

УДК 078.09

**Цитування:**

Елисеєва К. Ю. Деякі проблеми інтерпретації партити №1 BWV 825 Й. С. Баха у виконанні на фортепіано, клавесині, клавикорді, органі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 105–110.

Yelysieieva K. (2022). Some Challenges of Partita No. 1 by J. S. Bach Interpretation in Piano, Harpsichord, Clavichord, Organ Performance. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 42, 105–110 [in Ukrainian].

*Елисеєва Катерина Юрївна,  
провідна концертмейстерка,  
старша викладачка  
кафедри академічного і естрадного вокалу  
та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-7401-1031>  
katerynaielysieieva@gmail.com*

## ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАРТИТИ №1 BWV 825 Й. С. БАХА У ВИКОНАННІ НА ФОРТЕПІАНО, КЛАВЕСИНИ, КЛАВІКОРДІ, ОРГАНІ

**Метою роботи** є розглянути історію створення, наявні видання та редакції, а також виконання на різних клавішних інструментах Партити №1, B-dur, BWV 825, Й. С. Баха; виявити й аргументувати розбіжності у виконавських інтерпретаціях. **Методологія роботи.** За основу взято універсальні – історичний, аналітичний – та спеціальні методи дослідження: системно-етнофонічний метод розглядає взаємодію зв'язків «інструмент – виконавець – музика», особливості конструкції інструментів та їх акустичні можливості, виконавський комплекс (техніка гри, методи роботи з текстом, виконавські школи) та виконувану музику (манеру виконання); когнітивний та комплексно-апробаційний методи засновані на тому, що авторка, будучи виконавицею-практиком, безпосередньо апробувала досліджуваний матеріал – характер освоєння прийомів гри, орнаментики – у межах виконавчої практики, бесід і майстер-класів з визнаними представниками виконавчої традиції (М. Свириденко, О. Дмитренко, Б. Біллетер, М. Крістева, С. Леві) і традицій інструментобудування (Д. Тітенко). Матеріалом дослідження є записи найвідоміших виконавців. **Наукова новизна.** Вперше порушено питання можливості та художньої виправданості (достовірності) виконання музичного твору бароко на різних клавішних інструментах в умовах сьогодення. За приклад узято клавирну Партиту №1 Й. С. Баха. Проаналізовано та порівняно наявні видання, редакції, музичні виконання на фортепіано, клавесині, клавикорді, органі. **Висновки.** Виявлено такі відмінності у виконавських інтерпретаціях: 1) у темпах виконання, що пов'язано з різною тривалістю звучання взятого звуку на кожному інструменті, хоча й індивідуальний художній задум виконавця також має значення; 2) у динамічному плані побудови композицій: терасна гучність динаміки клавесина й органа протистоїть поступовому переходу від форте до піано й навпаки (висхідно-низхідна динаміка) фортепіано та клавикорда, що також пов'язано з особливостями будови інструментів та їх динамічними можливостями. Водночас спостерігаємо єдність різних інтерпретацій п'єс циклу в артикуляції, агогіці та фразуванні.

**Ключові слова:** інтерпретація, Бах, партита, клавішні інструменти, фортепіано, клавесин, клавикорд, орган.

*Yelysieieva Kateryna, Leading Accompanist, Senior Lecturer, Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering, Institute of Modern Art, National Academy of Culture and Art Management*

**Some Challenges of Partita No. 1 by J. S. Bach Interpretation in Piano, Harpsichord, Clavichord, Organ Performance**

**The purpose of the article** is to consider the history of creation, existing editions and revisions, as well as performance on various keyboard instruments of Partita No. 1, B-dur, BWV 825, by J.S. Bach, as well as to identify and justify the discrepancies in performance interpretations. **The research methodology.** Universal (historical and analytical) methods and the following special research methods are taken as a basis. The system-ethnophonic method examines the interaction of the “instrument-performer-music” connection: the features of the instruments' constructions and their acoustic capabilities, the performing complex (playing technique, methods of working with the text, performing schools) and the music performance (the manner of performance). Cognitive and complex approbation methods are based on the fact that the author, as a practicing performer, directly tested the researched material, namely the nature of mastering playing techniques, ornamentation, within the framework of performing practice, conversations and master classes with the largest representatives of the performing tradition (M. Svyrydenko, O. Dmytrenko, B. Billeter, M. Kristeva, S. Levi) and traditions of musical instruments making (D. Titenko). The research material is the records of the most famous performers. **Scientific novelty.** For the first time, the problem of the possibility and artistic justification (authenticity) of performing a baroque piece of music on various keyboard instruments in today's conditions is highlighted. As an example, the piano Partita No. 1 by J. S. Bach is taken. Existing editions, revisions, musical performances on piano, harpsichord,

clavichord, organ were analysed and compared. **Conclusions.** The following differences in performance interpretations were revealed: in the time of performance (which is related to the different duration of the sound on each instrument, although the individual artistic idea of the performer is also important); in the dynamic plan of building compositions: the terrace volume of the dynamics of the harpsichord and the organ opposes the gradual transition from the forte to the piano and vice versa (ascending-descending dynamics) of the piano and clavichord (which is also related to the peculiarities of the structure of the instruments and their dynamic capabilities). At the same time, we observe the unity in the different interpretations of the articulation, agogics and phrasing.

**Key words:** interpretation, Bach, partita, keyboard instruments, piano, harpsichord, clavichord, organ.

Актуальність теми дослідження. У сучасній практиці музичного виконавства нарівні з традиційним виконанням клавірної музики бароко на фортепіано цікавим досвідом стала реконструкція музичних творів епохи бароко, тобто їх виконання з максимальною культурно-історичною точністю і достовірністю, що називають автентичним, або «історично поінформованим». Для такого виконання використовують старовинні клавірні інструменти чембало, орган і клавикорд. Різниця в їх будові та технічних можливостях звукотворення спричинює відмінності й у виконавських інтерпретаціях.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання інтерпретації старовинної музики вивчали Н. Арнокур, Н. Голубовська, В. Ландовська, М. Крістева. Проблему сучасної інтерпретації та традицій виконавства творів Й. С. Баха у своїх дослідженнях аналізували А. Алексєєв, Е. Бодкі, Й. А. Браудо, Л. Ройзман, І. Розанов, А. Швейцер. Збереглися й трактати К. Ф. Е. Баха, Й. Й. Кванца, Г. Муффата, де Сен Ламбера та ін., що дають змогу зрозуміти, як мала звучати музика за задумом композитора. Ніколаус Арнанкур зазначав: «Існують два абсолютно різні підходи до музики минулого, яким відповідають не менш різні способи відтворення: перший – переносить її в сучасність, другий – намагається показати її через призму епохи, в яку вона виникла. Перший спосіб природний, і його застосовували в усі епохи, що мають справжню живу сучасну музику. Він також є і завжди був єдиним можливим протягом усієї історії західної музики, від початку виникнення поліфонії аж до другої половини ХІХ століття». Далі традицію було перервано через зміну епох. «Традиції ... були повністю забуті, і вже невідомо, як вона виконувалася за життя її автора. Подібне трапилося, на мою думку, з великими композиторами ХVІІ та ХVІІІ ст., чия музика не пов'язана з нами безперервною традицією, оскільки їхні твори не звучали вже протягом століть. Немає нікого, хто міг би переконливо пояснити, як слід трактувати таку музику і підходити до деталей її виконання» [6].

Одним з перших пропагандистів старовинної музики та традицій інструментального виконавства був А. Долмеч – автор дослідження «Інтерпретація музики ХVІІ і ХVІІІ століть, за матеріалами сучасників», який започаткував практичне освоєння старовинної музики. З 1890-х років він влаштовував концерти барокової музики, громадський резонанс викликало його виконання забутих творів для віоли та гамба, а близько 1933 року він записав «Добре темперований клавір» Й. С. Баха на клавикорді.

М. Крістева зазначає: «... останнім часом посилюється інтерес піаністів до старовинної інтерпретації, що зруйнували традиційні трактування музики бароко. ... Крім того, перш ніж ми дійдемо до інструментальних творів у стилі бароко, було б добре послухати кілька виступів як на фортепіано, так і на клавесині. Більш глибоке розуміння принципів гри на стародавніх інструментах може зробити нашу гру на фортепіано достовірною та переконливою» [7, 28]. Примітно, що піаніст Алексіс Вайссенберг консультувався з клавесиністкою Вандою Ландовською у зв'язку з виконанням «Варіації Гольдберга» та «Хроматична фантазія та фуга» Й. С. Баха; а Глен Гулд надзвичайно цікавився клавесином, про що свідчать його багаторічні творчі пошуки на цьому інструменті.

Мета дослідження – розглянути історію створення, наявні видання та редакції, а також виконання на різних клавірних інструментах, відповідно до звукозаписів Партити №1 В-dur (BWV 825) Й. С. Баха, виявити й аргументувати різницю у виконавських інтерпретаціях. На фортепіано ця партита звучить у виконанні Глена Гульда, Діну Лірпатті, Григорія Соколова; на клавесині – Густава Леонхардта, Карла Ріхтера, Скотта Росса; на органі – у виконанні Кор ван Вагенінгена, Хансйорга Альбрехта.

Виклад основного матеріалу. Ця партита, як і значна частина творів для клавіра Й. С. Баха, була написана за часів проживання в Кьотені, де музикант обіймав посаду керівника придворного оркестру, а також навчав музиці принца Кьотенського. Відсутність органа визначила поле його подальшої діяльності. Так, Бах складав саме оркестрову та клавірну музику. Вважають, що

сюїти й партити композитор створив як інструктивні вправи не тільки для розвитку техніки, але й удосконалення виконавських прийомів і правильного розуміння жанрів та стилів, характерних для часу.

Жанр партити можна вважати одним із різновидів концертної сюїти. Назва «партита» з італійської мови буквально перекладається як поділена на частини. Спочатку ця форма музичних творів була окремим видом варіацій хоральної мелодії для органа, і її використовували тільки в духовній музиці в XVII–XVIII століттях, пізніше її стали застосовувати у світській музиці. У партитах Й. С. Баха танці дедалі більше втрачають зв'язок із традиційними танцювальними образами й стають характерними п'єсами, у яких лише темпоритм нагадує про їхнє походження. Відмінною рисою від сюїти можна назвати збільшення, розростання конструкції. До чотирьох основних творів, що входять до складу класичної сюїти, у партитах також додавалася прелюдія, або вступ, а також контрастні частини. Непорушним каркасом слугують чотири твори – це алеманда, куранта, сарабанда та жига. Для партити характерна вільна послідовність номерів, їхню кількість також визначає автор. Так, Партита №1 (BWV 825) складається з прелюдії, алеманди, куранти, сарабанди, двох менуетів та жиги. Поєднує композиції тональність Сі-бемоль мажор.

Перша збірка партит (Clavier-Ubung I) була опублікована в 1731 році. До неї входять шість партит (BWV 825-830) [1]. Після смерті Баха повне видання його творів вийшло в Лейпцизі. Воно складалося із 46 томів, випущених у видавництві «Брейткопф» в 1851–1899 роках. Третій том цього видання побачив світ 1853 року. Він містив клавірні твори, зокрема й шість партит. Редактором цього видання був Карл Фердинанд Беккер, який повністю передав авторський текст, не змінивши його сучасним фортепіанним трактуванням.

Сучасний вигляд для свого часу має редакція партит Карла Черні, Гріпенкерла та Ройцат. У цій редакції партити були видані в Лейпцизі у видавництві «Петерс» у 1855–1860 роках. Видання містило об'ємний вступ з докладними відомостями про кожен танець у циклі партити, наново відкриваючи шанувальникам музики бахівський музичний світ бароко. Метою цього видання було, можливо, бажання наблизити музику Баха до аудиторії слухачів; і тому докладні

редакторські вказівки для виконання на фортепіано здаються тут доречними.

Редакції клавірних партит, зроблені у ХХ столітті, – це редакція Егона Петрі (видавництво «Брейткопф», 1918), редакція Миколи Копчевського (Москва, «Музыка», 1968) і редакція Ріхарда Дугласа (Кассель, «Баренрайтер», 1972). Вказівки динаміки, штрихів, аплікатури, цифрові позначення темпів дуже детальні. Схоже, що ці редакції розроблені як методичний матеріал, призначений для учнів [1].

Щодо конкретних проблем виконання клавірних творів звернемо увагу на такі важливі елементи інтерпретації, як динаміка й артикуляція, а також орнаментика та вибір темпу. Варто про них зазначити з погляду технічних можливостей інструментів.

У фортепіанному виконанні можна динамічно збільшувати та зменшувати звучність, багатство тембру при цьому залежить від туші виконавця. Також конструкція фортепіано дає змогу затримувати за допомогою педалі звучання ноти, збагачуючи цим композицію. На чембало, як й органі, динаміку визначають вибір регістру й мануала. Так само виділяються мелодична лінія і бас. М. Крістева зазначає: «Диференційована динаміка – одна з найважливіших складових музичного виконання. Розподіл гучності, здатність виконавця «розфарбувати» своє виконання та його почуття динамічних фарб багато в чому залежить від того, чи буде твір передано слухачеві в його автентичній формі, як це задумав автор» [7, 21–22].

На клавикорді при помірному його звучанні можливе найтонше нюансування. Крім того, як правило, вже в самих творах музики бароко ефекти *piano* і *tutti* закладені у фактурі, яких досягали за допомогою її згущення та розрядження [2, 29].

Порівнюючи динамічні засоби фортепіано, клавесина та клавикорда, можемо помітити, що фортепіано не може створювати протиставлення звучностей за допомогою зміни регістрів і клавіатур, не має вібрації клавикорда, але має чутливу й рухливу динаміку, недоступну іншим інструментам. При цьому складністю в інтерпретації старовинної музики є пошук у засобах фортепіано таких прийомів динаміки, які допоможуть достовірніше виконувати клавірну музику.

Щодо динаміки при виконанні п'єс, написаних для клавикорда, потрібно забути про величезний динамічний діапазон фортепіано й грати в межах від *ppp* до *mf*, «цілком вільно,

так, ніби ви розмовляєте самі із собою» [3, 27]. Тож твори Баха, написані для клавикорда, потрібно виконувати ніби не для великої аудиторії, а для себе.

Мистецтво артикуляції полягає в зіставленні штрихів у кожному конкретному творі *legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato* та залишене на смак і фантазію виконавця. Щодо педалізації відзначимо, що звук безпедального рояля далекий від багатого обертонами клавесинного звуку. Компенсувати втрату тембральних та реєстрових властивостей клавесина має педалізація, але не «романтична» глибока, а така, щоб надасть клавірному твору прозорість і м'якість.

Музикознавці, які вивчають орнаментику, зібрали масу таблиць позначок та їх розшифровок. Особливе значення мають таблиці й трактати І. І. Кванца (1752), К. Ф. Е. Баха (1753), Ф. В. Марпурга (1755). Сам Бах виписав розшифровку прикрас у «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана» (1720), старшого сина композитора. Розшифрування, які дав Бах, ідентичні із розшифровками сучасних йому французьких композиторів. Щодо фортепіано ці розшифровки так само правильні, як і для інших інструментів. Але значок навіть із розшифровкою – це лише позначення природи прикраси. «Стародавня музика усипана маленькими і чарівними значками – прикрасами. Ноти, з яких вони створюються, – це теж музика, і вони мають бути вкраплені, вмонтовані в тканину так, щоб стати одним цілим із музичним текстом, який вони прикрашають», – пише В. Ландовська [8, 98].

Стосовно стилістики інтерпретацій використання орнаментику вкажемо, що найчастішим прийомом, яким користуються виконавці, особливо піаністи, є варіаційність у використанні прикрас, особливо з урахуванням репризності форм. При цьому труднощі інтерпретації полягають у правильному розшифруванні знаків, переведення їх у необхідну кількість нот та в поєднанні й групуванні цих нот у ритмічне ціле, відповідно до характеру і звучання п'єси. Ритм «визначає природу прикраси», – наполягає Ландовська [8, 94].

Проблему темпів у Баха вивчали багато дослідників його творчості. «Позначення темпів у Баха не можна розуміти буквально, – зазначає А. Швейцер, – його *Adagio*, *Grave* і *Lento* не такі повільні, а *Presto* не так швидке, як сучасне, найімовірніше, це різні міри помірного темпу *Moderato*» [9, 101]. Е. Бодкі

запропонував виділяти п'ять груп темпів для п'єс відповідно до їх афекту та ритмічної організації: *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro* і *Presto* [3, 155]. Вийшла симетрична темпова шкала із центром *Moderato*. Метроритмічні відповідності були запропоновані М.М.40, 60, 80, 100 та 120. Звичайно, ці рекомендації є приблизними, адже головне – знайти справжній афект п'єси.

При виконанні Партити №1 Й. С. Баха на різних інструментах важливо розкрити художній образ п'єс циклу технічними засобами конкретного інструмента. Проаналізуємо їх основні принципи з урахуванням вказаних вище записів виконання.

У фортепіанному виконанні партита звучить лірично, порівняно з іншими інструментами, завдяки тихій звучності та прозорій педалізації, що підкреслює легкість фактури. Прелюдія – це вступ до всієї партити, і здавалося б, передбачає урочистий характер звучання, але у фортепіанному виконанні прелюдія звучить, як невелика лірична п'єса, що передує циклу. Алеманда: протягом усієї п'єси зберігається дрібний штрих артикуляції, характерний і для виконання музики бароко. Педаль використовують для більш насиченого звуку мелодії. Гнучка динаміка, крещендування звучності показують у цій п'єсі можливості фортепіано. У куранті прозора фактура підкреслена легкою педаллю, темп жвавий, підкреслений ритм. У сарабанді дуже повільний темп фортепіанного виконання компенсується тембровим багатством звучання, підкресленими педаллю акордовими гармоніями, що надають медитативності виконанню. Менует – єдина п'єса циклу, де репризність частин відзначена контрастною динамікою – *forte* та *piano*. В інших п'єсах циклу варіаційність відзначена додатковим використанням мелізмів. Глен Гульд у репризах менуету переносить мелодію на октаву вгору, подібно до звучання 4' або 2' реєстру клавесина. Бас у штриху стакато полегшує гармонічну фактуру, мелодія в штриху *non legato* поєднує лінію голосоведення артикуляційними штрихами. Підкреслений ритм і приховане двоголосся в мелодії визначають граційний, грайливий характер менуету. Жига – яскравий, віртуозний характер фортепіанного трактування п'єси з підкреслено дуже швидким темпом руху тріолей.

Фортепіанна та клавесинні інтерпретації близькі між собою, оскільки навіть провідні піаністи брали приклад із клавесинного трактування виконання. Загальною рисою

трактувань є відсутність, крім менуетів, яскравих динамічних контрастів, використання музичного розмаїття орнаментики й артикуляції. У класичній грі підкреслюють бас, який виконують штрихом легато, що ущільнює звучання гармонічної основи фактури. Також відзначимо, що в класичному виконанні партита звучить яскравіше: у прелюдії дзвінкість звучання класесина, динаміка форте та стриманий темп виконання зумовили урочистий характер цієї п'єси. В алеманді арпеджовані акорди мелодії, виконувані ритмічно вільно, створюють елегантний характер п'єси. Сарабанда в помірно повільному темпі при її тридольному метроритмі зберігає танцювальний характер. Так само в менуетах, але у своєму темпі. Жига – швидкий темп, але повільніший, ніж на фортепіано (щоб уникнути звукового «туману», оскільки звук класесина згасає поступово).

Виконавче трактування на клавикорді близьке до класичного, але за рахунок таких можливостей клавикорда, як більш тривале порівняно з класесиною звучання струни й можливість вібрації звуку при певному натисканні клавіші, а також завдяки тихому звучанню інструмента музика звучить камерніше.

Що стосується виконавського трактування, то на своєму майстер-класі відомий швейцарський клавірист й історик музики Бернхард Беллітер рекомендував у прелюдії стежити за рухом голосів у поліфонічній фактурі п'єси з артикуляцією *legato*, а в алеманді акорди викладати ритмічно вільно, куранту грати *legato* та, відповідно до фрази, тримати рухливий темп, що зберігає відчуття тридольності й танцювальність у сарабанді.

Для виконання партити на органі використовують лише ручні мануали. Темпи порівняно з органом та класесиною більш стримані, що пов'язано з довгим згасанням звуку органа. Динамічної і тембрової контрастності п'єс циклу досягають за допомогою почергового використання тембрових регістрів: позитивних (у прелюдії, куранті) та флейтових (в алеманді, сарабанді, менуетах). В алеманді використовувані флейтові регістри темброво виділяють мелодію. А в куранті яскравого звучання досягають за допомогою тембрового регістру *mixture*.

Е. Бодкі на основі своїх досліджень і поглядів, викладених у книзі «Інтерпретація клавирних творів Й. С. Баха», припустив, що, обираючи інструмент для виконання першої партити, варто віддати перевагу клавикорду, оскільки, на відміну від інших партит, де фактура викладу, найімовірніше, класична, перша партита була написана (припускаємо) для клавикорда. Щодо виконання її на фортепіано, зазначимо, що твори, написані для клавикорда, знаходяться у більш вигідному становищі, оскільки ноти, якими вони записані, принаймні відповідають тому, що ми очікуємо почути; проте мистецтво туші навіть найвідомішого піаніста-віртуоза не може зрівнятися з тими найтоншими нюансами, які можливі на клавикорді, згадаймо хоча б унікальний і неповторний ефект *bebung* – вібрато на одному звуку [3, 108].

Наукова новизна. У статті вперше порушено питання виконання на різних клавирних інструментах (фортепіано, класесині, клавикорді, органі) Партити №1, B-dur, BWV 825 Й. С. Баха, виявлено розбіжності у виконавських інтерпретаціях та проаналізовано їх причини.

Висновки. Вказано відмінності в інтерпретаціях клавирної Партити №1 Й. С. Баха у виконанні на різних клавирних інструментах (фортепіано, класесині, клавикорді, органі), пов'язані, крім авторської концепції, індивідуального художнього задуму виконавця, з особливостями конструкції інструментів. Вони проявляються так:

1) у темпах виконання, що зумовлено різною тривалістю звучання взятого звуку на кожному інструменті;

2) у динамічній побудові композицій: терасній гучності динаміки класесина й органа та поступовому переході від форте до піано та навпаки (висхідно-низхідна динаміка) на фортепіано й клавикорді.

Водночас спостерігаємо єдність інтерпретацій в артикуляції та фразуванні п'єс циклу, що пов'язано з бахівською музичною риторикою.

Виконавські трактування відрізняються за характером афектів п'єс, та водночас вони об'єднуються за допомогою агогіки й фразування в той безперервний рух, який створює бахівську музичну мову.

*Література*

1. Bach Johann Sebastian. Partita in B-flat major, BWV 825. URL: [https://imslp.org/wiki/Partita\\_in\\_B-flat\\_major,\\_BWV\\_825\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Partita_in_B-flat_major,_BWV_825_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення: 10.09.2022).
2. Billeter B. Die Verzierungen bei Johann Sebastian Bach. *Zürich, Schweizer musikpädagogische Blätter*, 76. Jg., 1987. №1. Pp. 27–33.
3. Bodki E. The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1960. 421 p.
4. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence. London, 1946. 502 p.
5. Engler K. J. S. Bach 6 Partiten, BWV 825–830. Wiener Urtext Edition, Schott/ Universal Edition, 2004. Pp. 3–5.
6. Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music. UK, Amadeus Press, 1988. 205 p.
7. Кръстева М. Изпълнителски принципи при старите клавишни инструмент – родство и връзка със съвременния пианизъм. София : Хайни, 2016. 116 с.
8. Landowska W. Landowska on Music. New York : Stein&Day Pub, 1965. 434 p.
9. Schweitzer Albert. J. S. Bach. New York : Dover Publications, 1966. 928 p.

*References*

1. Bach, Johann Sebastian. Partita in B-flat major, BWV 825. Retrieved from: [https://imslp.org/wiki/Partita\\_in\\_B-flat\\_major,\\_BWV\\_825\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Partita_in_B-flat_major,_BWV_825_(Bach,_Johann_Sebastian)) [in English].
2. Billeter, B. (1987). The ornaments in Johann Sebastian Bach. Zurich, Swiss music education sheets. *Zürich, Schweizer musikpädagogische Blätter*, 76, (1), 27–33 [in German].
3. Bodki, E. (1960). The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 421[in English].
4. Dolmetsch, A. (1946). The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence. London, 502 [in English].
5. Engler, K. (2004). J. S. Bach 6 Partites, BWV 825-830. Wiener Urtext Edition, Schott. Universal Edition, 3–5 [in German].
6. Harnoncourt, N. (1988). Baroque Music Today: Music As Speech : Ways to a New Understanding of Music. UK, Amadeus Press, 205 [in English].
7. Krasteva, M. (2016). Performance principles in the old keyboard instruments – kinship and connection with modern pianism. Sofia, Heini. 116с. [in Bulgarian].
8. Landowska, W. (1965). Landowska on Music. New York, Stein&Day Pub, 434 [in English].
9. Schweitzer, A. (1966). J. S. Bach. New York: Dover Publications, 928 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.10.2022  
Отримано після доопрацювання 07.11.2022  
Прийнято до друку 16.11.2022*