

ЗВУЧАННЯ ЧАСУ: ФОРТЕПІАННЕ ТРІО МОЦАРТА В-FLAT MAJOR

Руденко Олександр Федорович,

старший викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-0368-6445

Web of Science ResearcherID: HGv-1255-2022

У статті розглядається жанр фортепіанного тріо у творчості Вольфганга Амадея Моцарта – одного з найвидатніших представників світового музичного мистецтва. За творче життя Моцарт створив вісім фортепіанних тріо, більшість із яких написані для розповсюдженого на той час складу інструментів: клавесин, скрипка, віолончель (винятком є тріо E-flat major; створене для фортепіано, альти та кларнета), і його опус B-flat major є досить типовим для цього жанру.

Автор дослідження акцентує увагу на поєднанні творчих експериментів і практичної діяльності Моцарта. Фортепіанні тріо виступають важливою формою щодо апробації важливих музичних прийомів, а також як засіб задоволення вимог впливових замовників. Проаналізовано перше тріо B-flat major (К. 254) «Дивертисмент», створене у 1776 році, коли Моцарт працював у Зальцбурзі. Опус виник у період роботи над Симфонією № 31 («Паризькою») та Концертом для фортепіано № 17 і знаменує початок досить активної діяльності композитора у жанрі камерної музики. У дослідженні підкреслюється, що, попри камерний характер, творам притаманна витонченість, гармонійність, досконалість та багатство музичної мови.

Стаття досліджує стилістичний почерк Моцарта на прикладі тріо. Розглядається бездоганність мелодичної структури, гармонійної майстерності та зрозумілості музичного мовлення. Доводиться, що унікальність творчості Моцарта полягає в тому, що його музика доступна і зрозуміла для слухачів будь-якого віку та рівня підготовки, але водночас залишається складною для аналітичного осмислення.

Стаття стане в нагоді як професійним виконавцям, так і студентам вищих мистецьких навчальних закладів, оскільки робота над фортепіанними тріо на заняттях камерного ансамблю розкриває унікальність музичної мови Моцарта. Аналіз тембрових і динамічних відтінків, точність виконання штрихів і глибина музичних діалогів сприяють формуванню професійної майстерності виконавців будь-якого рівня.

У статті також наголошується на важливості оригінальних видань тріо, здійснених у другій половині ХХ століття під редакцією В. Плата та В. Рема, які зберегли автентичність авторського задуму, надаючи практикуючим музикантам доступ до більш оригінальних партитур.

Дослідження підкреслює значущість фортепіанних тріо для розуміння творчого методу Моцарта, його геніальної прототи та невичерпної естетичної цінності.

Ключові слова: виконавська діяльність, жанр, камерний ансамбль, композитор, Моцарт, музична творчість, тріо.

Rudenko Oleksandr. Sound of Time: Mozart's Piano Trio B-Flat Major

The article examines the genre of piano trio in the works of Wolfgang Amadeus Mozart, one of the most outstanding representatives of world musical art. During his creative life, Mozart created eight piano trios, most of which were written for the common instrumental ensemble of the time: harpsichord, violin, and cello (with the exception of the E-flat major trio, created for piano, viola, and clarinet), and his B-flat major opus is quite typical for this genre.

The author of the study focuses on the combination of Mozart's creative experiments and practical activities. The piano trios serve as an important form for testing significant musical techniques, as well as a means of satisfying the demands of influential patrons. The first trio in B-flat major (K. 254) 'Divertimento', created in 1776 when Mozart was working in Salzburg, is analyzed. The opus emerged during the period of working on Symphony No. 31 ('Paris') and Piano Concerto No. 17, and marks the beginning of the composer's quite active involvement in the genre of chamber music. The study emphasizes that despite the chamber nature, the works are characterized by elegance, harmony, perfection, and the richness of musical language.

The article explores Mozart's stylistic signature through the example of trios. It examines the flawlessness of melodic structure, harmonic mastery, and clarity of musical expression. It is argued that the uniqueness of Mozart's creativity lies in the fact that his music is accessible and understandable to listeners of any age and level of preparation, yet remains complex for analytical comprehension.

The article will be useful both to professional performers and students of higher art institutions, as working on piano trios in chamber ensemble classes reveals the uniqueness of Mozart's musical language. The analysis of timbral and dynamic nuances, precision of articulation, and depth of musical dialogues contribute to the formation of professional skills of performers at any level.

The article also emphasizes the importance of the original editions of trios, published in the second half of the 20th century under the editorship of V. Plat and V. Rem, which preserved the authenticity of the author's intent, providing practicing musicians with access to more original scores.

The study highlights the significance of piano trios for understanding Mozart's creative method, his genius simplicity, and inexhaustible aesthetic value.

Key words: performance activity, genre, chamber ensemble, composer, Mozart, musical creativity, trio.

Вступ. За коротке життя геній світового музичного мистецтва Вольфганг Амадей Моцарт створив вісім фортепіанних тріо. Майже всі вони, за виключенням одного, написані для типового на той час складу інструментів – cembalo, violino, violoncello. Виключенням тріо E-flat major, яке створено для складу: фортепіано, viola, clarinetto. Про жанр фортепіанного тріо, як і про будь-який жанр, у якому працював Моцарт, не можна сказати, що він більш простий, якщо порівнювати цей жанр з більш масштабними опусами, які створювалися паралельно, або знаходяться зовсім поруч у часовому вимірі. Варто розуміти, що є і практична сторона діяльності композитора, коли хочеться експериментувати а часу на виконання замовлень, де замовник надзвичайно впливова особа, яка чекає твір на задалегідь заплановане свято, обмаль. Мабуть, саме тому фортепіанні тріо з'являються поряд з творами крупної форми. Говорячи сучасною мовою, апробація напрацювань йшла у декількох напрямках максимально надаючи користі.

Тріо B-flat major (К. 254) «Дивертисмент» (1776) є першою спробою створення музики для камерних ансамблів. Опус створений двадцятирічним Моцартом, який працював музикантом у Зальцбурзі, виник майже поряд із Симфонією № 31 «Паризька» (К. 297/300a) та Концертом для фортепіано № 17 (К. 453). Стиль композитора на момент створення останнього твору цього жанру (Тріо G-dur, KV 564) майже не зазнав змін, демонструючи витонченість, чарівність та майстерність при побудові мелодії та гармонії.

У наступні періоди творчості композитора фортепіанні тріо будуть знаходитися поруч із надзвичайно знаковими творами композитора. Такий взаємовплив буде таким щільним, що остаточно довести, що походить і від чого, практично не можливо, але всім опусам буде притаманна та геніальна простота музичної мови, яка знаходить відгук у слухача вже понад двох століть. Музична мова композитора настільки природня та фантастично зрозуміла настільки, що досить важко дослідити етапи її удосконалення. Перші опуси композитора мають самісінько таке саме легке, невимушене та органічне музичне викладення як і останні. Разом з тим, вкрай важливо розуміти, що легкість та невимушеність тільки на перший погляд здаються такими простими. При більш детальному розгляді стає помітно як майстерно композитор користується набутими з малечку фаховими знаннями помноженими на постійну виконавську практику.

Доступність музичної мови композитора не викликає жодних сумнівів, оскільки вона однаково захоплююча та зрозуміла як для дорослих, з самим різним рівнем музичного досвіду, так і дітей, а ось сам принцип, правила та «схема», за якими можна так геніально говорити музичною мовою так і залишаються недосяжними. Не менш цікавим є і сам процес творчого опанування музичної мови композитора. Сам процес усвідомлення розуміння музичної мови надзвичайно цікаво спостерігати на заняттях з камерного ансамблю у процесі роботи над фортепіанними тріо. При роз'ясненнях викладача щодо тембрової та динамічної наси-

ченості, важливості вірного звуковидобування та точного дотримання штрихів досить швидко звучання стає наповненим та виразним, з'являється необхідна експресія, звукова забарвленість та виразність. Трансформація звучання настає майже миттєво, що часом призводить до негативних наслідків у вигляді втрати досконалої інтонації, втрати загального динамічного бачення, порушення досконалих штрихів у струнних та фортепіано.

У процесі злагодженої роботи над творами поступово відкривається вишуканість мови Моцарта, краса та бездоганність музичних діалогів, гармонія образів починає сприяти більш уважному ставленню до музичних конструкцій, розумінню важливості безперервного та рівномірного переходу від одного напрямку руху смичка до іншого під час гри на інструментах.

У II половині XX століття під редакцією В. Плата та В. Рема було здійснено видання фортепіанних тріо. Це видання дає можливість для практикуючих музикантів ознайомитися з оригінальними партитурами, що не зазнали великої кількості перевидань, які інколи ведуть до появи помилок, не створених композитором.

Матеріали та методи. У якості матеріалів дослідження виступають партитури фортепіанних тріо Моцарта, які дозволяють дослідити авторські правки, наявність або відсутність позначень динаміки, штрихів та ін. Досить важливим аспектом є і порівняння перших видань, які вийшли друком за життя композитора, або в перше десятиліття після його смерті, з сучасними академічними виданнями, оскільки перші дозволяють наочно побачити панувавши тогочасні музичні практики, а сучасні дозволяють ознайомитися з коментарями, які фіксують, а інколи й пояснюють появу позначок та коментарів у різних виданнях. Надзвичайно важливими є документи моцартовської епохи, зокрема його листи, згадки про створення композицій, відгуки на виконання тріо, етичні та естетичні смаки і погляди. Роботи тогочасних теоретиків на штамп Й. Кірнбергера та Ф. Марпурга дають уявлення про тогочасні музичні норми та естетичні принципи, що важливо для розуміння самого стилю Моцарта. Найважливішим каталогом є напрацювання Кьохеля, який є все ж основним довідником щодо хронологічного впорядкування та ідентифікації фортепіанних тріо. Методи дослідження: аналіз форми (розгляд структури кожної частини тріо B-flat major (К. 254); Музично-теоретичний аналіз, який включає аналіз форми (дослідження структури, форми тощо), гармонічний аналіз (дослідження музичної мови), мелодичний аналіз (вивчення мелодичних ліній та інтонації), ритмічний та фактурний аналіз (ритмічна організація твору та дослідження взаємодії інструментів); Історичний (дослідження біографії Моцарта, тогочасних мистецько-культурних процесів); Використання сучасних технологій (цифровані рукописи та наявні у всесвітній мережі аудіо- та відеозаписи фортепіанних тріо, які знаходяться у вільному доступі).

Результати дослідження. Зальцбург, чарівне місто в Австрії, яке відіграє ключову роль у біографії всес-

вітньо відомого композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Моцарт зростав у музичному середовищі: його батько Леопольд Моцарт був відомим музикантом та композитором, який служив при дворі архієпископа Зальцбурзького.

Зальцбург суттєво вплинув на становлення Моцарта як музиканта і композитора. З раннього віку його готували до музичної професії, і вже у досить ранньому віці майбутній композитор та віртуоз здійснив численні концертні турне по містах Європи, демонструючи свої видатні здібності. Попри успіхи поза рідним містом, стосунки Вольфганга із зальцбурзьким двором були не найкращі. Досить важкі умови праці та обмеження творчості зрештою змусили його залишити рідний Зальцбург і вирушити до Відня, де він досяг вершини своєї кар'єри. У сучасному місті збереглися численні місця, пов'язані з життям та творчістю Моцарта. Наприклад, його рідний будинок №9 на вулиці Гетрайдегасе, є зараз музеєм, привітно зустрів 17 річного юного генія, який повернувся у 1773 році з подорожі по містам Європи. Виступи зробили його членом Болонської академії. Через два роки, композитор подорожуючі до Мюнхена у листі до матері писав, що прем'єра його нової опери «*La finta giardiniera*» відбулася з таким шаленим успіхом [2, с. 712].

На той час композитору було дев'ятнадцять років. У листі до Дж. Б. Мартіні, у якого молодий Моцарт навчався мистецтву композиції та контрапункту, він говорить, що працює не тільки над творами крупної форми, а і над камерними [2, с. 314]. Камерними доробками композитора у 1776 році стали різні за складом ансамблі, які позначаються назвою дивертисмент (від французького слова «*divertissement*», що буквально позначає «розвага» або «відволікання»). Метою дивертисменту було створення святкового, піднесеного та емоційного настрою. Важливо відзначити, що ця форма була надзвичайно затребувана. Побудова дивертисменту може бути досить різна. Це і менует, марш, варіація, сонатне алєгро. Саме така розповсюджена побудова і знайшла втілення у тріо для чембало, скрипки та віолончелі.

Відомо, що серед камерних творів юного Моцарта це був один із самих популярних. Його включали у концертний репертуар поряд із творами Гайдна не тільки у виступах Вольфганга, а і його сестри Марії Анни, популярної тогочасної клавесиністки. У книзі одного з головних моцартоведів О. Яна зазначається, що твір у виконанні Марії Анни, популярного скрипаля А. Янича та віолончеліста Й. Рейха викликав величезне захоплення [7, с. 516].

Протягом наступних століть тріо E-flat мажор в рази збільшило кількість своїх прихильників. До професійних виконавців та любителів музичного мистецтва додалися й здобувачі мистецької освіти, які із задоволенням його виконують, отримуючи навички спільної гри на музичних інструментах. Хотілось би зазначити, що незважаючи на те, що хоча цей дивертисмент і вважається офіційно першим такого напрямку твором він надзвичайно досконалий, оскільки на той час компо-

зитор мав у доробку не тільки дитячі твори подібного типу у вигляді шести тріо для клавесину, скрипки та віолончелі (інколи замість скрипки була задіяна флейта), а й багатьох інших творів у самих різних жанрах включно з симфоніями, ораторіями, операми, квартетами, квінтетами та ін.

Саме тому, починаючи говорити про технічний аспект тріо ми починаємо розмову про опус, створений зрілим майстром, який мав досвід та власне бачення щодо побудови та музичного тріо та досвід у підкресленні значущості кожного з інструментів під час створення та встановлення взаємозв'язку між ними. Перш за все ми повинні розуміти всю важливість кожного з інструментів, які мають власні яскраво виражені тембри звучання. Це відіграє певну роль у створенні власного оповідання. Наприклад, у подібних тогочасних творах партія віолончелі мала більш функціонально-басову роль, але Моцарт розширює її, роблячи голос інструмента абсолютно рівним розмовником. Такий підхід дещо перегукується з напрацюваннями Боккеріні, Скарлатті, Саммартіні на творчість яких Моцарт спирався під час створення власних напрацювань. Досить відчутною є і спорідненість форми, побудова мелодії, застосування динаміки та прикрас тріо B-flat мажор з деякими творами Гайдна, що говорить про дотримання певних існуючих традицій та значущість для Моцарта його кращих музичних знахідок, що перш аніж стати реформатором, необхідно оволодіти кращими надбаннями свого часу. У наш час де дозволить глибше зрозуміти важливі культурні та мистецькі явища XVIII століття та по-справжньому оцінити оригінальність, унікальність, своєрідність тогочасного музичного мистецтва.

Перша частина: Allegro. Частина відкривається яскравою темою в мажорі, яка встановлює оптимістичний та енергійно-жвавий тон твору. Скрипка та фортепіано виконують головну мелодію у виключно витонченій манері, демонструючи багатство гармонічного мислення Моцарта. Відзначимо, що чітка ритмічна структура та контрастні динаміки додають драматизму і емоційності. Безсумнівно і те, що настрої, який зберігається протягом усієї частини, створює головна партія (такти 1-20). Її сонячний та завзято-веселий характер відтворюється завдяки окрасу тональності, яку так тонко відчував композитор, урочистому характеру та висхідним мелодичним фразам. На початку було вказано, що Моцарт одночасно працював над декількома абсолютно різними творами, що тільки додавало шарму його творчим експериментам.

Перша частина (Allegro assai) є тому підтвердженням, оскільки вона надзвичайно нагадує інструментальні tutti опер-буфа з її яскраво викладеною речитативністю, ритмічною побудовою та піднесеним характером. З першого ж такту слухач занурюється у цілий колаж витонченого ліризму, тонкого гумору та позитивного настрою. Для досягнення максимального звучання притаманного саме моцартовської епосі необхідно уважно дотримуватися чіткого, не змазаного штриху, відсутності форсування звуку. Важли-

вим є й уважне дотримання *staccato* у скрипковій партії, особливо при перегукуванні з партією клавійного інструменту з чітко вказаним *non legato*. При будові динамічного плану частини необхідно дотримуватися загальної манери виконання для запобігання динамічної відокремленості партії клавійного інструменту. Скрипкова партія повинна при цьому контролювати загальну динаміку, особливо у закінченнях фрази. Заданий композитором темп *Allegro assai* повинен бути заданий з першого такту частини, і його пульсація повинна відчуватися протягом усієї частини. Самий простіший шлях до вірного темпу вже з першої ноти – активний афтакт партії скрипки, який є важливим поштовхом саме у необхідний темп, і ні у якому разі не домінування голосу скрипки над іншими учасникам не припустимо. У листах до батька Моцарт досить часто звертав увагу на негативне ставлення щодо нечіткого та неуважного виконання музичних прикрас, безпідставної зміни темпу. На його думку, це були ознаки недостатньої підготовки або відсутності смаку виконавця [2, с. 111]. Для дотримання, єдиного відчуття у всіх виконавців, на репетиціях першої частини можна порадити час від часу раптово повертатися до перших тактів твору, що допоможе миттєво переналаштувати саме на необхідний темп та внутрішній настрій. У подальшому це дозволить ще більше розвинути внутрішнє відчуття темпу, яке у подальшому стане у нагоді при необхідності стабілізації темпу в разі будь якої необхідності. Не менш важливої уваги з перших тактів частини потребує і динаміка. За задумкою Моцарта, вона для зміни, або посилення необхідного настрою змінюється несподівано та раптово. При виконанні не потрібно робити натяк на те, що відбудеться динамічна зміна, оскільки це входить у розріз з тогочасним розумінням виконання тогочасних майстрів. Для створення необхідного динамічного звучання повинно звернути увагу і на ступінь поєднання притиску смичку та стриманості клавійного відтворення звуку особливо у розділах, де вказано *forte*. Подібні навички є вкрай необхідними для відтворення тогочасного стилю в цілому, бо, наприклад, зміна динаміки, яка, як вже сказано, повинна відбуватися раптово і є тим елементом, який створює у слухача сонячний, веселий та бадьорий настрій.

Сполучна партія (такт 21-34) є продовженням створення вже заданому головною партією настрою. Разом з тим відбувається перехід до домінантної тональності (F major), темп трохи сповільнюється, з'являються більш ліричні елементи. Її невеличкий розмір, 17 тактів, вміщує елегантні та вишукані перегукування партії клавійного інструменту та скрипки. Досить важливо відразу акцентувати увагу на важливості виконання подібних перегукувань на *legato*, без застосування невинуватих акцентів. Такий підхід допоможе відтворити обґрунтовано окреслену та логічно побудовану фразу. Сполучна партія вміщує важливі мелодичні прикраси (мелізми), які є необхідним елементом створення атмосфери саме тієї епохи. Партія кардинально не змінює світлий настрій *allegro*, хоча і робить його більш теплим. Цьому активно сприяє партія клавійних, якщо

її фрази будуть відтворені навмисно м'яко та зі звертанням уваги на вкраплених композитором невеличкій зупинці.

Говорячи про партію клавійного інструменту, необхідно звернути увагу і на важливість зміни нюансу при відхиленні у мінорний лад, хоча в цілому розвиток побічної партії набуває розвитку надзвичайно енергійно, що дозволяє зберегти радісний настрій.

Заключна партія, яка починає свій початок з 66 такту зберігає загальний настрій частини. Її фактура набуває більшої компактності та щільності, що становить неабияку складність для виконавців при побудові єдиного динамічного ансамблю.

Розробка побудована на матеріалі головної партії, але в музичній мові відчутні деякі мінорні відтінки, які викликані ланцюгом мінорних модуляцій: B dur, C moll, D dur, G moll.

Заключний розділ є своєрідною підготовкою до репризи, яка стверджує світлий та бадьорий настрій першої. Побудова подібним чином динамічного плану, можливо, пов'язана з симпатіями композитора Мангеймської школи, що не віталосся його батьком Леопольдом.

Adagio – II частина. Автор знову ніби нарочито привертає увагу до власного захоплення операми. Це відразу стає помітно завдяки наявності у повільних розділах такої собі вокалізації. Інструментальні голоси то ретельно відтворюють пасажі, то навпаки, переходять на речитатив. Така прекрасна імітація інструментів голосу пов'язана з приватними заняттями у тогочасній мега-зірці тогочасного вокального мистецтва – Фарі-неллі та Тендуччі. Для відтворення стилю композитора необхідно акцентувати увагу на плавному звуковидобуванні смичком звуку та імітації вокального вібрато. Окреслюючи *Adagio*, можна сказати, що це досить значуща частина, створена у сонатній формі. Про це говорить наявне широке коло образів та ємність музичного викладення. Досягненню цього сприяє вже згаданий популярний принцип контрастного динамічного співставлення, що посилюється тональними відхиленнями у розробці. Реприза ніби підсумовує створений образ.

III частина: *Rondeau* (*Tempo di Menuetto*, B-dur). При складанні плану виконання частини надзвичайно важливими є авторські позначки у партитурах. Примітки окресляють необхідну форму, оскільки вона реалізована Моцартом у даному тріо дещо відхиляється від загальноприйнятого на той час. Наприклад головна тема створена у формі періоду. В цілому її можна охарактеризувати як рондо з певними ознаками сонатності. Загальний настрій частини ніби автопортрет самого молодого та енергійного композитора, хоча це, звісно тільки припущення. Колаж епізодів насичених різними відтінками веселого настрою створюється характерним енергійним у тембром та динамікою клавійного інструменту у поєднанні *vibrato* інших інструментів. Задля підтримання необхідного стилю, смичкові інструменти повинні застосовувати єдину атаку звуку, що позитивно вплине на загальний настрій та реалізацію якісної звучності ансамблю в цілому.

З листів Моцарта стає зрозуміло, як він відносився до якісного виконання пасажів, де досить важливе місце займає філірування звуку. У III частині (як і у всіх творах майстра) філіровка звуку повинна бути не тільки найвитонченішою, а й по можливості схожою для всіх учасників тріо.

Висновки. Фортепіанні тріо Моцарта відзначаються гармонійністю та досконалістю музичної мови, поєднуючи доступність для слухачів із складністю для аналітичного осмислення. Його тріо B-flat major (К. 254) є визначною віхою в еволюції камерної музики. Моцарт розширив традиційні ролі інструментів у тріо, зокрема надав віолончелі рівноправну функцію у музичному діалозі, що відображає вплив сучасників і передвісників, таких як Гайдн та Боккеріні. Твори демонструють поєднання галантного стилю з більш складними

музичними прийомами. Композитор використовує форми, збагачені мелодичними прикрасами, раптовими динамічними змінами та майстерним використанням тембрових і гармонійних ресурсів. Робота над фортепіанними тріо сприяє розвитку виконавської майстерності, оскільки вимагає точності інтонації, гармонійного ансамблю та вміння передати нюанси динаміки й тембрової палітри. Тріо B-flat major (К. 254) є не лише музичним, а й культурним феноменом, який ілюструє музичні та естетичні смаки епохи. Вивчення оригінальних партитур і редакцій ХХ століття дозволяє зберегти автентичність і передати задум композитора сучасним виконавцям. Геній Моцарта полягає у здатності поєднувати естетичну витонченість із доступністю музики для слухачів будь-якого віку, що зберігає її актуальність понад два століття.

Література:

1. Горюхіна, Н.А. Еволюція сонатної форми. Музична Україна. Київ, 1973. 310 с.
2. Abert, G. W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel 1923. 1552 S.
3. Dommer, A. Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch / A. von Dommer, H.Ch. Koch. – Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1865. 1010 S.
4. Giegling, F. Vorwort. Zum vorliegenden Band / F. Giegling // W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1958. 112 S.
5. Glover, J. Mozart's Women / J. Glover. – London: Pan Books, 2006. 436 p.
6. Henzel, C. Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert / C. Henzel // Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. S. 167-178.
7. Jan O W. F. Mozart. Bde I-IV. Bd. I. Lpz., 1856. 1380 S.
8. Klasen, L. Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke / L. Klasen. – Wien: L. Klasen-Verlag, 1897. 112 S.
9. Mancini, G. Practical reflections on the figurative art of singing / G. Mancini. – Boston: Richard G. Badger, 1912. 194 p.

References:

1. Horyukhina N. A. (1973). Evolyutsiya sonatnoyi formy. Muzychna Ukrayina. Kyiv. 310 p. [in Ukrainian].
2. Abert, G. W (1923). W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel [W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel]. 1552 p. [in German].
3. Dommer, A. (1865). Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch [Musical Lexicon: Based on the Lexicon by H.Ch. Koch]. A. von Dommer, H.Ch. Koch. Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr. 1010 p. [in German].
4. Giegling, F. (1958). Vorwort. Zum vorliegenden Band. F. Giegling. W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter. 112 p.
5. Glover, J. (2006). Mozart's Women. J. Glover. London: Pan Books. 436 p. [in England].
6. Henzel, C. (2002). Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert. C. Henzel. Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York. Pp. 167-178.
7. Jan, O. (1856.) W. Mozart [W. Mozart]. Bde I-IV. Bd. I. Lpz. p. 1380. [in German].
8. Klasen, L. (1897) Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke. [Wolfgang Amadeus Mozart: His Life and His Works] / L. Klasen. Wien. 112 p. [in German].
9. Mancini, G. (1912). Practical reflections on the figurative art of singing. G. Mancini. Boston: Richard G. Badger. 194 p.