

# EL LENGUAJE PIANÍSTICO DE MANUEL SECO DE ARPE EN LA GRAN FORMA: SONATA N° 1

ALBERTO PICÓ SORIANO

Conservatorio Profesional de Música  
Ana María Sánchez de Elda,  
Universitat Politècnica de València  
ORCID: 0009-0006-6348-8447  
albertopico5@outlook.es





## Resumen

Manuel Seco de Arpe (1958) posee más de 180 obras en su catálogo de composiciones. Ha sido catedrático de composición en el Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel de Murcia y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y Vicedirector de ambos centros, además de haber recibido diversos premios por sus obras, tales como el Premio de Roma (1981).

A lo largo de su producción ha estado presente el piano, en su gran mayoría, con piezas de pequeño formato. No obstante, es a partir del año 2021 cuando inicia la escritura de una serie de seis sonatas para piano solo. Estas sonatas, de gran formato, muestran una escritura depurada y con un gran sello de su personalidad. La primera sonata de este ciclo, paralelo a su ciclo de sinfonías, fue estrenada por mi parte en el año 2023. En este artículo realizaremos un análisis musical y de dificultades técnicas de esta pieza, enfocado tanto a musicólogos como a intérpretes que quieran acercarse a esta obra.

## Resum

*Manuel Seco de Arpe (1958) posseïx més de 180 obres en el seu catàleg de composicions. Ha sigut catedràtic de composició en el Conservatori Superior de Música Manuel Massotti Littel de Múrcia i en el Real Conservatori Superior de Música de Madrid, i Vicedirector dels dos centres, a més d'haver rebut diversos premis per les seues obres, com ara el Premi de Roma (1981).*

*Al llarg de la seua producció ha sigut present el piano, en la seua gran majoria, amb peces de petit format. No obstant això, és a partir de l'any 2021 quan inicia l'escriptura d'una sèrie de sis sonates per a piano sol. Estes sonates, de gran format, mostren una escriptura depurada i amb un gran segell de la seua personalitat. La primera sonata d'aquest cicle, paral·lel al seu cicle de simfonies, va ser estrenada per la meua part l'any 2023. En aquest article realitzarem una anàlisi musical i de dificultats tècniques d'aquesta peça, enfocat tant a musicòlegs com a intèrprets que vulguen apropar-se a aquesta obra.*

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad, sólo las tres primeras sonatas de las seis han sido estrenadas en público. Por orden cronológico, Darío Llanos, concertista, estrenó su segunda sonata en octubre del año 2022, dentro del Festival COMA 1. Posteriormente, yo mismo estrené su primera sonata en el Auditorio de ópera y conciertos de Elda, ADOC, en septiembre del 2023, dentro de un programa de compositores españoles del Siglo XX y XXI 2. El estreno más reciente es el llevado a cabo en la edición 2024 del ya mencionado Festival COMA donde Darío Llanos interpretó su tercera sonata.

El propio compositor divide las sonatas de la siguiente forma: de la uno a la cuatro, dentro de un lenguaje tonal no funcional, la quinta como una sonata de transición, donde se combinan elementos tonales y atonales, y la sexta en un lenguaje completamente atonal.

La consonancia, la expresividad sencilla y la simplificación de un lenguaje neotonal son características de una gran parte de la obra para piano de Seco de Arpe. Sin embargo, resultaría erróneo generalizar respecto a su extenso y variado repertorio. Encontramos, por ejemplo, obras atonales (Gestos Op. 21, Sonata Lucentum) u obras con un lenguaje neo-nacionalista destilación del lenguaje de Albéniz (1860-1909) entre otros, (Sonata Española op. 69). Cada pieza del compositor posee su propia identidad, por lo que se debe de profundizar en cada una de ellas para poder catalogar su lenguaje. Es por ello que actualmente estoy realizando mi tesis doctoral, en la Universitat Politècnica de València, sobre toda la obra para piano solo de Seco de Arpe, compaginándola con mi labor docente como profesor en el Conservatorio Profesional de Música Ana María Sánchez de Elda.

## FORMA

La bibliografía en relación a la forma musical, y en específico a la forma sonata, es muy extensa. La peculiaridad que reside en esta sonata es que los tres movimientos que la conforman están conectados entre ellos sin pausas. Existen múltiples ejemplos en la literatura pianística de obras en varios movimientos interconectados entre ellos (véase el Primer concierto para piano o la Sonata, de Franz Liszt (1811-1816) o el Preludio, coral y fuga de Cesar Franck (1822-1890), entre otras muchas piezas.

La división interna de los movimientos es muy clara debido a la escritura: dobles barras, cambios de agógica, de compás y de la articulación. A continuación se tratará sobre los tres movimientos, comentando sus características formales generales más importantes.

El primer movimiento de la op. 160 de Manuel Seco se amolda a la forma sonata en tres partes (exposición, desarrollo y reexposición) 5. Este movimiento se construye a través de un motivo de semicorcheas en la mano derecha, que trata de imitar la escritura barroca del violín: se repite una nota a modo de nota pedal y se combina con otra voz que realiza el movimiento melódico de mayor importancia. Esta aporta la sensación de polifonía implícita.

Ej. 1. Seco de Arpe, Sonata nº1, comienzo primer movimiento. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 3.

Este motivo de inspiración barroca unificará todo el primer movimiento, apareciendo de manera recurrente, y sufrirá diversas modificaciones: aparece por transporte, en los cc. 7, 9, 28 o 52, 6 expuesto en distintas tonalidades. También se encuentra por movimiento contrario en los cc. 32-33, 70, 75-81... Además, aparece por movimiento en espejo (cc. 52-59, 89- 106 y 120- 127) y en diversas escrituras distintas a la primera (octavas partidas, en forma de escalas...).

Se puede obtener el siguiente dato sobre todas estas modificaciones y recurrencias al motivo principal: el compositor logra la unificación y desarrollo del discurso melódico a través de muy poco material melódico temático. Su elaboración motivico-temática se acerca a la llevada a cabo por Ludwig Van Beethoven (1770-1820) o Joseph Haydn (1732-1809). 7

Solamente en los primeros 16 compases figuran 9 cambios de compás (10/8, 8/8 y 6/8). Posteriormente, a partir del c. 38 (un fuerte punto de apoyo tras el crescendo que construyen las escalas y los bajos octavados), se introduce un motivo de tresillos de semicorcheas, que servirá de contraste al continuum de semicorcheas. La escritura en forma de polifonía implícita se combinará con estos tresillos a lo largo del movimiento, aportando mayor riqueza melódica y rítmica.

Como se puede observar, la escritura y textura de este movimiento es muy rica. Esto radica en su contrapunto, imitando una escritura barroca desde una perspectiva actual. Seco de Arpe recurre a la escritura de músicas pretéritas 8 en numerosas ocasiones, creando un lenguaje ecléctico y muy personal.



# SONATA n.º 1 para piano

MANUEL SECO DE ARPE  
2021



Leggero e legato

© 2024 by Manuel Seco de Arpe  
Edició autoritzada per a tots els països a  
B&M Llevant Edicions Musicals, SL (Tavernes de la Valldigna)



El desarrollo (cc.52-82) es relativamente breve si se compara con la duración de la reexposición (99 cc.). En esta sección, Manuel continúa construyendo el discurso melódico mediante material temático ya existente. El comienzo del desarrollo se acerca al minimalismo. El minimalismo es heterogéneo y sería erróneo generalizar 9, no obstante, la repetición es una de las características más comunes y representativas de este 10. Seco de Arpe toma un patrón que repite continuamente transportándolo por segundas ascendentes (cc.52-59).

SONATA n.º 1. Manuel Seco de Arpe

The image shows a musical score for the Sonata n.º 1 by Manuel Seco de Arpe. The score is in 7/4 time and features a 'ritardando' marking. Measures 52-54 are marked 'a tempo' and 'pp cresc poco a poco.....'. The music consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat (B-flat).

Ej. 2. Seco de Arpe, Sonata n.º1, inicio del desarrollo, cc. 51-54. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 8.

El compositor reexpone en el c. 83 en la tonalidad de sol menor, de la cual rápidamente huirá modulando. Esta sección viene preparada a través de rit, dim., un cambio de compás y una modulación. A estos se le suman el a tempo y el espressivo. Se puede observar cómo se hace gala de todos los recursos existentes (armónicos, rítmicos, agógicos...) para cimentar la estructura de la obra. En esta sección aparecen pasajes minimalistas (cc.106), fugados (cc.128-132) y progresiones cromáticas (c.155-160), otra muestra más del eclecticismo del autor, logrando aunar lenguajes dispares de una forma orgánica y natural.

Es a través de un enlace mediante la célula principal (de f a p, repetida de manera continua hasta que acaba desvaneciéndose) cuando se llega al segundo movimiento (cc.183-282). En este predomina una textura de melodía acompañada: la melodía toma más protagonismo frente al contrapunto. Es sólo en esta parte donde el compositor escribe ligaduras de expresión y donde el legato toma mayor protagonismo. Seco de Arpe combina elementos melódicos con largos trinos y trémolos, creando densas texturas y explotando al máximo los recursos expresivos del piano.



Ej. 3. Seco de Arpe, Sonata nº1, transición hacia el segundo movimiento, cc.178-189. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 20.

Mediante la transformación del grupo de fusas junto a los trinos 11 se crea el motor rítmico del tercer movimiento. Mientras que la mano derecha porta el acompañamiento, la mano izquierda presenta en una tésitura media (la2-la3) el tema principal. Este podría englobarse dentro de la, en este caso, lidio, ya que se forma con las notas de la escala diatónica de la mayor, a las que se le suma el re sostenido. Manuel combina secciones melódicas con secciones donde usa el ostinato a modo de atmósfera sonora atemática (cc.301.312). Se erige como un movimiento rítmico, vital e impetuoso.

Ej. 4. Seco de Arpe, Sonata nº1, transición hacia el tercer movimiento, cc. 273- 284. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 27.

Se cierra la sonata a través de una coda (c.458) de grandes contrastes en la escritura y se finaliza en ffff mediante un acorde de la menor.

## LENGUAJE ARMÓNICO

Una de las constantes en el lenguaje armónico de Seco de Arpe es la consonancia. Gran parte de su obra se construye a través de un lenguaje diatónico 12, circunscribiéndose dentro del diatonalismo libre. En gran parte de sus obras se nos presentan acordes tipificados dentro de la armonía funcional, sin embargo, estos no se enlazan de la manera tradicional, por lo que podemos hablar de un tipo de tonalidad no funcional 13.

En la sonata en concreto, se observa que su armonía se engloba dentro del diatonismo libre: podemos diferenciar cadencias, acordes y ejes tonales, sin embargo, dentro de una perspectiva no funcional. En la obra encontramos melodías con las notas diatónicas de escalas mayores y menores (re mayor c.1, do# menor c.3, do menor c.73, etc.) y arpeggios de acordes perfectos mayores y menores (do menor c. 38, sib menor c.73, la menor c.75, etc.).

Otra de sus características más reseñables es la predilección por las sucesiones de acordes menores 14. La sonoridad producida por largas secciones de acordes menores es muy característica del compositor. En la sonata existen múltiples ejemplos: c.51: do menor, mib menor, sol menor, si menor, re menor, fa menor y mib menor; o los cc.73-81: do menor, sib menor, la menor, sol menor, fa menor, mib menor, sol menor...





Ej.5. Seco de Arpe, Sonata nº1, primer movimiento, cc.73-75. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 10.

En la primera progresión se observa una relación, en su mayor parte, de terceras ascendentes entre las tonalidades, mientras que en la segunda predomina un movimiento descendente de segundas.

## DIFICULTADES TÉCNICAS

A la hora de tratar los problemas técnicos de esta obra se dividirá en varios bloques: articulación, fraseo y pedalización. A pesar de tratar cada uno de ellos por separado, se observará que están relacionados entre sí.

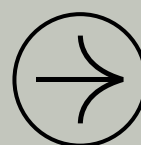
### Articulación y fraseo

Una de las principales problemáticas que surgen al pianista al enfrentarse a la obra es qué articulaciones escoger y cómo realizarlas posteriormente. Puesto que la articulación es una de las herramientas de expresión musical más importantes, el intérprete que se acerque a esta obra deberá de sopesar cuáles elegir y trabajarlas concienzudamente 15.

Se plantea el siguiente problema: no existen ligaduras de expresión o staccati en todo el primer movimiento. El compositor escribe *leggero* e *legato* al comienzo del primer tiempo, *lento* en el segundo y *vivace* e *legato* en el tercero.

Por un lado ofrece completa libertad al intérprete de realizar los toques y fraseos que él considere oportunos; por otro lado, a la hora de enfrentarnos a la partitura, nos falta información y nos encontramos ante un vasto paisaje ante el cual el pianista puede sentirse abrumado.

Como intérprete, al leer y tocar las obras, es fundamental la notación de la articulación a gran, media y pequeña escala. Estas indican la técnica a usar, la gestualidad, la respiración..., aspectos en los cuales invertimos horas de estudio ante el piano para pulir y perfeccionar.



Pienso que en el tipo de toque del barroco, en especial en la articulación non legato, se encuentra la clave para trabajar el primer movimiento. Al igual que en el barroco, las anotaciones respecto a articulación son escasas 16. Otro paralelismo que se le suma es el lenguaje de la sonata: mayoritariamente contrapuntístico.

Es por ello que, de manera general, aconsejo utilizar diferentes articulaciones para cada figura, aunque ello contravenga en algunos casos las indicaciones del compositor. Las corcheas (motivo y) y figuras de mayor valor que estas serán tocadas non legato, mientras que las semicorcheas (motivo x) y figuras de menor valor se ligarán. Estoy generalizando para una obra tan densa y con cambios de escritura, pero considero esta pequeña indicación como un punto de partida para el trabajo de la articulación del primer movimiento.

Pude interpretar esta sonata en la casa del compositor antes de su estreno, dándome el visto bueno tras mi interpretación, por lo que no resulta tan descabellado incluir articulaciones distintas a las que se indican en el comienzo.

El segundo movimiento ofrece una menor problemática, ya que las ligaduras son mucho más concisas y guían al intérprete sobre dónde respirar y la dirección melódica que se busca. A partir del tempo primo y sonoro del c. 227, aunque no aparezcan ligaduras, el compositor recomienda tocar legato este tema.

En el tercer tiempo se vuelve a indicar legato. El acompañamiento de la mano derecha (cc.280-230) recomienda tocarlo legatissimo, sin embargo, cuando la armonía cambia recomendando respirar y cortar mínimamente la ligadura entre los cambios (yendo en sincronía con el cambio del pedal) (cc.301-312).

El tema principal, ubicado en la mano izquierda (dividido en 7+7, cc. 283-300), debe de ser articulado también, no englobarlo dentro de una extensa ligadura romántica de 14 cc. En primer lugar, se debe de respirar (con el gesto y con la muñeca) entre los siete primeros cc. del tema y los siete posteriores. Dentro de cada parte, entre las anacrusas que lo comprenden y después de las notas largas, también se debe de hacer una pequeña respiración (antes de las corcheas y sobre todo de los tresillos). A continuación, se añadirá la segunda parte del tema con mis indicaciones para que sea más fácil de comprender. Este es un ejemplo de los múltiples fraseos que se pueden realizar, sin contravenir la indicación legato del compositor.

The image shows a musical score for two systems. The first system begins at measure 294 and the second at 297. Red annotations are used to indicate phrasing and breathing points. In the first system, a long red slur covers measures 294-300, with three red 'V' marks placed below the staff at measures 295, 298, and 300. In the second system, another long red slur covers measures 297-303, with three red 'V' marks placed below the staff at measures 298, 301, and 303. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with red dots above them.



Ej. 6. Seco de Arpe, Sonata nº1, tercer movimiento, cc. 294-299.

No obstante, el intérprete jamás debe de perder la sensación de unidad en la frase 17: estas ligaduras forman parte de una forma mayor, que en este caso sería la segunda parte de una frase de 14 cc.

Tras la doble barra (c.313) recomiendo tocar las negras de la mano izquierda sueltas, con pequeños apoyos en cada una de ellas, coincidiendo de nuevo con los cambios de pedal.

Estas indicaciones pueden aplicarse a gran parte del tiempo, y al igual que en el primero, las notas más largas deberán de tocarse sueltas (en este caso negras con puntillo), mientras que las corcheas, generalmente, se tocarán legato. Este tipo de articulación es coherente también con la realizada en el primer movimiento.

En algunos pasajes no cabe duda que el compositor quiere que se realicen largas frases sin respirar, como en el c. 436 donde se escribe *expressivo molto legato* para la mano derecha y *pp legatissimo* para la mano izquierda 18.

No obstante, en otros pasajes surgen dudas. ¿En los cc.461-464 es más correcto tocarlos ligando cada tres notas o en ligaduras mucho más largas? ¿El pesante (c.428) se tocará también la mano derecha ligada en su totalidad (dentro de las posibilidades) o se respirará después de cada negra? No poseo la verdad absoluta, y la casuística es tan grande que dependerá de muchos factores (tipo de piano, tipo de sala, o en algunos casos incluso la fisionomía del pianista...).

Procedo a explicarme: si una sala es muy seca, recomiendo tocar los cc.461-464 lo más legato posible 19 y no cada tres notas. Sin embargo, si hay mucha reverb recomiendo ligarlo cada tres, incluso acentuando la primera nota de cada grupo con el pulgar.

### **Pedalización**

En uno de nuestros primeros encuentros, antes de interpretar por primera vez su Sonata Española op. 69, Seco de Arpe me habló sobre su libertad a la hora de escribir los pedales. Él aboga por la autonomía del pianista al usar estos. Al igual que con las inexistentes digitaciones en los estudios de Claude Debussy (1862-1918), el autor se acerca a esta libertad al escribir muy pocos pedales en sus obras para piano.

En la sonata sólo escribe un pedal al comienzo del segundo movimiento (cc.183-185), con el que trata de mezclar las disonancias, no sólo manteniéndolas con los dedos, sino enriqueciéndolas con los armónicos.

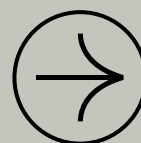
Resultaría absurdo pensar que sólo se deben de realizar los pedales indicados por el compositor. Véase el caso de Frédéric Chopin (1810-1849): ningún pianista con criterio tocaría sus obras sin poner pedal donde no lo indique.

La técnica del pedal se erige como uno de los elementos más difíciles a tratar, y sólo el oído guiará al pianista para usarlo correctamente 20. Diferentes factores harán que el uso de este varíe: tipo de piano, tipo de sala, el propio ejecutante... 21

Recomiendo escuchar mi grabación de la sonata, no porque esta sea correcta ni sea la única forma de interpretarla, sino porque a través de la escucha el oyente puede hacerse una idea de cómo concibo la pedalización de la obra 22. Es por ello que se tratará grosso modo sobre el pedal, ya que la casuística es muy amplia.

El primer movimiento es el que más cambios totales 23 y parciales requiere debido al entramado melódico que posee tan denso. No obstante, si se usan medios o cuartos de pedal y se lleva especial cuidado, el movimiento cobra gran riqueza sonora y armónica. Recomiendo el uso de pedal rítmico en algunas secciones para aportar mayor contraste, sobre todo en los pasajes fugados (cc.39-41, cc.128-130, c. 148...).

El segundo movimiento admite una cantidad más abundante de pedal debido a su textura. No obstante, y como premisa en la técnica del pianista, el pedal no deberá de suplir las carencias del intérprete: se deberá de ligar al máximo siempre mediante los dedos. En este movimiento el pedal puede mantenerse durante más tiempo, en general, que en el primero. El cambio más común a usar en este movimiento es el cambio por armonías (cuando esta varíe se levantará el pedal, total o parcialmente). No obstante, siempre se debe de prestar atención a la melodía. Por ejemplo, si encontramos apoyaturas no deberemos de mantener el mismo pedal (c.189, c. 192...). En estos casos usar un pedal manual en la mano izquierda, sobre todo con los bajos, puede ayudar a mantener la resonancia de estos y a que no se mezcle la melodía.



Para concluir, el tercer movimiento se encontraría en un punto intermedio entre ambos movimientos: admite más pedal que el primero pero menos que el segundo. El uso de la gradación del pedal 24 es muy interesante en este. Para lograr el gran crescendo hacia el c. 381, incrementar la cantidad de pedal ayuda a llegar a este punto culminante. De igual manera el ir levantando progresivamente el pie hasta el c. 386 también ayudará a realizar este progresivo disminuyendo.

Por último, aquellos que quieran trabajar la sonata pueden adquirirla a través de la editorial Brotons & Mercadal, la cual recientemente ha publicado varias composiciones de Seco de Arpe.

### Notas al pie

1. *Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid*.
2. *Incluyendo obras de Óscar Esplá (1986-1976), Manuel de Falla (1976-1946) y Xavier Montsalvatge (1912-2002)*.
3. GONZÁLEZ, Alberto. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012, p. 273. ISBN: 978-84-375-0675-3.
4. PICÓ, Alberto. *Manuel Seco de Arpe (1958) y su lenguaje pianístico: Sonata Española op. 69 (1991). Grabación, análisis y propuesta performativa. Trabajo fin de máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante, 2021*.
5. KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Idea Books, Huelva, 2003, p. 236. ISBN: 84-8236-281-X.
6. Para mayor comodidad, se abreviará el término compás por c. y su plural por cc. tal y como se recoge en la tabla de las páginas 72 y 73 de *Escribir sobre música*, de Luca Chiantore, Áurea Domínguez y Silvia Martínez.
7. KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Idea Books, Huelva, 2003, p. 236. ISBN: 84-8236-281-X. p. 95.
8. *Barroca en Contornos de Púrpura y Escarlata, romántica en Estudios quasi románticos, o de otros autores como Igor Stravinsky (1882-1971) o Alfred Schnittke (1934- 1998) en El Álbum de Maricarmen Fiastre*.
9. AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Akal Música, Madrid, 2017, p. 331. ISBN 978-84-460-4506-9.
10. *Íbidem*, p. 335.
11. *Ambos elementos presentes a lo largo del movimiento*.
12. *Por otro lado, obras como Gestos opus 21, escrita en Roma en 1982 y estrenada en octubre de 1990 por Antonio Narejos (1960), o su reciente sexta sonata pertenecen a un atonalismo libre*.
13. PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Musical, Madrid, 1985, p.251. ISBN 84-387-0141-8.

14. Por ejemplo, su preludio Waterdrop op. 139 (2011) está escrito en su totalidad sobre acordes menores.
15. BERMAN, Boris. *Notas desde la banqueta del pianista*. Boileau: Barcelona, p. 70. ISBN: 978-84-8020-893-2.
16. *Íbidem*, p. 77.
17. *Íbidem*, p.76.
18. Otro ejemplo de que los acompañamientos son puramente atmosféricos y colorísticos, sin tener ninguna importancia melódica. Es por ello que se tocarán prácticamente en doble escape, lo más lejano posible.
19. Usando un pedal manual, prestando especial atención a ligar el final de cada grupo con el principio del siguiente. Recomendando digitar el final de cada tresillo alternando entre en el dedo 4 y 5, para lograr un legato más efectivo.
20. BANOWETZ, Joseph. *El pedal pianístico. Técnicas y uso*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1985. ISBN: 84-368-1284-0.
21. *Íbidem*.
22. Disponible en <https://youtu.be/VoH363OEsrY?si=r1RcHKz85Z-hOZCR> Fecha de consulta [27/01/2025].
23. Jugando también con pedales cortos para cada corchea por ejemplo (cc.63-72, c.114, c. 142...).
24. Ir jugando con el recorrido de este e ir de menos a más o al revés.

### Bibliografía

- AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Akal Música, Madrid, 2017. ISBN 978-84-460-4506-9.
- BANOWETZ, Joseph. *El pedal pianístico. Técnicas y uso*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1985. ISBN: 84-368-1284-0.
- CHIANTORE, Luca, A. Domínguez, S. Martínez. *Escribir sobre música*. Musikeon books, Barcelona, 2016.
- GONZÁLEZ, Alberto. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. ISBN: 978-84-375-0675-3.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Musical, Madrid, 1985, p. 251. ISBN 84-387-0141-8.
- PICÓ, Alberto. *Manuel Seco de Arpe (1958) y su lenguaje pianístico: Sonata Española op.69 (1991). Grabación, análisis y propuesta performativa. Trabajo fin de máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante, 2021*.
- KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Idea Books, Huelva, 2003, p. 236. ISBN: 84-8236-281-X.