

6. Всемирная история / отв. ред. В. П. Курасов. – Москва: Мысль, 1965. – Т. 10. – С. 58–67. – Текст: непосредственный.

7. *О. Маха*. Траурная токката, переложение для трио А. Семёнова юбилейный концерт Оренбургского трио баянистов, 22.04.10. – 22.06.2010. – Изображение (движущееся; двухмерное): электронное // Alexey Semenov: канал на YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2mMCK35NJho> (дата обращения: 16.10.2020).

В. В. Ушенин

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОРГАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА

Переложения музыки, написанной в оригинале для других инструментов, занимали и занимают значительное место в репертуаре исполнителей на баяне. Уже стало привычным слышать исполнение баянистами музыки различных стилей, эпох, жанров написанной для самых различных инструментов: клавирина, органа, скрипки, виолончели, фортепиано, хора, оркестров и ансамблей различных составов.

Баянистам не только доступно исполнение шедевров мировой музыкальной культуры, но многие из них достаточно интересно и самобытно интерпретированы в звучании инструмента. В связи с этим современный баянист — это музыкант, обладающий широким кругозором и знаниями в самых различных областях музыкального искусства, владеющий исполнением музыки различных стилей, умелый её интерпретатор.

Поэтому не случайно, приобщение к достойным образцам музыкальной культуры — необходимая составляющая как в обучении молодых музыкантов, так и в концертной

практике уже состоявшихся исполнителей. Зачастую переложения становятся своего рода интерпретацией¹³, когда приходится «переизлагать» авторский текст, подбирая художественно приемлемые варианты его звукового воплощения.

«Инсценировка, переложение для трубы, экранизация, гравюра с картины, телестановка по роману — всё это, по существу, перевод, более или менее сложное и точное переложение из одной формы или системы образов в другую. В любом из этих случаев неизбежны подмены средств выражения, потери одного и обретение другого. Как известно, даже самый добросовестный подстрочный перевод — это только скелет, в лучшем случае верно передающий смысл подлинника» [1, с. 22].

Прошедшие эпохи оставили после себя замечательные шедевры музыкального искусства — наследие гениальных композиторов. Поэтому сегодня невозможно себе представить, как можно пройти мимо такого наследия, не вобрав в себя всего диапазона чувств, накопленных предыдущими поколениями. Что может быть более достойным и прекрасным для молодых музыкантов, чем услышать и передать на своём родном инструменте особенности звучаний, задуманных композитором, окунуться в мир его образов!

Изобретение готово-выборного баяна, а затем его дальнейшее усовершенствование — использование многотембровых регистров и пятирядной правой клавиатуры, — открыли музыкантам новые возможности в создании более совершенных переложений. Современная конструкция

¹³Интерпретация (от лат. «разъяснение») — художественное истолкование музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытия идейно-образного содержания музыки разнообразными выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. [5, с. 249].

баяна типа «Юпитер» в большинстве случаев позволила играть музыкальный материал без искажений нотного текста, расширила поиск звучаний и активизировала творческий простор исполнителям для экспериментов. В результате появились переложения, сделанные нашими выдающимися музыкантами-исполнителями, выявляющие наилучшие достоинства баяна. Широкую известность получили переложения Ф. Липса, В. Семенова, О. Шарова и др.

Из широкого потока мировой музыкальной культуры баянистов привлекают сочинения, написанные для органа. И это не случайно, многие из них достаточно интересно и самобытно интерпретированы в звучании современного многотембрового баяна, по характерным признакам во многом напоминающим звучание органа.

Из всего неисчерпаемого творческого наследия Иоганна Себастьяна Баха, этого поистине музыкального «чуда света», по значимости образов и силе эмоционального воздействия на слушателей особое впечатление оставляет гениальное творение – органная Токката и фуга ре минор (*BWV 565*). Неслучайно, наряду с другими баховскими шедеврами, это монументальное произведение постоянно привлекает музыкантов-исполнителей возможностью соприкоснуться с совершенной по форме и богатству художественных образов музыкой.

В представлении многих баянистов органная Токката и фуга ре минор И. С. Баха является конгениально звучащей на баяне. И действительно, звук баяна напоминает звучание органа. Особенно это сходство усиливается, когда слышишь исполнение произведения на современном многотембровом баяне, на котором используется принцип регистровки, заимствованный у органа. В таком виде баян у многих исполнителей и слушателей стал ассоциироваться

с оригинальным звучанием органа и, самое главное, утвердился в качестве наиболее естественного интерпретатора органных сочинений.

Первая часть цикла Токката представляет собой один из импровизационных жанров органного искусства. *«Уже первые звуки Токкаты вызывают у слушателей яркий эмоциональный отклик, настраивают на восприятие чего-то очень значительного, необыкновенного, как откровение, посылаемое им “свыше”. В то же время, это “чисто” человеческая музыка, наделённая самыми разнообразными, присущими человеческой личности чувствами, переживаниями»* [2].

Пример 1. Оригинал

The image displays a musical score for an organ, divided into two systems. The first system is labeled 'Manuale.' and 'Pedale.' and shows a complex, rhythmic piece with many sixteenth notes. The second system is labeled 'Prestissimo.' and shows a very fast, dense texture with many sixteenth notes. The score is written in a single system with two staves for the Manual and Pedal.

Несомненно, звучание органа, с его мощным, устремлённым вверх звуковым потоком, создающим у слушателей ощущение присутствия одновременно в двух сферах — «земной» и «небесной», отличается от более камерного воспроизведения баяна. Стремиться в динамическом плане

подражать органу не имеет смысла: на баяне нет, да и не может быть такой мощи, но приблизить художественный эффект к замыслу композитора средствами баяна вполне возможно.

«Исполнитель-баянист должен всегда помнить: нельзя требовать от баяна масштабов звучания органа. Миниатюрные резонаторные камеры баяна не идут ни в какое сравнение с многометровыми органными трубами. Стремление некоторых баянистов играть форсированным звуком, выдерживать непомерные ферматы выглядит неубедительно в желании добиться полноценного звучания “как на органе”. Баяну в этом отношении нет никакой необходимости конкурировать с органом... Наш инструмент обладает своими выразительными средствами, самобытными красками, вполне достаточными для полноценного художественного воплощения органной музыки» [3, с. 67].


Какие же это средства?

Во-первых, звуковой поток желательно контролировать за счёт постоянной подачи воздуха к голосам на допустимом без форсирования и искажения нюансе, приближая звучание баяна к органной плотности.


Во-вторых, необходимо максимально использовать специфические исполнительские средства баяна, позволяющие достичь требуемого художественного результата.

Многие баянисты в разные годы приступали к созданию переложения этого шедевра музыкального наследства, и до сих пор поиски наиболее выразительного и адекватного замыслу композитора варианта транскрипции продолжаются. Из наиболее приближающихся к оригиналу переложений, вобравших в себя многие устоявшиеся принципы озвучивания органной музыки на баяне, является переложение Фридриха Липса. А для сравнительного анализа и расширения представлений о приёмах переложения органной музыки предлагаются альтернативные варианты некоторых эпизодов.

Пример 2. Переложение Ф. Липса:

В переложении вступительных пассажей Ф. Липс использует октавное проведение в правой руке на регистре «тутти» на октаву выше. Бас вступает только в качестве органной педали. Логика подобного переложения видится в экономии художественных средств баяна. Следующие пассажи в данном переложении исполняются одной правой рукой на регистре «тутти» .

Пример 3. Переложение В. Ушенина:

В переложении В. Ушенина данный эпизод интерпретируется в озвучивании октавных органных реплик дублированием нижнего голоса на выборной клавиатуре, а затем и на басовой клавиатуре. *«Так, уже в первых обращениях к “высшим сферам” взлетающих вверх взволнованных возгласов начальных интонаций токкаты необходимо усилить и уплотнить звучание за счёт добавления октав в правой руке и применения тутьинного регистра . Рекомендуется использовать плотное тушё с активной меховой опорой на первых звуках мордентов, но без не свойственной природе органа акцентировки. Кроме этого, необходимо “озвучить” паузы, создавая иллюзию органного эха в храмовом пространстве. Это возможно осуществить с помощью так называемого мехового «эхо», когда звук снимается за счёт остановки и некоторого движения меха в обратном направлении при оставшихся открытых клапанах. Особое внимание необходимо уделить паузам и ферматным обозначениям, представляя их не как механическое удлинение звука, а как акустический эффект, который может быть длиннее или короче в зависимости от акустики помещения. И, самое главное, необходимо в первых репликах добиться ощущения единого основополагающего пульса, составляющего основу движения и помогающего интонационно-смысловому объединению вступления в единое целое» [7, с. 4].*

Кроме этого, в кульминации эпизода завершающий мотив усиливается октавным удвоением в правой руке. Это создаёт более насыщенное звучание, более напряжённо передающее патетический характер вступления. Пассажи следующего эпизода исполняются двумя руками по версии органного изложения.

Пример 4. Оригинал:



В органном изложении фактура эпизода организована как исполняемые на разных мануалах мелодии в верхнем голосе с чередованием постоянно повторяющегося звука «ля».

Пример 5. Переложение Ф. Липса:



В переложении Ф. Липса этот эпизод предлагается исполнять одной правой рукой на регистре «орган» ♩ штрихом стаккато, но в таком варианте мелодический голос и оstinатный звучат в одной динамической плоскости. Возможно, конечно, использование ресурсов мехового и штрихового выделения мелодического голоса, но в подвижном темпе такое мелкое воздействие будет разрушать замысел звучания мелодии и оstinатного «ля» на разных мануалах органа.

Пример 6. Переложение В. Ушенина:

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system shows a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with triplets and a 'p' dynamic marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. The tempo is marked 'Allegro' and the mood is 'piu leggero'. The second system shows a continuation of the melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

В переложении данного эпизода найдено более выразительное средство выявления мелодического голоса за счёт дублирования его в левой руке. В таком варианте сохраняется идея звучания мелодии и вспомогательного голоса на разных клавиатурах, а также возникает эффект органной реверберации.

Пример 7. Оригинал:

The musical score for Example 7 consists of two systems. The right hand has a melodic line with triplets and a 'p' dynamic marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets.

Пример 8. Переложение В. Ушенина:

The musical score for Example 8 consists of two systems. The right hand has a melodic line with triplets and a 'p' dynamic marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets.

В оригинальном изложении этого фрагмента происходит развитие за счёт повторения токатных переборов на октаву выше. В этом случае для драматургического и динамического

развития используется баянный приём насыщения фактуры — заполнения среднего диапазона звучания благодаря октавной дублировке мелодического голоса в правой руке.

Пример 9. Оригинал:



В данном фрагменте в оригинале звучит солирующая партия педали.

Пример 10. Переложение В. Ушенина:

В подобных случаях при переложении солирующей педали «партию баса желательно дублировать в нижнем регистре правой клавиатуры для лучшей динамической и тембровой окраски звучания» [3, с. 37]. В переложении данного фрагмента нотографически выписаны звуки в соответствии их реальному звуковысотному нахождению. В этой связи дискуссионным остаётся вопрос о записи подобных вариантов баянного переложения. С одной стороны, нужно приучать студента к пониманию реального

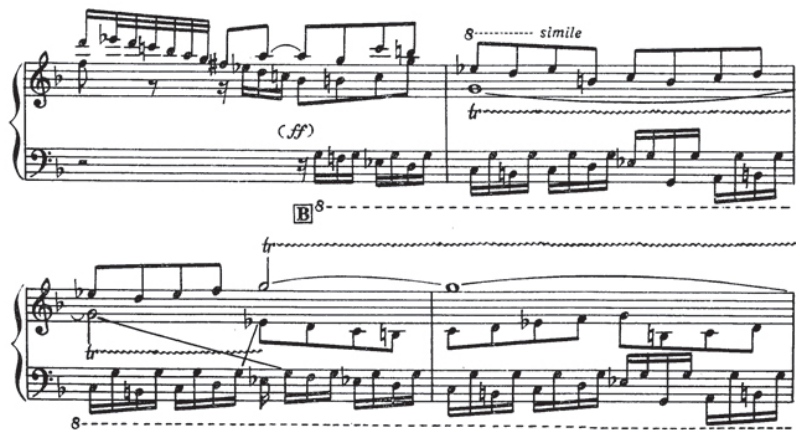
звуковысотного изображения. Но есть и другая сторона. Приведу по этому поводу цитату Ф. Липса: *«В нотных изданиях имеется немало примеров, где партия педали выписана для баса формально правильно (в пределах октавы), однако логика движения мелодического хода тем самым нарушена. А ведь запись нотного текста несёт в себе совершенно определённую информацию, помогающую исполнителю проследить, помимо всего прочего, и мелодические линии в том числе!»* [3, с. 41]. Идея понятна, но как быть при обучении студентов искусству переложения, что в данном случае будет определяющим? Следовать «формально правильным» соотношениям или мелодическим соответствиям оригиналу?!

На мой взгляд, при переложении басовых партий органических и фортепианных сочинений нужно придерживаться реально существующего звучания на баяне и нотографически это выдерживать. В любом случае мелодия на баяне будет звучать и восприниматься в изменённом виде. В воображении, наверное, можно представлять логику движения мелодического голоса, но для этого нужно иметь под рукой ноты оригинала. Исключение составляют переложения эпизодов, в которых басовый диапазон занят, а добавление нотных станов нежелательно.

Пример 11. Оригинал:

Очень сложный для переложения эпизод в многоголосном изложении с использованием всех мануалов органа.

Пример 12. Переложение Ф. Липса:



В переложении данного эпизода для проведения темы без изменений, в третьем такте фрагмента Ф. Липс использует октавный переброс темы в левой руке из первой октавы в большую. С одной стороны, это приемлемый вариант переложения: тема проходит без изменения, она узнаваема. Но при таком разбросе голосов, подголосок второго голоса из-за специфики звучания баянного диапазона проявляет себя очень активно. Кроме того, два одинаковых проведения темы в одной октаве и в одном нижнем регистре выборной клавиатуры нарушают идею развития фуги за счёт передачи темы из одного голоса в другой.

Пример 13. Переложение В. Ушенина:

The image shows a musical score for a piano arrangement. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. There are some performance markings, including a box labeled 'B' in the bass staff of the first system and fingerings '3 4 3 4' above the treble staff in the second system.

В таком варианте переложения верхние звуки темы вычлняются в самостоятельный голос, а подголосок со вспомогательными звуками темы в ритмической фигурации шестнадцатых образует свой голос. В этом случае тема звучит как в оригинале в первой-малой октавах, а за счёт наложения голосов сохраняется слуховое восприятие тематического проведения в другом голосе и непрерывность пульсации.

Пример 14. Оригинал:

The image shows a musical score for a piano arrangement. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation.

Еще один сложный для переложения фрагмент в органном изложении, представленный в исполнении на трёх манулах.

Пример 15. Переложение Ф. Липса:

В переложении Ф. Липса два голоса этого фрагмента исполняются в правой руке, что довольно затруднительно из-за управления голосами в подвижном темпе.

Пример 16. Переложение В. Ушенина:


В предлагаемом варианте переложения органнй пункт и тема исполняются на басовой и выборной клавиатурах. При правильно подобранной аппликатуе фрагмент звучит полифонично и интонационно управляемо.

Пример 17. Оригинал:

Пример 18. Переложение Ф. Липса:

Данный кульминационный раздел, требующий мобилизации всех баянных ресурсов в данном виде переложения, выглядит несколько «жидковато», особенно в передаче зловещего басового хода по уменьшённым интервалам на педали в низком регистре.

Пример 19. Переложение В. Ушенина:

В данном варианте переложения для создания впечатления звучания педали к басовому голосу добавляется октавное дублирование на правой клавиатуре в низкой тесситуре на регистре «тутти» . Также, для насыщения звучания, в следующем такте добавляется гармоническая поддержка на готовой клавиатуре.

Пример 20. Оригинал:



Пример 21. Переложение Ф. Липса:



В данной нотографической редакции эпизода, да и во всех подобных случаях, формальное следование изображению органной фактуры, исполняемой на одном мануале приемом чередования рук, отвлекает современного баяниста от адекватного прочтения текста.

Пример 22. Переложение В. Ушенина:



Уже стало традицией исполнять на баяне подобные пассажи одной правой рукой с учётом характерных для Баха интонационных объединений и тяготением шестнадцатых к опорным мелодическим звукам. В данном эпизоде для придания восходящим мелодическим звукам большей значимости их лучше всего оттенить более весомым штрихом портато.

Прелюдия и фуга на тему «ВАСН» Ференца Листа принадлежит к числу немногих органных сочинений, получивших воплощение на баяне. В этом произведении раскрываются основные образные составляющие, свойственные стилистике венгерского композитора: романтическая приподнятость, бравурность, виртуозность. В тоже время в произведении реализованы монументальность органного звучания и одновременно передаются тончайшие оттенки человеческих чувств: от возвышенных — до вполне земных. Композитор удивительным образом перенёс достижения концертного пианизма в специфику органного звучания.

Пример 23. Оригинал:

The musical score consists of two systems. The first system is marked "Allegro moderato" and includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a *stringendo* marking. The second system is marked "Adagio" and includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The piano part includes a *poco a poco accelerando* marking.

В органной версии драматургия развития образа происходит за счёт постепенного добавления голосов к звучанию педали — органного приёма искусственного усиления громкости, термина *stringendo* (ускоряя), выявления кульминационной зоны *Adagio* за счёт использования всех динамических ресурсов органа: заполнением по вертикали в широком диапазоне звучания с участием всех мануалов и педали в октавном изложении на туттийном регистре.


Пример 24. Переложение В. Ушенина:

В переложении для баяна органная фактура разделяется: педальная интонация звучит на басовой клавиатуре, а восходящая интонация двух мануалов — на регистре «орган» ☉ — правой. В кульминации для драматизации образа используется уплотнение фактуры за счёт пятиголосного изложения аккордов в правой руке и гармонической поддержкой на выборной клавиатуре, а также включения регистра «тутти». Кроме того, используется не свойственный органному звучанию баянный приём динамического развития – *crescendo*.

Пример 25. Оригинал:

В органном изложении хорал с хроматическими ниспадающими интонациями создаёт впечатление островка умиротворения после бурных предыдущих событий. Хорал изложен в полифоническом выстраивании голосов на двух мануалах и педали.

Пример 26. Переложение В. Ушенина:

На баяне этот эпизод исполняется на правой клавиатуре баяна, а регистр «орган»  создает атмосферу хорального звучания. Ниспадающая интонация подчёркивается постепенным *diminuendo* к нюансу *pp*.

Пример 27. Оригинал:



Данный эпизод в органном изложении построен на бурном движении повторяющихся фигураций шестнадцатых, постепенно переходящих в восьмые длительности в верхнем мануале, гармонической поддержки на другом мануале и ниспадающего хода в партии педали.

Пример 28. Переложение А. Толмачёва [6]:

The musical score for Example 28 consists of two systems. The first system shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a sustained chord marked 'B'. The second system continues the melodic line with a 'dim.' marking, followed by a 'rall.' marking and a fermata at the end.

В переложении А. Толмачёва на передний звуковой план выявляются шестнадцатые фигурации, восприятие тематического элемента затруднено из-за особенностей звучания в тесном расположении на выборной клавиатуре голосов: в этом диапазоне очень трудно, практически невозможно, выделить по значимости голоса, всё сливается в одну звуковую массу. Это противоречит замыслу композитора, так как в оригинале тема проходит на педальном мануале, звучит очень ярко.

Пример 29. Переложение В. Ушенина:

The musical score for Example 29 consists of two systems. The first system shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a sustained chord. The second system continues the melodic line with a 'p' marking and a fermata at the end.

В предлагаемом варианте переложения фигурации шестнадцатых и гармоническая педаль переносятся в правую руку, а мелодический голос в левую. При таком раскладе фактуры выстраивается необходимая звуковая иерархия всех голосов.

Пример 30. Оригинал:

The musical score for Example 30, Original, is presented in two systems. The first system features a treble clef with a 'cresc.' marking above it, and a bass clef. The second system continues the piece with a 'f' marking below the treble clef. The music features complex rhythmic patterns and a clear harmonic structure.

В оригинальном изложении бурные процессы музыкального развития на какое-то время замирают, а затем постепенно с новой энергией устремляются к кульминационному разделу Прелюдии.

Пример 31. Переложение В. Ушенина:

И если в переложении А. Толмачёва этот эпизод трактуется идентично органной фактуре, то в переложении автора статьи используются приёмы, создающие на баяне звучание близкое к органной акустической реверберации. Так во втором такте, за счёт вычленения и переноса на выборную клавиатуру гармонической поддержки, создаётся рельефность восприятия мелодического голоса и объёмность звучания всей фактуры.


В следующих трёх тактах восходящего движения и накопления энергии при подходе к кульминации применяется приём дублирования мелодических звуков с задержанием, создающий эффект баянной педализации, приближающий воспроизведение фрагмента к стилистике фортепианного

изложения романтической эпохи, а также передающий эффект баянного стереозвучания.

Кроме того, в последующих тактах применяется приём дублирования в правой руке мелодического голоса левой. Такое изложение создаёт тройной эффект: в потоке фигураций шестнадцатых выделяется мелодический голос, насыщается фактура и, наверно, немаловажно для исполнителя, облегчается реализация изложенного в оригинале сложного ритмического дробления шестнадцатых через паузы.

Пример 32. Оригинал:

Пример 33. Переложение А. Толмачёва:

В таком варианте переложения на баяне на передний план выдвигается не тема, а аккордовое противосложение на слабые доли такта. При сопоставлении звучания темы в двухголосном изложении на выборной клавиатуре и пятиголосного аккордового звучания усиленного тугтийным  регистром на правой клавиатуре происходит смещение акцента восприятия: с глубоко драматического характера на танцевальный.

Пример 34. Переложение В. Ушенина:




В предложенном варианте переложения тема удваивается в правой руке, уравновешивая мелодию и противосложение. В результате тема за счёт плотного штриха легато звучит на двух клавиатурах выразительно с необходимым динамическим и драматическим развитием задуманным композитором.

Пример 35. Оригинал:

Кульминационный эпизод прелюдии построен на материале нисходящих тематических интонаций: пронзительных трелей верхнего голоса, повторяющихся мотивов в аккордовом изложении среднего голоса и органного пункта.

Пример 36. Переложение А. Толмачёва:



В переложении А. Толмачёва исчезает очень важная деталь органной фактуры — педальный остинатный бас, драматизирующий весь кульминационный эпизод. Кроме того, при таком подходе к переложению теряется необходимое для восприятия выявление мелодического голоса в аккордовой фактуре: в таком изложении на выборной клавиатуре это сделать практически невозможно. Непонятно и указание на изменение регистра после трели. Новый регистр «баян с пикколо» , во-первых, явно не из набора адекватных органному звучанию регистров, а во-вторых, — включением регистра нового тембра разрушается интонационная связь трели с продолжением.

Пример 37. Переложение В. Ушенина:

В таком варианте переложения выявляются все фактурные линии, заложенные в эпизоде: ярко звучит трель, верхний голос мелодии вычленяется из аккордового изложения, звучит певуче и выразительно, на басовой клавиатуре мощно выделяется органный пункт и на втором плане — достаточно рельефно два голоса на выборной клавиатуре. В результате получается яркая кульминация в объёмном и полифоническом звучании всех голосов.

Пример 38. Оригинал:

В заключительном эпизоде произведения композитор использует мощные ресурсы органа: мелодические удвоения в аккордах на двух мануалах, октавные удвоения педали.

Пример 39. Переложение А. Толмачёва:



В переложении А. Толмачёва в эпизоде недостаточно используются динамические и драматургические возможности баяна для реализации органного звучания всех туттийных регистров на нюансе *fff*.

Пример 40. Переложение В. Ушенина:



В данном переложении для приближения к мощности органного звучания используются все ресурсы баянных фактурных средств. Кроме применения туттийного четырёхголосного регистра ⊕ , расширяющего по объёму диапазон звучания, в данном эпизоде используется приём расширения фактуры за счёт удвоения мелодических голосов на правой клавиатуре и добавления аккордов на готовой клавиатуре в их гармоническом эквиваленте. Расширением фактуры в правой руке подчёркивается полифонический характер изложения музыки, а использование готовых аккордов добавляет густоты и плотности звучания.

Список литературы и источников

1. Баталов, А. В. Судьба и ремесло / А. Баталов. – Москва: Искусство, 1984. – 255 с.: ил. – (Творческая лаборатория кинематографиста). – Текст: непосредственный.

2. Бах, И. С. «Хроматическая» фантазия и fuga: лекции по музыкальной литературе. – URL: <http://musike.ru/index.php?id=12> (дата обращения: 16.10.2020). – Текст: электронный.

3. Липс, Ф. Об искусстве баянной транскрипции. Теория и практика / Ф. Липс. – Москва: Музыка, 2007. – 134 с. – Текст: непосредственный.

4. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1973–1982. – (Энциклопедии. Словари. Справочники). – Текст: непосредственный.

5. Музыкальная энциклопедия. Т. 2: Гондольера – Корсов / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1974. – 960 стб.: ил. – (Энциклопедии. Словари. Справочники).

6. Органная музыка: в переложении для баяна. Вып. 1 / переложение А. Толмачёва. – Москва: Музыка, 1969. – 49 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

7. Бах, И. С. Органная токката и fuga ре минор. Хроматическая фантазия и fuga: учебно-методическое пособие / И. С. Бах; перелож. для баяна В. В. Ушенина. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2020. – 44 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.