is devoted to the instrumental chamber music of the greatest Spanish composer of the first half of the 20th century – Joaquin Turina. The author outlines style movements and features of the Spanish music of the 19th and 20th centuries, traces the continuity and innovation of the composer's oeuvre compared to that of his predecessors and contemporaries. The chamber works of J. Turina are considered in the context of the Romantic European tradition and the New musical Renaissance in Spain. The examples serve to reveal some of the properties, typical of Spanish musical culture. The article identifies the main stages of the composer's evolution in the field of instrumental chamber music, estimates the genre range and discusses special features of interpreting each of the genres. The evolution falls into three stages, without significant changes in the style which was established in the early period. Turina worked with traditional chamber

genres such as a string quartet, piano trio, sonata (for violin and piano), variations, as well as a suite (for voice, piano and a string quartet). The composer individualizes them, introducing Spanish character, as well as features of musical folklore related to intonation, rhythm and harmony. The changes affect the treatment of the cycle (he experiments with the number of movements), the form of each movement (particularly evident are the changes in the sonata genre). The research results in the conclusion that Turina is a rightful founder of national chamber music. His music had a direct impact on the development of Spanish school of composition in the 20th century.

*Key words:* New musical Renaissance, Renacimiento, Spanish music of the 19th and the first half of the 20th centuries, instrumental chamber music, Joaquin Turina, string quartet, sonata, piano trio.

*For citation:* Visaitova D. Instrumental chamber genres in Spanish music of the first half of the 20th century and the oeuvre of Joaquin Turina // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 48–54. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12006>



**К**онец XIX – первая треть XX веков в истории Испании – это время Нового Возрождения (Renacimiento). Оно отмечено эстетическими поисками и движением за возрождение духовной и культурной жизни: философии, литературы, музыки, живописи, театра. Новое Возрождение стало своеобразной реакцией на длительный культурный спад после «Золотого века» XVI–XVII веков. Отправной точкой движения стало творчество представителей так называемого «Поколения 98» («Generación del 98»), или «Поколения катастрофы» – испанских философов и писателей, которые болезненно переживали поражение в испанско-американской войне 1898 года (отсюда и название), потерю последних своих колоний. Как отмечает литературовед З. И. Плавский, 1898 год стал тяжелым ударом для испанского общества, «все миражи о былом величии внезапно развеялись, а

открывшаяся глазам картина действительности способна была породить лишь отчаяние» [1, с. 71].

Стремление выйти из кризиса и желание реформ проявилось также и в музыкальном искусстве Испании, которое сильно отставало от своих европейских соседей. Расцвет композиторского творчества долгое время был связан с фортепианной и театральной музыкой (оперой и ее испанской разновидностью – сарсуэлой). К камерно-инструментальной музыке, наоборот, композиторы обращались не часто, и ее развитие было неровным. Во многом это связано с академичностью камерных жанров и сложностью выражения в них национальной принадлежности, а вопрос национальной идентичности и самоидентификации в эпоху Нового Возрождения был приоритетным.

Возможно по этой причине испанская камерно-инструментальная музыка первой

половины XX века не находилась в фокусе внимания музыковедов. На данный момент в отечественном музыкознании нет трудов, посвященных истории и особенностям камерной музыки в творчестве испанских композиторов. Некоторые сведения можно почерпнуть из монографии И. А. Кряжевой [2], посвященной творчеству М. де Фалья (в частности о Концерте для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели), в диссертации И. В. Красотиной [3] о творчестве Э. Гранады и в статье Л. О. Акопяна [4] о творчестве Р. Герхарда. Мы опирались, в первую очередь, на исследования испанских музыковедов (в которых можно почерпнуть общую информацию и становлении и развитии жанра в XIX и XX веках): Э. Касареса и С. Алонсо Гонсалес [5], Х. Диего и Х. Родриго [6], А. Саласара [7], Т. Марко [8], А. Гарсия Алькантарильи [9], Н. и М. Л. Гутьеррес Консепсьон [10], Л. Гарсия Иберни [11].

Наиболее значительные испанские композиторы XIX века, которые обращались к камерному ансамблю – Хуан Кризостомо де Арриага (1806–1826), Руперто Чапи (1851–1909) и Пабло де Сарасате (1844–1908).

В сочинениях Х. де Арриаги (три струнных квартета: № 1 D-dur, № 2 A-dur, № 3 Es-dur, 1823) и Р. Чапи (Фортепианное трио, 1876; струнные квартеты № 1 G-dur, 1903; № 2 F-dur, 1904; № 3 D-dur, 1905; № 4 b-moll, 1907) заметно влияние венской классической (квартеты Х. де Арриаги выполнены по гайдновско-моцартовской модели) и романтической (квартет № 4 b-moll Р. Чапи) школы. Музыка не отражает национальных особенностей. Черты стиля композиторов выражены опосредовано (например, фортепианное трио Р. Чапи, который написал большое количество опер и сарсуэл написано под влиянием этого жанра: переключки между скрипкой и виолончелью в первой части напоминают оперный дуэт).

Сочинения П. де Сарасате представляют собой иную линию развития камерной музыки в XIX веке – романтическую, с опорой на национальные образы, жанры (преимущественно танцевальные: малагенья, хота, хабанера и др.). Композитор широко использует мелодико-гармонические, структурные, ритмические, фактурные особенности испанской музыки. Все они легко узнаваемы, и призваны подчеркнуть испанский колорит. Исполнительская деятельность Сарасате (он был концертирующим скрипачом) оказала влияние на его музыку в поверхностном воплощении национальных элементов, в ведущей роли скрипки виртуозной партии скрипки. Гармония и форма при этом очень просты, а роль аккомпанемента

сводится к поддержке солиста. Исследователи творчества композитора Н. и М. Л. Гутьеррес Консепсьон в своей статье [10] отмечают тот факт, что Сарасате писал музыку с расчетом на публику, которая охотнее принимала эффектные, виртуозные сочинения. Кроме того, он следовал некоей моде на все экзотическое, чем и была испанская музыка в XIX веке особенно в Париже (где он часто выступал). В связи с этим можно вспомнить произведения Ж. Бизе, Э. Мегюля, Г. Берлиоза, Э. Шабрие и др. Л. Гарсия Иберни [11], говоря об историческом месте Сарасате, ставит его в один ряд с композиторами–исполнителями С. Тальбергом, Ф. Листом, Г. Эрнстом, А. Вьетаном, Г. Венявским, Н. Паганини, и подчеркивает его роль как создателя скрипичного репертуара в Испании.

Конец XIX – первая треть XX века – это период становления и расцвета камерно-инструментальной школы в Испании. В это время творит плеяда композиторов, среди которых выделим наиболее крупных: Томас Бретон<sup>1</sup> (1850–1923), Энрике Гранадо (1867–1916), Мануэль де Фалья (1876–1946), Конрадо дель Кампо (1878–1953), Хоакин Турина (1882–1949), Хесус Гуриди (1886–1961), Оскар Эспла (1889–1976), Роберто Герхард (1896–1970), Сальвадор Бакариссе (1898–1963), Анхель Мартин Помпей (1902–2001), Эрнесто Альффтер (1905–1989).

Т. Бретон, Э. Гранадо, К. дель Кампо, Х. Турина, Х. Гуриди, О. Эспла<sup>2</sup> и А. Помпей<sup>3</sup> продолжали романтическую линию XIX

<sup>1</sup> Т. Бретон, Э. Гранадо, М. де Фалья, Х. Турина, К. дель Кампо, О. Эспла принадлежат к так называемому «Поколению учителей» («Generación de los Maestros»; данный термин подчеркивает их основополагающую роль в становлении испанской национальной школы), в то время как Р. Герхард, С. Бакариссе, Э. Альффтер. относятся к «Поколению 27» («Generación del 27») – группе композиторов (писателей и поэтов) зрелое творчество и известность которых приходится на 1927 год. Подобное разделение на поколения – характерная особенность испанской науки, которая выделяет также «Поколение 14» («Generación del 14»), послевоенное «Поколение 36» («Generación del 36») и др.

<sup>2</sup> В ряд с этими композиторами можно поставить также Ф. Педреля – например, его одночастное фортепианное «Ноктюрн-трио» op. 55, написанное в романтическом «шопеновском» стиле. Однако композитор обращался к камерной музыке эпизодически, что не дает возможности делать существенные выводы о стиле его камерных сочинений.

<sup>3</sup> Перу композитора принадлежит большое количество сочинений во многих жанрах, он был плодовит и в области камерно-инструментальной музыки. Насколько можно судить по доступным материалам основными стилевыми направлениями

века, а М. де Фалья, Р. Герхард, С. Бакариссе и Э. Альффер, наоборот, двигались в модернистском направлении, осваивая современные техники письма. В 30-е годы обе эти линии существовали параллельно в творчестве Х. Турины, Х. Гуриди (струнный квартет № 1, 1934), К. дель Кампо (два струнных трио, № 1, a-moll и № 2 G-dur, 1930) и С. Бакариссе (струнные квартеты № 1, 1930; № 2, 1932; № 3, 1936).

Жанровый диапазон вполне традиционен – это струнные квартеты, ансамбли с фортепиано (трио, квартет, квинтет). Исключением является Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели (1926) М. де Фальи<sup>4</sup> и струнные трио К. дель Кампо.

Национальное начало воплощается явно (как в сочинениях Х. Турины и М. де Фальи) или опосредованно. Так, например, в основной теме третьей части струнного квартета № 1 (D-dur, 1866) Т. Бретона присутствует гармоническая формула хоты (T-T-T-D / D-D-D-T). Влияние испанского танца также наблюдается в окончании фраз (с энергичным триольным ритмом). (См. Приложение).

В творчестве Хоакина Турины камерная музыка является одной из важнейших областей. Он обращался к ней на протяжении всего творческого пути: от первых, безопасных образцов (Фортепианное трио f-moll, 1904; «Испанская соната» для скрипки и фортепиано, 1908), до сочинений последних лет жизни («Посвящение Наварре, 1945).

Композитором создано более пятнадцати камерно-инструментальных опусов. Их можно разделить на ансамбли с участием фортепиано и без него. К первой группе относятся: *сонаты для скрипки и фортепиано* (№ 1 d-moll op. 51, 1928; № 2 «Испанская» g-moll op. 82, 1934), *вариации: «Классические вариации для скрипки и фортепиано»* (op. 72, 1932) и «Тема и вариации для арфы и фортепиано» (op. 100, 1945), *фортепианные трио* (№ 1 d-moll op. 35, 1926; № 2 h-moll op. 76, 1933), *фортепианный квартет* (a-moll op. 67, 1932), *фортепианный квинтет* (g-moll op. 1, 1907), а также «Поэма девушки из Санлукара» для скрипки и фортепиано (op. 28, 1923), по сути являющаяся сонатой, и фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано «Круг» (op. 91, 1936). Вторую группу составляют два струнных квартета: № 1 «Гитарный» (op. 4, 1910) и «Молитва тореро» (op. 34, 1925).

в 30-е и 40-е годы были романтизм, неоклассицизм и импрессионизм.

<sup>4</sup> Также композитором написаны «Мелодия» (1897), «Романс» (1898) и «Пьеса» C-dur (1898) для виолончели и фортепиано, которые близки романтической музыке.

Отдельно выделим смешанные ансамбли: «Андалузская сцена» для солирующего альтя, фортепиано и струнного квартета (op. 7, 1911), Сюита для голоса, фортепиано и струнного квартета «Музы Андалусии» (op. 93, 1942) и «Посвящение Наварре» (концертная пьеса для скрипки и фортепиано op. 102, 1945, из цикла Платереско).

Особая роль фортепиано в музыке Турины во многом связана с его исполнительской деятельностью. Композитор был концертирующим сольным и ансамблевым пианистом. Так, он часто выступал в составе «Мадридского квинтета» (куда входили профессора Мадридской консерватории: Хулио Франсес – первая скрипка, Одон Гонсалес – вторая скрипка, Конрадо дель Кампо – альт и Луис Вилья – виолончель). В концертных программах квинтета звучали сочинения Турины: например, 8 февраля 1915 года в первом концерте «Национального музыкального общества»<sup>5</sup> был исполнен его Фортепианный квинтет g-moll op. 1.

Многие камерные сочинения Турины имеют программные названия, которые отсылают к образам Испании, Андалусии. Отметим, что тяга к программности, картинности характерная для стиля композитора, это хорошо заметное на примере его фортепианных сочинений. Однако есть и отличия: названия фортепианных опусов более конкретные (это локальные географические названия, портреты жителей Испании, пейзажи, архитектурные памятники). Названия камерных опусов носят обобщенный характер и призваны, скорее, передать основную поэтическую идею сочинения, его образ, нежели определенный сюжет. Подобный творческий метод роднит сочинения Х. Турины с Ф. Листом, К. Дебюсси.

Камерное творчество Х. Турины можно разделить на три периода<sup>6</sup>: к первому относятся сочинения, написанные до Первого фортепианного трио (то есть с 1907 по 1925 годы), второй период – о до фантазии «Круг» (с 1926 по 1934 годы), и третий период охватывают последние опусы.

В первый период были написаны следующие сочинения: Фортепианный квинтет g-moll

<sup>5</sup> Sociedad Nacional de Música – одна из важнейших филармонических организаций Мадрида первой половины XX века, существовало с 1915 по 1922 годы. Основу репертуара составляли сочинения испанских композиторов.

<sup>6</sup> В данную периодизацию не включены Фортепианное трио f-moll 1904 года и «Испанская» соната для скрипки и фортепиано 1908 года (оба сочинения не имеют опуса, и не были включены в авторский каталог сочинений).

ор. 1, 1907; «Гитарный» струнный квартет ор. 4, 1911; «Андалузская сцена» для солирующего альтя, фортепиано и струнного квартета ор. 7, 1911; «Поэма девушки из Санлукара» ор. 28, 1923; и струнный квартет «Молитва тореро» ор. 34, 1925. Во второй период: Фортепианное трио d-moll ор. 35, 1926; Соната для скрипки и фортепиано d-moll ор. 51, 1928; Фортепианный квартет a-moll ор. 67, 1932; Классические вариации для скрипки и фортепиано ор. 72, 1932; Фортепианное трио h-moll ор. 76, 1933; Соната для скрипки и фортепиано g-moll ор. 82. В последний, *третий период*: фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано «Круг» ор. 91, 1936; Сюита для голоса, фортепиано и струнного квартета «Музы Андалусии» ор. 93, 1942; Тема и вариации для арфы и фортепиано ор. 100, 1945; пьеса для скрипки и фортепиано «Посвящение Наварре» ор. 102, 1945.

На их примере заметна эволюция творчества композитора, процесс его стилевых поисков. Первые камерно-инструментальные опусы Х. Турины приходятся на время, когда национальной камерно-инструментальной школы фактически не существовало. Ранние классические и романтические образцы XIX века, а также концертные пьесы П. Сарасате в испанском стиле, не могли быть фундаментом, на который можно было опираться, выстраивая собственный стиль и жанровую систему. Заметно, что композитор избегает те линии, которых придерживались его предшественники и современники: классическую (Х. де Арриаги), классико-романтическую (Р. Чапи), романтическую в духе «испаньоллады», достаточно поверхностно отражающую национальные черты (П. де Сарасате). Он нашел свой стиль еще в ранний период, совместив классические, романтические и неоклассические тенденции с испанским фольклором. В 20-е и 30-е годы на него не повлияли современные композиторские техники. Турина считал, что авангард в Испании «не имеет своей собственной школы» [12, с. 14]. Однако нужно понимать, что после событий 1936 года (гражданская война, диктатура Ф. Франко) многие композиторы, которые проявляли интерес к современной музыке (М. де Фалья, Э. Альффтер, С. Бакариссе, Р. Герхард) были вынуждены покинуть Испанию, страна оказалась закрытой от внешнего влияния на многие годы.

В камерном творчестве Турина опирался на европейскую традицию, переосмыслив сложившиеся жанры и формы в контексте национальной музыкальной культуры. Это переосмысление заметно от первого до последнего опуса. Так, первый период стал этапом твор-

ческих поисков. Турина экспериментирует с количеством частей, составов ансамблей и жанров («Гитарный» квартет ор. 4 имеет пять частей, «Андалузская сцена» ор. 7 – 2 части, «Поэма девушки из Санлукара» ор. 28 – 4 части, «Молитва Тореро» ор. 34 – одночастный). В центральный период Турина обращается к классическим жанрам (соната, фортепианное трио, фортепианный квартет) и традиционному циклу. В последнем этапе наблюдается некая пестрота жанров: фантазия («Круг», ор. 91, три части), сюита («Музы Андалусии» ор. 93, девять частей), вариации (для арфы и фортепиано ор. 100) и пьеса («Посвящение Наварре» ор. 102). С одной стороны, это взгляд стареющего композитора на свое творчество и творчество предшественников («Посвящение Наварре» написано в память о П. де Сарасате). С другой стороны, это может быть связано с тем, в «Испанской» сонате ор. 82 композитор подвел итог своих исканий, создал национальную *испанскую* сонату.

Творческие поиски композитора заметны в трактовке сонатной формы. Надо сказать, что сонатность как метод (с противопоставлением и столкновением тем, мотивной разработкой) не характерна для испанской культуры, и, возможно, Турина понимает это. Не случайно классическая сонатная форма довольно рано сменяется индивидуализированной, в котором мотивное развитие сменяется вариационным, а столкновение тем уступает их последовательному проведению. Разработка из важнейшего раздела сонатной формы становится второстепенным. Турина выстраивает форму как результат, нежели как внутренний непрерывный (по бетховенской модели) процесс. Именно поэтому разработка часто выпускается: струнный квартет «Молитва тореро», первая часть Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 51, финал «Испанской» сонаты для скрипки и фортепиано ор. 82) или заменяется эпизодом (первая часть Фортепианного квартета ор. 67 и Фортепианного трио № 2 ор. 76).

Турина адаптирует особенности, жанры и формы европейской камерной музыки и переносит их на национальную почву. Он опирается на танцевальные испанские жанры, мелодико-ритмические, фактурные, гармонические элементы музыкального языка. Проникая в музыкальную ткань сочинений, они меняют логику строения и развития классических форм.

Этапы камерного творчества Х. Турины можно рассматривать как становление и кульминацию романтической традиции в испанской камерно-инструментальной музыке. Эта линия, по всей видимости, была восприня-

та как наиболее органичная для испанской музыкальной культуры и была продолжена другими композиторами в 40-е и 50-е годы. Возможно, это было связано также с социально-политической обстановкой и вызванной ей закрытостью страны к новым стилевым направлениям и композиторским техникам (в особенности авангардным). Стиль композитора не претерпевал существенных изменений на протяжении творческого пути, и на него не оказали значительного влияния современные веяния даже в период увлечения испанскими

композиторами новой музыкой. Напротив, Турина оказывал большее влияние на своих современников и тех, кто продолжил развитие испанской музыки во второй половине XX века. Поскольку другие метры эпохи *Renacimiento* – И. Альбенис, Э. Гранадо, М. де Фалья – практически не обращались к камерным жанрам, из всех представителей «Поколения учителей» основополагающая роль в создании национальной камерной школы принадлежит непосредственно Х. Турине.

### ПРИЛОЖЕНИЕ

Г. Бретон. Струнный квартет № 1 D-dur  
III часть, основная тема

*Scherzo Allegro*

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Плавский З. Испанская литература XIX–XX веков. М.: Высшая школа, 1982. 347 с.
2. Кряжева И. Мануэль де Фалья: монография. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. 328 с.

3. Красотина И. Энрике Гранадо. Фортепианное наследие: дис. ... канд. иск. М., 2010. 192 с.
4. Акоюн Л. Роберто Герхард (1896–1970) // Искусство музыки: теория и история. № 7. 2013. С. 56–119.

5. Casares E., Alonso González C. La música española en el siglo XIX. Universidad de Oviedo, 1995. 491 p.
6. Diego G., Rodrigo J. Diez años de música en España. Calpe, 1949. 192 p.
7. Salazar A. La música contemporánea en España. Universidad de Oviedo, 1982. 357 p.
8. Marco T. La música de la España contemporánea. Publicaciones Españolas, 1970. 52 p.
9. García Alcantarilla A. Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violoncelo y piano. Universidad de Oviedo. 2013. 79 p.
10. Gutiérrez Concepción N. de la, Gutiérrez Concepción M<sup>l</sup>. de la. Pablo Sarasate y su mundo musical // Sinfonía Virtual. Enerodel 2008. ([http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/pablo\\_sarasate\\_y\\_su\\_mundo\\_musical.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/pablo_sarasate_y_su_mundo_musical.php) (дата обращения: 29.03.2020)).
11. García Iberní L. Pablo Sarasate (1844–1908), regreso al compositor // Príncipe de Viana. Año nº 67. Noº238. 2006. Pp. 655–674.
12. Aragones C. Joaquin Turina. El españolísimo músico sevillano // Ritmo. Noº218. Febrero–Marzo, 1949. P. 14.

---

### REFERENCES

---

1. Plavskin Z. Ispanskaia literatura 19–20 vekov [Spanish literature of the 19th – 20th centuries]. Moscow: Vysshiaia shkola, 1982. 347 p.
2. Kriazheva I. Manuel' de Fal'ia [Manuel de Falla]: monografiia. Moscow: NITs «Moskovskaia konservatoriia», 2013. 328 p.
3. Krasotina I. Enrike Granados. Fortepiannoe nasledie [Enrique Granados. Piano heritage]: Ph.D. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2010. 192 p.
4. Akopian L. Roberto Gerkhhard (1896–1970) [Roberto Gerhard (1896–1970)] // Iskustvo muzyki: teoriia i istoriia [The Art of Music: Theory and History]. No 7. 2013. Pp. 56–119.
5. Casares E., Alonso González C. La música española en el siglo XIX. Universidad de Oviedo, 1995. 491 p.
6. Diego G., Rodrigo J. Diez años de música en España. Calpe, 1949. 192 p.
7. Salazar A. La música contemporánea en España. Universidad de Oviedo, 1982. 357 p.
8. Marco T. La música de la España contemporánea. Publicaciones Españolas, 1970. 52 p.
9. García Alcantarilla A. Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violoncelo y piano. Universidad de Oviedo. 2013. 79 p.
10. Gutiérrez Concepción N. de la, Gutiérrez Concepción M<sup>l</sup>. de la. Pablo Sarasate y su mundo musical // Sinfonía Virtual. Enerodel 2008. ([http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/pablo\\_sarasate\\_y\\_su\\_mundo\\_musical.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/pablo_sarasate_y_su_mundo_musical.php) (data obrashcheniia [date of application]: 29.03.2020)).
11. García Iberní L. Pablo Sarasate (1844–1908), regreso al compositor // Príncipe de Viana. Año nº 67. Noº238. 2006. Pp. 655–674.
12. Aragones C. Joaquin Turina. El españolísimo músico sevillano // Ritmo. Noº218. Febrero–Marzo, 1949. P. 14.

#### **Висайтова Диана Рамзановна**

аспирант кафедры философии, истории, теории культуры и искусства  
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке  
Россия, 123060, Москва  
*diana.pogran@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-5606-1636

#### **Diana R. Visaitova**

Postgraduate student of the department of philosophy, history, theory of culture and art  
Moscow State Institute of music named after A. G. Schnittke  
Russia, 123060, Moscow  
*diana.pogran@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-5606-1636