

УДК 78.02+78.03+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-16>**Чень Хуанці**

ORCID: 0009-0000-5987-1669

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
c247022@gmail.com

## КОНЦЕРТИ В.А. МОЦАРТА ДЛЯ КІЛЬКОХ КЛАВІРІВ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

**Мета роботи.** У статті досліджуються жанрово-стильові властивості подвійних фортепіанних концертів В.А. Моцарта. **Методологія дослідження** передбачає використання системного, музикознавчого, виконавського та культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий музично-аналітичний методи. **Наукова новизна роботи** постає у виявленні композиторських та виконавських особливостей фортепіанних концертів Моцарта для кількох інструментів з точки зору еволюції жанру інструментального концерту. **Висновки.** Концерти В.А. Моцарта для двох і трьох клавірів з оркестром виконуються не так часто, як твори того ж жанру для одного сольного інструменту, проте вже більше двох століть займають почесне місце в репертуарі піаністів, оркестрів та диригентів різних виконавських шкіл, стилів, напрямків та національних приналежностей. На відміну від сольних концертів вони представляють можливості додаткового ігрового, театралізованого діалогу солістів, їх віртуозної та кантабільної фортепіанної майстерності, свіжості музичної думки, невичерпної винахідливості композитора у подоланні традиційної схеми. Концертна музика Моцарта висловлює природні, прості почуття, призначені, відповідно до моцартівської естетики, до того, щоб «чіпати серця» (що проявляється не тільки в музичній мові, типі концертнування, а й у піанізмі). Підсумувавши розглянуті концерти, можна виділити темп як найбільш очевидний фактор, що впливає на використання виразних засобів, технологічних прийомів, фактор, що впливає на стиль трактування твору. Поряд із смисловою та структурною особливостями сприйняття музики Моцарта, на виконанні аналізованих концертів завжди може позначатися різний стиль піанізму видатних музикантів, який у свою чергу проростає з особливостей національно-культурологічної приналежності та індивідуально-психологічного складу особистості. Можливо, ХХІ століття стане новим етапом смислороджуючої інтерпретації, спрямованої на осягнення сутності моцартівського мистецтва та творче переосмислення традицій віденського класика.

**Ключові слова:** музичний стиль, музичний жанр, композитор, класицизм, фортепіано, фортепіанна музика, інструментальний концерт, музична фактура, музичне мислення, фортепіанне виконавство, засоби виразовості.

**Chen Huangqi**, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Concerts by V.A. Mozart for several pianos with orchestra: a genre-style aspect**

**Aim of the work.** The article examines the genre-stylistic properties of double piano concertos by V.A. Mozart. **The research methodology** involves the use of systematic, musicological, performing and cultural approaches; Source-based music-analytical methods are important. **The scientific novelty** of the work appears in the identification of compositional and performance features of Mozart's piano concertos for several instruments from the point of view of the evolution of the genre of the instrumental concerto t. **Conclusions.** Concerts by V.A. Mozart's works for two and three pianos with orchestra are not performed as often as works of the same genre for one solo instrument, but for more than two centuries they have occupied an honorable place in the repertoire of pianists, orchestras and conductors of various performing schools, styles, directions and nationalities. Unlike solo concerts, they represent the possibility of additional playful, theatrical dialogue of the soloists, their virtuoso and cantabile piano skills, the freshness of musical thought, the composer's inexhaustible ingenuity in overcoming the traditional scheme. Mozart's concert music expresses natural, simple feelings, designed, according to Mozart's aesthetics, to "touch hearts" (which was manifested not only in the musical language, the type of concert performance, but also in pianism). Summarizing the considered concerts, we can single out the tempo as the most obvious factor affecting the use of expressive means, technological techniques, and the factor affecting the style of interpretation of the work. Along with the semantic and structural features of the perception of Mozart's music, the performance of the analyzed concerts can always be characterized by a different style of pianism of outstanding musicians, which in turn grows out of the features of national and cultural belonging and the individual and psychological composition of the personality. Perhaps the 21st century will become a new stage of meaningful interpretation aimed at understanding the essence of Mozart's art and creatively rethinking the traditions of the Viennese classic

**Key words:** musical style, musical genre, composer, classicism, piano, piano music, instrumental concert, musical texture, musical thinking, piano performance, means of expression.

**Актуальність теми роботи.** У складному, різнобарвному, «всеохоплюючо»-протирічному музичному мистецтві ХХ-ХХІ століть, з його підсумковою роллю, увібранням у себе всього

попереднього і музичного культурного досвіду – усього арсеналу культурної пам'яті, «заримованість з минулим відчувається все сильніше. І ці резонанси з різними культурними континуумами деколи опиняються в сучасних музичних творах чи не головними смислоутворюючими чинниками» [2, с. 203]. Так Олена Зінькевич характеризує композиторське сьогодення, в якому музично-мовні та мисленнєві засади класицизму (передусім, В.А. Моцарта) посідають одне з важливих місць. Що ж стосується виконавського мистецтва – музику Моцарта навряд чи може оминати у своїй творчій біографії хоча б один виконавець-піаніст. Художній стиль цього Майстра вже кілька століть поспіль надихає музикантів різних спеціалізацій. Адже фортепіанна спадщина Моцарта – це не тільки блискуча школа виконавської майстерності, інтерпретативних засад та інструментально-ігрової техніки, а й можливість (в рамках сучасної культурної парадигми «виконавського авторства») продемонструвати знаки минулої епохи, її концептуальну та фортепіанну символіку в новому історичному та виконавсько-мисленнєвому контекстах. У цьому відношенні «невмирущий» жанр інструментального (клавірно-фортепіанного – у нашому випадку) концерту виступає однією з найпоказовіших плідних сфер. Серед 27 клавірних концертів, залишених Моцартом нащадкам, два, які традиційно нумеруються як Сьомий і Десятий, написані для трьох і двох фортепіано з оркестром. Поруч з сольними концертами (для одного фортепіано) вони й досі є репертуарними та надзвичайно цікавими для виконавського втілення.

Тому **мета даної статті** – дослідити жанрово-стильові властивості подвійних фортепіанних концертів В.А. Моцарта.

**Виклад основного матеріалу.** Багатомірність та глибина фортепіанної творчості В.А. Моцарта, що часто породжує полярні один одному виконавські прочитання, виявляє актуальність аналізу інтерпретаційних тенденцій його музики. Важливим в інтерпретації творів високої класики є розуміння особливостей стилю композитора, що стає основою типологічного підходу до інтерпретації творів. При цьому музика Моцарта, як можна спостерігати за яскравими виконавськими версіями, при-

пускає можливість внесення до неї і суто особистих стосунків. «Моцарт найменш доступний, найприхованіший, найезотеричніший з композиторів. Хтось не сидів спеціально і довго над Моцартом, хтось у нього вперто не вдумувався, з тим розмовляти про Моцарта – як зі сліпим про фарби. Загадковість усієї його особистості, що приховувала під масою грубого балагурства і кумедних жартів свої незвідані глибини, відповідає загадковості його музики: чим більше в неї вникаєш, тим більше бачиш, як мало ще зрозумів її ... » [3, с. 101]. При цьому німецький музикознавець Ганс Деннерлайн, автор монографії «Der unbekannte Mozart» («Невідомий Моцарт») [5] з підзаголовком «Die Welt seiner Klavierwerke» («Світ його клавірних творів»), вважає, що ця галузь моцартівської спадщини (клавірна) набагато менш вивчена, ніж оркестрові та оперні твори композитора. Епіграфом до своєї книги Деннерлайн обирає слова Гете з його розмов з Еккерманом 14 лютого 1831 року: «Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist» («Але все одно явище, подібне до Моцарта, навіки буде дивом, і нічого тут пояснити не можна») [4, с. 397]. Відомо також, що за рік до того (3 лютого 1830 р.) Гете каже: «Я бачив його семирічним хлопчиком, коли він проїздом давав концерт у Франкфурті. Мені й самому щойно стукнуло чотирнадцять, але я як зараз пам'ятаю цього маленького чоловічка з напудреним волоссям і при шпазі» [там само, с. 348]. Цікаво, що приблизно з того часу маленький Моцарт створює свій т.зв. «Лондонський зошит» - низку нарисів для клавіра, а також для оркестру, коли через хворобу батька і вимушену відпустку Вольфганг належав сам собі. Втім, «цей зошит був не тільки особистою власністю восьмирічного хлопчика, а й являв, на кшталт щоденника, його приватний простір, який інші, тобто, батько та сестра, неухильно поважали. Це, а не хвороба Леопольда Моцарта в липні 1764 року, могло бути безпосередньою причиною того, що в Лондонському зошиті немає жодної ноти, записаної чужою рукою. Ймовірно, саме з цим пов'язаний і той факт, що жодна з п'єс цього зошита не знайшла застосування пізніше» [7, с. XXII]. Перша друкована версія «Зошиту» з'явилася в 1909 і була підготовлена Георгом Шюнеманом [8], який

високо її оцінив, відзначивши тут вже є те, чого ще не було в попередніх творах: «Але якщо порівняти з попередніми творами Моцарта, то дивує музичний зміст, розмаїття ідей і багатство мелодій, яке Моцарт розгортає саме в цьому невеликому обрамленні. Він створює тут витончені менуети, алегро, престо, адажіо. Навіть прелюдії ... і справжню рухливу фугу» [8, с. 2–3]. Вже ці творіння творіння восьмирічного Моцарта, безумовно, містять зерна геніальності пізнішої творчості композитора. Отже, справді можна сказати, що це і музика дитинства, і прорив у вічність. Недивно, що «дорослі» твори композитора утворили справжнє «диво Моцарта», яке приваблює і буде завжди приваблювати виконавців, слухачів і дослідників усіх поколінь.

Характерні особливості генія Моцарта, можливо, найповніше і найяскравіше розкрилися в його фортепіанних концертах. Але не менш великим є й їх історичне значення: жанр класичного фортепіанного концерту був оформлений і закріплений у творчості Моцарта, який синтезував, творчо збагатив і остаточно оформив попередні спроби цього роду. Важливими ключовими моментами тут стали виконавський стиль самого Моцарта; вокальність його мелодій (і гри), пов'язана з оперою, та поява безпосереднього попередника фортепіано - «молоточкового» клавіру з його можливістю «співу за фортепіано», «всілякими нюансами», легкою безпосередньою відповіддю механіки, «закругленим, подібним до флейтового звуком і не ускладнює швидкість пальців зайвою напругою» [1, с. 6]. Незвичайна експресія моцартівського піанізму (на яку вказували усі його сучасники) базувалася на розвитку фортепіанної кантабільності, «тієї плавної співучості ..., яку Моцарт запозичив від Йоганна-Християна Баха і довів до межі виразовості» [там само, с. 7]. Моцарту вдалося поєднати контрастну віртуозність гри Філіпа-Емануїла Баха (врівноваживши партії соліста та оркестру в концертах) і співочий мелодизм («співучі Allegro») його молодшого брата Йогана-Християна Баха.

Сам Моцарт, будучи, за спогадами сучасників, найбільшим віртуозом свого часу, віртуозність розумів і підносив по-своєму: умів «оживити» навіть звучання загальних форм руху і блиску-

чих пасажів. Із захопленням сучасники відгукувалися про його кантилену, а віртуозні структури «виблискували» ні гучністю, ні шаленими темпами; вони були пропорційними ... темпу людського кроку. У повільних частинах гра Моцарта ставала більш чуттєвою, залишаючись одухотвореною, живою, позначеною безліччю «знаків питання» й оклику, цезурами, що відтіняють кожную фразу. Адже, навіть, інструментальні твори Моцарта або їх фрагменти (зокрема повільні частини) незмінно є глибоко вокальними, а оркестровий фрагмент може бути легко трансформований у співочий. Так, К. Висоцькі, аналізуючи одну з концертних арій Моцарта, пише: «...Моцарт був у всякому разі захоплений не тільки вокальними якостями Алоїзії, але виявляв і інтерес до інструментів, що розвивався надалі в контактах з оркестром Мангейму» [9, с. 189], тобто, для Моцарта можливості голосу і соло інструментів (наприклад, рідкісного в Австрії вже у 1750-1760-ті *clarino*, що був використаний для надання більшої яскравості та «рельєфності» звучання всього оркестру, а також підкреслення збудженого стану героїні в арії «No, she non sei sarase») є рівними навіть в концертних аріях, і, у свою чергу, тембр співачки має стати інструментальним, а отже – можна говорити про взаємодію вокальної та інструментальної музики на мелодійному рівні. Все це справило свій вплив і на фортепіанні концерти Моцарта.

Жанр концерту для кількох інструментів, що веде своє походження від барокових *concerti grossi*, часто використовувався віденськими класиками, особливо Моцартом (до того концерт для чотирьох клавесинів з оркестром був написаний, наприклад, Й.С. Бахом для лейпцизької «Музичної колегії», у розпорядженні якої було кілька інструментів – хоча це не оригінальний твір Баха, а перекладення Концерту для чотирьох скрипок його популярного сучасника Антоніо Вівальді). Такий формат і сьогодні зберігає свою життєздатність (достатньо згадати відомі Концертний квартет К. Черні для чотирьох роялів – на основі шлягерів свого часу з оперних арій та хітових мелодій скрипаля Нікколо Паганіні; «Весіллячко І. Стравінського з його чотирма роялями; «Six Pianos» Стіва Райха для магазину музичних

інструментів Нью-Йорку, що втілює сувору красу райхівського методу патерну із восьми нот та його різноманітні комбінації; «Five Pianos» Мортон Фелдмана – щоправда, два останні твори, на відміну від композицій для кількох інструментів з оркестром, стверджують монохромно-тембральний метод).

Окрім відомих клавірних концертів – №7 (для трьох клавирів, F-dur, KV 242) і №10 (для двох клавирів, Es-dur, KV 365) – перу В. Моцарта належать Кончертон для двох скрипок (KV 190), Концертна симфонія для чотирьох духових (KV 297-b), Концерт для флейти та арфи (KV 299), знаменита Концертна симфонія для скрипки та альту (KV 364).

**Концерт для трьох фортепіано** (№7, KV 242) написаний для графині Антонії Лодрон та її двох дочок – Алоїзії та Джузеппи (нагадаємо, такий «родинний» принцип використав і Й.С. Бах у згаданому Концерті для чотирьох клавесинів з оркестром був написаний, наприклад, Й.С. Бахом для одного з родинних – у виконанні з своїми синами – бенефісів лейпцизької «Музичної колегії», що не дивно, враховуючи тотальний характер музичного навчання бюргерського та вищих класів населення і популярність клавесину). Можливо, Бах мав на меті і певну продюсерську мету: чотири віртуози, які виконують популярні мелодії тогочасних шлягерів, спричинять фурор перед публікою. Для трьох жінок Лодрон Моцарт створив твір абсолютно ідилічного і безтурботного характеру: про те, як все «розумно і гармонійно» в житті (або, принаймні, в будинку) прекрасної графині – тобто, доступну та приємну музику на кшталт художньої моди того часу (нагадаємо, тоді музика ще не диференціюється на легку або серйозну). Три частини Концерту (I - Allegro, II - Adagio, III – Rondo) зазвичай тривають близько 23 хвилин. Складання партитури Концерту для конкретних виконавиць (згідно з власноручним приписом Моцарта на спеціальній презентаційній копії: для «Ії Високоповажності, Ії Світлості, графині Лодрон... і її доньок, їх світлостей графині Алоїзії та Джузеппи»). І, як він часто робив у таких випадках, кожна партія була пристосована до виконавця, який буде її грати, зі ступенем складності та з поправкою на відмінності в навичках і досвіді. У цьому

випадку дві перші сольні партії помірної складності, третя, для молодшої з двох дочок, є більш скромною у своїх вимогах (втім, це аж ніяк не робить твір простим або невігядливим, адже Моцарт вмів найкраще поєднати скромний виконавський талант своїх замовників із блискучою композицією). Перша частина починається з типового акордового початку, і невдовзі спільна присутність трьох солістів створює насичений контрапункт. У середині частини каденція, що поєднує в собі всі три фортепіано, є надзвичайно ефектною та помітно недосяжною для будь-якого окремого виконавця. Друга частина, восьмихвилинне адажіо, лірично-мелодійна. Рондо, схоже на менует, завершує твір, приділяючи значну увагу кожному солісту, але покладаючи більшу частину виконавського «тягаря» у створенні драматичного фіналу на оркестр. Хоча Моцарт ледве вийшов з підліткового віку, він створив повномасштабний, зрілий концерт. Незабаром сам композитор опрацював потрійний концерт для двох фортепіано (1780). Версія для двох солістів, як вважається, була призначена для виконання самим Вольфгангом і його сестрою. Так виник Концерт для двох фортепіано із оркестром № 7, фа мажор (KV 242). Зробити обробку було нескладно, оскільки вже у початковій версії діалог розгортається головним чином між двома інструментами (напевно, це пов'язано з виконавськими можливостями учасниць ансамблю). Концерт часто виконується та записується таким чином Сповна використавши колористичні можливості звучання кількох фортепіано, для акомпанементу Моцарта обрав мінімальний склад оркестру: струнні, два гобої та дві валторни (можливо, теж у спіранні на «оркестрові» реалії виконання). Двом чи трьом солістам важко разом імпровізувати каденції, тож Моцарт у цьому концерті виписав їх сам (рідкий випадок), завдяки чому ми знаємо, які каденції імпровізував сам Моцарт у 20-річному віці. Концерт № 7 Моцарта був написаний у 1776 році під час поїздки композитора до Німеччини (і знайомством з графським сімейством Лодрон) та Франції і відноситься до першого – 9 концертів – періоду його творчості – періоду «жадібного поглинання гострих музичних вражень, серед яких найголовніші – італійська опера та інструментальна творчість лондонського (Йогана-Християна, «співучого» клавесиніста – Ч.Х) Баха. Перебування в Маннгеймі (1777-1778),



Парижі (1778) – тодішніх центрах нових інструментальних пошуків – удосконалює індивідуальну майстерність Моцарта як симфоніста і композитора концертної музики» [1, с. 9-10]. Після перших концертних спроб 11-річного Моцарта з концертними обробками 1767 року, у 1773 був написаний перший самостійний концерт (№ 5, D-dur, КК 175). Його розробка вже більш індивідуальна, в ньому більше темпераменту, життя, своєрідності, багатший стає і оркестр, що супроводжує фортепіано (введені труби та літаври). Своім концертом № 7 – потрійним – Моцарт був дуже задоволений і, навіть, написав батькові про особливо вдалі виконання цього твору в Аугсбурзі 22 жовтня 1777 (де сам виконував партію другого інструменту) і в Мангеймі 12 березня 1778. Через створену самим автором версію цього Концерту для двох клавирів, свій *Концерт для двох фортепіано Es-dur № 10 (KV 365)* в одному з листів до батька композитор називає «другим» (також у французькому виданні 1802 року).

Цей «другий» концерт Моцарт написав також в Зальцбурзі, але вже після поїздки до Мангейма та Парижу – у 1779 році, приблизно в той же час, що й інший його великий подвійний концерт – *Sinfonia Concertante* для скрипки та альту. (дата завершення концерту № 10 досі обговорюється серед науковців, хоча дослідження показують, що деякі його частини могли бути написані між 1775 та 1777 роками). Через два роки Моцарт переїжджає до Відня, де за чотири роки створив 15 фортепіанних концертів – з №11 по № 25 – заохочуючи віденську публіку постійними прем'єрами на концертах з власних творів, де сам грав і диригував. Звідси – значна стилістична різниця між двома творами (концертами № 7 і № 10), розділеними лише трьома роками творчого шляху. У порівнянні зі своїм «найближчим родичем» концерт № 10 відрізняє рівність і велика розвиненість сольних партій, які перебувають в інтенсивному змаганні як з оркестром, так і одна з одною. Моцарт написав цей подвійний концерт для себе та своєї сестри Марії-Анни – обдарованої піаністки. У 1781 і 1782 роках, коли молодий композитор намагався здобути собі репутацію у Відні, він обрав цей концерт серед інших, щоб представити деякі зі своїх найкращих робіт. Щоб справити яскравіше враження на тих віденських виступах, він, мабуть, збільшив оркестр, додавши до партій струнних, двох фаготів і двох валторн – два кларнети,

дві труби і літаври (на жаль, віденська редакція не збереглася). Концерт часто звучить у цій оркестровці сьогодні, але оскільки додані інструменти не з'являються ні в автографі Моцарта, ні в ранніх друкованих виданнях, ніколи не було доведено, що ці доповнення дійсно належать Моцарту. Разом з Моцартом з Концертом № 10 у Відні виступала його учениця Жозефіна Ауернхаммер, з якою він виконав свою сонату для фортепіано у чотири руки і якій присвятив кілька своїх скрипкових сонат. У своїх листах Моцарт, здається, неоднозначно ставиться до її гри: «... грає чарівно, хоча у грі кантабіле вона не має справжнього витонченого стилю співу (характерного для самого Моцарта-піаніста – Ч.Х.). Вона все обрізає...». Він був набагато менш прихильний до її зовнішності, і чутки про те, що вони збираються одружитися, розлючували Моцарта, хоча незабаром вони були перервані його весіллям на Констанції Вебер.

Сама ідея твору дещо незвичайна: вона відходить від традиційних на той час форм фортепіанного концерту на користь діалогу між двома солістами та зведення до мінімуму ролі оркестру. Моцарт розподіляє найбільш яскраві уривки досить рівномірно між двома фортепіано. Крім того, оркестр звучить тихіше, ніж в інших фортепіанних концертах Моцарта, залишаючи більшу частину музики солістам. Твір складається з трьох частин: I – Алегро 4/4; II – Анданте (B-dur) 3/4; III, Рондо – Алегро 2/4. Перша частина – представляє ліричну та енергійну теми і «напрочуд простора, ніби Моцарт повністю насолоджується собою і дозволяє своїм ідеям вільно текти», як зауважив С. Ледбеттер [6]. Варійовані повтори тем відрізняються видумкою і свободою, постійно оновлюючи музичну думку, не даючи слухачу змоги «втомитися» від звучання. Оркестр лише «впорядковує» музичний розвиток. Каденції солістів дають тематичне «резюме» всій частині. Середня частина Концерту – повільна та витончена; оркестр залишається на задньому плані, а основні музичні події відбуваються у двох солістів, які виявляють пісенне начало в музиці у демонстрації кантабільних можливостей фортепіано. Фінал написаний у формі рондо-сонати; це наповнене ритмічним драйвом майже театралізоване дійство, де після витончених пасажів слідує бурхливе повернення до основної теми рондо. У фінальних жвавих рондо дається взнаки

блискучий імпровізаційний дар Моцарта. Невичерпна вигадка та мелодійна щедрість допомагають йому в строкатому чергуванні епізодів щоразу дивовижно по-новому підвести музичний розвиток до основної теми рефрену. Короточасні штрихи ліричної витонченості чи зворушливості роблять неминуче повернення до теми рондо ще більш несподіваним та винахідливим.

**Висновки.** Концерти В.А. Моцарта для двох і трьох клавирів з оркестром виконуються не так часто, як твори того ж жанру для одного сольного інструменту, проте вже більше двох століть займають почесне місце в репертуарі піаністів, оркестрів та диригентів різних виконавських шкіл, стилів, напрямків та національних приналежностей. На відміну від сольних концертів вони представляють можливості додаткового ігрового, театралізованого діалогу солістів, їх віртуозної та кантабільної фортепіанної майстерності, свіжості музичної думки, невичерпної винахідливості композитора у подоланні традиційної схеми. Концертна музика Моцарта висловлює природні, прості почуття, призначені, відповідно до моцартівської естетики, до того, щоб «чіпати серця» (що проявилось не тільки в музичній мові, типі концертування, а й у піанізмі).

Підсумувавши розглянуті концерти, можна виділити темп як найбільш очевидний фактор, що впливає на використання виразних засобів, технологічних прийомів, фактор, що впливає на стиль трактування твору. Поряд із смисловою та структурною особливостями сприйняття музики Моцарта, на виконанні аналізованих концертів завжди може позначатися різний стиль піанізму видатних музикантів, який у свою чергу проростає з особливостей національно-культурологічної приналежності та індивідуально-психологічного складу особистості. Можливо, XXI століття стане новим етапом смислопороджуючої інтерпретації, спрямованої на осягнення сутності моцартівського мистецтва та творче переосмислення традицій віденського класика.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Друскін М.С. Фортепианні концерти Моцарта. Путеводитель по концертам. Л., 1939. 48 с.
2. Зинькевич Е.С. *Mundus musicae: Тексты и контексты: избр. статьи.* Київ: Задруга, 2007. 616 с.

3. Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970. 318 с.
4. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Пер. с нем. Н. Манн. М., 1981. 687 с.
5. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 s.
6. Ledbetter St. Program Notes: Mozart Triple-Double. (12 November 2006). Los Angeles Chamber Orchestra. Archived from the original on 8 February 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20070208224405/http://www.laco.org/performances/3/?program=1>
7. Plath W. Das Londoner Skizzenbuch. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Bärenreiter Kassel*. Basel. London. 1982. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. S. XXI–XXIV.
8. Schnemann G. Einleitung der Herausgebers // *Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schnemann*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.
9. Wysocki C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. 302 p.

#### REFERENCES

1. Druskin, M.S. (1939). Mozart's Piano Concertos. Guide to Concerts. L. [in Russia].
2. Zinkevich, E.S. (2007). Mundus musicae: Texts and contexts: fav. articles. Kyiv: Zadruga [in Ukraine].
3. Chicherin, G.V. (1970). Mozart. Research Etude. L.: Music [in Russia].
4. Eckermann, I.P. (1981). Conversations with Goethe in the Last Years of His Life. Moscow. [in Russia].
5. Dennerlein, H. (1955). Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Web Breitkopf & Hrtel Leipzig. [in Germany].
6. Ledbetter, St. (2007). Program Notes: Mozart Triple-Double. (12 November 2006). Los Angeles Chamber Orchestra. Archived from the original on 8 February 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20070208224405/http://www.laco.org/performances/3/?program=1> [in USA].
7. Plath, W. (1982). Das Londoner Skizzenbuch. Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Bärenreiter Kassel. Basel. London. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. XXI–XXIV [in Germany].
8. Schnemann, G. (1909). Einleitung der Herausgebers. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schnemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig. V–VII. [in Germany].
9. Wysocki, C. (2006). Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana. [in Italy].