

УДК 780.647.2:781.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-6>

**Віталій ОХМАНЮК**

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0001-9762-4968

**Галина ІВЧЕНКО**

заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

**ORCID:** 0009-0008-1496-4077

**Михайло КРЕТ**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

**ORCID:** 0000-0002-0052-1194

**Віталій КОРЧИНСЬКИЙ**

магістрант кафедри народно-інструментального виконавства факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

**ORCID:** 0009-0002-0896-6187

**Бібліографічний опис статті:** Охманюк, В., Івченко, Г., Крет, М., Корчинський, В. (2024). Особливості інтерпретації Прелюдії і фуги d-moll № 6 з ДТК Й. С. Баха *Fine Art and Culture Studies*, 5, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-6>

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ D-MOLL № 6 З ДТК (1 ТОМ) Й. С. БАХА

Виконання поліфонічних творів на баяні-акордеоні – проблема нині досить актуальна, в той же час дискусійна, з огляду на різні підходи до інтерпретації творів барокового репертуару. Зазначимо, що академічний баян-акордеон – це порівняно молоді інструменти. Вони не мають накопиченої століттями оригінальної літератури, зокрема, своєї класики (творів XVII–XIX ст.). У зв'язку з цим постає запитання, наскільки відповідним до епохи буде звучання бахівських поліфонічних творів, створених, здебільшого, для клавіру (клавикорду, органу, клавесину) в інших тембрових умовах.

У педагогічній роботі проблема розкриття сенсу музики Й. С. Баха особливо важлива. Що стосується прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» накопичено великий педагогічний досвід. Склалася усталена виконавська традиція, внутрішня суть даної музики буває закрита від виконавців. Метою статті постає завдання з'ясувати проблеми, особливості інтерпретації прелюдії і фуги d-moll № 6 з 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха в баянно-акордеонному виконавстві.

Методологія роботи полягає у застосуванні таких методів, як: узагальнюючий, творчо-діяльний, порівняльний, системний аналіз літературних джерел, історико-культурологічний, абстрагуючий, синтез, хронологічний та типологічний.

Наукова новизна полягає у тому, щоб окреслити домінуючі тенденції у дискурсі художньо-естетичних орієнтацій сучасного баянно-акордеонного виконавства. Дослідити, які виконавські виражальні засоби та форми потрібно використовувати баяністам-акордеоністам, аби передати образно-значеннєвого змісту при виконанні Прелюдії і фуги d-moll № 6 з «Добре темперованого клавіру» (1 том) Й. С. Баха. Також окреслити характерні риси інтерпретацій Прелюдії і фуги у баянно-акордеонному виконавстві.

**Висновки.** Таким чином зазначимо, що на прикладі аналізу баянно-акордеонних інтерпретацій Прелюдії і фуги d-moll з першого тому «ДТК» визначили найхарактерніші показники загально-стильових тенденцій епохи бароко та композиторської техніки.

Отже, зауважимо, що сучасне баянно-акордеонне виконавство сягає перспективного рівня узагальнення, синтезу, органічного сплаву колишніх інтерпретаційних моделей, запропонованих піаністами. Розмаїті виконавські версії репрезентують закономірний поступ у безперервній естафеті інтерпретації музики Й. С. Баха.

**Ключові слова:** баянне виконавство, добре темперованийий клавір, бахівська музика, поліфонія, музична інтерпретація, бароко.

**Vitalii OKHMANIUK**

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovel'ska Str., Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43016

**ORCID:** 0000-0001-9762-4968

**Halyna IVCHENKO**

Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Arts, Faculty of Music, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera Str., Rivne, Ukraine, 33028

**ORCID:** 0009-0008-1496-4077

**Mykhailo KRET**

PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Arts, Faculty of Musical Arts, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera Str., Rivne, Ukraine, 33028

**ORCID:** 0000-0002-0052-1194

**Vitalii KORCHYNSKYI**

Master's Student of the Department of Folk and Instrumental Performance, Faculty of Musical Arts, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera Str., Rivne, Ukraine, 33028

**ORCID:** 0009-0002-0896-6187

**To cite this article:** Okhmaniuk, V., Ivchenko, H., Kret, M., Korchynskyi, V. (2024). Oso- blyvosti interpretatsiyi Preludiyi i fuchy d-moll № 6 z DTK Y. S. Bakha v bayanno-akordeon- nomu vykonavstvi [Peculiarities of interpretation of the Prelude and fugue D-moll No. 6 from WTC (Volume 1) by J. S. Bach in accordion performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-6>

**PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF THE PRELUDE AND FUGUE D-MOLL NO. 6 FROM WTC (VOLUME 1) BY J.S. BACH**

*The performance of polyphonic works on the bayan-accordion is a problem that is currently quite relevant and at the same time controversial, given the different approaches to the introduction of works by the baroque repository. It is worth noting that the academic bayan-accordion is a relatively young instrument. They have no original literature accumulated over centuries, including their own classics (works of the seventeenth and nineteenth centuries). In this regard, the question arises as to how appropriate to the era will be the sound of Bach's polyphonic works, composed mainly for the keyboard (clavichord, organ, cello) in other key conditions.*

*In pedagogical work, the problem of revealing the meaning of J.S. Bach's music is particularly important. With regard to the preludes and fugues of the Well-Tempered Clavier, a great deal of pedagogical experience has been gained. There are established performing traditions, and the inner essence of this music is sometimes hidden from performers.*

**The purpose** of the article is to find out the problems and peculiarities of the interpretation of the Prelude and Fugue d-moll No. 6 from Volume 1 of J.S. Bach's «Well-Tempered Clavier» in bayan-accordion performance.

**The methodology** of the work is based on the use of such methods as: balancing, creative and activity, comparative, systematic analysis of literary sources, historical and cultural, abstracting, synthesis, chronological and typological.

**The scientific novelty** is to outline the dominant trends in the discourse of artistic and aesthetic orientations of contemporary accordion performance. To investigate which performing expressive means and forms should be used by accordionists in order to convey the figurative and semantic content when performing the Prelude and Fugue in D-moll No. 6 from the Well-Tempered Clavier (Volume 1) by J.S. Bach. Also, to outline the characteristic features of interpretations of the Prelude and Fugue in accordion performance.

**Conclusions.** Thus, it should be noted that, on the example of the analysis of the accordion and bayan interludes of the *Prelude and Fugue in D-moll* from the first volume, DTK identified the most relevant indicators of the general stylistic trends of the baroque epic and competitive tone.

Thus, it should be noted that modern accordion performance reaches a progressive level of harmonisation, synthesis, and organic harmony of the previous innovative models introduced by pianists. The various performances represent a legitimate step in the unbroken quest to interpret the music of J.S. Bach.

**Key words:** accordion performance, well-tempered harpsichord, Bach's music, polyphony, musical interpretation, Baroque.

**Актуальність проблеми.** Виконання поліфонії на баяні та акордеоні – проблема актуальна, в той же час дискусійна з огляду на різні підходи до інтерпретації творів барокового репертуару. Справа в тому, що академізований баян та акордеон – це порівняно молоді інструменти. Вони не мають накопиченої століттями оригінальної літератури, зокрема, своєї класики (творів XVII–XIX ст.). У зв'язку з цим виникає питання, наскільки адекватним буде звучання бахівських поліфонічних творів, написаних переважно для клавіру (клавесину, клавикорду, органу), в інших тембрових умовах.

На цей рахунок існують дві різні точки зору: перша – виконання на баяні та акордеоні тільки оригінальних композицій, тобто, написаних спеціально для баяна-акордеона, а друга – виконання в основному перекладення класичного репертуару, тобто, творів, спочатку створених для іншого інструмента, як правило, для клавіру (пізніше для фортепіано). Сьогодні стає все більш очевидним, що обидві точки зору – крайнощі. Зрозуміло, оригінальним творам має бути відведено значне місце в репертуарі баяніста-акордеоніста, так як вони визначають обличчя інструмента і долучають виконавців і слухачів до кращих здобутків світової класичної спадщини (Безугла, 2001, 37–41).

Важливою складовою сучасного репертуару баяніста-акордеоніста є цикл клавірних творів «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. Таким чином, дослідження спадщини композитора крізь призму баянно-акордеонного виконавства є актуальною проблемою сучасного музикознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З появою баяна-акордеона у професійному музичному мистецтві водночас розпочинається процес становлення науково-дослідницької та методологічної роботи, яка спрямована на формування теоретичної бази сучасного баянно-акордеонного виконавського мистецтва. До кінця 80-х років XX ст. з'являється ряд

теоретичних досліджень щодо важливих для музично-виконавської практики питань: систематизації штрихів – В. Власов, аплікатури – В. Беляков, Г. Стативкін, особливостям специфіки звуковидобування – Г. Гвоздев, фразування – Ю. Акімов, напрямку руху міху – М. Оберюхтін (Оберюхтін, 2000, с. 7).

Серед розвідок останніх років слід відзначити працю Є. Борисенка «Про органну та клавірну музику Баха і деякі особливості виконання її на акордеоні» (Борисенко, 2001, с. 63). У даній роботі автор прослідковує загальні тенденції у традиційному виконавстві доби бароко з метою умілого їх застосування в сучасних умовах. Дослідження Є. Борисенка присвячене розв'язанню проблем виконання бахівської музики на баяні-акордеоні та є підтвердженням комплексного підходу сучасного виконавства до питань теорії музичного мистецтва.

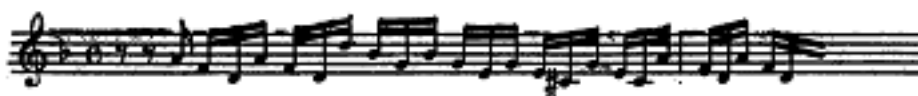
**Метою статті** постає завдання дослідити проблеми та особливості виконання, здійснити методико-виконавський аналіз прелюдії і фуґи d-moll № 6 з 1 тому циклу клавірних творів «Добре темперованого» клавіру» Й. С. Баха в баянно-акордеонному виконавстві.

**Виклад основного матеріалу.** *Прелюдія*, написана у двочастинній формі, має тонкий, майже філігранний мелодичний рисунок, і в той же час є достатньо гострою, характерною, своєрідною за колоритом, сповнена характеру благородства і тонких почуттів. Фактура ніби «зіткана» із гармонії, в якій «проглядається» прихована мелодія.

У другій частині твору настрої стає більш бурхливим і пристрасним: емоційна напруга посилюється такт за тактом, досягаючи найвищої точки на хроматичних послідовностях із зменшених квінт, що спускаються донизу. Така послідовність, на думку багатьох дослідників, передбачає подібні пасажі у Ф. Ліста та Ф. Шопена. У другій частині шістнадцяти тривалості, що створюють мелодію, повинні бути виконані дещо ширше і трохи виділеними.

## Приклад 1

## Прелюдия и fuga d-moll



Прелюдия легкого, тонкого, почти филигранного рисунка, в то же время достаточно острая, характер-

Всього прелюдія має 26 тактів, водночас її скорочений варіант, який міститься у Нотному зошиті В. Ф. Баха, має всього лиш 15 тактів (після 14-го такту звучить лише один мажорний тризвук). Таким чином, і у цьому

варіанті відсутні такти 15–26 з їхніми злетами і спадами, що закінчуються імпровізаційно введеною каденцією стверджувального характеру. Такі ж скорочення подаються у редакції Форкеля:

## Приклад 2



Темп прелюдія не повинен бути дуже швидким. Найбільш адекватними інтерпретаційними версіями є ті, що виконуються у темпі *Allegro moderato* (редакції Черні, Казелли), або *allegro, ma non troppo* (Бішоф, Муджелліні), і особливо *Moderato* (Таузіг, д'Альбер, Ріман) або *Non allegro* (Бузоні) чи *Quieto* (Барток). Одиницею руху тут є не четверть, а восьма тривалість (приблизно ця восьма рівна 104), що дає можливість без поспіху виявити усі звивини мелодичного рисунку.

Стосовно артикуляції – у різних редакціях подаються різні відомості. Верхній шар фактури (розкладені акорди) в редакціях Таузіга, д'Альбера, Лонго та інших пропонується фразувати великими гармонічними фразами і виконувати їх *legato*, у редакції Бартока – *molto legato* (Карась, 2006, 156–165).

Натомість Бузоні пропонує штрих *non legato*, при цьому зазначаючи, що це такий ігровий прийом, який виконується еластичним ударом пальця, без допомоги зап'ястя. Цей рід удару відрізняється від власне *staccato* тим, що звуки повинні звучати хоч і роздільно один від другого, та якомога м'якше і довше. Вказуючи взагалі на важливість виконання *non legato* як такого роду туше, що найбільше відповідає при-

роді клавіру, редактор Бузоні різко критикує гру *legato*, оснований на наслідуванні вокальному мистецтву, і виступає за беззаперечну перевагу *non legato* над *legato* (Мищенко, 2007, с. 87).

Ще більш категоричним є редактор Казелла, який пропонує виконувати прелюдію *staccato*. Митець вважає, що прелюдія є п'єсою фантастичного і збудженого характеру, що маже повністю має бути виконана на особливому *staccato* пальців без участі руки (Берденнікова, 1999, 58–66).

На нашу думку, кожна із інтерпретаційних версій щодо артикуляції має свої переваги, водночас як у групуванні можливі варіанти і по 6 звуків, і по 12. Ці варіанти є правом вибору виконавця, який повинен покладатися на власне художнє бачення.

Стосовно артикуляції при виконанні на баяні – застосовуємо пальцеву артикуляцію для більш рельєфної імітації у правій руці мотиву. Пальцеві рухи мають бути енергійними, ніби карбуючи кожен звук (штрих *non legato*). Якщо баян багатотембровий, то граємо на регістрі «баян», або «баян з пікколо».

Динамічний план прелюдії в межах *pp – f*. Починаємо *p*, в третьому такті робимо невеличке *crescendo* до *f* у 4 т., після чого здійсню-

емо *diminuendo* і з 6 т. граємо *p*. З 13 т. робимо *crescendo* до *f* у 15 т., де йде стрімке *diminuendo* до *p* та *pp*. З 20 т. знову *crescendo* до *f* у завершальних акордах прелюдії.

Особливим є завершення прелюдії, де баяніст повинен імітувати *органне звучання*, і здійснити це як у пасажі нисхідними шістнадцятими

у групах по зменшених тризвучках, так і у повнозвучних акордах в останніх тактах. Воно контрастує із попереднім токатним рухом всієї прелюдії. Варто звернути увагу, також, щоб ці акорди не були перетримані у часі, так як це лише завершення першої частини поліфонічного циклу.

### Приклад 3



*Триголосо́на fuga* має розспівну тему із чітко визначною кульмінацією, що створюється висхідним секстовим ходом.

Тема за будовою розпадається на дві частини. У першій частині – спокійний рух по звуках гами, у другій частині – мелодичне утворення, подібне за типом руху з групетто, в окремих редакціях позначене як трель, що разом із

висхідним розмахом і стрибком на сексту надає темі більш пристрасного характеру.

Позначення *staccato*, поставлене над звуком *b* (як свідчить Urtext – самим Й. С. Бахом), свідчить про певні артикуляційні наміри композитора: виділення переривання рівномірного руху через переривання спільного *legato*.

### Приклад 4



Відповідь до теми є реальною. Її супроводжує виразне протискладнення, що майже

повністю складається із шістнадцятих.

### Приклад 5



Протяжність фуги – 44 такти. Найчастіше її архітектонічна будова розглядається як тричастинна. Ріман і Бузоні вирізняють три частини по 12 тактів + 16 тактів + 16 тактів, при чому Ріман пояснює будову так: перша частина, експозиція та інтермедія – 9+3 такти, друга частина, розробка – 8+8 тактів, третя частина, кода – 10+6 тактів. Морган вирізняє 9+29+6 тактів, Перракіо – 7+31+6 тактів.

Проте, існує й інша інтерпретаційна версія стосовно форми фуги. Наприклад, Барток впевнено вважає форму фуги двочастинною – 20+24 такти, особливо підкреслюючи, що останні такти обидвох частин точно співпадають, при цьому перша частина закінчується в тональності домінанти, друга – в тональності тоніки.

У коді фуги є органічний пункт на тоніці зі збільшенням (подвоєнням) числа голосів, – прийом, що надає заключенню повнозвучного, величного характеру.

В інтерпретації темпу фуги серед музикантів немає суттєвих розбіжностей. Це, як правило, *Andante* або *Moderato* – в цілому стриманий темп зі спокійним рухом.

Слід пам'ятати, що однією з особливостей музики Баха є безперервність мелодичних ліній (Давидов, 1998, с. 117). Отож, під час зміни напрямку міха виконавцеві потрібно за допомогою рухів пальців пом'якшити надмірну різкість грані між фразами, «зв'язати» тему.

Динамічний план в межах *p* – *f*. Завдяки проведенню теми у різних голосах правої та лівої (виборної) клавіатур ми маємо можливість яскравіше показати її кожне проведення.

Починаємо грати тему у першому та другому голосах (3 т.) *p*, хоча нижній регістр другого голосу вже дасть іншу музичну фарбу. Третє проведення теми у лівій – виборній клавіатурі (6 т.) виконуємо *mf*. У 17 такті тема звучить *f* впродовж кількох тактів і відбувається спад динамічної напруги до *p*. Динамічне наростання наприкінці фуги, що відмічене у більшості редакцій, обґрунтоване збільшенням числа голосів, ущільненням музичної тканини. Тому з 35–36 тт. *crescendo* до завершальних акордів, де можна дозволити хороше *allargando* та логічно витриманий завершальний акорд, обумовлені підкресленням завершення цілого поліфонічного циклу.

**Висновки.** Таким чином зазначимо, що На прикладі аналізу баянно-акордеонних інтерпретацій Прелюдії і фуги *d-moll* з першого тому «ДТК» визначили найхарактерніші показники загально-стильових тенденцій епохи бароко та композиторської техніки (Дубій, 2003, с. 173), до яких відносимо:

1) варіювання як основоположний «технічний» засіб при розгортанні музично-барокових ідей, що знаходить своє втілення через «роззосередження» тонів теми засобами мелодичного чи гармонічного фігурування;

2) редукція голосів теми, введення до неї індивідуалізованого контрапункту, метроритмічна трансформація, розмивання контурів теми аж до її повного розчинення, зникнення *de facto*, або ж навпаки, поступова викристалізація тематичного матеріалу з мотивно-недиференційованого потоку;

3) секвенціювання, що може бути як способом тривалого збереження єдиного настрою, так і дієвим інструментом при «швидких» тональних переходах, має ряд суто барокових особливостей: практичне поєднання прийомів секвенції та імітації, перехід суто мелодичної секвенції у гармонічну, різноманітні способи ускладнення секвенції мелодичними, ладогармонічними та метроритмічними засобами;

4) повторення як невіддільна специфічна ознака барокового світобачення, яка під оглядом різномасштабного втілення може виконувати як аркоподібну функцію, так і визначати загальну архітектоніку музичного твору;

5) мотивне проростання, що забезпечує процесуально-фазовий рух форми. Зміни можуть відбуватися за рахунок внутрішнього розростання мотивних меж або внаслідок зовнішнього пластичного приєднання спорідненої інтонаційної ланки, що нівелює відчуття періодичності, надаючи розвиткові рис плинності, текучості;

6) елізія – прийом послідовного подрібнення теми. З одного боку, це сприяє концентрації образної виразності, детальному запам'ятовуванню тематичної тези, з іншого – її розосередженню, порушенню планомірності розвитку матеріалу. Останнє закономірно супроводжується змінами мелодичного

малюнка, інтервальної та ритмічної будови голосових ліній, гармонічного контексту, фактурного оформлення тощо;

7) система мелодико-тематичних перетворень, що включає в себе авґментацію, димінуцію, ракохід, інверсію, інверсію ракоходу, стрету, площинні перестановки голосів – вертикально-рухомий та горизонтально-рухомий контрапункти;

8) рондоподібність та варіаційність, що мають у побудові форми організуюче значення: визначають планування тем в експозиціях, вибір

матеріалу для розвиткових розділів форми, закономірності їх чергування та порушення із наступним обов'язковим відновленням та утвердженням панівного інтонаційного образу.

Таким чином, сучасне баянно-акордеонне виконавство сягає перспективного рівня узагальнення, синтезу, органічного сплаву колишніх інтерпретаційних моделей, запропонованих піаністами. Розмаїті виконавські версії репрезентують закономірний поступ у безперервній естафеті інтерпретації музики Й. С. Баха.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Безугла Р. І. Ретроспективний аналіз розвитку українського баянного мистецтва. *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Вип. 5. К., 2001. С. 37–41.*
2. Берденнікова К. М. Гомілетика як основа інтерпретації духовних творів Й. С. Баха. *Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство: Зб. статей. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. Вип. 2. С. 58–66.*
3. Борисенко Є. Про органну та клавірну музику Й. С. Баха та деякі особливості виконання її на акордеоні. *Донецьк: ТОВ Либідь, 2001. 100 с.*
4. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): *навч. посіб.* К.: Музична Україна, 1998. 236 с.
5. Дубій А. А. Символіка та діалектика чисел в інтерпретації «Маленької прелюдії» Й. С. Баха для органа e-moll. *Проблеми музичної освіти: Зб. статей. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 268 с.*
6. Карась С. До питання виконавського аналізу деяких аспектів поліфонічної фактури на баяні (на прикладі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. І.-Ф. : Плай, 2006. Вип. ІХ. С. 156–165.*
7. Міщенко О. В. Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів. *Дуети, тріо: навч. посіб.* Харків, 2007. 137 с.
8. Оберюхтін М. Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна і В. А. Моцарта на готово-виборному баяні. *Львів: ВДМІ ім. М. Лисенка, 2000. 15 с.*
9. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.): *моногр.* Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.

#### REFERENCES:

1. Bezuhla R. I. (2001). Retrospektyvnyy analiz rozvytku ukrayins'koho bayannoho mystetstva [Retrospective analysis of the development of Ukrainian Bayan art]. *Visnyk KNUKiM*, 5, 37–41 [in Ukrainian].
2. Byerdyennikova K. M. (1999). Homiletyka yak osnova interpretatsiyi duxovnyx tvoriv Y. S. Bakha [Homiletics as the basis of interpretation of the spiritual works of J. S. Bach's]. *Problemy muzychnoyi interpretatsiyi. Kyivsk'e muzykoznavstvo*, 2, 58–66 [in Ukrainian].
3. Borysenko YE. (2001). Pro orhannu ta klavirnu muzyku Y.S. Bakha ta deyaki osoblyvosti vykonannya yiyi na akordeoni [About organ and piano music Y.S. Bach and some features of its performance on the accordion] 100 s. [in Ukrainian].
4. Davydov M. (1998). Shkola vykonavs'koyi maysternosti bayanista (akordeonista) [School of performing skills of the accordionist (accordionist)]. *Navch. Posib*, 236 s. [in Ukrainian].
5. Dubiy A. A. (2003). Symvolika ta dialektyka chysel v interpretatsiyi «Malen'koyi prelyudiyi» Y. S. Bakha dlya orhana e-moll [Symbolism and dialectics of numbers in the interpretation of «Little Prelude» by J. S. Bach's for organ e-moll]. *Problemy muzychnoyi osvity: Zb. Statey*, 268 s. [in Ukrainian].
6. Karas' S. (2006). Do pytannya vykonavs'koho analizu deyakyykh aspektiv polifonichnoyi faktury na bayani (na prykladi «Dobre temperovanoho klaviru» Y. S. Bakha) [To the question of the performance analysis of some aspects of the polyphonic texture on the bayani (on the example of «Good tempered piano» by Y. S. Bach's)]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Mystetstvovnavstvo*, IX, 156–165 [in Ukrainian].

7. Mishchenko O. V. (2007) Interpretatsiya muzyky baroko ansamblem bayanistiv [Interpretation of baroque music by an ensemble of accordion players]. *Duety, trio: navch. posib* Kharkiv, 137 s. [in Ukrainian].
8. Oberyukhtin M. (2000) Osoblyvosti vykonannya fortepiannykh tvoriv Y. Haydna i V. A. Motsarta na hotovo-vybornomu bayani. [Peculiarities of performing piano works by J. Haydn and V. A. Mozart on a ready-made bayan]. 15 s. [in Ukrainian].
9. Stashevs'kyi A. (2007) Velyki zhanry v ukrayins'kiy muzytsi dlya bayana (tendentsiyi rozvytku v ostanniy chverti XX ta na pochatku XXI st.) [Great genres in Ukrainian music for bayan (development trends in the last quarter of the XX and the beginning of the XXI century)]. *Monohr.*, 159 s. [in Ukrainian].