

**Николай Иванович Тарасевич**

[nik9649@yandex.ru](mailto:nik9649@yandex.ru)

Доктор искусствоведения, проректор по учебно-методическому объединению, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Prof. Nikolay I. Tarasevich, D.A.**

[nik9649@yandex.ru](mailto:nik9649@yandex.ru)

Vice-rector of the Educational and Methodical Association, Professor of the Music Theory Department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

## **«Великий стилистический перелом» в творчестве В. А. Моцарта: соната KV 533/494**

### **Аннотация**

Как известно, в 80-е годы XVIII века знакомство Моцарта с искусством И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и К. Ф. Э. Баха настолько повлияло на композитора, что это позволило Герману Аберту обозначить последующий период творчества «великим стилистическим переломом». Данный «перелом» выразился в обращении к миру старых форм и приемов письма, в усилении роли полифонического начала. Влияние последнего оказалось настолько сильным, что, по сути, речь может идти о зарождении особого типа формы — смешанной (гомофонно-полифонической). Задача статьи — показать на примере фортепианной сонаты KV 533/494 результат смешения форм, многообразие которого видится в неразрывности, нерасчлененности противоположных начал в едином гомофонно-полифоническом пространстве. В центре внимания находятся композиционные идеи В. А. Моцарта, которые рассматриваются с точки зрения исторической эволюции формы.

### **Ключевые слова**

Моцарт, полифония, гомофония, смешанные формы, большая полифоническая форма, соната, имитация, канон, секвенция

## **“Profound Change in Style” in W. A. Mozart’s oeuvre: Sonata KV 533/494**

### **Abstract**

It is known that Mozart’s acquaintance with the art of J. S. Bach, G. F. Handel and C. P. E. Bach in 1780s exerted such a strong influence on the composer that this fact allowed Hermann Abert to designate the subsequent period as a “profound change in style”. This change was expressed in the appeal to the old forms and techniques, in the increasing importance of polyphony. The influence of this latter was so strong that, in fact, it is possible to speak about appearance of a special type of mixed form (homophonic coupled with polyphonic). The task of the article consists in showing by the example of the piano sonata KV 533/494 the result of form mixing which variety seems to be in inseparability of opposite principles within united homophonic and polyphonic space. The subject of the article is focused on the compositional ideas of W. A. Mozart observed in terms of history of form evolution.

### **Keywords**

Mozart, polyphony, homophony, mixed forms, big polyphonic form, sonata, imitation, canon, sequence

«Великим стилистическим переломом, совершившимся под воздействием Иоганна Себастьяна Баха, Генделя и Филиппа Эмануэля Баха», назвал Герман Аберт период творчества композитора после 1782 года [1, 134]. Именно в это время произошло соприкосновение В. А. Моцарта с музыкой старых мастеров. Знакомство это столь впечатлило Моцарта, что, доставив сильные и яркие переживания, оно серьезно изменило вектор развития искусства мастера: «Перед ним раскрылся совершенно новый и по содержанию, и по форме мир, обогативший его универсальный дух теми областями чувств, которые с могучей силой притягивали его, хотя сначала могло показаться, что их внешнее выражение несвойственно ему» [1, 134]. Речь, прежде всего, идет о силе воздействия музыки именно великого немца — И. С. Баха, а отнюдь не Г. Ф. Генделя, чья музыка в те времена была гораздо более известна и примечаема. Искусство И. С. Баха буквально заорожило Моцарта, заполнило всю его душу, приоткрыв завесу над тайнами деятельности мастера, занятого постижением музыки средствами контрапункта. Убеждение, что благодаря знанию полифонического искусства прошлого собственное творчество можно сделать богаче и интереснее, и побудило Моцарта всерьез заняться старинной музыкой.

Инициатором поворота к старинному искусству выступил, как известно, барон Готфрид ван Свитен (1733 – 1803), отличавшийся особым пристрастием к «ученой» музыке и проявлявший особое преклонение перед творчеством Баха и Генделя. Он выступил в роли организатора специальных музыкальных вечеров для подлинных ценителей искусства, участниками которых были Й. Гайдн, И. Г. Альбрехтсбергер, А. Тайбер, Й. Шпарцер, В. А. Моцарт, а позже и Л. ван Бетховен. Барон также основал «Общество ассоциированных кавалеров», задачей которого было исполнение концертов в домах богатых меценатов. Концерты включали музыку Г. Ф. Генделя, И. А. Хассе, К. Ф. Э. Баха, Й. Гайдна. Дирижером был Моцарт, который по заказу ван Свитена сделал обработки ораторий Генделя «Ацис и Галатея», «Мессия», «Ода святой Цецилии», «Празднество Александра» (см.: [4, 20]).

Имя Свитена начало встречаться в письмах Моцарта с мая 1781 года (в письме от 26 числа, как указывает Г. Аберт [1, 87]). А через некоторое время в письме к отцу (от 10 апреля 1782 года) он просит прислать ему 6 фуг Генделя и токкаты и фуги Эберлина (см.: [2, 323-324]). Моцарт сообщает, что каждое воскресенье ходит к барону фон Свитену, «а там кроме Генделя и Баха ничего не играют» [2, 324]. Там же мы узнаём, что композитор собирает коллекцию баховских (как Иоганна Себастьяна, так и Карла Филиппа Эмануэля) и генделевских фуг. Моцарт также отмечает, что творения Генделя и Себастьяна Баха ему доставлены по поручению барона, и что сам барон является «владельцем по значимости очень крупного, хотя по количеству, может быть, и весьма маленького собрания музыкальных произведений» [2, 325]<sup>1</sup>. Это ли не свидетельство достаточно сильных впечатлений от знакомства со старым искусством, знакомства, несомненно, нашедшего у Моцарта эмоциональный отклик, вызвавшего жажду познания основ старинного искусства?

Внешне стилистический перелом выразился в обращении к миру старых форм и приемов письма, что естественным образом привело к усилению роли полифонического начала. Примечателен в этом отношении возврат к фуге, прелюдии, сюите, а также к жанрам фантазии и рондо. От этого периода осталось много незавершенных работ. Причем некоторые сочинения показывают, что скорее привлекали автора в качестве творческих экзерсисов. По крайней мере, композитор вряд ли рассчитывал на их публичное представление.

---

<sup>1</sup> Знакомство Моцарта с творениями Баха и Генделя также показало, что некогда почитаемые им произведения Эберлина «совсем не хороши, и уж воистину ни в какое сравнение не идут с Генделем и Бахом» [2, 325].

«Пробе пера» предшествовала работа, связанная с переложением фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха для двух скрипок, альты и баса. Моцарт также неоднократно приступал к переложению для клавира фантазии И. Я. Фробергера на тему «Ut, re, mi, fa, sol, la» [1, 88]. Из собственных работ назовем трехголосную фугу с прелюдией C-dur (KV 394), фугу c-moll для двух клавиров (KV 426), законченную 29 декабря 1783 года и впоследствии (июнь 1788 года) переработанную для струнного квартета (KV 546), фантазии для фортепиано — c-moll (KV 396), d-moll (KV 397) и c-moll (KV 475). Незаконченными (в разной степени) остались четырехголосная фуга g-moll (KV 401), сонаты A-dur и C-dur для фортепиано и скрипки (KV 402 и KV 403), месса c-moll (KV 427), клавирная сюита C-dur (KV 399), фуга G-dur (KV Anh. 41), фуга G-dur для двух клавиров (KV Anh. 45). От некоторых фуг (c-moll KV Anh. 39 и F-dur KV Anh. 40) остались только начала, своим тематизмом напоминающие баховские темы фуг [1, 89].

Контрапунктическая техника широко применяется Моцартом и в музыке для оркестровых инструментов — квартетах, квинтетах, симфониях. В финалах таких сочинений<sup>2</sup> им был создан новый тип композиции, основанный на сочетании принципов сонатной формы и фуги. Начало этого этапа восходит к 1782–1783 годам. В связи с этим, Г. Аберт отмечает, что «в творчестве Моцарта нет другого периода, когда старое и новое соседствовали бы друг с другом столь неуравновешенно, как в 1782–1784 годы». И хотя в последующее время внимание композитора было переключено на фортепианные концерты, работа, намеченная в переломный момент, не прекращалась, приведя к сплаву старого и нового сквозь призму индивидуального стиля. Плоды искусства Моцарта, постигшего тайны письма старых мастеров, в совершенстве предстают в финалах квартетов G-dur (KV 387) и D-dur (KV 593), квинтете Es-dur (KV 614), симфонии «Юпитер» (KV 552), «Волшебной флейте» (KV 620), Реквиеме (KV 626). В их числе и соната F-dur (KV 533/494).

Двойная нумерация последней по указателю Людвиг фон Кёхеля показывает, что эта соната изначально не является одним самостоятельным произведением. Как отдельная пьеса было написано «маленькое рондо для клавира-соло» F-dur, получившее номер KV 494. Его создание В. А. Моцарт пометил датой «10 июня 1786». Сегодня сложно предполагать, по какому поводу оно было написано, можно лишь с уверенностью утверждать, что задумывалось оно в качестве второй пьесы в цикле из трех рондо для клавира. Сюда входили рондо D-dur (KV 485) и a-moll (KV 511). Опубликованы сочинения KV 485 и KV 511 были в 1786–1787 годы отдельными изданиями в Вене Францем Антоном Хофмайстером<sup>3</sup> [7, XVI]. А вот под номером KV 533 значится «Allegro и Andante для клавира-соло», внесенные Моцартом в каталог собственных сочинений 3 января 1788 года. К двум частям KV 533 было прибавлено ранее написанное рондо KV 494, и все вместе их издал Хофмайстер в Вене в 1788 году в качестве отдельной сонаты. В составе сонаты рондо претерпело ряд изменений: были прибавлены 27 тактов (со 143 по 169) между репризой и кодой, роль которых сводится к маркированию финальной функции в сонатном цикле. Рондо также содержит параллели с первой частью в силу применения имитационно-канонического письма.

До настоящего времени соната KV 533/494 уже была предметом научной дискуссии. Обсуждалась главным образом первая часть, в силу необычности ее тематизма, особенностей формообразования и композиции, приемов письма, для которого характерно полифоническое начало. На несвойственную гомофонному складу линейную природу главной партии в свое время указывал В. В. Протопопов [8, 360]. Исследователь кроме прочего отмечает, что в сонатах F-dur (KV 533/494) и D-dur (KV 576) «широкая система имитационности охватывает всю форму» [8, 360]. О сонате KV 533/494 пишет и Е. М. Царёва, называя ее «новой», в том смысле, что она «окончательно заняла свое

<sup>2</sup> См., к примеру, струнные квартеты G-dur (KV 387) и D-dur (KV 593), струнные квинтеты C-dur (KV 515), Es-dur (KV 614) и другие сочинения.

<sup>3</sup> Об издании рондо KV 494 см.: [11, 147], [10, 19].

законное место среди клавирных сонат Моцарта только в томе Нового полного собрания сочинений композитора, вышедшем в 1986 году»<sup>4</sup> [10, 12]. В статье, вслед за В. В. Протопоповым также сообщается об охватившей всю форму «широкой имитационной системе», хотя главный вопрос, интересующий исследователя, — проблема художественного целого, увязанная с фактом «”составления” произведения из написанных в разное время частей» [10, 12].

Вместе с тем, функция полифонии в клавирной сонате KV 533/494 вряд ли исчерпывается только «линейностью главной партии» и «широкой системой имитационности». Повсеместное использование полифонической техники, широта применения имитаций и приемов сложного контрапункта, их небезучастность в отношении тематической стороны произведения определяют главный композиционный вектор сочинения. Влияние полифонического письма настолько сильно, что, по сути, речь идет об особом типе формы — смешанной (гомофонно-полифонической), сочетающей особенности гомофонного и полифонического методов, методов, которые, как известно, сформировали целые исторические стили<sup>5</sup>. Для обозначения данного явления В. В. Протопопов использует специальный термин «большая полифоническая форма», обозначающий некое объединение полифонических разделов внутри крупной формы: «этот род формы рассредоточен по всей композиции и объединяет полифонические ее разделы, чередующиеся с гомофонными»<sup>6</sup> [8, 362]. Хотя ученый обратил внимание на сущность явления, предложенное им понятие не безупречно, поскольку не способно ухватить главное качество смешанной формы — ее уникальность. С этой точки зрения нельзя не согласиться с Т. С. Кюрегян, оспаривающей терминологическую продуктивность определения, ведь «сверхидея» решения, по ее мнению, заключается «в постоянном *перехватывании инициативы*, в последовательном столкновении полифонии и гомофонии, которые непрерывно “дискутируют”, но не могут — и не хотят! — расстаться» [6, 49].

Задача настоящей статьи сводится к тому, чтобы показать результат смешения форм, полномасштабность и многообразие которого видится не только и не столько в использовании многочисленных контрапунктических приемов (куда помимо простых имитаций входят бесконечный канон и каноническая секвенция, сложный — вертикально-подвижной — контрапункт, инверсионные приемы, контрастная полифония<sup>7</sup>), сколько в неразрывности, нерасчленимости противоположных начал в едином гомофонно-полифоническом пространстве. Каждому из них свойственна своя логика процесса, а смысл целого не может быть сведен только к слагаемому величин. Иными словами, в центре внимания находятся композиционные идеи В. А. Моцарта, которые рассматриваются с точки зрения исторической эволюции формы<sup>8</sup>.

Предмет внимания — преимущественно первая часть (*Allegro*), хотя эпизодическое «столкновение» гармонии и полифонии наблюдается и в третьей части (рондо). Главная партия занимает 22 такта, образуя характерную форму большого периода из двух предложений с внутренним расширением во втором из них (8+14). В рамках такой формы мы вправе ожидать гомофонно-гармоническую фактуру, встречаемую в массе подобных случаев. Однако предчувствия наши оказываются обманутыми: вместо мелодии с аккомпанементом Моцарт поначалу прибегает к одноголосию, и только после этого устанавливается трехголосная фактура с ведущим верхним голосом, «альбертиевыми

<sup>4</sup> Речь идет о собрании сочинений «Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe Werke» ([12], [13]).

<sup>5</sup> Проблема смешанных гомофонно-полифонических форм в музыкознании не принадлежит к числу решенных как в силу отсутствия единообразия в понятийно-терминологическом аспекте, так и в силу недостатка детализированных исследований. Подробнее см.: [5]; [6].

<sup>6</sup> Изложение теории большой полифонической формы см. в трудах Протопопова: [9, 222–232], [8, 362–370].

<sup>7</sup> Речь идет о наложении заключительной и главной партий в репризе.

<sup>8</sup> Аналогичная тема на примере Симфонии C-dur (KV 551) поднимается в статье Т. Н. Дубравской: [3].

басами» в среднем голосе и органом пунктом на тонике (нота *f*). Первое предложение завершается полной совершенной каденцией на тонике.

Но вернемся к столь необычному для клавирной сонаты началу: одноголосие, даже не октавные дублировки (что подчас можно встретить в изложении главной партии)<sup>9</sup>, а лишенная всяческой поддержки мелодическая линия. Происходит обман ожиданий: требование «типических характеров в типических обстоятельствах» не срабатывает, предлагается совсем не то, что мы намеревались услышать в качестве начала классической сонаты.

Второе предложение (периода повторного строения) начинается с проведения той же темы (октавой ниже и так же одногласно). После одногласного изложения тема дополняется сопровождающим голосом (привычные «альбертиевы басы»), но теперь уже сверху, над мелодией. В целом возникает ситуация, когда композитор без предупреждения меняет правила игры, и в предполагаемых жанровых обстоятельствах делает жанровую подмену. То, что это «нечто» относится к области имитационной полифонии, несомненно: сочинение открывается одногласным проведением темы, и затем тема множится в другом голосе. Учитывая октавный ответ, речь может идти скорее об инвенции, нежели о фуге, для которой предпочтительны кварто-квинтовые проведения. Да и тематизм главной партии (одногласное начало) вряд ли соответствует теме фуги, которая обычно строится на рельефном интонационном материале. А вот для инвенции, напротив, показателем фоновый каркас — гаммообразное движение, основанное на так называемых «общих формах звучания». Реализуется в главной партии и вертикально-подвижной контрапункт, двойной. Не всегда точно, но в тактах 12–14 легко усматривается производное соединение двойного контрапункта октавы (первоначальное соединение в тактах 4–6). Кстати, октавная имитация получает еще одну форму реализации, если рассмотреть такты 13 (нижний голос) и 15 (голос верхний). Как результат, на месте гомофонно-гармонической формы произросла имитационная структура: Моцарт нарушил установленные правила жанра, изящно их обойдя, и заставил правила работать против самих себя.

Связующая партия — очередной этап имитационности. Связь с главной партией подчеркивается на тематическом уровне: к мелодическим повторам тактов 13 и 15 композитор добавляет возвращения ранее проимитированной фигуры еще раз в такте 23 и далее. Развивается и сам принцип имитационности, направляясь, как всегда бывает у Моцарта, по пути усложнения техники: двухголосная имитация крайних голосов (такты 27–28) перерастает в образование, в котором совмещены двухголосный бесконечный канон, такты 28, 29, 30 (первого разряда в октавном контрапункте), и тройной контрапункт октавы (обмен местами крайних голосов). Далее (такты 32–37) намечается каноническая секвенция (неточная), переходящая в бесконечный канон (также первого разряда и также в октавном контрапункте).

Побочная партия, начавшись в гомофонно-гармонической фактуре (мелодия с аккомпанементом), в продолжении включает в себя имитационный компонент — двухголосную каноническую секвенцию с шагом по секундам вниз, каждое звено которой — конечный канон. В сравнении с предыдущей канонической секвенцией (в связующей партии), изменяется не только тематизм, но и разряд: первый вместо второго. Дальнейшее полифоническое разворачивание подкрепляется имитацией в инверсию (такты 54–55), перестановками вертикально-подвижного контрапункта (неточными) гомофонно-гармонической природы — первоначально по два такта (такты 57–58 и 59–60), а затем по одному (такты 61 и 62).

Заключительная партия корреспондирует с главной, ее строение идентично: одногласное проведение и октавный ответ (простая имитация), звучащий на фоне двух контрапунктирующих голосов. Тема насчитывает 4 такта и содержит восходящее движение (в пределах ундецимы) с нисходящим скачковым ходом по квартсекстаккорду и

<sup>9</sup> См. сонаты C-dur (KV 309), c-moll (KV 457), B-dur (KV 570), D-dur (KV 576).

модуляцией в G-dur. Ответ перетекает в нисходящую по секундам двухголосную каноническую секвенцию первого разряда ( $Iv = -5$ ), после которой события разворачиваются в рамках предусмотренной регламентом гомофонно-гармонической фактуры.

Как итог — достаточно необычная для сонатной формы экспозиция с уникальным композиционным решением. Степень сочлененности двух категорий музыкального мышления (гомофонно-гармонического и полифонического) на глубинном уровне настолько тесна, что результат такого сочленения невозможно свести к простой сумме составляющих компонентов: происходит взаимопроникновение двух кардинально различающихся принципов, их взаимообогащение, что приводит к нестандартному решению на уровне формообразования.

Разработка подхватывает намеченные ранее идеи. В их числе имитации (на этот раз нижнеквартовые) и вертикально-подвижной контрапункт: такты 103–108 соответствуют первоначальному соединению, а такты 108–112 — производному. Помимо этого перестановки с эффектом имитационности (в виде разложенных аккордов) наблюдаются в тактах 116, 117, 118 и 119. Наконец, доходит дело и до канонической секвенции. Секвенция строится на ранее использованном музыкальном материале (раздел побочной партии, начиная с такта 49). Далее непринужденность владения Моцарта техникой, игровая природа его натуры, его мастерство будто требуют выхода — и двухголосная каноническая секвенция теперь излагается в порядке голосов «верхний — нижний» вместо «нижний — верхний», что вновь свидетельствует об использовании вертикально-подвижного контрапункта. Меняется разряд секвенции — первый (с равным временным интервалом вступления голосов через два такта) взамен второго. Окончание разработки (очередная параллель с окончанием экспозиции) связано с главенством гомофонно-гармонической фактуры.

Реприза (с такта 145) по всем законам жанра должна быть слепком с экспозиции, поднятым на иной уровень. Отличия обычно касаются тонального плана побочной партии (звучит в основной тональности). Меняется в связи с этим и функция связующей партии: она не приводит в доминантовую тональность, а пребывает в тональности основной. Но в сонате KV 533/494 преобразования в репризе более глубокие. Они затрагивают уже второе предложение главной партии, теперь звучащее с тональным сдвигом в Des-dur и, помимо имитации в дециму (ранее была октава), содержащее каноническую секвенцию первого разряда в двух верхних голосах на фоне свободного нижнего ( $Iv = -3$ ). Связующая партия (включавшая имитации, бесконечный канон, каноническую секвенцию, сложный контрапункт) опускается. Отсутствует и начальный элемент побочной партии. Моцарт сразу переходит к триольному элементу, на котором, как и в экспозиции, строит каноническую секвенцию второго разряда, повторяя ее на другой высоте (кварто-квинтовая транспозиция — такты 176–181).

Изменения (помимо тональных) есть и в заключительной партии. Моцарт, как всегда, движется по пути усложнения. Двухголосная простая имитация преобразуется в бесконечный канон (двухголосный), причем в момент возвращения — в верхнем голосе — первого отдела пропосты из нижнего голоса дважды звучит в качестве противосложения начальный элемент главной партии (контрастная полифония). Более в репризе изменений нет: появляется уже знакомая каноническая секвенция первого разряда ( $Iv = -5$ ) по секундам вниз (такты 207–208), вслед за которой окончательно закрепляется гомофонно-гармонический стиль.

Отголоски полифонии отдаются эхом и в третьей части, в рондо — несмотря на то, что рондо было написано отдельно от первых частей, о чем говорилось выше. Речь идет об эпизоде f-moll, в котором дважды применена каноническая секвенция первого разряда ( $Iv = -7$ ) на фоне свободного контрапункта. Второй раз она проводится в новой комбинации: порядок голосов «верхний — нижний» заменяется на «нижний — верхний». Трактовать это соединение голосов можно как производное в двойном контрапункте

октавы. Примечательна кода, где применяются стретты (с последовательным сокращением временного интервала, в октаву и кварту), переходящие в каноническую секвенцию первого разряда ( $Iv = -18$ ) по терциям вниз.

В целом идеи, продемонстрированные Моцартом в сонате F-dur (KV 533/494), уникальны: создана многоплановая композиция, объединяющая в себе гомофонно-гармонические и полифонические разделы, корреспондирующие между собой музыкальным тематизмом и контрапунктической техникой. Варианты сплетения двух композиционных линий — гомофонии и полифонии — многообразны и удивительны. Полифонические эпизоды никогда не повторяют контрапунктические структуры — в этом изобретательность Моцарта поразительна. Обаяние, «магия колдовства» музыки Моцарта, совершенство письма, высокий профессионализм и артистизм мастера таковы, что заслоняют собой работу, затраченную на достижение этих результатов. Важно помнить, считает Т. С. Кюрегян, что поражает у Моцарта не только непринужденность владения техникой, «но открытие ее неизведанного потенциала, способность поставить испытанные приемы в неиспытанные условия и получить не запланированный нормативами результат — на пересечении двух великих европейских традиций — гомофонной и полифонической» [6, 53].

## Литература

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Часть вторая. Книга первая. 2-е изд. / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1989. 496 с.
2. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокоскиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
3. *Дубравская Т. Н.* Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: Сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. М.: Композитор, 2009. С. 48–59.
4. *Кириллина Л. В.* Моцарт и Гендель // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: Сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. М.: Композитор, 2009. С. 20–28.
5. *Кюрегян Т. С.* Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Т. 8. 2018. № 3. С. 356–380.
6. *Кюрегян Т. С.* Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: Сб. статей / ПГК им. А. К. Глазунова; [ред. колл. Е. Г. Окунева (отв. ред.), И. В. Копосова, Н. П. Хилько]. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 44–54.
7. Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано. [В 2-х т.] Т. 2 / подгот. текста и коммент. В. Плата и В. Рема; уртекст Neue Mozart-Ausgabe. Москва: Русское музыкальное издательство Bärenreiter, 2006. XXXVIII, 193 с. (Беренрайтер уртекст; Mozart).
8. *Протопопов В. В.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985. 501 с. (История полифонии; вып. 3 / под общ. ред. Т. Н. Ливановой).
9. *Протопопов В. В.* История полифонии в ее важнейших явлениях : [Учебник для очных, заочных и вечерних отделений высших музыкальных учебных заведений] : [В 2 вып.] [Вып. 2]: Западноевропейская классика XVIII–XIX веков / Московская ордена Ленина государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кафедра теории музыки. М.: Музыка, 1965. 615 с.
10. *Царёва Е. М.* «Новая» клавирная соната Моцарта // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: Сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. М.: Композитор, 2009. С. 11–19.
11. *Schneider H.* Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler, 1744–1812 / Mit bibliographischen Übersichten und einem Anhang: Mariane Kirchgesser und Bossler. Tutzing: H. Schneider, 1985. 388 S.
12. Wolfgang Amadeus Mozart. Klaviersonaten. Bd 1 / Vorgelegt von W. Plath und W. Rehm. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986. 142 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Wolfgang Amadeus Mozart. Serie IX: Klaviermusik. Werkgruppe 25: Klaviersonaten / [Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien; hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg]).
13. Wolfgang Amadeus Mozart. Klaviersonaten. Bd 2 / Vorgelegt von W. Plath und W. Rehm. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986. 188 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Wolfgang Amadeus Mozart. Serie IX: Klaviermusik. Werkgruppe 25: Klaviersonaten / [Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien; hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg]).