

14. Morton D. L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. – Westport, CT: Greenwood Press, 2004. – 215 p.
15. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 384 p.
16. Reynolds R. *On Playing The “Pianola” and the “Duo-Art Pianola” Piano*. – New York: The Aeolian Company Ltd., 1927. – 36 p.
17. Sitsky L. *The Classical reproducing piano roll: a catalogue-index*. – New York: Greenwood Press, 1990. – 1375 p.
18. *The Oxford Handbook of Computer Music*. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 622 p.

References

1. Borodin B.B. Fortepiano Prokofyeva i pianola Stravinskogo [Prokofiev’s piano and Stravinsky’s pianola]. *Prokofyevskie chteniya: sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Prokofiev readings. Collection of materials of the All-Russian scientific-practical conference]*. Chelyabinsk, CHGIK Publ., 2018, vol. 2, pp. 104-126. (In Russ.).
2. *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [I. Stravinsky – Publicist and Interlocutor]*. Ed. by V. Varunc. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1988. 504 p. (In Russ.).
3. Mayakovskiy V.V. Parizhskie ocherki [Parisian essays]. *Poln. sobr. soch.: v 13 t. [Full collected op. in 13 vol.]*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957, vol. 4, pp. 228-232. (In Russ.).
4. Stravinskiy I.F. *Khronika moey zhizni [Chronicle of My Life]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2005. 464 p. (In Russ.).
5. Arthur W.J.G. *Ord-Hume. Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it*. New York, A.S. Barnes, 1970. 296 p. (In Engl.).
6. *Conlon Nancarrow*. (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/history/history_nancarrow.cfm (accessed 25.03.2019).
7. Day T.A. *Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, Yale University Press Publ., 2000. 306 p. (In Engl.).
8. Drott E. Conlon Nancarrow and the Technological Sublime. *American Music*, vol. 22, no. 4 (Winter, 2004), pp. 533-563. (In Engl.).
9. Gann K. *The Music of Conlon Nancarrow*. Cambridge, Cambridge UP Publ., 1995. 316 p. (In Engl.).
10. Hall D. Paderewski and the Player Piano. *The Pianola Journal*, 2010, vol. 21. (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/journal/journal_vol21-22.cfm (accessed 25.03.2019).
11. *Historic Pianola Concerts – A General View* (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/concerts/concerts_historic.cfm (accessed 25.03.2019).
12. Holliday K. *Reproducing Pianos Past and Present*. New York, The Edwin Mellen Press Publ., 1989. 240 p. (In Engl.).
13. Lawson R. Prokofiev and the Player-Piano. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors’ Association*, 2007, vol. 44, no 3, June/July, pp. 129-134. (In Engl.).
14. Morton D.L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport, CT, Greenwood Press Publ., 2004. 215 p. (In Engl.).
15. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2012. 384 p. (In Engl.).
16. Reynolds R. *On Playing The “Pianola” and the “Duo-Art Pianola” Piano*. New York, The Aeolian Company Ltd. Publ., 1927. 36 p. (In Engl.).
17. Sitsky L. *The Classical reproducing piano roll: a catalogue-index*. New York, Greenwood Press Publ., 1990. 1375 p. (In Engl.).
18. *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2011. 622 p. (In Engl.).

УДК 786

ЗВУЧАЩИЙ МИР КЛАССИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

Георгиевская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, Институт культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: olgageo@rambler.ru

В статье представлен анализ фрагмента фортепианной фантазии В. А. Моцарта ре минор. Авторский подход соединяет аналитическое описание музыкальной структуры с исполнительским слышанием произведения, что дает возможность по-новому увидеть глубину и многомерность внешне прозрачной фактуры, обозначить конкретные взаимосвязи между ее элементами с точки зрения художественного впечатления, понять внутренние закономерности развертывания уникальной моцартовской формы. На примере семнадцати тактов основного раздела показано, какие факторы способствуют созданию у слушателя ощущения классической стройности, сбалансированности и уравновешенности целого, а какие выказывают потенциал свободного развития и непрерывного становления. Подробно рассмотрены свойства квадратности построения, процесс ритмического наполнения музыкальной ткани, общая логика и характерные особенности гармонической пульсации. Работа продолжает детальное изучение названного сочинения В. А. Моцарта вслед за статьей, посвященной разбору его вступительного фрагмента, и предполагает в будущем доскональное исследование оставшейся части. Предложенный подход с позиций исполнительского анализа, принимающий во внимание, в первую очередь, звучание нотного текста, обещает быть перспективным. Он также поднимает ряд сложных и потенциально интересных вопросов в смежных областях, прежде всего затрагивая проблему взаимосвязи исполнительского и композиторского слышания.

Ключевые слова: Моцарт, фантазия, исполнительский анализ, исполнительское слышание, фактура, музыкальная форма.

SOUNDING WORLD OF CLASSIC FANTASY

Georgievskaya Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art, Institute of Culture and Arts, Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgaseo@rambler.ru

The analysis of a fragment of Fantasy in D minor by W.A. Mozart is presented in the article. The author's approach is based on the synthesis of analytic description of musical structure and performer hearing the composition. That makes it possible to view Mozart's texture not containing a great number of notes from a new perspective, to reveal its profundity and multidimensional characteristic. The realized examination also permits to define specific interrelating texture elements, which are essential for the aesthetic impression of the music, and to get understanding the conformity of the unique fantasy form to inherent laws of development. The case of seventeen measures of the central section is given to show the important factors to be considered. Some of them contribute to our perception the internal symmetry and ideal proportions of the structure, distinctive features of classicism; others make to feel a force of free development and continuous unfolding. The classicism of typical structural characteristics, the gradual evolution of the rhythmical texture component, general logic and properties of the harmonic ripple frequency are minutely described. This paper carries on the detailed study of the composition by Mozart following the article "Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces," which deals with the analysis of its introductory section and the rest of the piece is assumed to be examined. The presented results demonstrate convincingly that the proposed method, based on performing analysis and predominately taking into account the real sound of music, is promising to allow a new interpretation of the well-known masterpiece. It also opens the doors to interesting and difficult questions in closely related fields, concerning, first of all, the interdependence of composer's and performer's hearing and musical thinking.

Keywords: Mozart, fantasy, performing analysis, performing hearing, texture, musical form.

Погружение в мир величайших шедевров каждый раз вдохновляет и дает новый творческий импульс любому, кто так или иначе прикасается к ним – исполнителю, слушателю, исследовате-

лю, педагогу, ученику. И хотя тайны истинного произведения искусства, вероятно, никогда не могут быть раскрыты полностью, не случайно во многих культурах исполнение на музыкаль-

ном инструменте обозначается словом *игра*: в данном виде человеческой деятельности, с философской точки зрения, первоочередное значение имеет сам процесс, а не его результат. Попытка уловить и разгадать, пускай лишь отчасти, секрет возникающего художественного впечатления не только приводит к более глубокому пониманию сочинения, но и по-настоящему увлекает, особенно когда речь идёт о внешне простой и прозрачной фактуре.

Сказанным хотелось бы предварить некоторые наблюдения и выводы, возникшие в ходе анализа одного из часто звучащих творений гениального австрийского классика – фортепианной Фантазии ре минор В. А. Моцарта. Стремление услышать и осознать многомерную структуру, заключённую в лаконичном изложении этой небольшой пьесы, обнаруживает в нем множество скрытых слоев и взаимосвязей. Отдельная работа уже была посвящена нами разбору вступительного раздела, первых одиннадцати тактов музыки [4]. Продолжая начатое, приступим к изучению следующего эпизода.

Общая продолжительность минорной (центральной) части произведения – сорок три такта, с двенадцатого по пятьдесят четвертый включительно. Как охарактеризовать в целом то ощущение, которое оставляет здесь у слушателя постепенное развёртывание во времени необычной, действительно «фантазийной» и не имеющей аналогов формы? С одной стороны, удивительная выстроенность, совершенство пропорций, идеальная уравновешенность и сбалансированность всех элементов. С другой – как будто на наших глазах раскрывающийся бутон, проявление внутренней жизненной силы, не нарушающей первоначальной симметрии и красоты, но обнаруживающей с каждой секундой свои новые возможности, приоткрывающей более далёкие горизонты. Мы попробуем показать, какие свойства музыкального текста, что именно в самой его структуре служит почвой для подобного рода восприятия, вряд ли попадающего в разряд субъективных ассоциаций.

Итак, в двенадцатом такте впервые возникает знаменитая главная тема Adagio, неповторимого моцартовского очарования и проникновенности, звучащая в основной тональности ре минор. Это первое проведение – образец классической «квадратности» построения на всех уровнях. Восемь

тактов, отчётливо скомпонованных как 4+4, заканчиваются на доминанте. Первый четырёхтакт также строго делится пополам, соответствуя схеме 2+2; распространённая структура «вопрос – ответ» поддерживается гармонической логикой T-D-D-T. **Несколько иное устройство второго четырёхтакта** не меняет уже ожидаемого соотношения 2+2. Завершённость и «самодостаточность» построения с позиций масштабно-тематических как бы представляет целостность и совершенство образа, обрисованного в пространстве данных восьми тактов. Единственным намёком, выдающим внутренний импульс к дальнейшему развитию, единственным знаком того, что перед нами – не статичная, пусть и прекрасная картина, а лишь начинающий распускаться цветок, здесь выступает незаконченность и незамкнутость гармоническая, «растворяющаяся» в третьей октаве последняя доминантовая гармония, мягко указывающая на возможное продолжение.

Действительно, после паузы длиной в полторы четверти звучание возобновляется, но на новом музыкальном материале и в контрастном динамическом нюансе. Организация следующих восьми тактов в корне отличается от предшествующей им темы Adagio, и к некоторым её особенностям мы ещё вернёмся. Но прежде всего отметим, что в целом это построение тоже представляет собой восьмитакт. Таким образом, с начала основной части Фантазии имеем $16=8+8$, классическую структуру, чётко отграниченную от последующего глубокой цезурой – тактом паузы, к тому же удлинённым фермой. Попробуем показать, подобно анализу предыдущего фрагмента, какие факторы тут, уже для семнадцати тактов музыки (включая последний такт паузы), способствуют ощущению идеальной стройности и сбалансированности, а какие выказывают потенциал внутренних движущих сил.

В числе первых достаточно упомянуть два наиболее заметных. Хотя, в отличие от начального восьмитакта Adagio (4+4), второй очевидным образом скомпонован как 3+5, общие пропорции соблюдены с классической точностью: $8+8=16$, как указано выше. Это и создаёт «фундамент» нашего восприятия данного отрывка как уравновешенного с точки зрения музыкальной формы. Второй момент теснее связан с исполнительским слышанием произведения, однако целиком и полностью отражён в авторском тексте. Назовём

его определённой фрактальностью структуры – термин, передающий математическую строгость соответствия частей и целого. Обратим внимание, что звучание первого восьмитакта разворачивается в нюансе *пиано*, который прерывается неожиданно резким *форте* в начале пятого такта *Adagio*, другими словами, точно посередине восьмитактового построения. Спад наступает практически мгновенно благодаря фразировке и трём восьмым паузы в конце того же пятого такта, и уже в шестом вновь возвращается *пиано*. Заметный всплеск, таким образом, отмечает «геометрический центр» восьмитактового проведения темы, но в силу своей кратковременности не меняет общего динамического уровня, и слушатель остаётся в сфере прозрачного и тихого звучания. Следующее *форте*, опять-таки внезапное, возникает с началом второго восьмитакта, то есть в девятом такте эпизода. Казалось бы, та же непредсказуемость; однако интересно, что на этот раз совершенно таким же способом обозначен центр, середина уже всего фрагмента протяжённостью в шестнадцать тактов! Подобно тому, как динамический пик пятого такта подчёркивает симметрию первых восьми, начало девятого выполняет ту же роль для всех шестнадцати, с сохранением абсолютно тех же соотношений и в рамках той же самой структуры. Более того, продолжительность второго *форте*, увеличенная в сравнении с первым, также отвечает масштабам построения. Что же может выразить сильнее, чем фрактальность, классическую безупречность музыкальной формы, основанную на свойствах строгой внутренней симметрии и пропорциональности?

Укажем теперь на некоторые из особенностей, которые, напротив, способствуют ощущению разомкнутости, становления, постепенно выявляют перед нами скрытую энергию развёртывающейся фактуры. На фоне практически постоянно присутствующих восьмых удивительно тонко работает эффект плавного заполнения звучащего пространства более мелкими длительностями, сочетающийся с учащением гармонического пульса. Так, в мелодии основного голоса темы *Adagio* восьмые встречаются, но она то и дело зависает на более крупных длительностях, не говоря уже о значительном количестве пауз. И хотя почти на каждую восьмую, на протяжении первых восьми тактов, что-либо играет, преимущественно это относится к пласту со-

провождения, а разграничение «соло – аккомпанемент» здесь настолько явственно и очевидно, что слушатель, естественно, следует за главным, лишь подспудно ощущая «биение» восьмых на втором или на третьем плане. В седьмом-восьмом тактах *Adagio*, однако, – и как не восхититься здесь филигранностью моцартовского фактурного воплощения! – в нашем восприятии роль восьмых незаметно выравнивается, становится сложно отличить собственно мелодический голос от гармонического сопровождения. В следующих девятом-десятом тактах восьмые неизбежно приковывают к себе львиную долю внимания, обладая настойчивостью остинато и положением верхнего слоя музыкальной ткани. Наконец, начиная с двенадцатого такта фактура полностью заполняется шестнадцатыми, а восьмые продолжают «пульсировать» в левой руке пианиста. Таким образом, для всего построения в целом можно констатировать, что с точки зрения ритмического движения для слушателя доминируют:

- в тактах с первого по шестой – длительности крупнее восьмых;
- в тактах с седьмого по десятый – восьмые;
- в тактах с двенадцатого по шестнадцатый – шестнадцатые.

Перейдём к гармонической составляющей. Ее логика, на первый взгляд, не настолько прозрачна. Для верного понимания сути происходящих процессов здесь чрезвычайно важно учесть тесное переплетение с другими элементами. Начнем с простого определения общей схемы, подобно тому, как мы сделали это для распределения длительностей; обозначим частоту смены гармоний для тех же шестнадцати тактов музыки (как и в предыдущем случае, нумерация тактов соответствует эпизоду, начинающемуся с темы *Adagio*).

- Такты с первого по четвёртый. Один аккорд на целый такт. Гармоническая последовательность T – D – D – T (как указывалось выше). Отсюда видно, что второй и третий такты выдержаны в одной и той же функции, то есть собственно смены гармонии не происходит, и гармонический пульс оказывается даже еще более спокойным. Его статичность немало способствует устойчивости, классической «незыблемости» и ясности образа.

- Такты пятый-шестой: гармоническая пульсация строго по половине такта.

- Такты с седьмого по десятый. В седьмом и десятом тактах – смена аккорда на каждую четверть, очень явно выраженная гармоническая пульсация по четвертям. Такты восьмой и девятый полностью остаются в рамках одной гармонии.

- Такты с одиннадцатого по четырнадцатый: новый аккорд наступает каждый раз с началом следующего такта.

- Такты пятнадцатый-шестнадцатый: несколько более сложный и заметно учащённый гармонический пульс, преимущественно по восьмым.

Как видим, в общих чертах тут прослеживается та же логика постепенного насыщения звучащего пространства, повышения интенсивности, большей концентрации мелких элементов (или шагов, применительно к гармонии) в ходе развёртывания музыкального материала. Частота гармонического пульса составляет целый такт в начале фрагмента, его половину – в тактах пятом, шестом, четверть – в седьмом и десятом, восьмую – в пятнадцатом и шестнадцатом. Но на пути этой простой и убедительной закономерности находятся два препятствия, два обстоятельства, как будто нарушающие её и требующие своего объяснения: практически полное отсутствие, остановка гармонического пульса в тактах восьмом-девятом и якобы выпадающие из течения процесса такты с одиннадцатого по четырнадцатый. Они, тем не менее, не противоречат обрисованному нами эффекту, а лишь добавляют к нему отдельные нюансы. Мы уже отмечали, что с двенадцатого такта фактура получает максимальное для данного эпизода ритмическое наполнение шестнадцатыми. Добавим, что здесь же начинается восходящая секвенция в верхнем мелодическом голосе, буквально притягивающая внимание слушателя. Сочетание этих факторов настолько активизирует музыкальную ткань изнутри, что добавленная в тот же момент более частая гармоническая пульсация сделала бы переход слишком резким, уничтожила бы ощущение плавного развёртывания звучащей материи. Совершенно не случайно, что дальнейшее учащение гармонического пульса в точности совпадает с окончанием секвенционного движения в правой руке пианиста. Тут никак нельзя не учитывать теснейшую взаимосвязь различных компонентов между со-

бой, тем более когда речь идёт о невероятно тонкой, ювелирной моцартовской фактурной работе.

Остановка гармонической пульсации в тактах восьмом-девятом тоже объясняется комплексным воздействием разных элементов и вполне вписывается в русло общего процесса. Воцаряющаяся на первую долю восьмого такта доминанта «замораживает» не только гармоническое, но и мелодическое движение. Повторяющийся звук *ми*, возникающий после паузы в начале девятого такта, воспринимается в рамках той же доминантовой функции, хотя после тактовой черты, казалось бы, естественно ожидать смены аккорда. С гармонической и мелодической точек зрения музыкальное время будто замирает; его течение возобновляется к десятому такту – причём с той же частотой пульсации, на которой прервалось по окончании седьмого, четвертями. Это словно стирает, в определённом аспекте, грань между восьмым и девятым тактами, несмотря на метрическое наступление следующего восьмитакта. Вспомним к тому же, что именно те же такты с седьмого по десятый – срединная ступень в ритмическом заполнении фактуры эпизода. Всё вместе, таким образом, несколько не мешает постепенному проявлению и насыщению разворачивающейся перед нами картины, а лишь усиливает ощущение органичного внутреннего единства и цельности фрагмента.

Итак, на примере первых семнадцати тактов центральной части Фантазии мы постарались показать, какие характеристики музыкальной структуры создают у слушателя чувство классической стройности, пропорциональности, завершенности, а какие, в то же самое время, – фантазийности, непрерывного и продолжающегося процесса, разворачивающихся скрытых жизненных сил. И то, и другое впечатление не в меньшей мере можно отнести и ко всему разделу. Сорок три такта минорной музыки, как раскрывающийся на наших глазах поразительной красоты цветок, наконец приводят к наступлению мажорного Allegretto, где он предстаёт перед нами в своём радостном великолепии. Очевидно, следующим шагом в попытке постигнуть удивительную глубину и сложность моцартовского опуса должен стать анализ внутреннего устройства данного фрагмента в целом – задача, требующая, безусловно, отдельной работы. Однако, взглядываемся ли мы в мельчайшую ячейку, небольшой эпизод, раздел или всё сочинение, на любом уровне встреча-

ем уникальный «образец равновесия между формой и формируемым как чем-то ускользаемым, центробежным», пользуясь метким выражением Теодора Адорно [1, с. 436].

В заключение ещё раз подчеркнём следующее. Отмеченные нами эффекты и явления, а также сам метод их анализа в значительной мере базируются на *звучании, слышании* музыкальной материи, вслед за которым возникает необходимость обращения к нотному тексту. Подобный подход представляется не просто оправданным, но естественно вытекающим из сути музыкального искусства – искусства *звука*. Как верно указывает один из исследователей, «неподражаемый слух» (курсив наш. – О. Г.) создает равновесие горизонтали и вертикали, мелодии и гармонии. Сначала, как говорил сам Моцарт, он схватывает слухом целое. Это рожденное целое определяет не только свое существование как произведения, но и суверенность каждой детали, в него входя-

щей. Произведение живет и дышит изнутри, и детали соединяются, но не растворяются в целом» [7, с. 500–501]. Неудивительно поэтому, что именно опора на слуховое впечатление позволяет вскрыть за кажущейся простотой фактуры ее многогранность, сложность внутренней структуры и многомерность возникающего звукового пространства. С другой стороны, такой угол зрения затрагивает ещё одну обширную и интереснейшую область – проблему взаимосвязи исполнительского и композиторского слышания. Мы уже поднимали данные вопросы на нескольких примерах, в том числе из музыки И. С. Баха [5] и Ф. Шопена [3], а перспектива их возможной разработки видится чрезвычайно широкой и многообещающей. Остаётся лишь пожелать каждому с наслаждением и благодарностью обращаться к великим шедеврам и в меру своих сил, выражаясь словами К. Сен-Санса, «учиться вкусу и стилю у божественного Моцарта» (цит. по [6, с. 260]).

Литература

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 528 с.
2. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1972. – 376 с.
3. Георгиевская О. В. Исполнительская выразительность в фортепианной миниатюре Ф. Шопена // *Соврем. гуманитар. исслед.* – 2011. – № 1. – С. 165–168.
4. Георгиевская О. В. Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В. А. Моцарта // *Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств.* – 2017. – № 39. – С. 180–185.
5. Георгиевская О. В. О некоторых особенностях клавирной музыки И. С. Баха (к проблеме исполнительского анализа фактуры) // *Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств.* – 2018. – № 42. – С. 209–213.
6. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс. – М.: Совет. композитор, 1970. – 328 с.
7. Моцарт В. А. Полн. собр. писем. – М.: Международ. отношения, 2014. – 544 с.
8. Юдина М. В. Фантазия d-moll Моцарта // *Как исполнять Моцарта.* – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 152–154.

References

1. Adorno T.V. *Esteticheskaya teoriya [Esthetic Theory]*. Moscow, Respublika Publ., 2001. 528 p. (In Russ.).
2. Badura-Skoda E. and P. *Interpretatsiya Motsarta [Interpreting Mozart]*. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 376 p. (In Russ.).
3. Georgievskaya O.V. Ispolnitel'skaya vyrazitel'nost' v fortepiannoy miniatyure F. Shopena [Performing Expressiveness in F. Chopin's Piano Miniature]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya [Contemporary Humanities Research]*, 2011, no. 1, pp. 165-168. (In Russ.).
4. Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya k rabote nad fortepiannymi sochineniyami V.A. Motsarta [Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 180-185. (In Russ.).
5. Georgievskaya O.V. O nekotorykh osobennostyakh klavirnoy muzyki I.S. Bakha (k probleme ispolnitel'skogo analiza faktury) [On Some Features of J.S. Bach's Clavier Music (To a Problem of Performing Analysis of Texture)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 209-213. (In Russ.).
6. Kremlev Y.A. *Kamil' Sen-Sans [Camille Saint-Saëns]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1970. 328 p. (In Russ.).
7. Mozart W.A. *Polnoe sobranie pisem [Complete Letters]*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2014. 544 p. (In Russ.).
8. Yudina M.V. Fantaziya d-moll Motsarta [Fantasy d-moll of Mozart]. *Kak ispolnyat' Motsarta [How to play Mozart]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2007, pp. 152-154. (In Russ.).