

Путеводитель по концертам

М. С. ДРУСКИН

ФОРТЕПИАННЫЕ  
КОНЦЕРТЫ  
МОЦАРТА

24391

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ  
1939

*Отв. редактор И. И. Соллертинский.  
Технич. редактор Л. Я. Ганзбург.  
Сдано в наб. 13/X 1938. Подп. к пе-  
чати 15/XII 1938. Тир. 3 200 экз.  
Зак. № 3020. Ленгорлит  
№ 5429. 1 п. л. Бум. л.  $\frac{1}{1}$   
Тип. зн. в 1 бум. л. 77952  
Формат 62 X 94.  
Тип. имени Воло-  
дарского, Лнгр.,  
Фонтанка,  
№ 57*

---

---

## I

Фортепианные концерты Моцарта на ряду с концертами Бетховена принадлежат к лучшим произведениям музыкальной классики. Но содержание их различно, а стилистические устремления во многом противоположны. Два художественных типа закреплены в них. Великая французская буржуазная революция конца XVIII в. провела между ними исторический водораздел. Поэтому неправы те, кто в моцартовском творчестве обязательно хотят искать „бетховенские“ черты.

Характерные особенности гения Моцарта, быть может, полнее и ярче всего раскрылись в его фортепианных концертах. Именно этим они дороги и ценны для нас. В то же время велико и их историческое значение. Жанр классического фортепианного концерта был оформлен и закреплен творчеством Моцарта: он как бы синтезировал предшествовавшие попытки в этом роде.

Инструментальный концерт — эта своеобразная форма состязания между солистом и оркестровым коллективом, возникшая в Италии, — сначала получила отражение в скрипичной литературе и лишь позднее — в литературе „клавирной“.<sup>1</sup> Иоганну-Себастьяну Баху принадлежит честь создания первых клавирных концертов.<sup>2</sup> Но элементы состязания в них еще слабо намечены. Сопоставления отрывков, исполняемых поочередно то оркестром, то солистом, не упорядочены. И, наконец, партия солиста не наделена достаточно виртуозной и контрастной музыкой.

Сыновья великого Баха значительно углубили и развили форму клавирного концерта. Особенно в этом отношении выделились двое из них — крупнейшие музыкальные авторитеты своего времени — Филипп-Эммануил, прозванный по месту жительства берлинским или гамбургским Бахом, и младший сын Иоганна-Себастьяна, которому было 15 лет, когда умер

---

<sup>1</sup> Под „клавиром“ разумеется типовое определение всех разновидностей струнно-клавишных инструментов XVII—XVIII вв. — чембало, клавесина, клавикорда и др., — которые были предшественниками нашего фортепиано.

<sup>2</sup> Бах написал в тридцатых годах XVIII в. семь концертов для одного клавира и оркестра (наиболее известен ре-минорный), три — для двух клавиров, два — для трех и один — для четырех клавиров и струнного оркестра.

его отец, — Иоганн-Христиан, по прозвищу миланский или лондонский Бах. И если первый из них главное внимание уделял разработке симфонического колорита и обострению драматической контрастности, то Иоганн-Христиан — любимец и баловень английского двора — более совершенствовал виртуозные элементы концертной музыки. Но виртуозность его не знала конфликтов, душевной борьбы сильных страстей. Она развивалась ровным и благозвучным потоком. „Певучие Allegro“ — вот чем славился лондонский Бах. История музыки обязана ему развитием искусства „пения за фортепиано“.

Неслучайно я употребил здесь термин „фортепиано“ вместо „клавира“. Демократическая тяга к песенной выразительности, столь характерная для растущего бюргерского сознания, вызвала к жизни и новые инструменты, более отвечающие духу времени. Борьбой за певучий дискант, за легкий и отчетливый тон обусловлена смена старых инструментов новым — так называемым „молоточковым“ клавиром или иначе — родоначальником нашего фортепиано.<sup>1</sup> Пианист и композитор Гуммель указы-

---

<sup>1</sup> В этих новых клавирах, как и в современном фортепиано, звук воспроизводился ударом молоточка о струну, тогда как прежде (в клавесидах или клавикордах) вибрация струны возбуждалась благодаря острому рывку либо слабому нажиму ее.

вал, что новый клавир „позволяет придать игре всевозможные нюансы, отвечает сразу же и безотказно, имеет закругленный, подобный флейтовому звук и не затрудняет беглость пальцев излишним напряжением“.

Моцарт, учитель Гуммеля, был также знаком с новыми инструментами (первые сведения об этом падают на 1777 г.) и охотно играл на них. Изумительный виртуоз, он поражал современников своей техникой, особенно подвижностью и силой левой руки. Но не только в виртуозном блеске заключалось гипнотическое воздействие моцартовской игры. Некто Немечек, страстный поклонник творчества Моцарта, писал, что его руки были невелики, однако „во время исполнения он умел ими пользоваться так естественно и плавно, что глаз не менее уха наслаждался его игрою“. Этой плавностью отличались не только внешние движения — так же прост и естественен был характер его исполнения. Гайдн говорил, что игра Моцарта незабываема: „она шла от сердца“. О том же писал и сам Моцарт (из Маннгейма, 23 дек. 1777 г.): „Я играю без гримас, но с такой экспрессией, как никто другой, — он (речь идет о Штейне, фабриканте „молоточковых“ клавиров — М. Д.) не знает никого, кто умел бы так хорошо обращаться с его инструментами“.

Эта необычная экспрессия основана на разви-

тии фортепианной кантабильности, т. е. той плавной певучести (термин „кантабильность“ происходит от итальянского слова „cantabile“, что значит „певучий“), которую Моцарт заимствовал от Иоганна-Христиана Баха и довел до предела выразительности. В своих концертах, воспользовавшись опытом берлинского Баха в разработке симфонического колорита и тем самым уравновесив партии солиста и оркестра, Моцарт сочетал воедино контрастную виртуозность и напевный мелодизм. Поэтому и в настоящее время его произведения остались для пианистов высшей школой „певучего исполнения“.

## II

Количество фортепианных концертов Моцарта исчисляется десятками. Некоторые, более ранние из них, дают обработки для солиста и оркестра фортепианных сонат композиторов — старших современников Моцарта. Среди авторов этих сонат в первую очередь встречаем имена лондонского Баха и его французских последователей — Шобера, Эккардта и др. 21 концерт написаны самим Моцартом.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Всего издано 27 концертов (28-й дает вариант финала к № 5), из которых 25 — для одного фортепиано и по одному — для двух и трех фортепиано с оркестром. Нумерация их, обычно воспроизводимая по изданию Брейткопфа и Гертеля, основана на хронологическом принципе. Помимо того, нередко дается ссылка на порядковый номер сочинения. Моцарт сам не проставляя его, не указывал он и времени создания своего сочинения. Путем кропотливых изысканий исследователь его творчества Кёхель восстановил эти даты. Законченный им в 1862 г. хронологический указатель произведений Моцарта именуется каталогом Кёхеля (Köchel-Verzeichniss), который на страницах этой брошюры будет в дальнейшем сокращенно обозначаться заглавными буквами К. К.



Время их создания приходится на два периода.

11 лет было Моцарту, когда он в 1767 г. впервые дебютировал в Вене с четырьмя концертными обработками. Еще скромен был состав оркестра, участвовавший в этих концертах (две скрипки, альт, контрабас, две флейты, две валторны). Скромны и их виртуозный пианистический „наряд“. Эти произведения, лишь к соавторству которых причастен юный Моцарт, дают доступную и приятную музыку в духе художественной моды того времени. В 1773 г. был написан первый самостоятельный концерт (№ 5, D-dur, К. К. 175). Разработка его более индивидуальна, в нем больше темперамента, жизни, своеобразия, уже богаче и красочнее его оркестр (в него введены трубы и литавры). Первый период, в течение которого было создано девять концертов, замыкается 1777 г.<sup>1</sup> Кончатся годы жадного впитывания острых музыкальных впечатлений, среди которых главнейшие — итальянская опера и инструментальное творчество лондонского Баха. Пребы-

---

<sup>1</sup> Среди концертов первого периода резко выделяется № 9, Es dur (К. К. 271), разнообразием содержания, свежестью и свободой разработки. Необычно для того времени звучит поэтичная, широко развитая средняя часть — *Andantino*. Глубиной и изобретательностью отличается также партия оркестра (ср. оркестровые эпизоды второй части).

вание в Маннгейме (1777—1778), Париже (1778) — тогдашних центрах новых инструментальных исканий — совершенствует индивидуальное мастерство Моцарта в качестве симфониста и композитора концертной музыки.

Большинство концертов Моцарта написано во втором — зрелом периоде. В 1781 г., порвав со столь опустылевшим ему Зальцбургом, он переехал на постоянное жительство в Вену, где остался до самой смерти своей, последовавшей 5 декабря 1791 г. Желая привлечь к своему творчеству внимание широкой венской публики, особенно в первые годы, он часто устраивал так наз. „академии“, т. е. концерты из собственных произведений. На них выступал он не только в качестве композитора, но и как дирижер и пианист. Для этих выступлений, служивших ему одним из главных источников существования, Моцарт создавал свои концерты (всего лишь четыре из них написаны по заказу для других исполнителей). При этом на каждом следующем выступлении Моцарт дебютировал с новым произведением. Таким образом, за четыре года (1782—1786) он написал 15 концертов.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Количество концертов по годам распределяется следующим образом:

конец 1782 г. — 1 концерт (№ 11),  
1783 г. — 2 концерта (№№ 12—13),

Как известно, продуктивность Моцарта была необычайной. Но даже и в рамках этой продуктивности указанное количество поразительно. Ведь случилось, что в течение месяца Моцарт писал и впервые исполнял по два концерта. И даже больше того — между 15 и 22 марта 1784 г., т. е. на протяжении одной только недели, он написал и показал венцам два новых своих произведения (концерты №№ 15 и 16)!

Такое небывалое количество концертной музыки объясняется не только легкостью письма Моцарта, но и специфическими особенностями художественной культуры того времени. XVIII век с его тягой к искусству общественно-„развлекательного“ типа не искал в концерте той острой и характерной индивидуализации, которую привнес в этот жанр Бетховен.<sup>1</sup> Лишь известные частные отклонения от

---

1784 г. — 6 концертов (№№ 14—19),

1785 г. — 3 концерта (№№ 20—22),

1786 г. — 3 „ (№ 23—25).

В последующие годы, больше уделяя внимания оперному театру, сократив исполнительскую деятельность, Моцарт резко понизил творческую активность в области концертного жанра, написав всего два произведения: в 1788 г. — концерт № 26 и в 1791 г. — № 27.

<sup>1</sup> См. подробнее об этом в моей брошюре „Фортепианные концерты Бетховена“, изд. Лен. Филармонии, 1937.

некоего типового замысла закрепились в многообразных концертных произведениях Моцарта. Сам он в письме к отцу от 28 дек. 1782 г. отчетливо сформулировал свое отношение к ним: „Концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит настоящее удовлетворение, но и не знатоки останутся довольны, сами не ведая почему...“<sup>1</sup>

Несмотря на черты типового сходства, концерты Моцарта разнообразны по содержанию. Чаще всего они проникнуты жизнерадостным восприятием. Манерность, вычурность, свойственные творчеству модных композиторов того времени, чужды им. Музыка выражает естественные, простые чувства, предназначенные, согласно моцартовской эстетике, к тому, чтобы „трогать сердца“. Нередко плавное течение ее прерывается вспышками страсти; веселое возбуждение сменяется моментами печального раздумья, а подчас — драматического порыва. Но Моцарт избегает резкого

---

<sup>1</sup> Моцарт говорит здесь в согласии с музыкальной эстетикой XVIII века: ср., например, следующее утверждение современного ему известного журналиста Рохлицца: „Концерт — вершина музыки в выражении деликатного (*im Zartern*) в противоположность симфонии — вершине в выражении величавого“.

столкновения контрастных состояний: „музыка даже в потрясающих сценах никогда не должна оскорблять слух“ — писал он 26 сентября 1781 г. Таким образом, драматическое обострение конфликтов он заменяет прихотливым и всегда неожиданным чередованием эпизодов, каждый из которых по-новому и свежо излагает основную мысль, идею замысла.

Моцартовский концерт — подлинное детище импровизационного искусства XVIII столетия. Наш век забыл об этом искусстве, которым так славилось время Баха — Генделя — Моцарта. Быстрота художественной реакции, яркость внезапно возникающих образов, изобретательность в острой смене их — вот качества, которыми должен обладать импровизатор. В концертах Моцарта эти качества получили замечательное выражение. Импровизационной неожиданностью отмечены вступления солиста, внезапные вариационные освещения тем, сопоставления их, контрасты гармонии, оркестрового колорита. Но эти прихотливые смены скреплены мудрой музыкальной логикой.

В этой свободно развивающейся игре, полной жизни и огня, Моцарт придает оркестру значение сдерживающего начала. Вступления tutti (т. е. оркестрового ансамбля) упорядочивают, устанавливают определенные „вехи“ в музыкальном развитии. До Моцарта концерты не имели столь разработанных и так ярко

и компактно звучащих tutti. Из положения подчиненного они приобретают роль ведущую. Значительно более укрепляется также связь между партиями солиста и оркестра. Моцарт не обостряет борьбу между ними, как это делал впоследствии Бетховен. Он добивается их идеального равновесия путем создания своеобразного, до мельчайших деталей проработанного, „диалога“. Этот „диалог“ строится на основе характерной переключки и сплетения тем солиста и оркестра. При этом нередко используются и концертирующие сопоставления внутри симфонического коллектива: так, например, группе духовых инструментов противостоят струнные (ср. начало концерта № 15, нотн. прим. № 1) и т. п.

В разработке отдельных деталей Моцарт показывает неистощимую изобретательность, цель которой — преодоление традиционной схемы. В основных чертах схема эта, однако, сохраняется. Неизменно трехчастное строение концерта. Предопределен и общий характер их: первая — более контрастна по содержанию, вторая — выдержана в духе французского романса, третья дает рондо на основе народного хороводного движения (лишь в двух случаях — в концертах №№ 17 и 24 — финальное рондо заменено вариациями). И в построении каждой из них много типического.

Характер первой части определяется сопо-

ставлением двух тем: мужественной и певучей, которые сначала показываются в широко развитых tutti.<sup>1</sup> Солист в несколько измененных соотношениях повторяет и варьирует те же темы. Но в их повторное проведение Моцарт привносит много выдумки и свободы: то солист выпускает „кантабильную“ тему (в концерте № 11), то он вводит новый певучий мотив вместо того, что был у tutti (в № 15 или 22), то, наконец, прибавляет к ним еще одну — третью тему (в № 23 или 24) и т. д. Сейчас для нас эти новшества почти незаметны, тогда как современникам они казались необычайно смелыми. Недаром представитель старшего поколения, расположенный к Моцарту композитор Диттерсдорф, жаловался: „Он не дает вздохнуть слушателю: только хочешь прочувствовать красивую музыкальную мысль, как уже появляется новая, вытесняющая первую, и так все время в том же роде“.

Активно ведущая роль оркестра в первой части ограничивается начальным tutti. Развернутые эпизоды даются также после показа тем солистом (т. е. после второй экспозиции) и в начале и в конце заключительного их

---

<sup>1</sup> В первом tutti Моцарт любил подчеркнуть основную тональность концерта. Поэтому вторая тема, в отличие от первой части в симфонии, преимущественно также выдержана в основном тоне. Лишь с момента вступления солиста модуляции становятся богаче и неожиданнее.

повторения (т. е. репризы). Однако в этих эпизодах оркестр не имеет нового тематического материала, он лишь „упорядочивает“ музыкальное развитие.

Первое вступление солиста то варьирует окончание *tutti*, то (чаще всего), как бы импровизируя, постепенно входит в „тон повествования“ (таковы наиболее содержательные вступления в концертах №№ 20, 24, 25). Импровизационный характер партии солиста сказывается и дальше: при переходе ко второй теме — в неожиданном нарастании виртуозных, реже драматических моментов (ср. №№ 22, 25) — и особенно в среднем эпизоде — в „разработке“, смысл которой — в неожиданных тематических смещениях, поворотах, в игре гармонии. В этих сменах много романтизма, свежести и непосредственности: изобретательный гений Моцарта здесь раскрывается во всей своей искрящейся полноте. Лишенные драматизма, они подводят к повторному проведению начального эпизода (к репризе) без обострения трагических конфликтов. В этом еще раз сказываются художественные отличия моцартовских концертов от бетховенских.

В заключительном проведении основных тем партии солиста и оркестра соединяются с еще большей тонкостью. Перед концом, после краткого драматического эпизода *tutti*, солист исполняет каденцию (т. е. отрывок без сопро-



вождения оркестра), дающую как бы тематическое резюме всей части. Согласно практике того времени пианист должен был в непринужденной импровизации пользоваться мотивами предшествующей музыки, но он мог также вплетать в нее и новые, посторонние темы. Сохранилось к 14 концертам 36 каденций самого Моцарта, которые записал он для своих учеников. Но нередко в нашей практике исполняются каденции, написанные к его произведениям другими композиторами: Гуммелем, Бетховеном и др.<sup>1</sup>

Вторая часть выдержана в песенной форме. Следы „галантной“ манерности вытравлены. Правда, нередко слышатся отзвуки то французской ариетты, то простой немецкой песенки, то драматической арии из какой-нибудь итальян-

<sup>1</sup> Исполнитель должен был показать свой импровизационный талант и в ряде других эпизодов, варьируя музыкальную мысль при ее повторении, вставляя во время пауз небольшие каденции, так наз. „подъезды“ (Eingänge), и пр. Чуткий редактор обязан восстановить в партитурах Моцарта эти моменты. Однако близкое к нему поколение не проявило в этом деле должного такта: например, Гуммель так отредактировал концерт № 26, что выпустил из него более 100 тактов! Поэтому с большой осторожностью необходимо подходить к позднейшим редакциям концертов Моцарта. В частности, по возможности, не следует пользоваться каденциями, написанными тем же Гуммелем, Рейнеке и др., которые выходят из стилистических рамок моцартовских модуляций и техники.

ской оперы. Но отдельные элементы их переплавлены в чисто инструментальную песню, использующую „кантабилные“ возможности фортепиано. Музыка этих выразительнейших и столь искренних страниц принадлежит к числу лучших творений моцартовского гения. Я имею в виду такие отрывки, как *Andante* концерта № 21, *Larghetto* — № 26, *Andante* — № 23, Романс — № 20, *Andante* — № 22, *Andante* — № 17 и др. Солист ведет здесь за собой оркестр. Большой частью его темой открывается средняя часть, *tutti* подхватывает и развивает ее (последовательность эта меняется, когда Моцарт использует форму вариации, как это имеет место в концертах № 15 или № 22). Разработка *tutti* глубоко своеобразна благодаря необычайной по тому времени филигранной отделке партии духовых инструментов. Мировая музыкальная литература знает мало подобных эпизодов, где могли бы так петь кларнеты, фаготы, флейты или валторны. Романтическое содержание второй части обычно замыкается поэтичными концовками, которые, как и в начале, Моцарт поручает солисту (ср. нотн. прим. 9).

В разработке финальных оживленных рондо вновь сказывается блестящий импровизационный дар Моцарта. Неистощимая выдумка и мелодическая щедрость помогают ему в пестром чередовании эпизодов каждый раз по-новому

„подвести“ музыкальное развитие к основной хороводной теме. В отличие от финалов гайдновских симфоний, в финалах концертов Моцарта чувство юмора не играет подавляющей роли. Радость и веселие нередко сменяются у него эпизодами страстных конфликтов (ср. № 25) или моментами печальной меланхолии (№ 22). Но эти мимолетные состояния „снимаются“ образцами шутливой беззаботности, которыми чаще всего резюмируется содержание концертов Моцарта (ср. лучшие их образцы в № 20 или № 23).

Такова в общих чертах схема „музыкального действия“. Однако окраска его меняется в зависимости от тональности, избранной Моцартом для своих концертов: в до мажоре он написал музыку сдержанной силы, ре мажор послужил ему для создания музыкальных картин торжественных и блестящих, соль мажор — для образов мужественного веселия; лирическую, проникновенную радость воплотил он в ля мажоре, а энергичные, подчас резкие тона — в фа мажоре; роскошью и величием проникнуты си-бемоль-мажорные концерты; наконец, глубиной содержания и своеобразием отличаются его два минорных концерта (в ре и до миноре) — лучшие творения Моцарта в этом жанре.

Разумеется, эстетическая ценность этих произведений не равнозначна, хотя в каждом из них есть страницы замечательной красоты.

Брало ли верх чувство художника или „равнение“ на вкус аристократической публики — вот чем в конечном итоге обусловлены частные различия в содержании концертов Моцарта. Этими частными различиями объясняется и разная степень популярности каждого из них.

В следующей главе дается краткий анализ семи наиболее известных у нас концертов Моцарта.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Шесть из них, кроме № 26, изданы под редакцией А. Б. Гольденвейзера Музгизом; № 26 напечатан тем же издательством в виде карманной партитуры.

### III

Концерт В-dur, № 15 (К. К. 450) закончен в марте 1784 г. и тогда же впервые исполнен в Вене. Четыре концерта написал Моцарт за два месяца, начиная с 9 февраля по 12 апреля (№№ 14—17). С особенным усердием развивал он в них элементы виртуозного письма. Он писал отцу (26 мая 1784 г.): „Я считаю, что эти концерты из числа тех, которые исполнителя в пот бросают“. Но виртуозность в № 15 плодотворно уживается с тематическим богатством и своеобразием содержания.

Необычно начинается этот концерт; главная тема делится между духовыми и струнными инструментами (нотн. прим. 1). Концентирую-

1. *Allegro*

Духовые

Струнные

ший характер этого сопоставления очевиден, и в дальнейшем Моцарт часто использует его. Свежо и своеобразно звучит тематический контраст в первой части (*Allegro*, 4/4). Широкий плавный рисунок второго мотива *tutti* противопоставлен бодрым ритмам начального эпизода. Как бы прелюдируя, вступает солист. В его партию введена новая певучая тема: ее подхватывают струнные, фортепиано все более изошряется в напевных пассажах. Заканчивается показ тематического материала. Его разработка проведена сжато. После небольшого оркестрового отрывка, варьирующего окончание первого *tutti*, солист путем разнообразных фигураций подводит к репризе: вступает главная тема; ее на этот раз делят между собой духовые и фортепиано. Сокращено изложение лирической темы солиста, зато неожиданно вплетается широкий второй мотив *tutti*. Трижды проводится он поочередно струнными, фортепиано, духовыми. Движение нарастает. Новое *tutti* подводит к каденции.<sup>1</sup> Краткое бодрое заключение (на материале конца первого *tutti*) как бы резюмирует оптимистическое содержание первой части.

Вторая часть (*Andante*, *Es-dur*, 3/8) дает тему с вариациями. Моцарт плодотворно развил по-

---

<sup>1</sup> К этому концерту сохранились каденции Моцарта, они напечатаны в музгизовском издании.

пулярную в то время форму вариаций. Он говорил: „Я хочу писать эти отрывки в связной (т. е. „кантабильной“ — *М. Д.*) манере на основе содержательных изменений и подражаний темы“. Моцарту претило модное увлечение пустым бездушным виртуозничеством. В своих вариациях он добивался глубины содержания, разнообразия мотивной разработки. Но он обогащал их еще одним качеством, в котором остался непревзойденным мастером: рост динамики в них достигнут путем использования концертующих возможностей в сопоставлении между отдельными группами tutti и солистом.

Тема состоит из двух фраз; каждая из них дважды показывается: в ее повторном показе заняты уже другие инструменты. Первую фразу излагает струнный оркестр, ее повторяет фортепиано. Вторая половина темы излагается так же. В последующих вариациях обе фразы проводятся тем же методом, но в противопоставление струнного оркестра и фортепиано вводится новый элемент — духовые; их выступление способствует нарастанию динамики. Мощные аккорды tutti, которым отвечает солист, переводят музыкальное развитие в драматический план. Но конфликт не созревает: вторая часть замыкается задумчивой поэтической концовкой.

Финальное рондо (*Allegro, 6/8*) проникнуто фанфарными интонациями. В моцартовское

время подобные части именовались „La chasse“ („охота“). Валторны, имитирующие охотничьи рога, приобретают здесь ведущее значение. Фортепиано, как бы подражая их звучанию, открывает финал энергичной стремительной темой; частое возвращение к ней проведено весьма изобретательно и блестяще виртуозно.

Концерт d-moll, № 20 (К. К. 466), был написан 10 февраля 1785 г. и на следующий день публично исполнен. Отец Моцарта писал своей дочери, что лишь к вечеру 11 февраля была закончена переписка партий. Драматическое содержание этого концерта, полное сдержанной страсти, резко выделяется среди аналогичных произведений XVIII в. Написанный вскоре после не менее известной, также реминорной, Фантазии для фортепиано, он раскрывает творчество Моцарта с непривычной, хотя и весьма присущей ему, стороны: романтизмом „бури и натиска“ рождены тревожные синкопы первой части, сумрачное движение финала, драматические порывы среднего эпизода второй части. Глубокое единство замысла, небывалый для концерта размах фантазии недаром снискали ему славу одного из лучших творений Моцарта.

Как бы издалека, из мрачных глубин подымается сумрачное звучание первой части (Al-



legro, 4/4; нотн. прим. 2). К струнному оркестру

2. *Allegro*  
*tutti*  
*p*

u. m. d.

The image shows two staves of musical notation for a string orchestra. The top staff is marked with a '2.' and the tempo 'Allegro' and dynamic 'p'. The music features a series of chords and melodic lines with some triplets. The bottom staff continues the piece, marked 'u. m. d.' (ultra melius dicitur).

присоединяются духовые. В мощном звучании tutti проводится мужественная главная тема. После краткой паузы вступает контрастный мотив: его скорбную мелодию исполняют гобои и фаготы, им отвечают флейты. Но драматизм главной темы берет верх: она вновь звучит в фортиссимо всего оркестра. Первое tutti заканчивается внезапным успокоением: струнные поют трогательный напев. Развивая эту мысль, вступает солист и незаметно подводит к повторному проведению главной темы. Также внезапно после паузы начинают лирическую тему гобои и фаготы, но вместо флейт им отвечает фортепиано. Партия солиста приобретает все большую самостоятельность, и, наконец, из его пассажей рождается еще одна — третья — тема, ярко очерченная, мажор-

ная (нотн. прим. 3). Она переходит вновь к го-

3.

*Solo*  
*mf e dolce*  
*p*

боям и фаготам, в то время как фортепиано развивает и дополняет ее фигурациями. Пассажи делаются все более контрастными. Они непосредственно вливаются в новое tutti — в начало разработки.

Основой разработки служит контраст драматических акцентов начального движения и лирической фразы вступления солиста. Трижды повторяется это сопоставление, носящее яркий драматический характер. Его драматизм усилен резкой сменой тональностей (F — g — C — d — e — A). Возвращение к основному тематическому материалу наступает незаметно. Той же чередой проходят уже знакомые мотивы (лишь выпущено лирическое вступление солиста). Однако изменена окраска третьей темы: она повторяется в миноре. Первая часть кончается на

замирающих акцентах начального сумрачного движения.<sup>1</sup>

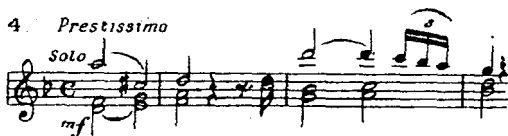
В построении второй части — „Романса“ (Andante con moto, B-dur, 4/4) — Моцарт придерживается схемы французских скрипичных концертов: она состоит из трех эпизодов, из которых крайние подобны (но первое проведение его расширено), тогда как средний дает яркий контраст к ним. Моцарт воспользовался этим контрастом, чтобы воссоздать тревожный колорит первой части. Вновь звучат грозные басы: их исполняет фортепиано вместе с фаготом. На напряженной непрерывающейся звучности духовых мелькают как бы разорванные пассажи солиста, прерываемые резким ударом струнного оркестра. Жуткий и странный колорит, который замечательно контрастирует с безмятежной задушевной плавностью крайних эпизодов...

Финал (Prestissimo, 2/2) вводит нас в круг настроений первой части. Он близок ей не только по духу, но и по характеру разработки. Главная тема стремительного энергичного дви-

---

<sup>1</sup> К этому концерту не сохранились каденции Моцарта. Среди многочисленных позднейших композиторов, писавших к нему каденции, выделим имена Брамса и Бетховена. Последний высоко ценил этот концерт и даже играл его на вечере в пользу вдовы Моцарта (единственное не свое произведение, публично исполненное Бетховеном).

жения сначала излагается солистом, потом оркестром. Напряжение растет, ширится. Вновь вступает солист — на этот раз с лирическим вступлением, близким по характеру своему темам из первой части (нотн. прим. 4). От этого



вступления он незаметно опять переходит к главной теме. После краткой паузы звучит — сначала у фортепиано, потом у деревянных духовых — страстная вторая минорная тема. Фигурации солиста приводят к большому подъему. Но они обрывается. Вновь у деревянных духовых появляется еще одна — третья — тема безмятежного мажорного склада. Фортепиано, переняв ее от духовых, дает стремительные пассажи, также прерываемые паузой.

Закончился первый эпизод финала („экспозиция“), полный беспокойства и жизненного огня. Разработка очень кратка, она, по существу, служит лишь переходом к заключительному показу тематического материала (репризе). И здесь, как и в первой части, фраза лирического выступления солиста служит материалом для драматических переключек (замечательно выдержан концертирующий характер этих

переключек между фортепиано, флейтами и гобоями). В повторном изложении тем изменена окраска третьей из них: она дана в миноре. Тем самым как бы подводятся итог печальному развертыванию действия всего концерта. Моцарт внезапно меняет колорит: звучит ясный ре-мажор. С обаятельной беззаботностью (бури позади!) исполняют ту же тему гобой и фаготы, ее подхватывает фортепиано, в новом, еще более светлом изложении поют флейты. Радость ширится, пассажи солиста делаются все более увлекательными, их прорезают шуточные акценты деревянных, потом медных духовых инструментов. Безоблачным ликованием проникнуты последние такты этого замечательного концерта.

Концерт Es-dur, № 22 (К. К. 482), написан в декабре 1875 г., исполнен в марте 1876 г. Его музыкальное развитие дано крупными мазками. Концерт проникнут величавыми образами, контрастным движением. Широко разработанные крайние части несколько уступают по цельности средней, содержащей страницы выразительнейшей музыки.

Первая часть (*Allegro*, 4/4) начинается энергичным мужественным мотивом (нотн. прим. 5).



Контрастная ему певучая тема выдержана в духе итальянских кантилен. В том же плане вступает солист, постепенно подводя ко вторичному проведению основного мотива. Роль фортепиано здесь лишь сопровождающая: солист украшает партию tutti сложными фигурациями. Но внезапно музыка приобретает остро драматические черты.<sup>1</sup> Этот эпизод является одним из значительнейших в первой части. Он подготавливает переход к новой певучей теме, которую играет солист вместо той, которую исполняло tutti. В дальнейшем каскад пассажей делается более блестящим, хотя и несколько однообразным. В репризе сначала вступает лирическая тема tutti (ее поет теперь фортепиано), после чего повторяется и третья тема солиста. Помпезная кода завершает первую часть.

Вторая часть (Andante, c-moll, 3/8) принадлежит к числу замечательных шедевров мировой литературы. Концертный тип вариаций, намеченный в № 15 (см. стр. 22), разработан в ней с еще большей глубиной и органичностью. Тему проникновенной красоты исполняет приглушенный (con sordino) струнный оркестр. Первая вариация поручена солисту, мажорное заключение к ней (в As-dur) дают духовые:

<sup>1</sup> Полнозвучные аккорды фортепиано в тоне минорной доминанты — смелое новшество для XVIII в.!

безмятежную тему поют кларнеты, присоединяются фаготы, неподвижным фоном звучат валторны. Вторую вариацию с еще большим драматизмом исполняет фортепиано, и опять его партия уравнивается сдержанным мажорным заключением (в C-dur) — прозрачным, тонким по отделке, дуэтом флейты и фагота. В третий раз начинает вариацию солист. Его краткие реплики „полемизируют“ с оркестровым tutti. Нарастает драматизм. И, как выше, духовые вносят умиротворение в этот конфликт. На переключке фортепиано, кларнета и флейты кончается эта глубоко романтическая часть.

Третья часть (Allegro, 6/8) принадлежит к числу наиболее широко развитых моцартовских финальных рондо. Фанфарная тема солиста (ее подхватывает tutti) выдает связь с популярными образами „охоты“ (см. анализ концерта № 15). Много свежести вносит неожиданное лирическое окончание первого эпизода. Тем острее последующее нарастание динамики. Но, как всегда в моцартовских концертах, оно идет не по прямой линии, но скорее по спирали: пестрой и непринужденной чередой мелькают контрастные образы. Так, внезапно, в разгаре веселой суетни, так же „по-охотничьи“ звучит пасторальное *Andantino cantabile* (As-dur, 3/4). Оно сменяется начальным движением. В конце рондо напряженность динамики как бы ослабевает. Вновь звучит лирическая фразка

из первого эпизода. Но эта фразка носит теперь шуточный характер. Она вытесняется победными кликами трубных фанфар.

Концерт A-dur, № 23 (К. К. 488), написанный и исполненный в марте 1786 г., наравне с обоими минорными концертами заслуженно пользуется славой одного из лучших произведений Моцарта. Но в то же время по содержанию своему концерт этот дает яркий контраст к ре-минорному, № 20: насколько последний выдержан в сумеречных, страстно-взволнованных тонах, настолько этот проникнут солнечным теплом, ласковым светом, не знающим мрачных теней.

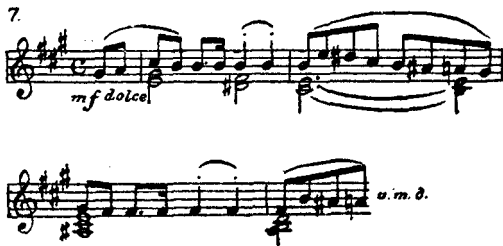
В этом отношении обе темы первой части глубоко типичны, они даже скорее родственны друг другу, чем — согласно традиции — контрастны (нотн. прим. 6 и 7). В соответствии



с их характером виртуозные элементы концерта проникаются замечательной „кантабильностью“, мягкостью, лиризмом. Тем же задачам отвечает и манера инструментовки, сделанная с упором на певучую звучность струнных и деревянных духовых.



Первая часть (Allegro, 4/4) начинается в повествовательных тонах, приобретающих еще больший лирический уклон после вступления второй темы (нотн. прим. 7). Щедрый мело-



диями Моцарт дает здесь один из лучших наиболее проникновенных своих напевов. Замечательно, как постепенно вплетаются в его исполнение первые скрипки, фаготы, флейты, но еще более чудесен колорит второго проведения этой темы, когда в ее исполнении участвует фортепиано.

Эпизод разработки заполнен новой—третьей—темой, также задумчивого характера. После краткой паузы приглушенным голосом ее поют струнные. Отдельные элементы ее переходят к духовым. Легкие пассажи солиста украшают их. Движение все более успокаивается и незаметно приводит к заключительному, еще более умиротворенному проведению всех трех тем. Последнюю из них на этот раз излагает

фортепиано и вслед за тем — кларнеты и фаготы. Нарастает подъем, приводящий к каденции.<sup>1</sup> Краткое заключение кончается ласковым *diminuendo*.

Вторая часть (*Andante*,<sup>2</sup> *fis-moll*, 6/8) выдержана в характере итальянского народного танца сицилианы. Колорит ее еще более ласков, полон меланхолической нежности, лишь перед самым концом приобретающей более напряженные мужественные черты. Специфическую окраску этому колориту придает богатое использование деревянных духовых, особенно флейт и кларнетов, которые являются наравне с фортепиано солистами этой замечательной части.

Третья часть — рондо (*Presto*,<sup>3</sup> 2/2) — дает ряд ярких эпизодов. Мелодическое богатство, естественность переходов, смена которых пронизана единым солнечным светом, придает им удивительную цельность. Эта оптимистическая цельность не нарушается тремя минорными эпизодами (в ми, фа и ля миноре), сохраняющими тот же жизнерадостный характер. Особо следует выделить шутливо-беззаботную тему,

---

<sup>1</sup> К этому концерту сохранились каденции Моцарта, они напечатаны в музгизовском издании.

<sup>2</sup> В некоторых изданиях ошибочно указано *Adagio*.

<sup>3</sup> Встречаются ошибочные указания темпа: *Allegro assai*.

мелодия которой трижды повторяется сначала фортепиано на фоне сочного звука валторн, а затем — пока еще не отзвучало фортепиано — деревянными духовыми. Ее проведением заканчивается этот превосходный концерт.

Концерт *c-moll*, № 24 (К. К. 491), написан и исполнен в марте 1786 г., вторая часть была бисирована. По драматической контрастности и симфонической глубине разработки он представляет выдающийся интерес. Обращает внимание небывало „пышный“ для того времени состав оркестра, где на ряду со струнными представлены флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы и литавры.

Бетховен, наравне с ре-минорным, чрезвычайно высоко ценил этот концерт. Рассказывают, что он как-то слушал его вместе с английским пианистом и композитором Крамером. Обратив внимание последнего на исключительно красивый и простой мотив, который появляется эпизодически лишь в конце части (есть основание предполагать, что имеется в виду кода второй части, ср. нотн. прим. 9), Бетховен воскликнул: „Крамер, мы никогда не будем в состоянии сочинить что-либо подобное!“ Повторение мотива вызвало у него новый взрыв энтузиазма.

Глубоким драматизмом веет от начала первой

части (нотн. прим. 8).<sup>1</sup> Струнные вместе



с фаготами исполняют в унисон (т. е. однозвучно или в октаву) полную трагического пафоса мужественную тему. Сгущается мрачный колорит (вступают гобой, кларнеты), и вновь полным голосом всем оркестром утверждается трагическая тема. Лишь мельком отклоняется развитие благодаря новому напевному мотиву. Главенствующий героический образ утверждается еще раз с ударами литавр в басу в напряженном ритме. Солист вступает с лирическим речитативом. Ему отвечает грозная главная тема, характер которой все же смягчается под влиянием певучих фигураций солиста. Дальнейшее музыкальное движение полно неожиданных поворотов (хроматический склад темы, а также содержащиеся в ней большие мелодические скачки, дают богатый простор для модуляций). Оно посвящено разнообразному освещению центрального героического образа. Лишь эпизодически противопоставляются ему лирические моменты, впервые появляющиеся

---

<sup>1</sup> Ее образами вдохновлен третий, также до-минорный, концерт Бетховена.

в партии солиста и далее последовательно развиваемые у флейт, кларнетов, фаготов, валторн.

Разработке посвящен краткий эпизод. Он открывается мощными вариациями *tutti* на главный мотив. Лирическое вступление солиста напоминает начальный эпизод. В оркестре — у духовых — мелькают обрывки темы. Пассажем солиста отвечают трагические вскрики оркестра. Постепенно собирается центральный образ. И опять контрастной чередой проходят разнообразные эпизоды. Но перед каденцией солиста в *tutti* полностью проводится главная тема. Эта тема гремит на нервных акцентах литавр и по окончании каденции.<sup>1</sup> Внезапно напряжение спадает. Движение как бы рассыпается, и вновь — вопреки традиции — вступает солист. Колорит меняется. Отголоски трагических волнений звучат в отрывочных фразах кларнетов и фаготов, в напряженном тремоло литавр, в замирающих сумеречных пассажах фортепиано.

Вторая часть (*Larghetto*, *Es-dur*, 2/2) в построении своем подобна „романсу“ из концерта № 20 (см. стр. 27), но по содержанию своему она разработана значительно тоньше и инди-

---

<sup>1</sup> Моцарт не оставил каденции к этому концерту. Многие композиторы пытались восполнить этот пробел. Отмечаем среди них Брамса, Бузони.

видуальнее. Особенно это относится к отделке партий духовых инструментов. И здесь, как в концерте № 23, флейты, гобои, кларнеты и фаготы солируют наравне с фортепиано. Первый отрывок, открываемый задушевной темой солиста (ее подхватывают струнные), имеет средний эпизод, в котором „трио“ флейты, гобоя и фагота концертирует с фортепиано. Во втором отрывке (As-dur), более оживленного движения, ведущая роль переходит к кларнетам. Но и здесь сохранен принцип концертности: духовые инструменты противопоставляются фортепиано и струнным. Заключительный отрывок дает краткое изложение первого. Поэтичная кода рождает новый замечательный по красоте мотив, исполняемый солистом (нотн. прим. 9). Он дается на характерных фигурациях фагота и легком *pizzicato* струнного оркестра.

Среди художественных отступлений от традиции, которыми изобилует этот концерт, использование в финале вариационной формы вместо привычного рондо является одним из существеннейших. Но, конечно, важен не только самый факт обращения к этой форме (в концерте G-dur, № 17, музыка финальных вариаций близка ведь к характеру оживленного рондо!), сколько то, как она использована. Несомненно, что финал до-минорного концерта в ряду аналогичных произведений дает страницы музыки

наиболее величественной и фантастичной. И также очевидно, что подобным искусством в преобразении знакомого мотива мог владеть еще только один композитор — Бетховен!

2. *Larghetto*

The image shows a musical score for a piano variation. It consists of three staves of music. The first staff is marked "solo" and "ESPRIMO". The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The third staff is marked "Sforzando". The music is in a key with two flats and a 2/2 time signature. The tempo is marked "Larghetto".

Моцарт для своих вариаций избрал остро характерную тему (*Allegretto*, 2/2), в маршевом упругом складе которой есть черты сходства с центральным образом из первой части. Шесть вариаций и кода придают ей разнообразное и всегда новое освещение. Но преобладающий

характер, как и в первой части, — героический. В этом необычность данного финала. Тема сначала идет у *tutti* в сдержанном движении. Она слагается из двух фраз, каждая из которых повторяется. Первую вариацию ведет солист: он как бы „обыгрывает“ четкие контуры темы, не углубляя ее. В следующих вариациях, благодаря концертирующему характеру сопоставлений, ее образ раскрывается полнее. И если сначала маршевая трактовка темы у *tutti* смягчается фигурациями солиста, то в третьей вариации уже и фортепиано придает ей героические черты. Эта вариация дает центральный драматургический узел финала. В последующих эпизодах колорит все более проясняется: мелкают лирические образы (в хроматической 4-й), просветленные мотивы (в до-мажорной 5-й вариации). Но вновь, как резюме, звучит в оркестре тема в своей начальной редакции. Солист украшает ее виртуозными пассажами. Их стремительным бегом увлекается движение коды. Острый ритм и смелая смена гармоний придают ей черты фантастического скерцо.

Концерт C-dur, № 25 (К. К. 503), написан в деобре 1786 г., был издан лишь после смерти Мцарта его вдовой. При исполнении успех былочень велик. Современники утверждали, что это, „быть может, лучший из всех



концертов, до сих пор написанных“. Оценка эта несколько преувеличена. Среди моцартовских произведений можно найти и более содержательные. Однако вряд ли удастся найти равные ему по сочетанию блестящей виртуозности с яркой жизнерадостностью.<sup>1</sup>

Первая часть (*Allegro maestoso*, 4/4) открывается величественным *tutti*. После проведения главной темы намечается любопытное сопо-

10. *Allegro maestoso*



ставление с одноименным минором (внезапная смена до мажора до минором). В начальном *tutti* Моцарт редко злоупотреблял подобным сопоставлением. Однако оно еще более отчет-

---

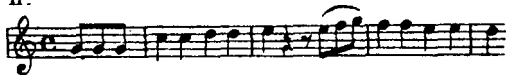
<sup>1</sup> В XIX веке этот концерт был незаслуженно забыт. Ему предпочитали другой — до-мажорный, № 21, с замечательной певучей средней частью и финалом, полным юмора и остроумной выдумки.

ливо закреплено во втором, певучем мотиве.<sup>1</sup> Тем самым как бы предваряется та богатая и острая смена тональностей, которой изобилует не только первая, но и последняя часть этого концерта. Солист не сразу вступает в качестве виртуоза. Лишь после показа новой певучей темы (лирический мотив из tutti во второй экспозиции выпущен) он разражается каскадом блестящих пассажей. В разработке, сквозь разнообразнейшие тональности, — „полемизируя“ с оркестром, — солист проносит отрывки второго мотива из начального tutti. Этот мотив включается и в повторное проведение тем (в репризу), в котором еще более неистовствуют пассажи фортепиано.

Вторая часть (Andante, F-dur, 3/4) по лирической проникновенности уступает аналогичным отрывкам из моцартовских концертов. Однако она представляет несомненный интерес благодаря тому разнообразию, которое принесено автором в каждую фразу при новом ее повторении. Любопытно строение этой части.

<sup>1</sup> Этот напев (нотн. прим. 11), несомненно, послужил

11.



Чайковскому первоисточником при создании мелодии „Мой миленький дружок“ в интермедии из „Пиковой дамы“.

В медленном движении оркестр раскрывает тему. Ее вторично излагает солист с небольшими изменениями и расширенным окончанием. После этого следует еще более варьированное повторение того же отрывка.

Финальное рондо (*Allegretto*, 2/4) дает блестящую смену ряда эпизодов. И здесь Моцарт богато пользуется тональными смещениями. В первом же *tutti* вновь дано сопоставление мажора — минора. В дальнейшем элементы драматических столкновений обостряются. В этом отношении следует выделить темпераментный эпизод в фа-мажоре, страстную мелодию которого, чередуясь, исполняют фортепиано, флейты, виолончели, гобой с фаготами (нотн. прим. 12). Но эпизод этот недолог.

12. *Allegretto*



Юмористические ритмы и интонации берут верх. Концерт кончается бравурными пассажами солиста в предельно скором темпе.

Концерт D-dur, № 26 (К. К. 537), написан и исполнен в 1788 г. Третью часть Моцарт бисировал. Он исполнял также этот концерт 15 октября 1790 г. во время коронавания Леопольда II во Франкфурте. Отсюда возникло

закрепленное за ним наименование „Krönungskonzert“.<sup>1</sup> В целом содержание этого концерта несколько уступает некоторым другим, лучшим произведениям Моцарта. Сказанное особенно относится к первой части, в которой солист злоупотребляет фигуративной техникой. Но зато по „парадному“ замыслу своему, по праздничному тону звучания он во многих отношениях может считаться типичным для того жанра „венского концерта“, создателем которого является Моцарт.

В первой части (*Allegro*, 4/4) богатый красками оркестр — с трубами и литаврами! — слабо использован. Его мощь и силу Моцарт бережет для особо значительных подъемов, которыми не богата эта часть. Она более выдержана в спокойных, сдержанных тонах. Главную тему начинают, как бы издали, струнные (нот. прим. 13). Временное нарастание



<sup>1</sup> Эта авторская „академия“, состоявшая из двух отделений, началась в 11 часов утра. В первом отделении были исполнены „новая большая симфония“, две арии и концерт; второе отделение имело в программе еще одну симфонию, дуэт, концерт и импровизации на заданные публикой темы. В качестве второго концерта Моцарт исполнил концерт F-dur, № 19.

динамики (в нем участвует весь оркестр) сменяется ясным, камерным звучанием второй темы. В том же светлом тоне начинает солист: он вступает без прелюдии, сразу же с проведения главной музыкальной мысли. Из водоворота пассажей, которому лишь подыгрывает струнный оркестр, рождается новый — третий по счету — певучий мотив: он предшествует показу солистом второй лирической темы. Разработка начинается после мощного tutti: солист подхватывает последнюю фразу оркестра, придает ей минорное звучание, в острой переключке уводит ее в отдаленные тональности. Постепенно успокаивающееся движение приводит к заключительному показу тем. Знакомой чередой проходят мотивы из первого эпизода. Звучание оркестра становится ярче и гуще, оно заканчивается победными фанфарами.<sup>1</sup>

Вторая часть (Larghetto, A-dur, 2/2) дает романс в духе Andante из концерта № 20. Однако мужественная лирика ее не знает драматизма. Оптимизмом и уверенным спокойствием веет от ее мелодии. Богатым потоком льется она, и кажется, будто каждая новая мысль красивее предшествующей. Суметь спеть эту „бесконечную“ мелодию — задача, которая по плечу лишь незаурядному пианисту, ибо

---

<sup>1</sup> К этому концерту сохранились каденции, написанные Моцартом.

в его руки передано музыкальное развитие всей части. Солист почти не отдыхает в ней: лишь три небольших tutti разделяют его музыку на ряд эпизодов. Строение ее несложно: два крайних отрывка — подобны, средний дает развернутое соло фортепиано, которому еле слышно аккомпанирует струнный оркестр.

Третья часть (*Allegretto*, 2/4) по художественному качеству своему остается на уровне предшествующей, хотя и представляет яркий контраст с ней. Финал, богатый запоминающимися темами, полнокровной виртуозностью и гармонической свободой,<sup>1</sup> достойно венчает концерт, давая блестящий образец моцартовского искусства в сочетании активной жизнерадостности партии солиста и яркого звучания крепко связанной с ней партии оркестра.

---

<sup>1</sup> Например, побочная тема второй раз появляется после неожиданной (энгармонической) модуляции через B-dur — b-moll (!) и лишь постепенно возвращается в G-dur.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Hermann Abert. W. A. Mozart (заново переработанное, расширенное издание классического труда Отто Яна о Моцарте), Breitkopf und Härtel, Band II, 6-te Auflage, 1924, S. 202—242.

Hans Engel. Das Instrumentalkonzert (в серии „Führer durch den Konzertsaal begonnen von Hermann Kretzschmar. Die Orchestermusik, Band III“), Breitkopf und Härtel, 1932, S. 225—237.

Hans Brunner. Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit, Prag, 1933.

Fr. Lorenz. Mozart als Clavierkomponist, 1866.

A. Müller. Anweisung zum genauen Votrage der Mozartschen Klavierkonzerten hauptsächlich in Absicht richtiger Applicatur, 1796.

C. Reinecke. Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerten, Verlag Gebr. Reinecke, Leipzig, 1891.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
I. <i>Из истории фортепианного концерта . . . .</i>	3
II. <i>Общая характеристика концертов Моцарта .</i>	8
III. <i>Краткие сведения о концертах:</i>	
B-dur, № 15 . . . . .	21
d-moll, № 20 . . . . .	24
Es-dur, № 22 . . . . .	29
A-dur, № 23 . . . . .	32
c-moll, № 24 . . . . .	35
C-dur, № 25 . . . . .	40
D-dur, № 26 . . . . .	43
<i>Библиография . . . . .</i>	47