

УДК 781.24+786.2

М. Р. Черная

КОМБИНАТОРНАЯ ПАРАДИГМА В КОМПОЗИЦИИ КЛАВИРНЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА

В статье устанавливаются параметры воздействия учения об *Ars Combinatoria XVIII века* на клавирное творчество В. А. Моцарта в жанре сонаты. Исследованы особенности композиционной структуры отдельных частей сонат KV 311, KV 330 и KV 333. Сделаны выводы о специфике композиционного мышления композитора и особенностях его индивидуальной техники.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, клавирная соната классического периода, музыкальная комбинаторика, композиционная структура, *Ars Combinatoria*.

M. R. Chernaya

COMBINATORIAL PARADIGM IN COMPOSITION OF W. A. MOZART'S CLAVIER SONATAS

Actuality of the subject depends on the inexhaustibility of high qualities of Mozart's work. Immersion in compositions by the famous Viennese leads to new investigations and marvelous ideas in composition.

The problem of the research is insufficient knowledge on phenomena of combinatorial devices on the syntax's and composition levels.

The object of the research: musical combinatoria in its different manifests.

The subject of the research: methods of organizing a composition with the help of the combinatorial devices in clavier sonatas by Mozart.

The aim of the research: discovering mechanisms of constructing the form in Mozart's clavier sonatas dealing with *Ars Combinatoria*, the teaching of the 18th century.

The purposes of the research are: a) to point out in Mozart's work pieces composed under influence of traditional approaches to combinatoria; b) to name Mozart's sonatas dealing with *Ars Combinatoria*; c) to create schemes of structures in sonata forms of pointed out Mozart's sonata cycles; to analyze individual peculiarities of Mozart's combinatoria.

Methods of the research: musical analysis, comparative analysis.

Scientific novelty consists in stating combinatorial peculiarities in composition of Mozart's clavier sonatas becoming apparent on syntax and composition levels, that were not noticed before.

There are 4 divisions in the article: stating the problem, historical, theoretical and resuming.

In the first division the actuality of the subject, the role of Larissa Gerver as the first home researcher, who created a new trend in art knowledge are defined, and the goal of the research is formulated.

In the second division the teaching of *Ars Combinatoria* that influenced Mozart is looked through with the culturological approach. The early concerts (KV 37, KV 39-41, KV 107), "Anleitung zur Componiren von Walzern" published anonymously in 1793 are named as the examples of his interest in combinatoria in composition.

In the theoretical division that is the main one, firstly, the clavier sonatas with examples of Mozart's combinatorial technique are named, then structures in movements of KV 311, KV 330 and KV 333 are analyzed and compared.

In the resuming division conclusions on evergreen actuality of a research in Mozart's work, iniquity of his interpretation of combinatorial abilities in composition on its three levels, that forms one of the main features of the composer's style, as well as on the characteristic features of the sonata form in the pieces dealing with *Ars Combinatoria*, are made.

Keywords: W. A. Mozart, sonata for clavier in the Classical period, combinatoria in music, structure, *Ars Combinatoria*.

Тема «Моцарт и комбинаторика» имеет свою историю в отечественном музыковедении. Первым автором, занявшимся разработкой этой проблематики, была Лариса Львовна Гервер, под научным руководством которой на рубеже столетий были защищены несколько диссертаций, касающихся вопросов музыкальной комбинаторики, в том числе и автором настоящей статьи⁵. В наше

⁵ В структуре кандидатской диссертации Черной М. Р. на тему «Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В. А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства)», защищенной в Москве в 1994 году, есть два раздела, касающиеся моцартовской комбинаторики. Это третий параграф первой главы, где отражаются явления мотивной комбинаторики в клавирных фугах Моцарта, и третий параграф второй главы, который носит название «*Ars combinatoria* в камерной музыке Моцарта» [3].

время комбинаторика в фактурной организации моцартовских произведений – уже не новость. Значительно меньше исследовано проявление комбинаторных приемов у Моцарта на синтаксическом и композиционном уровнях. Целью данной статьи ставится обнаружение механизмов построения композиции в клавирных сонатах В. А. Моцарта, связанных с учением XVIII века об *Ars Combinatoria* (далее – АС).

Таких произведений у Моцарта не так много, пианисты-исполнители безошибочно определяют их как экспериментальные⁶. Особенности моцартовской комбинаторной техники в фактуре клавирной сонаты KV 311,

⁶ В частности, М. Дэвидсон обращает внимание на «необычную структуру» первой части сонаты К. 311 и предлагает возможную интерпретацию этого сочинения [6].

фуги для двух клавиров KV 426, клавирных трио и квартетов, квинтета для духовых и клавиратора посвящена недавняя статья в сборнике моцартовского симпозиума, прошедшего в Санкт-Петербурге в 2011 году [5]. Многочисленные примеры показывают оригинальность решений в каждом произведении, хотя механизмы, порождающие музыкальную ткань, едины. Сама техника, используемая композитором в его фактурной комбинаторике, а также специфические особенности двух клавирных сонат Моцарта получили объяснение в статьях Л. Л. Гервер [1; 2].

Моцартовская техника оперирования фигурами и мотивами является изобретением самого композитора, она выступает одним из удивительных качеств его стиля. В этом В. А. Моцарт проявляет себя как истинный сын своего времени, так как в трактатах XVIII века по композиции И. Рипеля (трактаты по тоноустройству 1755 и 1757 годов), Х. Коха (его труд «Опыт руководства в музыкальной композиции» выходил с 1782 по 1793 год, когда Моцарт жил и творил в Вене) и других авторов складывается учение об АС⁷. В XIX веке это направление продолжили В. Кротч в «Элементах музыкальной композиции» 1812 года и Карл Черни в «Школе практической композиции» 1848 года.

Математический термин «комбинаторика» в науке о музыкальной композиции сохраняет свое значение, то есть предстает как совокупность способов системной организации и расположения определенного числа объектов в соответствии с заданными услови-

ями. Пермутация, то есть перестановка объектов, и комбинация, то есть замена одного из объектов или сразу нескольких объектов, – это основные виды воздействия на «серию» элементов. Неизбежно образование рядов возможных вариантов, а от постановки условий зависит, будут ли ряды ограниченными или практически неисчерпаемыми.

В трактатах, излагающих положения теории музыкальной комбинаторики, то есть АС, называются элементы музыкальной композиции, которые могут стать объектами комбинаторной игры. В частности, крупнейший теоретик музыкальной комбинаторики И. Рипель рассматривает пермутации тонов в составе фигур, далее – фигур и мотивов в составе фразы, периода; он изучает изменение порядка гармонических отклонений в однотональном периоде. Интересны его иллюстрации построения мелодической линии при пяти возможных отклонениях в родственные тональности, исследователь формирует при этом 120 (!) тональных «серий» (рядов). Таким образом, на фактурном уровне при стереотипности фигур, что свойственно музыке периода венского классицизма, музыкальная комбинаторика обретает большие возможности.

На уровне синтаксиса и формы АС рассматривает возможности распространенной в практике того времени техники пародирования. И. Кирнбергер и И. Портман используют как образцы сонаты известных мастеров, перефразируя в законченных построениях по очереди мелодию и сопровождение. И. Даубе, опираясь на шестнадцать тактов из симфонии Й. Гайдна, показывает, как из периода вырастить большой раздел крупной формы.

Однако распространенность АС простирается не только на науку о музыкальной композиции. Как пишет Л. Ратнер, в *исполнительской практике* «можно ассоциировать хорошо известные в XVIII веке приемы

⁷ «Ренессансом» учения об *Ars Combinatoria* XVIII века во второй половине XX столетия мы обязаны деятельности английского исследователя Л. Ратнера [7; 8], который проанализировал трактаты Ф. Галеаци, И. Даубе, И. Кирнбергера, Х. Коха, И. Портмана, И. Рипеля, Ч. Циглера и др., а также знаменательное явление в культурной жизни того времени, связанное с распространением в Европе музыкальных игр.

транскрипции, заимствования, переложения, сокращения... с идеями Ars Combinatoria, ведь в них представлены пермутации, замены и комбинации в области музыкального исполнения» [7, с. 357].

Ранним проявлением интереса к композиционной комбинаторике являются моцартовские парафразы на сонаты И. К. Баха оп. 5 № 2, 3, 4 и отдельные части из сонат Раупаха, Хонауэра, Эккарта, Шоберта, а также на пьесу Ф. Э. Баха. По совету отца, юноша Моцарт создает на основе чужих произведений свои первые концерты (KV 37, KV 39-41, KV 107). Исследователь этой области творчества композитора Э. Симон приходит к выводу, что это «единственные в своем роде образцы такой практики» [9, с. 171]. Моцарт, переписывая по-своему понравившийся ему материал той или иной сонаты, удлинял или сокращал имеющиеся части, вводя новые варианты; ему нравились концертные эффекты «эха», которые получаются при перестановках по глубине фактуры; кроме того, он различными способами усиливал элементы контрастирования, свойственные концертному жанру. Исследователь этого раздела раннего творчества Моцарта Э. Симон отмечает, что первые концерты Моцарта обладают оригинальной спецификой и отличаются от других известных концертных парафраз.

Вполне в духе времени выглядит и создание Моцартом «Руководства по сочинению вальсов...» («Anleitung zur Componiren von Walzern»), вышедшего из печати уже после смерти композитора в 1793 году. Это музыкальная игра – конструктор, какие изготовлялись по образцу первого «руководства для сочинителей-игроков», выпущенного в 1757 году И. Кирнбергером⁸.

⁸ «Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisenkomponist» («Менуэты и полонезы, которые можно сделать в любое время»). Эти данные сообщены Л. Ратнером (см. [7]).

Рассмотрим композиционную комбинаторику В. А. Моцарта, проявившуюся в сонатном жанре. Л. Л. Гервер называет в этой связи сонаты KV 330 до мажор и KV 333 си-бемоль мажор. Доказана также связь с АС в сонате KV 311 ре мажор⁹. В каждом из этих произведений комбинаторная идея своя. Во все три цикла включены части, написанные в сонатной форме, но схемы разнятся. В частности, зеркальная реприза в первой части сонаты KV 311 **может рассматриваться** как результат произведенной пермутации в сонатной форме. Кроме того, эта часть удивляет своими «состыковками», как будто композитор складывает мозаику из составляющих форму синтаксических элементов. Все типы материала обозначим латинскими буквами, если материал подвергается изменениям, то присваиваем буквам индексы. Таким образом, получается следующая схема первой части сонаты ре мажор:

Экспозиция

Партия:	ГП			ПП	ЗП		
Тип материала:	(a	b	c	d	e	f	g)
Такты:	1–6;	7–10;	11–13;	14–16;	17–23;	24–35;	36–39↓
Тон-ть:	D	D	D	D	A	A	A

Разработка

Реприза

			ПП	ЗП	ГП		
g1	f1	(d	e1	f2	a	h	g2)
40–57;	58–74;	75–78↓;	79–86;	87–98;	99–104;	105–108;	109–112↓
e, h, fis, h	G	D	D	d	D	D	D

Устойчивость конструкции проистекает из симметричного расположения цепочек, составленных из мелких разделов. Началь-

⁹ См. 4, с. 166–170.

ной последовательности: **a b c d e f g** (включающей полную экспозицию с типичными тонико-доминантовыми отношениями партий) отвечает другая: **d e1 f2 a h g2** (начинающаяся в зоне разработки и продолжающаяся на протяжении всей репризы, исключительно на тонике *pe*). Пермутация в порядке следования объектов дополнена комбинацией – заменой **b** на **h** и выпадением **c**. Два неустойчивых построения – **g1** и **f1**, **расположенные в центре**, относятся к разработке, причем разделы, составляющие заключительную партию, представлены здесь в пермутации. В первой части сонаты Моцарт использует комический эффект «попадания в одно и то же место», так как материал тактов 14–16 и 75–78 идентичен, хотя одни и те же обороты повторены по-разному. Кроме того, уже по законам сонатной формы, доминантовый материал тактов 28–35 (заключительная партия в экспозиции) повторяется в субдоминанте в тактах 58–65 (разработка) и в тонике – в тактах 91–98 (заключительная партия в репризе). Это дает деление «второго плана» на четыре части по количеству тактов повторяющейся и обновленной музыки: 27 – 8 – 21 – 8 – 25 – 8 – 14. Парадоксы формы на этом не заканчиваются, так как расположение субдоминантового проведения материала заключительной партии в центре сонатной формы создает в ней концентричность. Субдоминантовую «сердцевину» обрамляют два эпизода, тот, что расположен слева, носит ярковыраженный ориентальный оттенок, в нем заложены большие контрасты, а тот, что справа, весь выдержан в ликующем пассажном бурлении, вытекающем из третьего «кусочка» главной партии в экспозиции. Далее в структуре расходятся проведения побочной и заключительной партий, а по краям расположен материал главной партии.

Такая, практически идеальная симметрия свойственна и построению финала, где в центре оказывается драматический эпизод, написанный в параллельной тональности – си минор. С обеих сторон к нему прилегают

фрагменты с материалом рефрена (комбинация), далее в этой рондо-сонатной форме с двух сторон следуют проведения побочной партии с обычными для сонаты тональными отношениями (замена). Окольцовывают структуру идентичные проведения кружащегося, пританцовывающего, беспечного рефрена.

Индивидуализированность свойственна структуре второй части этого сонатного цикла. Моцарт обходится здесь всего двумя видами материала, которые по отношению друг к другу дают лишь мягкий контраст-сопоставление, что не мешает вводить сонатные соотношения в смешанную форму с семью разделами (образуется форма, сочетающая в себе признаки как слитных вариаций, так и бинарной формы с элементами сонатности). Главный материал подвергается варьированию, побочный – остается неизменным, но в первый раз проводится в доминанте, а во второй – в тонике.

[(A	B)	A1]	[(A	B1)	A2]	A3
12+4	8	14	12+2	8	14	8+4+4+3↓
G	D	D	G	G	G	G

Обращают на себя внимание происходящие здесь тональные метаморфозы. С одной стороны, для побочной темы проведение в доминантовой тональности в экспозиции, а в репризе в тонике нормативно, однако в данном случае, когда бинарная сонатная форма не складывается полностью, а осложняется признаками вариационной формы, происходит именно тональная замена, то есть используется комбинация. С другой стороны, тональное переокрашивание главной темы проистекает из обращения к комбинаторным приемам. Так, в разделе **A2** происходит повторение вариации первой темы в разделе **A1** (доминантовая тональность), но уже в тонике и с добавлением изящных оборотов. Послед-

ний раздел А3 замещает коду, но, по сути, это финальная вариация. Проведение первой темы в доминанте (А1) может рассматриваться как фаза развития по отношению к экспозиции, но эта вариация не обладает разработочным потенциалом. Форма делится на две части, начинающиеся обе с А, доминантовым проведением В и А1 отвечают их тонические аналоги В1 и А2, функцию замыкания берет на себя последнее проведение первой темы с серией дополнений.

В первой части сонаты KV 330 до мажор звон от постоянно задеваемой ноты *соль* (наблюдение Л. Л. Гервер) наполняет собой все звуковое пространство. Эта лучезарная мажорная «Кампанелла» в строгой сонатной форме, пожалуй, не имеет аналогов. Прочерченная ось воздействует как на организацию музыкальной ткани, так и на образование разделов формы.

Экспозиция

Партия:	ГП		ПП			ЗП	
Тип	a	b	c	d	e	f	g
мат-ла:							
Такты:	1–11;	12–18;	19–25;	26–34;	35–42;	43–53;	54–58↓
Тон-ть:	C	C	G	G	G	G	G

Разработка Реприза

		ГП		ПП			ЗП			
h	i	(b1	a	b)	c1	d1	e1	f1	g1	h1
59–	67–	81–	88–	99–	106–	113–	122–	135–	141–	145–
66;	80;	87;	98;	105;	112;	121;	128;	140;	144;	150↓
G	G, C,	C (D)	C	C	C			C		
	a, F,									
	d, c,									
	C									

В нечетных разделах экспозиции с материалом а, с, е, g звук *соль* приходится в мелодии на сильную долю такта, в четных разделах b, d, f – это избегается. Далее в разработке звон в разделах h и i становится менее различимым, а с раздела b1 это правило вновь начинает действовать. Обращает на себя внимание повторение полной последовательности

разделов – от а до h, с тональными заменами и небольшими пермутациями в элементах, – в репризе. Интересная симметрия возникает благодаря окружению раздела а в репризе материалом b, причем в разделе b1 выполнены комбинации по отношению к b.

Финал до-мажорного цикла также написан в сонатной форме, причем, в наиболее «классическом» варианте. Здесь представлены все возможные партии, повторяющиеся в репризе практически в той же протяженности, что и в экспозиции (кроме слегка расширенной в репризе связующей), тональные замены происходят в репризе. Каждая из партий состоит из двух разделов, при этом разработка краткая – всего один раздел на новом материале.

Экспозиция

Партии:	ГП		СП		ПП		ЗП	
Тип	a	b	c	d	e	f	d1	h
мат-ла:								
Такты:	1–15;	16–20;	21–28;	29–32;	33–38;	39–46;	47–60;	61–68↓
Тон-сть:	C	C	C	G	G		G	

Разработка Реприза

		ГП		СП		ПП		ЗП
i	a	b	c	d1	e1	f1	d2	h1
69–95;	96–	111–	116–	124–	131–	138–	146–	160–
	110;	115;	123;	130;	137;	145;	159;	171↓
G, C, c	C	C	C	F, D, C	C	C	C	C

В сонате KV 333 си-бемоль мажор первая и вторая части написаны в сонатной форме. Л. Л. Гервер видит в этом цикле выраживание материала из ограниченного числа единиц, в своей статье она показывает, как рождается монотематическая музыкальная ткань произведения, как происходят пермутации и комбинации с составляющими ее элементами [2]. Представим структуру первой части этого цикла в виде схемы:

Экспозиция					
Партия:	ГП	СП	ПП1	ПП2	ЗП
Тип мат-ла:	a	a1	b	c	d a2
Такты:	1–10;	11–22;	23–38;	39–49;	50–58; 59–63↓
Тон-сть:	B	B →	F	F	F

Разработка		Реприза						
		ГП	СП	ПП1	ПП2	ЗП		
a3	e	f	a	a4	b1	c1	d1	a5
64–70;	71–86;	87–93;	94–103;	104–118;	119–134;	135–151;	152–160;	161–165↓
F, g, F	f, c, es, B, g	B	B	B, Es, c, F	B	B	B	

Эту сонатную форму отличает обширная разработка и последовательное проведение принципа монотематизма, причем такого его вида, который основан на вариантности. Все комбинируемые в дальнейшем фактурные элементы представлены уже в начальном периоде. Все пять партий – главная, связующая, две побочные, заключительная – это периоды различного положения и, соответственно, в них используются различные типы изложения. Характерность интонаций позволяет говорить о контрастности и самостоятельности обеих побочных партий (по отношению к главной). Тем не менее видоизменения базовых элементов, представленных в начальном периоде, легко устанавливаются. Техника метаморфоз связана здесь с приемами музыкальной комбинаторики, но виртуозность оперирования фигурами и мотивами просто ошеломляет. Структура же составлена плотно, без зазоров. Представленная схема позволяет увидеть пермутации в отклонениях, а так как соната монотематична, то это происходит на едином материале. В разработке движение идет от **F к B** и затрагивает следующие тональности: F, f, c, es, B, g, B. В репризе в зоне связующей партии происходит как бы зеркальное отражение этого пути: B, Es, c, F.

Для Моцарта бесспорно вовлечение исполнителя в комбинаторную игру, если ее элементы привнесены в то или иное произведе-

ние. Свидетельством тому могут служить авторские указания, предписывающие изменять нюанс на противоположный. Так поступает Моцарт в рассмотренной выше сонате KV 311 ре мажор, где замена на родственном материале предписана в первой (такты 28–35 и 58–65) и во второй (такты 29–31 и 33–35) частях.

Таким образом, актуальность обращения к музыке В. А. Моцарта никогда не устареет. Этот «вечный» источник способен и дальше дарить радость прикосновения к творениям гения и возможность новых открытий. Можно бесконечно стремиться к раскрытию богатства моцартовского творчества, но достигнуть полного знания и всестороннего понимания композиционных механизмов в сочинениях Моцарта нельзя.

Необходимо заметить, что Моцарта всегда привлекало решение сложных задач в творчестве. Музыкальная комбинаторика представляла для этого широкое поле деятельности, ее приемы принимались композитором, обладавшим комбинаторным типом мышления, и органично включались в арсенал его композиционных средств. Мастерское претворение им возможностей комбинаторики в композиции на всех трех ее уровнях остается уникальным как для своего времени, так и для последующих эпох, оно составляет одну из черт стиля композитора.

Не менее существенно, что сонатная форма в сонатных циклах для клавира соло, связанных с комбинаторикой и исследованных в настоящей статье (KV 311, RV 330, KV 333), отличается у В. А. Моцарта плотностью структуры, выстроенностью и выверенностью прилегающих друг к другу разделов, обладающих, к тому же, характерной музыкальной семантикой. Кроме того, сонатные формы в каждом произведении, связанном с АС, несут в себе черты индивидуализации и не повторяют друг друга.

Литература

1. Гервер Л. Л. Ars Combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. – М.: РАМ, 1996. – Вып. 135. – С. 68–77.
2. Гервер Л. Л. Клавирные сонаты Моцарта № 10 (KV 330) и № 13 (KV 333): Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства: сб. тр.– М.: МГК, 1993. – Вып. 22. – С. 89–105.
3. Черная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В. А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994. – 174 с.
4. Черная М. Р. История фигурационного письма в западноевропейской клавирной (фортепианной) музыке: учеб. пособие. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Ч. 1: От истоков до классического периода. – 200 с.: нот. илл.
5. Черная М. Р. Воплощение искусства комбинаторики моцартовской «пробы» в клавирном и камерном (с участием клавира) творчестве композитора // Петербургское приношение Моцарту: сб. ст. Междунар. моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти) / сост. и науч. ред. М. Р. Черная. – СПб.; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. – С. 64–76.
6. Davidson M. Mozart and the Pianist: A Guide for Performers and teachers to Mozart's Major Works for Solo Piano. – Leiderdorf, 1998. – 642 p.
7. Ratner L. Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18th century music // Studies in the 18th century music. – London, 1970. – P. 341–362.
8. Ratner L. Classic music: expression, form & style. – N. Y., 1980.
9. Simon E. Sonata into Concerto. A study on Mozart's first seven Concertos // Acta musicologica. – XXXI, № 3–4, 1959. – P. 170–179.

Literatura

1. Gerver L. L. Ars Combinatoria v muzyke Mocarta // Mocart. Problemy stilja: sb. trudov. – M.: RAM, 1996. – Vyp. 135. – S. 68–77.
2. Gerver L. L. Klavirnyje sonaty Mocarta № 10 (KV 330) i № 13 (KV 333): Opyt interpretacii // Instrumental'naja muzyka klassicizma: Voprosy teorii i ispolnitel'stva: sb. tr. – M.: MGK, 1993. – Vyp. 22. – S. 89–105.
3. Chernaja M. R. Polifonija v kamernyh zhanrah klavirnoj muzyki V. A. Mocarta i tradicii XVIII veka (voprosy teorii i ispolnitel'stva): diss. ... kand. iskusstvovedenija. – M., 1994. – 174 s.
4. Chernaja M. R. Istorija figuracionnogo pis'ma v zapadnoevropejskoj klavirnoj (fortepianno) muzyke: ucheb. posobije. – Tver': Tver. gos. un-t, 2005. – Ch. 1: Ot istokov do klassicheskogo perioda. – 200 s.: not. ill.
5. Chernaja M. R. Voploshchenije iskusstva kombinotoriki mocartovskoj "proby" v klavirnom i kamernom (s uchastijem klavira) tvorcestve kompozitora // Peterburgskoje prinoshenije Mocartu: sb. st. Mezh-dunar. mocartovskogo simpoziuma (k 255-letiju so dnja rozhdenija i 220-letiju so dnja smerti) / sost. i nauch. red. M. R. Chernaja. – SPb.: Tver': Tver. gos. un-t, 2012. – 204 s. – S. 64–76.
6. Davidson M. Mozart and the Pianist: A Guide for Performers and teachers to Mozart's Major Works for Solo Piano. – Leiderdorf, 1998. – 642 p.
7. Ratner L. Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18th century music // Studies in the 18th century music. – London, 1970. – P. 341–362.
8. Ratner L. Classic music: expression, form & style. – N. Y., 1980.
9. Simon E. Sonata into Concerto. A study on Mozart's first seven Concertos // Acta musicologica. – XXXI. – № 3–4, 1959. – P. 170–179.