



УДК [78.071.1 (430) : 786.2] : 78.083.82 «19–20»

*Валерия Ковтонюк*

**ТРАНСКРИПЦИИ Л. СТОКОВСКОГО И М. ПЛЕТНЕВА  
ТОККАТЫ И ФУГИ РЕ-МИНОР BWV 565 И. С. БАХА  
КАК ОТРАЖЕНИЕ ДИНАМИКИ РАЗВИТИЯ  
РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
ИСКУССТВА XX–XXI ВЕКОВ**

**Ковтонюк В. Л. Транскрипции Л. Стоковского и М. Плетнева Токкаты и фуги ре-минор BWV 565 И. С. Баха как отражение динамики развития романтических тенденций исполнительского искусства XX–XXI веков.** В этой работе изучено влияние романтического искусства на трактовку музыки эпохи Барокко. На примере двух оркестровых транскрипций Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха Л. Стоковского и М. Плетнева рассматривается динамика развития романтических тенденций исполнительского искусства XX–XXI веков. Эти два варианта транскрипций по-своему отражают романтический принцип транскрибирования музыкального материала. Переложение Л. Стоковского можно назвать типичным примером романтического мироощущения, который господствовал в начале и середине XX века. Транскрипция М. Плетнева, написанная спустя почти столетие, продолжает романтические традиции, но больше отвечает современным музыкальным тенденциям, отражая влияние необарочных принципов выстраивания звучащей ткани.

**Ключевые слова:** Барокко, романтизм, транскрипция, И. С. Бах, Л. Стоковский, М. Плетнев.

**Ковтонюк В. Л. Транскрипції Л. Стоковського та М. Плетнєва Токкати і фуги ре-мінор BWV 565 І. С. Баха як відображення динаміки розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва XX–XXI століть.** У цій роботі вивчений вплив романтичного мистецтва на трактування музики епохи Бароко. На прикладі двох оркестрових транскрипцій Токкати і фуги *d-moll BWV 565* І. С. Баха Л. Стоковського і М. Плетнєва розглядається динаміка розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва XX–XXI століть. Ці два варіанти транскрипцій по-своєму відбивають романтичний принцип транскрибування музичного матеріалу. Транскрипцію



Л. Стоковського можна назвати типовим прикладом романтичного світовідчуття, який панував на початку і в середині ХХ століття. Транскрипція М. Плетньова, написана майже на століття пізніше, продовжує романтичні традиції, але все більше відповідає сучасним музичним тенденціям, підпадаючи під великий вплив необарочних принципів формування звукових структур.

**Ключові слова:** Бароко, романтизм, транскрипції, І. С. Бах, Л. Стоковський, М. Плетньов.

**Kovtoniuk V. L. Transcriptions of L. Stokovsky and M. Pletnev Toccatives and Fugues in *D minor BWV 565* I. S. Bach as a reflection of the dynamics of the development of the romantic tendencies of performing art of the XX–XXI centuries.** With all the diversities of performing art creative shades performing art of the last century, several of the most important vectors of development can be still identified. It is referred to the trends generated by new compositional techniques which require performers not only to have specific playing skills on a particular instrument, but also to act as a co-author of the work. However, along with this, the traditions that sprout from previous eras, in particular, Baroque and Romanticism, retain their influence. Our choice of these epochs is determined by the enormous influence that they exerted on the performing arts of the 20th and 21st centuries.

In this article we will try to see into, how exactly the influence of these two epochs is connected with the real musical art. At the same time, **the object** of our research is the style of musical creativity, and **the subject** is the influence of romantic art on the interpretation of music of the Baroque era. **The aim of the work** is to study the dynamics of the development of romantic tendencies of performing arts on the example of L. Stokovsky's and M. Pletnev's transcriptions of I. S. Bach's Toccata and fugue *d-moll BWV 565*.

Famously, the creative interpretation of I. S. Bach's heritage of has led to the emergence of a huge number of transcriptions, most of which are written for keyboard instruments, for piano in particular (the transcriptions by C. Czerny, F. Liszt, I. Brahms, F. Busoni), which is not surprising considering key nature of the author's text. Unlike the common tradition, some Bach's clavier works were re-arranged for the orchestra. We find such opuses in the works of E. Elgar, A. Webern, G. Mahler, A. Schoenberg, O. Respighi, A. Onegger, M. Reger, etc. Among



treatments and transcriptions of Bach's music, Toccata and fugue *d-moll BWV 565* occupy a special place. In addition to the expected versions (for example, for piano and accordion) you can meet also quite unexpected ones – for electric guitar or jazz orchestra. The main theme of Toccata and fugue *d-moll* also sounds in pop music (for example, in an arrangement made by Paul Mauriat). In our work we will study the orchestral versions of L. Stokowski and M. Pletnev in more detail.

Conductor L. Stokowski created one of the first transcriptions of Toccata for the symphony orchestra. In 1930s, it was recorded together with Philadelphia Symphony Orchestra for the cartoon "Fantasy" directed by Walt Disney. A distinctive feature of L. Stokowski's adaptation is its romantic orientation and cinematographic thinking, which, in general, peculiar for his whole creativity. Recording music for the cinema requires a special approach, which we can clearly see in L. Stokowski's interpretation of I. S. Bach's Toccata and fugue *d-moll BWV 565* for cartoon "Fantasy". These features are manifested in several points, the first of which is determined by a special setting on the possibility of sound recording technology. This determined, including the choice of timbres for specific Toccata topics. The main ones are given to a string band, the sound of which, famously, is associated with human voice. Lyrical, emotionally colored intonation underlined by long phrasing and application of vibrato, changes the appearance of the work, smoothing out its genre (accented) basis. In addition to the string group, a great role in L. Stokowski's concept is played by wind instruments that provide a scale, close to Wagnerian sound in tutti episodes. Another important point is the dramatic line built in such a way that almost every episode sounds at its own tempo, which increases the feeling of fantasy. In addition, from the position of the present day, the abundance of dynamic shades, which violates the principle of terraced dynamics, which is special baroque music, surprises. Nevertheless, we are sure that L. Stokowski's translation played a huge role in the popularization of Bach's music.

In any case, it can be confidently asserted that M. Pletnev was familiar with this version of the work and, perhaps, it was it which prompted the maestro to create his own translation.

Nevertheless, in our opinion, the main difference between the Pletnevian transposition of I. S. Bach's Toccata for the orchestra, is dictated precisely by the desire to get to the baroque manner of sound production as close as possible, with a characteristic feeling of sound shortness (in fact, speech intonation) and contrasting of textured layers imitating the temple antiphons.



Hence, the instrumentation differs from the of L. Stokowski's version in which the themes are given to wind instruments. Note that this not only brings the sound closer to the organ one, but also answers the German musical tradition with its enthusiasm for wind instruments. In addition, the specificity of the wind sound extraction is more suitable for transferring the toccata beginning. It is no accident that the first toccata in the history of the musical art was written for wind instruments. String band is used by M. Pletnev only for the development of musical material. Speaking of the metric side, it must be said about the smoothness of the tempo and the absence of agogic liberties.

Indeed, this arrangement is an example of the most careful attitude to the author's text, while the genre of transcription itself and an indication on its "concertiveness" provoke the virtuoso potential of the work.

Comparing the versions of M. Pletnev and L. Stokowsky, we shall note that, in spite of all the differences they reflect the romantic principle of transcription of musical material. L. Stokowski's adaptation can be called a typical example of a romantic worldview that dominated in the early and middle 20th century. M. Pletnev's transcription written more than half a century later, continues the romantic tradition but absorbs the principles of aligning the sounding fabric generated by neo-baroque tendencies with their characteristic clarity of texture, moderation of dynamic contrasts, tempo stability.

**Key words:** Baroque, romanticism, transcription, I. S. Bach, L. Stokowski, M. Pletnev.

При всем многообразии творческих оттенков исполнительского искусства последнего столетия, в нем, на наш взгляд, все же можно выделить несколько наиболее важных векторов развития. Прежде всего, речь идет о тенденциях, порожденных новыми композиторскими техниками, требующих от исполнителей не только специфических навыков игры на инструменте, но и готовности выступить в качестве соавтора произведения. Однако наряду с этим сохраняют свое влияние традиции, прорастающие из предыдущих эпох, в частности, Барокко и Романтизма. Наш выбор этих эпох определен тем огромным влиянием, которое они оказали именно на исполнительское искусство XX–XXI столетия.

Что касается романтизма, то его принципы оказались столь живучи, что и сегодня, спустя более века после «официальной» смены его



другим эпохальным стилем, исполнители (например, пианисты) по-прежнему удостоиваются звания «Последнего романтика» как признания высшего мастерства. Кроме того, не будем забывать о том, что именно с романтизмом связано формирование крупнейших исполнительских школ.

В случае с барокко, связь традиций прослеживается не столь явно. Ведь как известно, музыкальное искусство того периода оставило минимальные сведения об исполнении произведений. Однако именно этот факт определил зарождение аутентической ветви исполнительского искусства, которая, появившись на стыке XIX–XX столетий, активно развивается и по сей день. Кропотливая работа представителей так называемого исторически информированного исполнительства, их стремление возродить специфические приемы звукоизвлечения, реставрация старинных и создание новых инструментов, ежегодно обогащают концертные программы вновь найденными и заново услышанными произведениями. В этом аспекте особенно интересна судьба баховских произведений, исполнительская история которых насчитывает более 300 лет, отражая стержневые тенденции развития музыкального искусства. Об этом в интервью, взятом перед концертом «Новые платья господина Баха», говорит А. Любимов: «Начавшись не собственно с Баха, а вообще с реконструирования исполнительского, стилистического языка барокко, оно (*аутентичное движение* – В. К.) натолкнулось на Баха и увидело в нем пример для очень многих манипуляций. Ведь и сам Бах обожал манипулировать с чужими сочинениями, как и со своими собственными» [5, с. 14].

Как именно происходят такие манипуляции и как они связаны с настоящим музыкальным искусством, мы и попробуем разобраться в данной статье. При этом *объектом* нашего исследования является стиль музыкального творчества, а *предметом* – влияние романтического искусства на трактовку музыки эпохи Барокко. *Цель работы* – изучение динамики развития романтических тенденций исполнительского искусства на примере транскрипций Л. Стоковского и М. Плетнева Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха

Как мы сказали выше, одной из особенностей исполнительского искусства является постоянная работа с музыкальным наследием про-



шлого. При этом каждое новое поколение музыкантов отвергает эстетические установки предшественников, предпочитая разрушать устоявшиеся стереотипы, находя новые решения: «Трактовки некоторых произведений со временем меняются на противоположные, а приемы и тембры, восхищавшие еще в начале прошлого века, сегодня практически не используются или воспринимаются как экзотика. Наиболее яркий пример этому – история постижения баховских произведений, которые каждая эпоха пыталась наделить своими, привычно звучащими чертами, тем, что Б. Асафьев называл “интонационным словарем эпохи”» [7]. А. Любимов также подчеркивает важность понимания барочной музыки сквозь призму современности: «Во всем, что мы совершаем с музыкой Баха, нас ведет точка зрения нашего века: будь то аутентичные реконструкции или же интерпретации с точки зрения последующих эпох. Сразу после смерти Баха эпоха галантного стиля преобразовывала Баха по своему образу и подобию. Эпоха Бетховена и ранних романтиков опять-таки переделывала Баха на свой лад, тянула одеяло на себя. И каждая из одежд Баха представляла собой не столько Баха, сколько лицо этой эпохи» [5, с. 13].

Как известно, творческое осмысление наследия И. С. Баха привело к появлению огромного количества транскрипций, большинство из которых написаны для клавишных инструментов, в частности – для фортепиано (транскрипции К. Черни, Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Бузони), что не удивительно, учитывая клавишную природу авторского текста. Но даже в этом случае, транскрипторы считали необходимым обосновать возможность переинтонирования. Так, Ф. Бузони отмечает: «...хорошая, великая, “универсальная” музыка остается той же самой, при посредстве какого бы инструмента (Mittel) она ни звучала. Но усвоил я и вторую истину, что различные инструменты имеют различный (им свойственный) язык, на котором они передают эту музыку всегда немного по-иному» [2, с. V].

Позиция Ф. Бузони тем более важна для нас, если учитывать, что в отличие от общей традиции, некоторые баховские клавирные произведения были передоложены для оркестра<sup>15</sup>. Подобные опусы на-

---

<sup>15</sup> Случай, действительно, достаточно редкий. Обычно имеет место обратное дви-



ходим в творчестве Э. Элгара, А. Веберна, Г. Малера, А. Шенберга, О. Респиги, А. Онеггера, М. Рegera и др. Как нам кажется, именно для оркестровых транскрипций музыки И. С. Баха лучшего всего подходит определение, предложенное Г. Коганом: «Она означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, так сказать, не буквалистски “подстрочным”, а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» [3, с. II].

В череде обработок и транскрипций баховской музыки особое место занимает Токката и fuga *d-moll BWV 565*, ведь, по мнению многих критиков, по богатству тематического материала и мастерству его обработки Токката подобна образцам симфонической музыки, что позволяет исследователям проводить параллели между Токкатой и симфоническими циклами Л. Бетховена. Помимо ожидаемых версий (например, для фортепиано и баяна), можно встретить и совсем неожиданные – для электрогитары или джазового оркестра. Также главная тема Токкаты и фуги *d-moll* звучит в эстрадной музыке (например, в аранжировке, сделанной Полем Мориа). В нашей работе мы более детально изучим оркестровые версии Л. Стоковского и М. Плетнева.

Дирижер Л. Стоковский создал одну из первых транскрипций Токкаты и фуги именно для симфонического оркестра. В 1930-е годы XX века она была записана совместно с Филадельфийским симфоническим оркестром для мультфильма «Фантазия» режиссера Уолта Диснея. Для этого мультфильма были отобраны самые известные классические произведения, объединенные в единое целое по принципу сюиты. Помимо Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха в мультфильме использованы также такие музыкальные номера:

---

жение – популярное оркестровое произведение адаптируют для исполнения силами одного пианиста, либо фортепианного ансамбля. Тем не менее, существуют произведения, чей темброво-динамический потенциал «требует» иного прочтения. Так, «Картинки с выставки» М. Мусоргского стали основой 19 (!) оркестровых аранжировок.



- Несколько музыкальных фрагментов из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик».
- «Весна священная» И. Стравинского.
- Симфония № 6 Л. в. Бетховена.
- «Танец часов» из оперы А. Понкьелли «Джоконда».
- «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского.
- «Третья песня Эллен» из вокального цикла на стихи из поэмы В. Скотта (больше известная как «Ave Maria Шуберта») Ф. Шуберта.
- «Лунный свет» К. Дебюсси.

Как известно, Л. Стоковский был не только выдающимся музыкантом и дирижером, но и активным пропагандистом классической музыки. Отличительной особенностью переложения Л. Стоковского, на наш взгляд, является его романтическая направленность и кинематографичность мышления, которая, в целом, свойственна всему его творчеству. Именно желание популяризировать классическую музыку привело его к работе в Голливуде: «Существует множество способов сочетания музыки и кино. Они соединяются самым естественным образом, так как все происходящее в жизни воспринимается нами в основном через зрение и слух. Слух и зрение, тесно связанные друг с другом, в кино сливаются воедино» [6, с. 169].

Запись музыки для кинематографа требует особого подхода, который мы можем наглядно увидеть в трактовке Л. Стоковского Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха для мультфильма «Фантазия». Эти особенности проявляются в нескольких моментах, первый из которых определяется особой установкой на возможности звукозаписывающей техники: «Звукозапись для кинокартин должна осуществляться на таком высоком уровне, чтобы еле слышные в концертном зале нюансы были выявлены со всей силой выразительности и полнотой тона» [6, с. 171]. Это определило, в том числе и выбор тембров для конкретных тем Токкаты. Основные – отданы струнной группе, звучание которой, как известно, ассоциируется с человеческим голосом. Лирическая, эмоционально окрашенная интонация, подчеркнутая длинной фразировкой и применением приема вибрато, меняет облик произведения, сглаживая его жанровую (ударную) основу.





Кроме струнной группы, большую роль в концепции Л. Стоковского играют духовые инструменты, которые обеспечивают масштабное, близкое вагнеровскому звучание в эпизодах *tutti*. «В “Фантазии” нам удалось выявить эти существующие пассажи, заставив мелодическую линию фагота, кларнета и гобоя покрыть громкое звучание оркестра, несколько при этом не ослабляя бурного натиска струнных инструментов» [6, с. 172].

Еще один важный момент – драматургическая линия, выстроенная таким образом, что почти каждый эпизод звучит в своем темпе, что усиливает ощущение фантазийности. Кроме того, с позиции сегодняшнего дня, вызывает удивление обилие динамических оттенков, нарушающее присущий барочной музыке принцип террасной динамики. Тем не менее, уверены, что переложение Л. Стоковского сыграло огромную роль в популяризации баховской музыки.

Во всяком случае, можно с уверенностью утверждать, что М. Плетнев был знаком с этой версией произведения и, возможно, именно она побудила маэстро создать собственное переложение. Отметим, что премьера произведения состоялась на концерте, посвященном творчеству И. С. Баха. Причем, по замыслу организаторов, программа состояла из переложений баховских сочинений для симфонического оркестра, а версия М. Плетнева завершала концерт.

Отметим, что каждое выступление М. Плетнева в любой роли – пианиста, дирижера или композитора – событие незабываемое для публики. Возможность обратиться к слушателю посредством не только фортепианного, но и дирижерского искусства – не только достаточно редкая характеристика для современного музыканта, но и фактор, отражающий одну из базовых черт творческого стиля М. Плетнева – универсализм. Как известно, по историческим меркам, разделение профессий исполнителя и композитора произошло сравнительно недавно и еще каких-то сто лет назад не вызывала удивления. Постепенно эта традиция прервалась и начала возрождаться фактически только во второй половине XX столетия, что на наш взгляд служит еще одним подтверждением неиссякаемости романтического импульса в искусстве. В случае с М. Плетневым мы видим многогранное воплощения принципа универсализма – объединение дирижерской,



исполнительской (фортепианной) и композиторской способностей, последняя из которых широкому слушателю известна благодаря замечательным транскрипциям.

Отметим, что являясь создателем и художественным руководителем Российского национального оркестра, М. Плетнев стремится расширить репертуар коллектива, часто обращаясь к музыке, которую не так часто можно услышать в его фортепианном исполнении. Наглядным примером является переложение одного из ярчайших произведений органной музыки для симфонического оркестра – Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха.

В этом смысле интересен взгляд М. Плетнева на аутентичное исполнение. По мнению музыканта, многочисленные попытки некоторых современных исполнителей играть в аутентичной манере музыку И. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, представляют интерес. Но все же, по мнению М. Плетнева, наше понимание этой музыки во многом определено возможностями современных инструментов, без использования которых нам тяжело осознать всю глубину содержания старинных произведений. В одном из интервью он признается: «Когда я вижу музыкантов со старинными инструментами, мне хочется, чтобы они были одеты в старинные одежды, чтобы концерт проходил в старинном интерьере, при свечах. Тогда обязательно нужно раздать публике и коробочки для ловли блох, которыми пользовались в то время все аристократы» [1].

Тем не менее, на наш взгляд, основное отличие плетневского переложения Токкаты И. С. Баха для оркестра, продиктовано именно стремлением максимально приблизиться к барочной манере звукоизвлечения, с характерным для нее ощущением краткости звучания (фактически, речевой интонации) и противопоставлением фактурных пластов, имитирующим антифоны храма.

Отсюда проистекает отличная от версии Л. Стоковского инструментовка, в которой темы отданы духовым инструментам. Отметим, что это не просто приближает звучание к органному, но и отвечает немецкой музыкальной традиции с ее увлеченностью духовыми инструментами. Кроме того, специфика духового звукоизвлечения больше подходит для передачи токкатного начала. Не случайно, первая в исто-



рии музыкального искусства токката, была написана для духовых инструментов. Струнная же группа используется М. Плетневым лишь для развития музыкального материала. Говоря о метрической стороне, нужно сказать, о ровности темпа и отсутствии агогических вольностей.

Характерный для М. Плетнева рационализм отчетливо виден именно при сравнении его версии баховской музыки с переложением Л. Стоковского, на что указывает Е. Кривицкая: «Чрезмерной тяжеловесности и эклектичности той транскрипции Плетнев противопоставил достаточно ясное, приближенное к органному звучание. Октавные удвоения духовых, имитирующие характерную органную регистровку с высокими обертонами, удачное подражание чуть расплывчатому звучанию педального проведения темы фуги, общая живость движения позволили создать полетный облик Токкаты, близкий тому, как сейчас играют ее сами органисты» [4].

Действительно, данное переложение – это пример максимально бережного отношения к авторскому тексту, при том, что сам жанр транскрипции провоцируют проявление виртуозного потенциала произведения.

Сравнивая версии М. Плетнева и Л. Стоковского, отметим, что, при всех различиях, они отражают романтический принцип транскрибирования музыкального материала. Переложение Л. Стоковского можно назвать типичным примером романтического мироощущения, который господствовал в начале и середине XX века. Транскрипция М. Плетнева, написанная более полувека спустя, продолжает романтические традиции, но впитывает принципы выстраивания звучащей ткани, порожденные необарочными тенденциями, с характерными для них ясностью фактуры, умеренностью динамических контрастов, темповой стабильностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абаулин Д. *Сыграйте мне цветущую сирень!* [Электронный ресурс] : мастер-класс Михаила Плетнева / Д. Абаулин. — Режим доступа : <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200103823>. — Загл. с экрана.

2. Бузони Ф. *Ценность обработки // Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Токката d moll / Оригинал и транскрипции К. Таузига,*



Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении. — М.: Музыка, 1970. — Ч. 1. — Вып. 1. — С. V.

3. Коган Г. *От составителя // Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Токката d moll / Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении.* — М.: Музыка, 1970. — Ч. 1. — Вып. 1. — С. III.

4. Кривицкая Е. Д. *Возвращение к Баху [Электронный ресурс] / Е. Кривицкая.* — Режим доступа : [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultraper/article.jsp?number=825&rubric\\_id=207&crubric\\_id=1002065&pub\\_id=1028013](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultraper/article.jsp?number=825&rubric_id=207&crubric_id=1002065&pub_id=1028013). — Загл. с экрана.

5. Любимов А. *Бах после Баха. Расширенная версия интервью, взятого перед концертом «Новые платья господина Баха» / Алексей Любимов // Как исполнять Баха : сб. статей.* — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — С. 13–18.

6. Стоковский Л. *Музыка для всех нас / Леопольд Стоковский.* — М.: Сов. композитор, 1959. — 216 с., ил.

7. Сухленко И. *Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации / И. Сухленко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору : збірка наукових статей, присвячених проблемам музичної комунікації [упорядник В. Г. Москаленко].* — К., 2015. — Вип. 116. — С. 51–58.

## REFERENCES

1. Abaulin D. *Sygraite mne tsvetushchuyu siren'!: master-klass Mikhaila Pletneva [Play mea blooming lilac!: master class of Mikhail Pletnev].* — Available at : <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200103823>. [in Russian].

2. Buzoni F. (1970) *Tsennost' obrabotki [The value of processing]. Shkola fortepiannoi transkriptsii. J. S. Bach. Tokkata d moll [School of piano transcription. J. S. Bach. Toccata d moll]. Original i transkriptsii K. Tauziga, L. Brassena, P. Pabsta i F. Buzoni v parallel'nom izlozhenii [The original and transcriptions of K. Tausig, L. Brassina, P. Pabst and F. Busoni in a parallel presentation].* — М.: Музыка. — part. 1, vol. 1. — P. V. [in Russian].

3. Kogan G. (1970) *Ot sostavitelya [From the originator]. Shkola fortepiannoi transkriptsii. J. S. Bach. Tokkata d moll [School of piano transcription. J. S. Bach. Toccata d moll]. Original i transkriptsii K. Tauziga, L. Brassena,*



*P. Pabsta i F. Buzoni v parallel'nom izlozhenii [The original and transcriptions of K. Tausig, L. Brassin, P. Pabst and F. Busoni in a parallel presentation]. — M. : Muzyka. — part. 1, vol. 1. — P. III. [in Russian].*

4. *Krivitskaya E. D. Vozvrashchenie k Bakhu [Return to Bach]. — Available at : [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=825&rubric\\_id=207&crubric\\_id=1002065&pub\\_id=1028013](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=825&rubric_id=207&crubric_id=1002065&pub_id=1028013). [in Russian].*

5. *Lyubimov A. (2007) Bakh posle Bakha. Rasshirennaya versiya interv'yua, vzyatogo pered kontsertom «Novye plat'ya gospodina Bakha» [Bach after Bach. An expanded version of the interview, taken before the concert "New dresses of Mr. Bach"]. Kak ispolnyat' Bakha : sb. Statei [How to perform Bach : Sat. articles]. — M. : Izdatel'skii dom «Klassika-XXI». — P. 13–18. [in Russian].*

6. *Stokovskii L. Muzyka dlya vsekh nas [Music for all of us] (1959). — M. : Sov. Kompozitor. [in Russian].*

7. *Sukhlenko I. (2015) Muzykal'noe proizvedenie v kontseptsii ispolnitelya: mekhanizmy aktualizatsii [A musical work in the artist's concept: the mechanisms of actualization]. Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaykovs'kogo: Komunikativna organizatsiya muzichnogo tvorcu : zbirka naukovikh statey, prsvyachenikh problemam muzichnoi komunikatsii [Scientific herald NMAU them. P. I. Tchaikovsky: The communicative organization of a musical work : a collection of scientific articles devoted to the problems of musical communication]. — K., vol. 116. — P. 51–58. [in Russian].*