

## ART

# ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТЕМБРОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ АКОРДЕОНА В ТВОРАХ ДАТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*Решетник Д. С.*

*Аспірант кафедри “Історія та теорія музичного виконавства”  
Національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського  
Україна, м. Київ*

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ws/31052020/7087](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31052020/7087)

**ARTICLE INFO**

**Received:** 23 March 2020

**Accepted:** 16 May 2020

**Published:** 31 May 2020

**KEYWORDS**

timbre potential of the accordion,  
Scandinavian music, works by Ole  
Schmidt, music by Niels Wiggo,  
compositions by Per Nørgord,  
music of the twentieth century.

**ABSTRACT**

The aim of the study is to analyze the principles of interpretation of the timbre potential of the accordion by Danish composers of the twentieth century, which will allow to better understand the peculiarity of using this instrument in Scandinavian academic music of the late twentieth century. Thus, by music analysis of works by Ole Schmidt, Niels Viggo and Per Nørgord, the peculiarities of the use of accordion in Scandinavian academic music of the twentieth century, as well as the principles of its interpretation in the music of the selected composers are revealed.

**Citation:** Reshetnyk Dmytro. (2020) Features of the Use of the Timbre Potential of an Accordion in the Works of Danish Composers of the Twentieth Century. *World Science*. 5(57), Vol.3. doi: 10.31435/rsglobal\_ws/31052020/7087

**Copyright:** © 2020 Reshetnyk Dmytro. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

**Вступ.** Осмислення принципів роботи композиторів зі звуком й тембровим потенціалом окремо взятого інструменту являється однією з актуальних проблем в сучасному музикознавстві. Починаючи «з ХХ століття, загальний дух експериментаторства та активний пошук нових підходів до звуку» призвели до істотної зміни відношення композиторів до звукової організації творів [8, с.30]. Динамічний розвиток системи музичних засобів виразності в композиторській практиці, що супроводжується в деяких стилях висуненням на перший план звукової барвистості, звів проблематику тембру в ряд найважливіших тем сучасної музичної теорії. Якщо в музиці ХІХ – початку ХХ століть тембр осмислювався лише як один з параметрів звуковисотної організації музичного твору, то з середини ХХ – початку ХХІ століття в музиці відбуваються глибинні трансформації в самому сприйнятті звуку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Як зазначають науковці, «в новітніх музичних течіях, почалась така активна робота зі звуком у всіх його параметрах, що «звук» став вихідною одиницею музичної композиції» [7, с.128]. Разом з цим, вся безліч підходів до звуку і форм висловлювання, що «створювали при близькому розгляді мозаїчну картину», як зауважує І. Тукова, до кінця ХХ століття в композиторській практиці утворили дві тенденції. [5; с.1]. Перша – Ю. Холоповим була названа феноменом «індивідуального проекту» і «гіперіндивідуалізму» [6]. Тобто в музичній тканині твору «індивідуальним» ставали як «засоби піднесення структурованого матеріалу», так і безпосередньо звук [5; с.1]. Друга ж тенденція, «характеризувалася пошуком більш “універсальних закономірностей”, що змогли б систематизувати (накопичені за всю історію музики) існуючі варіанти звукових рішень», а також принципів їх організації [8, с.31].

Так, творчі здобутки видатних митців датської композиторської школи – Оле Шмідта, Пера Ньоргорда, Нільса Віго та інших – демонструють як «універсальні» принципи звукової організації творів, так і відхід від традиційної лінійно-мелодичної моделі і посилення формо- і структуро творчої ролі тембру кнопкового та клавішного типів акордеона<sup>1</sup>.

Твори вказаних композиторів також стали значним внеском в розвиток всього сучасного камерно-академічного репертуару, хоча до теперішнього часу ще не отримали достатньо широкого поширення в Україні.

Незважаючи на те, що у сучасному музикознавстві про музику для акордеона написано чимало праць, зокрема в західноєвропейській літературі – це роботи Х. Кюмялайнен, Дж. Мачеролло, П. Жервасоні, а також серед доробку українських та російських авторів – праці А. Мірика, Є. Максимова, М. Імханицького, М. Давидова, А. Семешко, особливості використання тембрового потенціалу акордеона (клавішного та кнопкового типів) в творах датських композиторів поки не потрапили до кола глибоких дослідницьких інтересів. Зокрема, у великих, найбільш значних вітчизняних роботах – Альфреда Мірека, Георгія Благодатова, Євгенія Максимова і тим більше, в статтях і книгах, опублікованих у більш ранні роки – увага була здебільшого зосереджена на історичних аспектах конструктивного розвитку гармоніки в її різних різновидах. В той же час більшість творів для акордеона (кнопкового та клавішного типів) зарубіжних композиторів кін. ХХ – поч. ХХІ ст. не вивчалися зовсім. Стосовно зарубіжних видань, то найбільш ґрунтовна праця, створена в середині 90-х років ХХ століття фінським музикознавцем Хельмой Кюмялайнен, була націлена на ознайомлення композиторів з новими елементами фактури в сучасних творах [10].

**Метою дослідження** – проаналізувати принципи трактування тембрового потенціалу акордеона датськими композиторами кінця ХХ століття, що дозволить краще досягнути особливості використання цього інструмента в скандинавській академічній музиці.

**Виклад основного матеріалу.** Довгий час акордеонна музика розвивалась насамперед в межах масової культури, а легкість і доступність гри на акордеоні в самих різних умовах народного побуту визначила його велику популярність. Необхідність заповнення подібного акустичного простору безпосередньо пов'язана з силою звуку і своєрідним тембровим звучанням інструменту. Але коли акордеон зайняв область професійного академічного виконавства, ситуація змінилась. Одним з важливих складових моментів у даному випадку став інтерес професійних композиторів до тембрового потенціалу акордеона. Так, наприклад, завдяки діяльності видатного датського виконавця акордеоніста Могенсена Еллегарда, в Західній Європі акордеонна музика вийшла на новий етап. Він зумів зацікавити акордеоном цілий ряд композиторів з різних країн Європи, і перш за все, зі Скандинавії.

Якщо на початкових етапах розвитку академічного виконавства репертуар акордеоністів (як в Данії, так і в інших європейських країнах) містив головним чином перекладання та транскрипції класичних творів, то з середини ХХ століття важливе місце в ньому займають оригінальні твори. Логіка художнього мислення композиторів (середини ХХ – початку ХХІ століть), що звернули увагу на акордеон в його сольному та ансамблевому звучанні, дозволила розширити інтонаційно-змістовну палітру інструменту.

Зазначимо також, що в сучасному акордеоні використання регістрів, що дозволяють змінювати і комбінувати октави виконуваних мелодій, дає можливість моделювати безліч інших інструментів і тим самим фактично замінити їх звучання. На концертних версіях акордеонів існують регістри, розташовані в місцях, які дозволяють перемикаєти їх, не перериваючи мелодії (наприклад, регістри, що знаходяться зверху корпусу). Керованість тривалістю звучання дозволяє витягувати звуки майже довільної тривалості<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Зазначимо, що в сучасному світі інструмент, під яким в нашій країні мається на увазі баян, зазвичай в зарубіжних країнах іменується «кнопковим акордеоном». Так називають інструмент і самі закордонні виконавці, і композитори, і слухачі. Тобто, до теперішнього часу поняття «кнопковий акордеон» міцно утвердилася в суспільній свідомості в багатьох зарубіжних країнах.

<sup>2</sup>Залежність затухання звуку від руху міху дає простір додатковим прийомам звуковидобування (наприклад, вібрато) аж до зміни висоти ноти на дробові частки тону (нетемпероване гліссандо).

В той же час у процесі еволюції гармоніки в західній культурі одним з її атрибутивних властивостей стала характерна настройка «на розлив», що утворила відповідний оригінальний тембр<sup>1</sup>.

Першим в плеяді відомих композиторів Скандинавії, що писав камерно-інструментальну музику для акордеона в XX столітті став Оле Шмідт (Ole Schmidt, р. 1928-2010)<sup>2</sup>

За творче життя О. Шмідтом було створено безліч творів камерної і симфонічної музики: дві симфонії, два концерти для фортепіано з камерним оркестром (1951 і 1954), Елегія для гобоя зі струнним оркестром (1955), Сюїта для флейти і камерного оркестру (1966), Концерт для гітари (1976), скрипковий Концерт, Рапсодія для скрипки з оркестром (1971 і 1988), Концерт і Соната для туби (1975 і 1976), п'ять струнних квартетів, Соната для альту (1993), «Святкова музика» для двох труб, тромбона і туби (1955), Тріо-соната для двох труб і органу (1992), численні фортепіанні п'єси, музика для драматичних театрів, кіно тощо.

Але особливою виразністю відрізняється його великий твір концертного плану – Симфонічна фантазія і Аллегро оп. 20 (Symphonic Fantasy and Allegro) для кнопкового акордеона з камерним оркестром (1958). Значення цього твору, як зазначає М. Імханицький, полягає перш за все в тому, що «вперше в історії світового баянно-акордеонного мистецтва з'являється великомасштабний розгорнутий твір» для сучасного багатотембрового готово-виборного акордеона [1., с. 99]. Так, симфонічну фантазію і Аллегро по праву можна назвати Першим концертом для кнопкового акордеона з оркестром, тому що в ньому дотриманий основний принцип, характерний для жанру концерту – змагання соліста й оркестру<sup>3</sup>. Також в цьому змаганні багатогранно виявлені виразні і барвисті можливості тембрового потенціалу акордеона (кнопкового або клавішного типів).

В даному творі присутні всі ознаки «віртуозного» концерту. Ці ознаки можна виявити в ряді моментів. По-перше, повне панування сольної партії, а також рельєфний контраст фактури між партією соліста і камерного оркестру. По-друге, суттєва роль імпровізаційно-віртуозного начала в партії акордеона. Переконалим свідченням того можуть служити і три каденції: дві в першій частині і одна в другій.

Разом з тим твір є фантазією. В ньому, на відміну від звичайних ознак тричастинного концерту, відсутня повільна середня частина. Так, у першій частині присутня невелика розробка, але імпровізаційна і побічна партія зовсім відсутня в репрізі (тт. 48 - 53).

Велике значення має імпровізаційне начало в другій, фінальній частині концерту. Зокрема, своєрідний вигляд має заключний розділ. В ньому немає типового для традиційного віртуозного концерту помпезного проголошення основних образів і тем. Навпаки, скерцозна музика, яка проходить у високому регістрі акордеона (а місцями доходить до найвищої теситури інструмента) ніби поступово розчиняється в повітряному серпанку (Приклад №1).

### *Allegro grazioso*



### *Приклад №1*

Зазначимо також, що у цьому творі по-новому представлені ритмічні засоби акордеона соло – як в стрімко-токатному унісонному русі шістнадцятими в головній партії першої частини, так і в примхливому мелодійному малюнку другої частини й вишуканому тематизмі.

<sup>1</sup>Чітко зафіксований в громадській музичній свідомості, з певного часу він, поряд з іншими тембрами, присутній практично у всіх західних кнопкових і клавішних різновидах інструменту, значною мірою визначає своєрідність звукового образу акордеона в сучасному тлумаченні цього поняття.

<sup>2</sup> Він також являється талановитим диригентом, піаністом, а також педагогом.

<sup>3</sup> Латинське слово Concerto – означає «змагатися».

Композитору вдалося розкрити чимало нових художніх й тембральних можливостей інструменту. Так, наприклад, широко використовуються різноманітні пасажі, фігураційний рух паралельними малими терціями (у викладі другої теми головної партії першої частини, що представляє своєрідний діалог з наполегливим токатним рухом в оркестрі). Також композитор задіяв практично весь діапазон акордеона, особливо у фінальній каденції.

Присутні в Симфонічній фантазії і Алегро й прийоми, які до того в акордеонній музиці ще не використовувались. Зокрема, застосовується (в другій каденції першої частини) дубль-штрих, який досягається за рахунок різноспрямованого руху на розжим/сжим міху різних фігурацій, інтонаційні ходи паралельними кварт- акордами (наприклад, у другій каденції першої частини), тривале міхове тремоло на витриманих акордах (перед каденцією в фіналі) тощо.

Але все ж таки, незважаючи на історичне значення Симфонічної фантазії і Алегро О. Шмідта в становленні оригінального акордеонного репертуару в XX столітті, сьогодні цей твір виконується дуже рідко. Пов'язано це з тим, як вважає М. Імханицький, що в ньому недостатньо рельєфно проводиться тематичний матеріал [1]. А також відсутня належна різноманітність в варіюванні метрики, що стало характерною ознакою інших творів скандинавських композиторів.

Нільс Вігго Бентсон (Niels Viggo Bentzon, 1919-2000), ще один відомий датський композитор, який в середині XX століття почав писати музику для акордеона<sup>1</sup>.

Також він вважається найбільш плідним композитором у всій історії датської музики: їм створено близько 650 творів. Серед них 24 симфонії, концерти для скрипки, альту, віолончелі, 8 концертів для фортепіано з оркестром, 14 струнних квартетів, балети, велика кількість сольних інструментальних п'єс, хорових опусів, музики до театральних постановок і кінофільмів тощо.

Нільсом Вігго також були створені настільки яскраві і самобутні твори для акордеона, що вони і сьогодні нерідко виконуються зарубіжними виконавцями. Це Концерт для акордеона з оркестром оп. 146 (1963), Концертна симфонія для ансамблю акордеоністів з оркестром оп. 178 (1966), п'єса "Діалог" для акордеона з ударними ("Duader", 1970) та інші.

Але найбільшу популярність в репертуарі акордеоністів тримала сюїта «У зоопарку» для акордеона соло<sup>2</sup>. В її художньому задумі можна знайти зв'язки як з відомою сюїтою К. Сен-Санса «Карнавал тварин», де також представлені замальовки різних мешканців тваринного світу, так і з фортепіанним циклом М. Мусоргського «Картинки з виставки», де мальовничі музичні картини чергуються з «прогулянками».

Проте, хоча всі шість «прогулянок» в сюїті Нільса Вігго близькі між собою за настроєм, все ж таки відрізняються за розмірами. Якщо перша «прогулянка» займає двадцять тактів, то вже розміри наступних коливаються від десяти до чотирьох. Так, помпезний характер цих «прогулянок» підкреслюється потужним скандуванням акордів в правій клавіатурі на тлі послідовно висхідного або низхідного п'ятидольного діатонічного кроку мелодійних оборотів, подвоєних в велику терцію (Приклад №2).



Приклад №2

Між «прогулянками» також вміщено шість колоритних образних нарисів: спостереження за помпезним страусом («The Ostrich»), з його гордовитою і мірною ходою, споглядання за незграбним, величезним слоном («The Elephant»); зображення лінивого ковзання в повільному вальсовому ритмі морського лева («The Sea-Lion»), непосидючого папуга какаду («Tea with the Cockatoos»). Потім – застиглого в нерухомості одногорбого

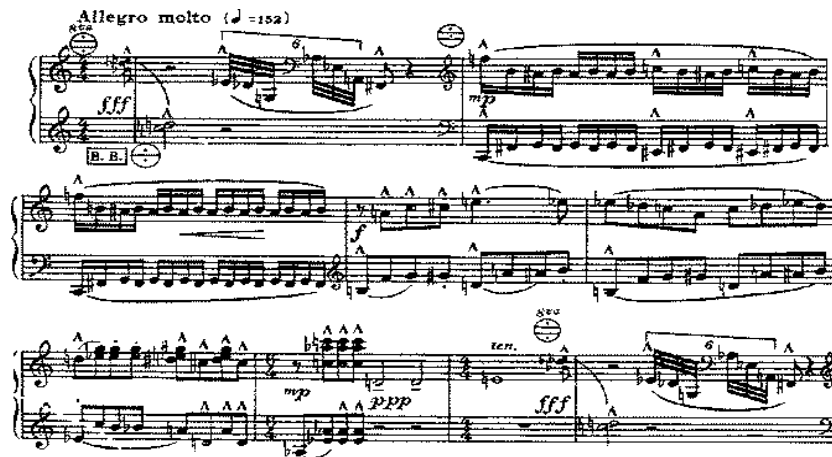
<sup>1</sup> Він в 60-і роки дуже плідно співпрацював з М. Еллегардом, в наслідок чого було створено багато творів саме для цього виконавця.

<sup>2</sup> Цей твір був створений Н. Вігго в 1964 році у співпраці з М. Еллегардом.

верблюда («The Dromedary»), який несподівано здійснює різкі рухи, а наприкінці, стрімко стрибаючих, моторних мавпочок («Monkeys»).

Також в цій Сюїті дуже майстерно використовуються звукообразальні ресурси акордеона, що явилось новим етапом в історії акордеоного мистецтва ХХ століття. Показово, що в передмові до першої публікації сюїти сам Нільс Вігго зазначив: «Я вважаю, що акордеон, як дуже гнучкий мініатюрний орган ... <math>\diamond</math> більш податливий в передачі ритміки, тембрів, настрою, ніж багато інших традиційних інструментів; мені важко уявити будь-який інший сольний інструмент, більш відповідний для даного твору, ніж акордеон»[цит.за 1, с.110].

Так, нові темброві засоби акордеона виявляються: і в викладі дубль-штрихом стрімкої, безперервно тремлюючою хроматичної мелодії («Чай з какаду»), і в різко, нерухомо-грубих квінтових співзвуччях найнижчого регістру виборної клавіатури («Одногорбий верблюд»). Про вміле використання тембрального потенціалу акордеона, а також звукообразальну майстерності композитора, може свідчити й фінальна мініатюра циклу – «Мавпочки» (Приклад №3).



Приклад №3

Але, незважаючи на те, що в сюїті Нільса Вігго так винахідливо використовується тембровий потенціал акордеона, в наших концертних залах цей твір, на жаль, аж до теперішнього часу виконується дуже рідко.

Також не часто можливо почути твори й іншого композитора, Пера Ньоргорда (Per Norgard, р. 1932)<sup>1</sup>. Першим його твором для акордеона стала Інтродукція і Токата (Introduction and Toccata). Ця композиція була створена композитором ще в 1952 році, проте кардинально перероблена в 1964 і присвячена першому виконавцю, відомому датському акордионісту Ларсу Б'ярне (Lars Bjørne).

Але найбільш значним твором для акордеона являється його сюїта «Анатомічне сафарі» («Anatomic Safari», 1967). Незвичайну назву твору можна також позначити і перекласти ще іншим словосполученням – «Анатомічне обстеження». Бо в даному випадку мається на увазі спостереження за власним тілом: композитор в циклі контрастних мініатюр ніби обслідує своє самопочуття, передаючи його з допомогою тембрових засобів. Як зазначає М. Імханицький, ця робота Пера Ньоргорда «виявилася епохальною» в історії акордеоного виконавства та «позначила абсолютно нові, невідомі раніше обрії» акордеоного тембру [1, С. 130]. Також акордеоніст М. Еллегард неодноразово підкреслював, що в цьому творі композитору хотілося «досліджувати незвідані шляхи в музичних джунглях мого інструменту, і в рамках нашої співпраці моїм головним завданням стало показати йому невивчені області, які він відкрив за допомогою сміливої уяви і блискучого пера» [там само].

<sup>1</sup> Серед найбільш помітних творів Пера Ньоргорда для різних інструментів і жанрів є: опери «Лабіринт» («Labyrinth», 1963), «Гільгамеш», («Gilgamesh», 1972), «Сіддхарта» («Siddharta», 1979), опера-балет «Божественний Цирк» («Det guddommelige Tivoli», 1982), «Ніч людей», за поезією Г. Апполінера («Nuit des Hommes», 1996). Їм також створено ряд симфоній, фортепіанних сонат, концертів для різних інструментів з оркестром тощо. Але перший великий успіх прийшов до Пера Ньоргорда після виконання його Симфонії і п'єси «Сузір'я» («Konstellationer», 1958), які отримали велике визнання в 1959 році на Фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики.

Так, твір «Анатомічне сафарі» складається з дев'яти частин, що утворюють єдиний, пов'язаний сюжетною і музичною логікою циклу. Перша частина називається «Дихання» («Respiration»), де дуже натуралістично показані всі грані людського дихання людини – важкого та переривчастого. Передано це різними динамічними градаціями вдиху-видиху повітряного струменя інструмента. Як помічав М. Еллегард, в цьому творі «акордеон постає перед нами як духовий інструмент, який дихає – перші слабкі звуки починають тремтіти, щоб потім розвинулися в потужне *crescendo* другої частини – «Рухи» [там само].

Також у сюїті використовується найрізноманітніший ритм руху. Зображується ніби праця різних частин організму. В цілому перший і другий номери, «Дихання» і «Рухи» («Movements») виконують функцію вступного розділу всього циклу. В «Рухах» представлені різноманітні ритмічні фігури – у вигляді перекидань звуків між партіями правої і лівої рук (зокрема, звуків-клацань, що перемикаються завдяки реєстровим важелям), акордових співзвуч і нашарувань. Все це робить музику надзвичайно вишуканою в тембровому відношенні.

Не менш цікаво по звуковому колориту є третя частина – «Плями» («Clusters»). Тут завдяки розкиданим звуковим кластерам у всіх регістрах акордеона ілюструються виступаючі плями по всьому тілу вигаданого «персонажа». Плями, які в процесі розгортання музичної тканини видозмінюються, розростаються динамічно, перекидаються з однієї теситури в іншу, збільшуються в звуковому обхваті та щільності, а також гліссандують. Таким чином, виникає буквально зрима відчуття, що плями розростаються, поширюються від однієї ділянки тіла до іншої. Разом з цим загальна напруженість звучання акордеона посилюється завдяки алеаторичним пасажам в найвищій теситурі правої клавіатури, що перемежуються з шумом клапанів клавіш.

Після «Плям» наступають – «Коливання» («Fluctuations») і «Реакція» («Reaction»). Чітка образна картина загострюється за рахунок поєднання руху з шумом клапанів при припиненні міховедення. У заключних пасажах рух різко спадає, зупиняючись на щільних кластерах низького регістру акордеона. У гранично лаконічній частині «Реакція» кластерні звуки, що нашаровуються в швидкому темпі наприкінці динамічно посилюються – від *ppp* до *fff*.

В наступному номері – «Percussion» (від *tiar.percussio*- постукування) – ілюструється дослідженням стану внутрішніх органів людини по звуку. Так, дієвий емоційний тонус, жваво-чудернацький рух цієї частини дозволяють розглядати «Вистукування» як своєрідне скерцо в усьому циклі. (Приклад №4)



Приклад № 4

В свою чергу, наступні дві частини – сьома, «Запаморочення» («Vertigo») і частина, «Сильне запаморочення» («Vertigo double») – виконують в сюїті функцію *Andante* сонатного циклу. В цих номерах композитор широко використовує засоби нетемперованого *glissandi* – плавне ковзання звуку вниз з подальшим поверненням, зниження і підвищення висоти тону.

Наступна частина – Токата – має підзаголовок «Impatience». В цьому номері зародження теми, яка потім буде превалювати у фінальній частині, свідчить, що власне, фінальний розділ всієї композиції виникає вже тут. Для цього номеру характерна моторика репетиційного руху, що чергується з кластерним звучанням. Це чергування відбувається як в горизонтальному плані, так і в вертикальному.

Заключна частина циклу – Фантазія, має підзаголовок «Одужання П'єтро» («Pietro's Return»). Тут виникає асоціація не тільки з самоаналізом власного одужання Пера Ньоргорда – «П'єтро», але і аналогії з відомим маршем П'єтро Фросіні «Повернення П'єтро», типовим зразком традиційної акордеонової естрадної музики. Так, в цьому номері проявилась характерна тенденція творчості композитора, прагнення до іронії, «до сліпучого яскравого гротеску» [там само].

**Висновки.** Так чином, проаналізувавши особливості використання тембрового потенціалу акордеона в творах датських композиторів ХХ століття (Оле Шмідта, Нільса Вігго і Пера Ньоргорда), приходимо до висновку, що всі ці музиканти зуміли зовсім по-новому «подивитись» на звуковий образ і природу сучасного акордеона. Кожен з цих композиторів

прагнув якнайширше розкрити можливості звучання цього інструменту й показати невідомі раніше звукові його барви.

Так, Оле Шмідт у творі *Symphonic Fantasy and Allegro* широко використовує практично весь діапазон акордеона, щоб показати палітру його звучання в різних регістрах і теситурі. Нільс Вігго в сюїті «В зоопарку» (в надзвичайно колоритних і видовищних образах-замальовках) використовує звукообразальні ресурси акордеона, трактуючи його «як дуже гнучкий мініатюрний орган». Пер Ньоргорд же в творі «Анатомічне сафарі» зумів (в звучанні багатотембрового акордеона) представити абсолютно нову образно-інтонаційну сферу, пов'язану з такими елементами виразності, як нетемпероване *glissandi*, сонорні звучності різного типу кластерів, ударно-шумові ресурси інструменту, звучання душника тощо.

Зазначимо також, що продовження вивчення творчості датських композиторів ХХ століття бачиться сьогодні перспективним завданням. Написанні ними твори, стають яскравим прикладом різних можливостей використання тембрового потенціалу акордеона, тому з цієї точки зору цікавим буде в наступному дослідженні провести паралелі та зіставити творчі методи датських композиторів (трактування акордеонного звучання) з методами інших композиторів ХХ – початку ХХІ століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. РАМ им. Гнесиных. М., 2004. 376 с.
2. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus*. М., 1992. С. 129-137.
3. Маклыгин А., Ценова В. Глава XI. Сонорика. Теория современной композиции: [учебн. пособие]. М., 2005. С. 382-411.
4. Теория современной композиции: [учебн. пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. М., 2005. 624 с.
5. Тукова И. Г. Принципы трактовки звука в музыке второй половины ХХ века. Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» (Российская Академия музыки имени Гнесиных, 15 ноября 2009 г. 15 апреля 2010 г.)
6. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века. Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
7. Холопова В. Интонация, сонор, звук. Феномен музыки. М., 2014. С. 128- 151.
8. Dzhabrailova-Kushnir E. D. Principles of working with sound in M. Shalygin's essay "Red bells of Juano Miro". *International Academy Journal Web of Scholar*. 2(32), February. 2019. pp.30-35.
9. Gervasoni P L'Accordeon, Instrument du XXeme Siecle. Paris, 1986. p. 39
10. Kumalainen H. Harmonik kataide musiikissa. -Helsinki, 1994. p. 86
11. Macerollo J. Accordion Resource Manual. - Toronto, 1980. p. 139