

**ПАРТИТА № 2 С-МОЛЛ И.С. БАХА В ИСПОЛНЕНИИ  
ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ  
Г. ГУЛЬДА, М. АРГЕРИХ И Г. СОКОЛОВА**

*PARTITA № 2 C-MOLL DE J.S. BACH ÎN EXECUTAREA  
PIANIȘTILOR CELEBRI G. GULD, M. ARGHERIH ȘI G. SOKOLOV*

*PARTITA № 2 C-MOLL BY J.S. BACH PERFORMED BY THE  
OUTSTANDING PIANISTS G. GULD, M. ARGERICH AND G. SOKOLOV*

**НАТАЛЬЯ ДЖАЛИЛОВА,**

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
преподаватель, Университет им. Инону, Государственная консерватория, Малатья, Турция

CZU 780.8:780.616.433.083.1(430)

[780.8:780.616.433.083.1]:781.68

Партиты И.С. Баха всегда вызывали интерес пианистов, их часто исполняют в концертах и довольно активно записывают. Среди лучших записей советского времени можно назвать исполнения А. Ведерникова и Т. Николаевой, позднее — Г. Соколова, за рубежом — А. Хьюитт, М. Перайя, В. Ашкенази. В своих концертах их играли С. Рихтер и М. Гринберг, М. Юдина, К. Аррау и многие другие. Интерес к музыке И.С.Баха не угасает несколько столетий, и связан с тем, что она универсальна в своей гениальности, ее исполняют много и многие, и каждый находит в ней что-то свое и для себя.

Партиты написаны И.С. Бахом между 1726 и 1735 годами, представляют собой сюитный цикл. Это самостоятельные инструментальные пьесы, сохраняющие размер и стилистические особенности народных танцев. Целью доклада является сравнительный анализ исполнительских интерпретаций Партиты № 2 c-moll Баха выдающимися пианистами — Гленом Гульдом, Мартой Аргерих и Григорием Соколовым.

**Ключевые слова:** И.С. Бах, Глен Гульд, Марта Аргерих, Григорий Соколов, партита, фортепианная интерпретация, сравнительный анализ

Partitele lui J.S. Bach au trezit întotdeauna interesul pianiștilor, acestea au fost adesea interpretate în concerte și înregistrate destul de frecvent. Printre cele mai bune înregistrări din perioada sovietică se numără spectacolele lui A. Vedernikov și T. Nikolaeva, mai apoi — ale lui G. Sokolov, iar în străinătate — spectacolele lui A. Hewitt, M. Peraia, V. Ashkenazi. De asemenea, S. Richter, M. Greenberg, M. Yudina, K. Arrau și mulți alții le-au interpretat în concertele lor. Interesul pentru muzica lui J.S. Bach s-a păstrat continuu pe parcursul mai multor secole, dat fiind faptul că muzica maestrului este universală prin genialitatea sa, ea este interpretată de o mulțime de specialiști, fiecare găsimdu-se și regăsimdu-se în miracolul acestei muzici.

Partitele scrise de J.S. Bach între anii 1726 și 1735 reprezintă în sine un ciclu de suită. Acestea sunt piesele instrumentale independente care păstrează dimensiunile și caracteristicile stilistice ale dansurilor populare. Scopul articolului constă în analiza comparativă a interpretării Partitei nr. 2 c-moll a lui J.S. Bach de pianiștii remarcabili Glen Gould, Martha Argerich și Grigori Sokolov.

**Cuvinte-cheie:** J.S. Bach, Glenn Gould, Martha Argerich, Grigori Sokolov, partită, interpretarea pianului, analiza comparativă

J.S. Bach's Partitas have always aroused the interest of pianists, they are often performed in concerts and quite actively recorded. Among the best recordings of the Soviet era are the performances of A. Vedernikov and T. Nikolaeva, later — G. Sokolov, abroad — A. Hewitt, M. Peraia, V. Ashkenazi. S. Richter and M. Greenberg, M. Yudina, K. Arrau and many others who played them in their concerts. The interest in the music of J.S. Bach has not faded away for several centuries, and is connected with the fact that it is universal in its genius, it is often performed by many interpreters and everyone finds something of his own in it.

The Partitas were written by J.S. Bach between 1726 and 1735 as a suite cycle. These are original instrumental pieces that preserve the size and stylistic features of folk dances. The goal of the report is a comparative analysis of the interpretations of Bach's Partita No. 2 c-moll by outstanding pianists — Glen Gould, Martha Argerich and Grigory Sokolov.

**Keywords:** J.S. Bach, Glenn Gould, Martha Argerich, Grigory Sokolov, partita, piano interpretation, comparative analysis

Каждый, кому посчастливилось играть музыку Иоганна Себастьяна Баха, знает, какой концентрации внимания требует исполнение самых, казалось бы, несложных технически мест, но смысл, заложенный в нескольких нотах, которые нельзя просто «проиграть», заставляет собирать все внимание, слушать каждый звук, каждый голос в контексте данной полифонической ткани. Без понимания движения полифонических линий, направления голосов невозможно выполнение всех задач, поставленных перед исполнителем. Разрушается вся ткань, теряется нить, каждая из которых несет свой важный смысл в этом сложном переплетении.

Партиты написаны композитором между 1726 и 1735 годами, шесть вошли в первую тетрадь «Klavierübung», седьмая (Увертюра во французском стиле) — во вторую, вместе с Итальянским концертом. Они представляют собой сюитный цикл, предваряемый вступительной пьесой. Пьесы носят названия танцев, но таковыми по сути не являются. Это самостоятельные инструментальные миниатюры, сохраняющие размер и стилистические особенности народных танцев. Бах, как позже и Шопен, переосмыслил и вывел на абсолютно новый художественный уровень танцы, бывшие когда-то народными.

Партиты всегда вызывали интерес исполнителей, их часто исполняют в концертах и довольно активно записывают. Многие пианисты записывали их в разное время целиком, среди них можно назвать А. Ведерникова и Т. Николаеву в советское время, позднее это был Г. Соколов, за рубежом — А. Хьюитт, М. Перайя, В. Ашкенази. В своих концертах их играли С. Рихтер и М. Гринберг, М. Юдина, К. Аррау и многие другие. Интерес к музыке И.С. Баха не угасает несколько столетий, и связан с тем, что она универсальна в своей гениальности, ее исполняют много и многие, и каждый находит в ней что-то свое и для себя, и, скорее всего, именно с этим и связан секрет неугасающего интереса к ней в течение столь длительного времени.

Целью данной статьи является сравнительный анализ исполнения *Партиты № 2 c-moll* Баха в интерпретации выдающихся пианистов Глена Гульда, Марты Аргерих и Григория Соколова.

*Партита c-moll* состоит из шести пьес: *Simfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondea, Capriccio*.

Роль прелюдии, или вступительной пьесы, выполняет здесь *Sinfonia*; лирический центр *Партиты* — четвёртая пьеса *Sarabande*, которую окружают более легкие по характеру и быстрые миниатюры.

Поскольку рассматриваемые исполнители принадлежат к разным пианистическим школам, интерпретация ими *Партиты* очень отличается.

Глен Гульд — канадский пианист, родился в Торонто в семье музыкантов; первые уроки получил от своей матери, а с десяти лет начал посещать классы Торонтской консерватории, где учился по специальности фортепиано у Альберто Герреро и игре на органе у Фредерика Сильвестра. Уже в подростковом возрасте Глен Гульд становится известен в Америке и Канаде и начинает гастрольную деятельность. Сфера исполнительских интересов с возрастом постепенно сужается, Гульд сделал много записей редких произведений Я. Сибелиуса, А. Шенберга, П. Хиндемита. Сыграв последний концерт в 1964 г., он навсегда отказался от концертной деятельности, предпочитая ей тишину и уединение студии звукозаписи. До самой смерти в 1982 году Гульд много записывался, его записи высоко оценены престижными премиями Грэмми и Джуно. Главным композитором пианиста по праву считается И. С. Бах, сделанные Гульдом записи *Гольдберг-вариаций* Баха являются непревзойденным шедевром исполнения этого произведения.

Марта Аргерих родилась в Аргентине, затем семья переехала в Европу. Аргерих училась у Фридриха Гульды, Артуро Бенедетти Микеланджели, ярких представителей европейской пианистической школы. Ее исполнительская карьера началась в детстве, продолжившись победами на престижных международных конкурсах в Женеве и Варшаве. Концертирующая пианистка, Марта Аргерих также много записывалась. Она является дважды лауреатом премии Грэмми. Ее исполнительский репертуар необычайно широк, от Бетховена и Г. Малера до М. Равеля и А. Шнитке, но интерес пианистки неизменно вызывают композиторы-романтики.

Григорий Соколов, советский и российский пианист, яркий представитель русской пианистической школы с ее богатыми исполнительскими традициями. Родился в Ленинграде, с детства начав обучение на фортепиано. Учился у Л. Зелихман, а позже закончил консерваторию по классу М. Хальфина, который был студентом известного Ленинградского пианиста и педагога С. Савшинского. Лауреат Конкурса им. П. И. Чайковского, Премий имени Артуро Бенедетти Микеланджели и Франко Аббьяти, Г. Соколов активно записывается и гастролирует, сочетая в своем репертуаре очень разнообразные по жанру, стилю и эпохе произведения. Перейдём непосредственно к анализу интерпретаций *Партиты № 2*.

***Simfonia***. Г. Гульд играет её очень аутентично, имитируя клавишин, арпеджируя аккорды и используя прием *nonlegato*. В правой руке он применяет такой редкий штрих, как пальцевое *staccato*, которое является синтезом *martellato* и деташированного *marcato*, не часто используе-

мое пианистами по причине его сложности. В каденционных моментах Гульд играет свободно, не придерживаясь строгого ритма:



Это придает его игре момент импровизационности, что лишний раз подчеркивает связь современности с эпохой И. С. Баха, который был крупнейшим импровизатором своего времени и противником застывших форм, что подтверждают его концерты, токкаты, партиты и другие клавирные сочинения виртуозного характера. Импровизационность музыки Баха повлияла в дальнейшем на творчество многих великих композиторов. Например, Моцарт писал отцу, что хотел бы добиться в своих сочинениях строгого ритма в аккомпанементе в партии левой руки и такой же свободной импровизационности в партии правой, как в сочинениях Баха. Известен случай, когда один из сыновей Баха принес Моцарту ноты «ХТК» своего отца, он исчез на три дня, полностью погрузившись в мир удивительной баховской музыки. Связь Моцарта и Баха можно почувствовать, например, в *Фантазии c-moll* К.475, где много баховских аллюзий. Также широко известно о любви к творчеству Баха и его влиянии на сочинения Бетховена.

Гульд практически не использует педаль, обладая виртуозной пальцевой техникой и создавая за счет этого эффект «ручной» педали в необходимых местах. О применении правой педали при исполнении Баха можно говорить долго, и обсуждалось это также не раз, так как вопрос использования педали в сочинениях Баха является важным для современных исполнителей. Например, Мария Гринберг, выдающаяся пианистка и педагог, ученица Ф. Blumenfelda, среди учеников которого, как известно, был и Владимир Горовиц, говорила своим студентам, что учить Баха необходимо без педали, не затушевывая прозрачности, ясности фактуры и вертикали гармонии, а также горизонталю развития, и только лишь в конце работы добавлять совсем немного педали, которая должна играть роль колористического оттенка и помогать созданию тембра в моментах контрастности. Тема обширная, но представляется возможным согласиться с мнением выдающегося педагога XX века Н. Голубовской, которая считала, что «...если благодаря преимуществам фортепиано, в том числе педали, мы можем приблизить эти сочинения к их творческому первоисточнику, мы не только не погрешим против стиля, а постараемся лучше постичь подлинное содержание этой музыки» [1, с. 94].

В первой пьесе цикла мы слышим внимательное и бережное отношение Г. Гульда к паузам, которые создают иллюзию клавишинного исполнения:



В отличие от Г. Гульда, Марта Аргерих в ранних студийных записях играет более наполнено, не используя *arpeggiato* аккордов, в отличие от более поздней записи из Карнеги-Холла в 2011 году, где первый аккорд уже разложен. Исполнение в целом более жизненное, энергичное, в отличие от Г. Гульда, у которого более личное, интимное и, можно заметить, более аскетическое восприятие музыки Баха. Аргерих больше опекает звуки, подчеркивая скрытое

голосоведение. На фоне басовых фигураций в левой руке, при скупом использовании педали, играя очень мягко и пластично, оттеняя в баховском стиле тональные отклонения, пианистка создает свой, более романтический образ этой пьесы:



Богатая палитра *nonlegato* с небольшими акцентами (показами) нот придает особый колорит исполнению пианистки. Конец пьесы звучит почти аскетически, без лишнего оттягивания, создавая этим цельность партиты.

Г. Соколов также арпеджирует начальный аккорд в начальной пьесе, но, в отличие от Г. Гульда, арпеджируя аккорды, не подражает интонации клавесина, а любит каждый звуком. Исполнителем играет именно фортепианный вариант исполнения баховской музыки; за внешней сдержанностью угадывается свобода исполнительства. Чередуюсь, моменты *legato* перемежаются с *nonlegato* в левой руке, то оставляя мелодию звучать более одиноко, то делая ее более наполненной при помощи левой руки. Осуществляя баховский принцип, что ничего не должно оставаться неизменным, он играет более сдержанно эпизод на три четверти, каждая нота наполнена жизнью и энергией:



Используя почти тот же штрих, что Гульд и Аргерих, он играет более плотным звуком, более полнозвучно. Штрих Соколова, особенно в партии левой руки, в эпизоде на три четверти, приближен к маркированному *detache* струнных. Наш современник, он использует прием приближения звука в стилистике Моцарта, которой еще не существовало в эпоху И. С. Баха, обогащая интерпретацию великого Мастера.

В последних тактах исполнитель делает фактуру более насыщенной путем удвоения звука *соль* перед заключительным аккордом.

Вторую пьесу цикла *Allemande* Г. Гульд играет очень лирично и вместе с тем отстраненно, достигая этого за счет разделения и акцентирования отдельных звуков, используя мягкое *arpeggiato* аккордов. Исполнение романтично-светлое, не имеющее отношения к земному. Несколько придерживая ноты, он показывает скрытое голосоведение. Тридцатьвторые звучат у него несколько схоластично, отстраненно, что компенсируется потом *legato* шестнадцатых. Трель Гульд играет ровно, в современных традициях:



М. Аргерих играет *Allemande* сдержанно, как бы издалека. Широко используя палитру динамических контрастов, уходит в динамику *pp* и вновь возвращается к более полной звучности. Тонко интонируя, Аргерих создает звуковые и образные контрасты. При повторе пианистка играет более плотным звуком. Завершает *Allemande* практически не замедляя; характерное для Баха *stentando* отсутствует.

У Г. Соколова великолепное *legato*, украшения мимолетны и не выделяются, что способствует единству движения. В пьесе выстроена потрясающая вертикаль; также мы слышим умение показать партию левой руки. Хрустальное звучание украшений в верхнем регистре придает его исполнению особый колорит. В колористических же целях он использует *arpeggiato*. В отличие от Гульда и Аргерих, Соколов пауз практически не выделяет, что дает дополнительный эффект цельности и протяженности звучания:



Также ярко подчёркивается скрытое голосоведение. Переменяя *legato* и *portato*, исполнитель достигает удивительной объемности звучания. В завершении *Allemande* Соколов, придерживаясь аутентичного звучания в целом, напоминает слушателю, что это Бах, раскачивая начальные звуки трели в двукратном темповом соотношении, что возвращает нас в стиль эпохи Барокко. Указания о подобном исполнении трели можно найти как у Л. Моцарта в его трактате *Фундаментальная школа скрипичной игры*, так и в одном из трактатов Д. Тартини<sup>1</sup>. Перед цезурой, раскладывая аккорд, Соколов вновь напоминает об элементах клавесинности.

В *Courante* Г. Гульд обращается к приёму нисходящего *arpeggiato*, в баховском стиле, подчёркивая полифонический ход в мелодии (такт № 7):



Холодному звучанию правой руки противопоставляется теплая линия баса в партии левой. Волевое, энергичное звучание, жизненная сила, аффектированное, особо четкое взятие нот, мужественность мы слышим в исполнении этой части Мартой Аргерих. При повторе, в её исполнении практически отсутствует контрастность. Она играет напористо, почти агрессивно, временами скрадывая это внезапной мягкостью, что создает особый колорит.

Очень близок к исполнению Аргерих Г. Соколов, также арпеджируя первый аккорд. У него активные, поющие пальцы; он чуть оттеняет цезуру при повторе, в отличие от Аргерих и Гульда. Несколько иную трактовку украшений мы видим в этом исполнении. Как бы по-современному прочитывая Баха, он играет очень активно и энергично.

В следующей пьесе *Sarabande* Г. Соколов снова протягивает связь между каноническим исполнением украшений, выходя из трели в четвёртом такте. Траурный образ *Sarabande* подчёркивает слегка матовый звук, без блеска. Арпеджируя аккорды, Соколов придает особую

<sup>1</sup> После смерти Тартини в Париже в 1781 году был опубликован его *Трактат об украшениях*.

лиричность и теплоту этой части партиты. Контрастирующее *nonlegato* в партии левой руки с *legato* шестнадцатыми в правой добавляет высоту, объем, придает готическую стройность. Многие пианисты играют по-современному, при этом арпеджируют аккорды и традиционно исполняют украшения, используют характерные для музыки И. С. Баха замедления.

Г. Гульд играет *Sarabande* более полным звуком, в более подвижном, чем у Соколова, темпе. Его исполнение наполнено жизненным тонусом, при повторе появляется матовость звучания, камерность и теплота. На первый план выходит партия левой руки, темп единый, но с микроскопическими отклонениями, что добавляет исполнению элемент импровизационности и более свободного дыхания части в целом.

Марта Аргерих отходит от траурного характера пьесы, создавая образ глубоко личной легкой грусти. Безупречное легато в партии правой руки добавляет цельности. При повторе происходит динамическое развитие, яснее слышна линия скрытого голосоведения. Аргерих не арпеджирует аккорды в конце первого предложения. Пианистка играет свободно, что создает эффект сиюминутного исполнения, спонтанности, музыка как бы рождается непосредственно в данный момент. *Sarabande* в исполнении Аргерих звучит гораздо светлее и прозрачнее, чем у Гульда и Соколова.

Продолжим анализ исполнения Мартой Аргерих пятой части партиты *Rondeau*.

Безукоризненное туше позволяет ей исполнять данную пьесу утяжеленным стаккато, что наполняет обертонами паузы между нотами, создает ощущение непрерывности движения и цельности звучания. Пианистка использует пальцевое стаккато, что является одним из самых сложных приемов исполнения на фортепиано. Периодически оно оттеняется контрастностью *legato* и особой тембральной мягкостью.

Соколов играет *Rondeau* значительно медленнее, придавая пьесе характер более мужественный, упругий. Более наполненный, земной звук и волевое начало контрастируют с лирическими отступлениями:



Ярко контрастирующие две темы приводят в своем развитии к темповому сдвигу, яркой кульминации и жизнеутверждающему, оптимистическому финалу.

У Глена Гульда *Rondeau* звучит более утонченно, тонко выверенные штрихи создают эстетический образ. Лирический контраст здесь отсутствует, придавая исполнению более строгий, академический характер. А противопоставление шестнадцатых длительностей восьмым создает полное ощущение игры одной рукой в нескольких тактах до финала:



В исполнении Г. Гульда *Capriccio* обращает на себя внимание строгость, аскетизм, вертикальная и горизонтальная выстроенность. Он добивается архитектурного совершенства в лучших традициях готических соборов и высокой красоты недостижимого. Повтор в его исполнении отсутствует. Левая рука играет более плотным звуком. Играет он очень жизнерадостно, по-мальчишески задорно.

Решительное начало этой пьесы переключается с напором в трактовке Марты Аргерих. Её исполнение отличает мужская воля. Виртуозно выполняется пианисткой смена штрихов, что создает особую контрастность. Штрих где-то уплотняется, где-то обостряется, создавая нужный образ. Легкость, прозрачность, хрустальное звучание верхнего голоса контрастирует насыщенному звучанию в партии левой руки.

В исполнении Г. Соколова *Capriccio* предстает более активным и наполненным. Оркестровое слышание фактуры пианистом воплощается в выявлении скрытых подголосков в насыщенной полифонической ткани. Во второй половине пьесы мы видим резкий контраст, трепетность чувств, которое сменяет жизнеутверждающий характер. В партии левой руки интересный колорит создает штрих, напоминающий *пиццикато* струнных.

В заключение подведём некоторые итоги. Интерпретация Г. Соколова, типичного представителя традиций русской фортепианной школы, идущей еще от Антона и Николая Рубинштейнов, отличается глубоким прочтением текста, трактовки, присущим наиболее ярким представителям этого направления. Он высветляет скрытые, глубинные пласты в авторском тексте, его исполнению присущи жизненность и глубина. Без преувеличения это исполнение можно назвать самым полифоничным.

Исполнение Марты Аргерих относится к романтическим традициям исполнения музыки И.С. Баха, в нём много динамизма, жизнеутверждающего бурного темперамента, и в тоже время лирической теплоты, мягкой женственной интонации. Контраст волевого, почти мужского начала, что проявляется и в темпах, и в динамике, с мягким интонированием и опеванием широких интервалов придает игре Аргерих присущую ей неповторимость и узнаваемость.

Видение музыки Баха Г. Гульдом произвело настоящую сенсацию в прошлом столетии, мир музыки разделился на ярых противников и глубоких почитателей его искусства. Индивидуальность канадского пианиста доходила до крайностей во всем, начиная от внешнего вида и странных на первый взгляд привычек до ультраиндивидуалистического подхода к исполняемой музыке и крушению привычных канонов. Эстет, перфекционист, Гульд предпочел закрытую студию в горах общению со своими слушателями, считая, что так он будет к ним ближе, посредством своих пластинок и видеозаписей. Его личность, его искусство до сих пор рождает споры как среди музыкальных критиков, так и среди слушателей. Абсолютно ясно одно — нет равнодушных, а значит, музыку Гульда будут слушать и открывать для себя все новые поколения людей.

Бах Гульда — это особый мир, особое созерцательное состояние. Владение инструментом, феноменальная пальцевая техника позволяет пианисту достигать разнообразных звуковых эффектов, о некоторых мир впервые узнал именно от Гульда. Разнообразии тонких пальцевых штрихов, вершины мастерства Гульда будут еще долгое время будить интерес профессионалов, завораживая своей филигранностью, утонченностью и сложностью.

Возвращаясь непосредственно к фортепианной интерпретации произведений Баха, необходимо отметить, что в период жизни Баха средств разнообразить музыку было не так много, ни тембровых возможностей, ни динамических, поэтому средством продления короткого клавишного звучания оставалась орнаментика. Исполнители, которые, практически до времен Бетховена, являлись хорошими импровизаторами, играли украшения в традициях, которые передавались от учителя к ученику, и расшифровывать мелизматику композитору в сочинениях не требовалось, так как это было общеизвестно. Впоследствии, когда связь поколений была утрачена, вопрос об исполнении украшений встал перед исполнителями снова.

Это же касается и динамики, например, в сочинениях Баха не будет такого же мощного фортиссимо, как, например, у Листа, или такого же пианиссимо, как у Дебюсси. Опять же это продиктовано стилистикой этой музыки, во время написания которой композитор не располагал современными инструментами и надо понимать, что ограниченные динамические возможности клавесина и клавикорда конечно же не позволяли композитору свободно располагать всей звуковой палитрой. Ступенчатая динамика клавесина была далека от привычной нам, и возможность исполнения *crescendo* и *diminuendo* просто отсутствовала.

Также были крайне скудны возможности клавесинного и клавикордового туше, хотя на некоторых моделях возможно было использовать вибрацию, но появились они позднее. Бурное развитие клавикордов, пришедших на смену клавесину и клавичембало, к большому сожалению, происходило уже значительно позже и, вполне возможно, Бах, имея в распоряжении современные нам инструменты, гораздо шире пользовался бы их возможностями. Как пишет Г.Гульд, «...характерной особенностью Баха как композитора было его нежелание предназначать свои сочинения для какого-то определенного клавишного инструмента. В то же время, огромное достоинство современных инструментов заключается в том, что возможность гладкого струящегося *legato* может быть реализована, но может оставаться и неиспользованной; таким звуком можно злоупотреблять, но можно применять его разумно. И препятствовать современному фортепиано в точном воспроизведении структуры барочной музыки вообще и музыки Баха в частности было бы не чем иным, как проявлением логики архивиста» [2, с. 32-33]. Мнений может быть много, но ясно одно — гений И. С. Баха преодолел время, и многое, что доступно нам на современном рояле, уже заложено в его произведениях для клавира, что очевидно и на примере *Партиты № 2 c-moll*.

#### Библиографические ссылки

1. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1965.
2. ГУЛЬД, Г. *Избранное*. Кн.1. Москва: Изд. дом Классика-XXI, 2006.