

4. *Гровье К.* Искусство с 1989 года. М., 2019.
5. *Коптель Н.В.* Проблема назначения и самоопределения актуального художника в городе // Искусство и власть в пространстве города: материалы межрегиональной научно-практической конференции. Саратов, 2010.
6. *Иноземцева Е.* Александр Баюн-Гнутов // Триеннале российского современного искусства: путеводитель. М., 2017.
7. *Мачулина Д.* Александр Баюн-Гнутов // Трагедия в углу. М., 2018.
8. *Тринитатский В.* Квантовое наказание (лайкни меня, если сможешь). Саратов, 2015.
9. *Гнутов А.* Записки о тотемизме. Саратов, 2014. URL: <https://disk.yandex.ru/public/?hash=pJnWW3o%2FHf%2FfocmOe8qzvvl6fB4qmqrNcnYY2%2B1fcm8%3D>
10. Горизонталь. Творческая усадьба «Гуслица». Каталог выставки. М., 2015.
11. *Гнутов А.* Аудиозапись интервью. 3.02.2019 (архив автора статьи).
12. *Гуревич Е.А.* Руническое письмо // Словарь средневековой культуры. М., 2003.
13. *Соколов К.В.* Современное мифотворчество и искусство // Культурологические записки. Вып. 13. М., 2011.

References

1. *Obrist H.U.* Kratkaya istoriya kuratorstva [A brief history of curating]. Moscow, 2012.
2. *Foster H.* Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art since 1900: modernism, anti-modernism, postmodernism] / H. Foster, R. Krauss, I.-A. Bois, B. Buhlo, D. Joslit. Moscow, 2015.
3. *Dempsey A.* Stili, shkoly, napravleniya: putevoditel' po sovremennomu iskusstvu [Styles, schools and movements: guidebook about contemporary art]. Moscow, 2017.
4. *Grovier K.* Iskusstvo s 1989 goda [Art since 1989]. Moscow, 2019.
5. *Koptel' N.V.* The problem of a contemporary artist's appointment and self-determination in the city // Art and power in urban space: materials of the interregional scientific-practical conference. Saratov, 2010.
6. *Inozemceva E.* Alexander Bayun-Gnutov // Triennial of Russian contemporary art. Guidebook. Moscow, 2017.
7. *Machulina D.* Alexander Bayun-Gnutov // Tragedy in the corner. Moscow, 2018.
8. *Trinitatskij V.* Kvantovoe nakazanie (lajkni menya, esli smozhesh) [Quantum punishment (give me a like if you can)]. Saratov, 2015.
9. *Gnutov A.* Zapiski o totemizme [Notes about totemism]. Saratov, 2014. URL: <https://disk.yandex.ru/public/?hash=pJnWW3o%2FHf%2FfocmOe8qzvvl6fB4qmqrNcnYY2%2B1fcm8%3D>
10. Горизонталь. Творческая усадьба «Гуслица». Каталог выставки [Horizontal. Creative manor house «Guslitsa». Catalog of exhibition]. Moscow, 2015.
11. *Gnutov A.* Audio recording of the interview. 3.02.2019 (Researcher's archive).
12. *Gurevich E.A.* Runes // Dictionary of medieval culture. Moscow, 2003.
13. *Sokolov K.B.* Modern myth creation and art // Kulturologicheskie zapiski. № 13. Moscow, 2011.

УДК 781.6

Ю. ЯНЬ

ИСКУССТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ: «ЧАКОНА» БАХ – БУЗОНИ

Янь Юань, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48), 120848346@qq.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию соотношения художественных смыслов двух произведений – Чаконы из Второй партиты *d-moll* BWV И.С. Баха и Чаконы для фортепиано (транскрипция) Бах – Бузони. Цель исследования – установить новые смыслы, которые воплощает Ф. Бузони в транскрипции Чаконы. Методом интонационного анализа показано, каким образом возникают ведущие образно-художественные сферы последней части партиты *d-moll* BWV Баха – Чаконы. Методом сравнения выявляются новые образно-художественные доминанты, которые формирует Ф. Бузони в транскрипции баховской Чаконы. Делается вывод, что взаимодействие категорий Судьба (смерть), Человек, Жизнь (выраженные через жанровые интонационные формулы хорала, речитатива, арии *lamento* и моторной интонации) объединяют многие произведения, созданные И.С. Бахом с 1717 по 1720 год в Кетене.

Ключевые слова: транскрипция, чакона, Бах, Бузони, орган, интерпретация, хорал, речитатив, инструментальная каденция, вариации.

UDC 781.6

Yu. YAN

ART OF INTERPRETATION: «CHACONNE» BY BACH – BUZONI

Yan Yuan, Graduate Student of the Russian State Pedagogical University n.a. A.I. Herzen (48, Moika river emb., Saint Petersburg), 120848346@qq.com

Abstract. The article is devoted to the study of the relationship between the artistic meanings of two works: Chaconne from the Second Partita *d-moll* BWV I.S. by Bach and Chaconne for piano (transcription) by Bach–Busoni. The purpose of the study is to establish new meanings that F. Busoni embodies in the transcription of Chaconne. Using the method of intonation analysis it is shown how the leading figurative and artistic spheres of the last part of the *d-moll* partita BWV by Bach – Chaconne arise. The method of comparison reveals new figurative and artistic dominants, which forms F. Busoni in the transcription of Bach’s Chaconne. It is concluded that the interaction of the categories Destiny (death), Man, Life (expressed through the genre intonational formulas of chorale, recitative, *lamento* arias and motor intonation) unite many works created by I.S. Bach from 1717 to 1720 in Kothen.

Keywords: transcription, chaconne, Bach, Busoni, organ, interpretation, chorale, recitative, instrumental cadence, variations.

Ф. Бузони вошел в историю музыкального искусства не только как талантливый виртуоз-пианист, педагог, композитор, общественный деятель, но и как тонкий редактор и интерпретатор текстов И.С. Баха. Однако если органные и клавирные произведения Баха – Бузони изучены в большей степени, то одноголосные камерные произведения И.С. Баха – Сонаты и Партиты для скрипки исследованы значительно меньше. Это касается одной из самых популярных частей Партиты для скрипки соло № 2 ре минор BWV 1004 – «Чаконы».

Дискуссионным стал вопрос о содержании Чаконы из Второй партиты *d-moll* BWV 1004, написанной И.С. Бахом предположительно с 1717 по 1720 год. Профессор Хельга Тоэн считает Чакону посвященной памяти первой жены И.С. Баха, неожиданно скончавшейся в 1720 году [1]. Несмотря на то, что доказательств этой версии не так уж много, нам близок подход, который предлагает Х. Тоэн. В пользу ее версии говорит не только высокий накал драматизма музыки всей Второй партиты *d-moll*, но и множество интонационных связей Чаконы с другими номерами цикла – Аллемандой, Курантой, Сарабандой и даже Жигой, создающими единую драматургию нарастания. Цель исследования – на примере интонационного анализа частей Партиты показать, из каких интонационных элементов складывается тематический материал Чаконы и какие смыслы он транслирует благодаря существующим интонационным аркам, а также выявить, какие смыслы высвечивает и укрупняет Ф. Бузони в транскрипции Чаконы.

В качестве подтверждения версии о возможной функции *in memoriam* Второй партиты *d-moll* говорит диалогическая структура, сохраняемая И.С. Бахом почти во всех частях сюиты. Скрытая гетерофония характеризует мелодическое развитие Аллеманды, изначально обладающее внутренней контрастностью [2, с. 462]. Наличие пластических фигур изящных «поворотов» (т. 7) в партитуре [3] подчеркивает неумовимое

обаяние женского образа. В тактах 24-26 партитуры в интерпретации и И. Менухина, и О. Кагана диалогическое взаимодействие подчеркивается не только регистровой окраской мотивов, но и сменой динамики с *f* на *p* отдельных мотивов [4]. Предложенный тип развития можно классифицировать как внутренний диалог. Многие музыковеды исследовали внутренний диалог в музыке: так, А.К. Соловьева в классификации типов диалога выделяет диалог-унисон, встречающийся в исповедях; Л.П. Казанцева считает, что в диалог-унисоне противоположные исходные составляющие не вступают в противоречие... и диалогичность строения музыкальной темы вполне допускает монологическое строение художественного образа [5, с. 58-59].

В Куранте персонажи диалога обозначены более ясно и «беседа» строится линейно, когда участники вступают в разговор поочередно¹. Здесь уместно вспомнить замечание И.Н. Форкеля, согласно которому «беседа» в лучшей мере отражает дух сочинений И.С. Баха [7, с. 42]. Сарабанда во Второй партите *d-moll* представляет собой драматический монолог, напоминающий исповедь. Доминирование ведущего мелодического голоса усиливает эффект субъективного высказывания. Жига воплощает в Партите всепоглощающее движение жизни, своеобразное *Perpetuum Mobile*. А. Швейцер вполне справедливо замечает, что в сонатах (создававшихся одновременно с партитами) «...запечатлены душевные состояния и внутренние переживания, но у Баха вместо страсти выступает сила» [8, с. 292].

Все намеченные в частях Партиты смысловые сферы обобщает Чакона. В начальных аккордах и ритме Чаконы мы слышим прямую интонационно-смысловую арку к исповедальности Сарабанды с ее ритмом траурного шествия, интонациями *lamento* и преобладанием доминантовой неустойчивости. Пунктирный ритм (тт. 7-10) создает арку ко второму «активному» элементу Куранты, а последующее развитие Чаконы со скрытой гетерофонией напрямую связывается с внутренним диалогом Аллеманды. Появляется в ней и смысловая сфера безостановочного движения, разработанная в Жиге.

М. Фабрикант в диссертации, посвященной исследованию «Чаконы» Баха – Бузони, обобщает все выявленные смысловые сферы в три тематических элемента, активно действующих в Чакоме, – это хорал, лирика и токкатное движение и считает, что многие смыслы в музыке формирует сам жанровый прототип [9, с. 6]. Продолжая развивать мысль М. Фабрикант, мы считаем, что жанровые влияния в Чакоме могут быть дополнены еще одним первичным жанром – речитативом, представленным в Партите одухотворенной и трагической декламацией в теме Сарабанды, а затем и Чаконы (пример 1).

Пример 1. И.С. Бах. Вторая партита *d-moll*. Чакона



Именно аскетичная структура начальных тактов Чаконы натолкнула в свое время А. Швейцера на неожиданное сравнение темы Чаконы с Пассакалией для органа *c-moll* (пример 2).

¹ Поочередное выступление участников отражает игровой дух куранты – танца, первоначально произошедшего от крестьянской плясовой игры, связанной с прыжковыми танцами типа гальярды и сальтареллы [6, с. 286].

Пример 2. Чакона *d-moll* для скрипки и Пассакалия *c-moll* для органа



Обогащение органной темы Пассакалии более живым и энергичным ритмом в Чакоме подчеркивает свободу речевого высказывания, столь важного для субъективного самовыражения композитора. Интонационные связи, обнаруженные А. Швейцером между органной Пассакалией и скрипичной Чаконой из Второй партиты, тонко уловил Ф. Бузони, что позволило ему ввести ряд органных приемов исполнения в фортепианную транскрипцию Чаконы.

Дж. Энеску – известный композитор, скрипач, педагог считал Чаконой «Эверестом скрипачей». Для ясного понимания и исполнения баховского произведения он объяснял ученикам его структуру: первая часть – небольшая по масштабу в *d-moll*, средняя часть – более объемная в *D-dur*, воспринимается как светлое воспоминание, и третья часть – вновь *d-moll*. Бузони сохраняет эту структуру [3, с. 13].

Известный скрипач советует в первых проведениях вариаций распределять звучность так, чтобы была возможность долгого крещендо от 9 такта до 17 и создания последующей волны нарастания. Бузони в своей фортепианной интерпретации использует клавирное «сухое» туше и при помощи контраста динамики воссоздает характерное звучание разных мануалов и переключателей регистров у клавишных инструментов [10]. Первая вариация (тт. 8-15) звучит *f*, вторая (тт. 16-24) *p subito*. «Такой принцип «террасообразной» динамики заключается в преимущественном использовании контрастных сопоставлений градаций силы звучности... определяющим является контрастность, а не плавность перехода от одной силы звучности к другой» [11, с. 35]. Сам Бузони уточнял, что «усиление и ослабление звучности должно происходить резкими разделами, толчками (террасообразно) без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа...», – писал Бузони [12, с. 143-144]. Во второй вариации использование *p subito* и *pp* во втором предложении напоминает по характеру звучности переключение различных мануалов. Третья вариация (тт. 24-31) переводит развитие в сферу лирики, а регистровые «перебросы» отмеченные чередованием *quasi f* и *p* в четвертой вариации словно воспроизводят диалог, который уже был представлен в Аллеманде Второй партиты Баха.

В четвертой вариации намечаются «персонажи» диалога: первый запечатлен лирическим фрагментом в аккордовом изложении на *p*. Ему противостоят два акцентированных аккорда *quasi f*, словно воплощая императивное долженствование судьбы, показанное аккордово-хоральным типом фактуры. Линия баса, складывающаяся из этих аккордов, воссоздает *passus duriusculus* – нисходящий хроматический ход, выражающий в музыке Баха скорбь и страдание (пример 3).

Пример 3. Чакона. Четвертая вариация (тт. 2-3)



В пятой (*Piu mosso, ma misurato*) и шестой (*leggiere*) вариациях моторное движение, на фоне которого «отсчитывают время» «аккорды судьбы», подготавливает кульминацию в первой группе вариаций Чаконы. Кульминация осуществляется в седьмой вариации, где тема звучит по-органному полновесно и масштабно. М. Фабрикант отмечает здесь появление жанрового гибрида, когда тема Чаконы получает торжественное маршевое звучание. Аккордово-хоральный фактурный комплекс, усиленный акцентами и октавными дублировками, начинает здесь преобладать над линейно-мелодическим, связанным с субъективно-лирической сферой. Это создается благодаря контрасту разных фактурных элементов: октавным дублировкам фоновых голосов и изложению темы аккордами плотно, в тесном расположении в дециму, терцдециму, создавая тем самым ее рельеф и визуально-текстурную осязаемость.

Восьмая вариация (*non affrettare*) подхватывает эстафету пятой и шестой вариаций. В ней тема Чаконы рассредоточена в моторном движении отдельных голосов, а суховато-отрывистое звучание напоминает фактурные приемы баховских клавирных фуг. Она подготавливает первую инструментальную Каденцию в девятой вариации. Пятый такт в девятой вариации – это драматическая кульминация-срыв на гармонии уменьшенного вводного септаккорда VII ступени, который связывает сферу унифицированных моторных формул со сферой субъективной лирики в десятой (*dolce espressivo*) и одиннадцатой вариациях. В одиннадцатой вариации (*Sostenuto*) лирическая сфера благодаря рассредоточению фактуры в диапазоне более четырех октав получает почти мистическое звучание. Диалог двух персонажей здесь продолжается. «Застывающему» нисхождению мелодии по звукам уменьшенного вводного септаккорда противостоит императивное звучание октавных дублировок непрерывно сползающего по хроматизмам баса. Тем самым создается интонационно-смысловая арка к диалогу четвертой вариации.

В тринадцатой – девятнадцатой вариациях перед слушателем разворачивается противоборство двух сфер: безостановочной моторики жизни и императивной предопределенности судьбы, реализованной мелодией хорала. Она звучит то в басу, как глас вечности (в четырнадцатой и шестнадцатой вариациях – авторские ремарки *poco marcato e tenuto, pedale ogni quarto*), то в сопрано с авторской ремаркой (*distintamente*). Двадцатая вариация – это кульминация развития всей первой части – торжество воли судьбы. Звучание темы хорала на *ff* усилено дублировками отдельных голосов, включая бас, создавая ощущение реверберации звука в стенах собора при органном исполнении.

Начало второй части в *D-dur* звучит неожиданно тепло и человечно. Тема в двадцать первой вариации выписана с авторской ремаркой (*quasi Tromboni*). Отсылка к тембру духового инструмента в контексте множества органных приемов исполнения напоминает персонифицированный глас Вечности, раскрывающийся в лирико-философском монологе. Вариации 22 (*molto legato p*) и 23 (*un poco pesante*) благодаря индивидуализированной развитости мелодических голосов и их кантилене вновь репрезентируют лирико-субъективное начало. В вариации 24 (*Allegro moderato ma deciso*) продолжается противоборство между двумя образными сферами – стихией безостановочного движения жизни и императивностью воли судьбы. В 25-й вариации тема хорала (*dolce, poco marcato, espressivo*), погруженная в малую октаву и поддержанная хоральными комплексами в большой и контроктаве на фоне легких пассажей стаккато в высоком регистре, воспринимается как «лебединая песнь», выражающая смирение перед высшей волей. Вариация 26 открывает большую кульминационную зону всей Чаконы. Вариации 27 (*a tempo misurato*) – 29 (*non affrettare*) звучат как хорал-гимн человеку. В вариации 30 (*con fuoco martellato*) возвращается образная сфера безостановочного движения жизни, подготавливая появление Репризы.

Третья часть (*Piu sostenuto, Ruhiger* – мирно, спокойно) *d-moll*, вариация 31 – вновь воплощает авторский монолог. Фразы его мелодически более развитые, одногласные, погруженные в малую октаву и звучащие на фоне аккордовых комплексов,

напоминают лирическое излияние. Вариация 32 углубляет лирическую сферу введением *una corda* – левой педали, создающей мистический колорит мелодии-плача. В вариации 33 (*dolce tranquillo*) лирико-субъективная сфера вновь противостоит императиву судьбы, подготавливая субъективную лирику 34-й вариации. Вариации 35-36 утверждают торжество судьбы хроматическим нисходящим движением басовой партии, усиленной октавными дублировками. Кода, включающая вариации 37-38, – это виртуозные Каденции, представляющие эмоциональное послесловие и подготовку завершения. Проведение темы в 39-й финальной вариации сделано как генеральная кульминация на *ff*, с характерным замедлением темпа и уплотнением фактуры. В последних тактах Бузони применяет фактурные формулы органного изложения: расширяет диапазон между крайними голосами, который может охватывать до пяти октав; делает октавную дублировку голосов, особенно выделяя басовую линию; уплотняет звучание голоса ленточным аккордовым изложением; использует педаль. В итоге возникает представление о нескольких живущих и пульсирующих звуковых стратах или одновременно играющих мануалах органа.

Использование органных приемов в фортепианной транскрипции Бузони способствует увеличению масштабности образно-художественных сфер, раскрывающих концепцию Чаконы в противоборстве сил Человека, Жизни и Судьбы (смерти). Недаром уникальность феномена искусства в истории человеческой цивилизации обеспечивается его способностью создавать и сохранять духовные ценности как высшие смыслы бытия. Они концентрируются в конкретных произведениях (жанрово-стилевых композициях) и раскрываются в художественных образах [13, с. 37].

Эти сферы актуальны для ряда произведений, написанных Бахом с 1717 по 1720-е годы. Таков Пятый Бранденбургский концерт, Концерт для двух скрипок, струнных и basso continuo *d-moll* и Соната для скрипки № 1 BWV 1001. Можно предположить, что взаимоотношение трех главных героев Чаконы (Человек, Жизнь, Судьба) представляло для Баха серьезную философскую проблему, над которой он размышлял в момент завершения Кётенского периода, актуализированную внезапной смертью жены.

Каждая образная сфера музыки И.С. Баха помимо индивидуальной характеристики в виде жанровых интонаций и типичных фактурных формул получает развитие, осуществляющееся в отдельных вариациях и во взаимодействиях с другими образными сферами в сочинении Ф. Бузони. Тем самым личная трагическая утрата получает толкование сложного архетипического события в жизни Человека.

Чаконна Баха и ее транскрипция Ф. Бузони, несмотря на значительное временное расстояние (1720-1893), разделяющее эти два произведения, воспринимаются нами как своеобразная диалогия, где первая часть – Чаконна И.С. Баха – это субъективно-личностное переживание и размышление над трагическим жизненным событием. Вторая часть диалогии – «Чаконна» Ф. Бузони представляет переосмысление трагического события в философских категориях. Это способствует преобразованию художественных сфер музыки Баха.

Вероятно, размышления о соотношении категорий, заложенных в музыке И.С. Баха, интуитивно ощущались и современниками композитора, и музыкантами последующих эпох, которые пытались найти иные средства музыкального выражения для Чаконы. Талант Ф. Бузони позволил предположить, как бы прозвучало это произведение в интерпретации на клавире и органе, которого так не хватало Баху в Кётене, и перенести это представление в транскрипцию для фортепиано. Тем самым он сделал явственной скрытый художественный потенциал скрипичной Чаконы, применив к его толкованию возможности иных инструментов.

Литература

1. *Thoene H. Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau – Eine analytische Studie.* Oschersleben, 2016. URL: <https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30419750169>

2. Аллеманда // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. М., 1991. Т. 1. 863 с.
3. *Bach I.S.* Violin partita № 2 in d-moll. BWV 1004. With technical indications and comments by Georges Enescu. URL: www.sergeblanc.com
4. Интерпретация Второй партиты d-moll И.С. Баха И. Менухиным, О. Каганом. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/376>
5. *Казанцева Л.П.* Автор в музыкальном содержании. М., 1998. 248 с.
6. Куранта // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. 672 с.
7. *Форкель И.Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987. 109 с.
8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 2002. 801 с.
9. *Fabrikant M.* Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: A Dissertation... of Doctor of Musical Arts. The Graduate College at the University of Nebraska, 2006. 158 p.
10. *Бузони Ф.* Интерпретация транскрипции «Чакона» d-moll Бах – Бузони. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/4844>
11. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. М., 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.
12. *Петровская О.* Бузони и листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. С. 141-148.
13. *Безкоровайна Н.С.* Культурологический аспект интерпретационной проблематики музыкального искусства // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 37-40.

Reference

1. *Thoene H.* Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau – Eine analytische Studie. Oschersleben, 2016. URL: <https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30419750169>
2. Allemanda // Enciklopedicheskiy slovar Brokgauza i Efrona [Alemanda // Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1991. V. 1. 863 p.
3. *Bach I.S.* Violin partita № 2 in d-moll. BWV 1004. With technical indications and comments by Georges Enescu. URL: www.sergeblanc.com
4. Interpretaciya Vtoroj partity d-moll I.S. Baxa I. Menuxinym, O. Kaganom [Interpretation of the Second Partita d-moll by I.S. Bach, I. Menukhin, O. Kagan]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/376>
5. *Kazanceva L.P.* Avtor v muzykalnom sodержanii [The author of the musical content]. Moscow, 1998. 248 p.
6. Kuranta // Muzykalnyj enciklopedicheskiy slovar [Courant // Music encyclopedia]. Moscow, 1990. 672 p.
7. *Forkel I.N.* O zhizni, iskusstve i proizvedeniyax Ioganna Sebastyana Bakha [About the life, art, and works of Johann Sebastian Bach]. Moscow, 1987. 109 p.
8. *Shvejcer A.* Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow, 2002. 801 p.
9. *Fabrikant M.* Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: A Dissertation... of Doctor of Musical Arts. The Graduate College at the University of Nebraska, 2006. 158 p.
10. *Buzoni F.* Interpretaciya transkripcii «Chakona» d-moll Bah – Buzoni [Interpretation of the «Chaconne» d-moll transcription by Bach-Busoni]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/4844>
11. *Alekseev A.D.* Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of piano art]. Moscow, 1988. 415 p.
12. *Petrovskaya O.* Buzoni and the Liszt's tradition of interpreting Bach's clavier music // Yuzhno-rossijskiy muzykalnyj almanax. 2007. P. 141-148.
13. *Bezkorovajnyaya N.S.* Cultural aspect of interpretive problems of musical art // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii. 2019. № 4 (75). P. 37-40.