

# Вариативность классического и романтического в Концерте № 2 для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля

Стахевич Г. А.

Харьковская государственная академия культуры, Харьков

В предлагаемой статье определяются классические и романтические черты, их соотношение, взаимодействие и вариативность в этом жанре на примере Концерта № 2 а-мажор (1816) для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля. Анализ произведения, выявление особенностей фортепианных концертов, созданных на стыке стилей, представляется необходимым для более глубокого понимания эпохи, стремлений и творческих нововведений ее ярких представителей, подготовивших почву для расцвета концертного жанра эпохи романтизма.

Новизна статьи заключается в изучении и анализе жанра фортепианного концерта переходного периода на примере, созданном одним из выдающихся композиторов-пианистов указанного времени, а также обобщении и типизации особенностей, характерных для данных произведений.

**Ключевые слова:** жанр фортепианного концерта, концертное творчество И. Н. Гуммеля, стилевые особенности, произведения «переходного» периода, вариативность классического и романтического.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 52–57)

## Variability of the Classical and the Romantic in J. N. Hummel Concerto № 2 for Piano and Orchestra

Stachevich G. A.

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this article is to identify the classical and romantic characteristics, their correlation, interaction and variation in the piano concert genre of the beginning of the XIX century, evidence from J. N. Hummel a-moll Concerto № 2 for piano and orchestra. Analysis of the piece of work, review of the piano concert specific features, created across the styles, represent the necessary component for a better understanding the era, aspirations and creative innovations of its leading figures, who prepared the ground for the flourishing of the concert genre of Romanticism.

The novelty of the article is in reviewing and analyzing the genre of the concert of the transition period in the context of the piece of work, created by one of the greatest piano composers of the indicated period, as well as the identification and synthesis of the typical features of works of this type.

**Key words:** the piano concert genre, concert creativity of J. N. Hummel, stylistic features, works of the "transition" period, variability of the classic and the romantic.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 52–57)

Смена двух стилей – классического и романтического, происходившая в музыке первой трети XIX ст., получила яркое выражение в произведениях концертного жанра. Взаимодействие и противоположность признаков как классического стиля, так и раннего романтизма особенно характерно выявились в фортепианных концертах композиторов-пианистов немецкой традиции – И. Н. Гуммеля, И. Мошелеса, Ф. Риса, Ф. Хиллера и др. Одним из наиболее ранних сочинений подобного, так называемого, «переходного» типа является Концерт № 2 а-мажор для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля. Написанный в 1816 году

он в то же время стал типичным образцом раннего творчества композитора.

Довольно широкий интерес к личности и творчеству Иоганна Непомука Гуммеля (1778–1837) проявлялся еще в XIX столетии: это рецензии Р. Шумана в лейпцигской Allgemeine musikalische Zeitung и его же статья об этюдах ор. 125 [1, 2], воспоминания (А. Калерт), некрологи (К. Монтага) и др. Наиболее полным, обобщающим трудом стала книга К. Бенёвски, изданная в 1934 году [3]. Помимо анализа произведений и характеристики творческого стиля композитора, в нее вошли часть его переписки и список сочинений.

Адрес для корреспонденции: e-mail: natuno88@gmail.com – Г. А. Стахевич

В последние десятилетия XX – начала XXI в. отмечается рост интереса музыковедов-исследователей к творчеству И. Н. Гуммеля. Прежде всего это работа С. В. Грохотова, посвященная исполнительскому искусству непревзойденного виртуоза, диссертация М. С. Чернявской [5], в которой выявляются особенности формирования фортепианной фактуры в творчестве композиторов-пианистов первой трети XIX столетия, исследования Е. В. Погоды [6], раскрывающие специфику и типологию фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля, статьи Е. С. Адаевой [7] о стилизованных константах фортепианного творчества «переходного» периода (И. Н. Гуммеля, И. Мошелеса, Дж. Фильда) и др. Однако вопросы взаимодействия классического и романтического, их соотношения и функционирования в жанре фортепианного концерта – в частности, в творчестве И. Н. Гуммеля – до сих пор не получили достаточного освещения.

Цель статьи – выявить особенности фортепианных концертов И. Н. Гуммеля и рассмотреть соотношение классического и романтического на материале Концерта № 2 для фортепиано с оркестром.

#### **Компаративный анализ произведения.**

Как и большинство сочинений классического периода, Концерт № 2 И. Н. Гуммеля (1816) представляет собой трехчастный сонатно-симфонический цикл (*Allegro moderato*, *Larghetto*, *Rondo*). Но уже в самом видении и воплощении формы имеются отличия от классических образцов.

*Тематизм экспозиции Allegro moderato* Концерта не содержит явного конфликтного противостояния, присущего более поздним романтическим образцам, но очевиден и отход от классических устоев. Основой гармонического плана у Гуммеля являются, прежде всего, доминантовая и уменьшенная сферы. Использование неустойчивой гармонии в сочетании с синкопированным ритмом в сопровождении еще более подчеркивает взволнованность. Главная партия, исполняемая скрипками, по характеру лирическая, с тревожными интонациями просьбы и мольбы. Побочная партия имеет более светлый, жизнеутверждающий характер. Звучание темы у деревянных духовых инструментов придает легкость и подвижность.

Несмотря на различия, в обеих основных темах экспозиции имеются два существенных общих, сближающих их элемента: 1) использование пунктирного ритма в мелодике как объединяющее ритмическое звено; 2) короткий заключительный мотив, построенный на мелодическом опевании, присутствующий в

окончании как главной, так и побочной партий, а впоследствии перерастающий в заключительную. Так, что уже в одном из своих ранних произведений И. Н. Гуммель использует элементы монотематизма, продолжая в этом бетховенскую линию и предвосхищая характерные черты творчества композиторов-романтиков зрелого периода.

Следует отметить, что в конце оркестровой экспозиции I ч. композитор дает небольшую каденцию, которая подготавливает вступление солирующего фортепиано. После спокойной, лирической, классической по форме и характеру заключительной партии, звучащей в одноименном мажоре (A-dur), каденция-переход имеет очень драматический, напряженный и бурный характер, резко субдоминанты и двойной доминанты, использование отклонений (в том числе контрастируя с темами экспозиции. Ее изложение в основной тональности (a-moll) на гармонии и весьма далеких: a-moll – B-dur) еще более усиливает драматический эффект. Введение дополнительного раздела, нарушающего квадратную структуру классической формы, а также сопоставление столь различных в эмоциональном плане образов предвосхищает романтическую подачу тематизма в произведениях середины XIX ст. и способствует более пластичному соединению разных разделов формы.

В отличие от оркестрового проведения, экспозиция фортепианной партии начинается с небольшого пространного вступления задумчиво-созерцательного характера. К его классическим чертам можно отнести следующие: а) квадратность построения (форма периода); б) использование преимущественно доминантовой и тонической сферы. Обилие используемых украшений, небольших восходящих пассажей и триолей в мелодике заключительной фразы придает ей лиричный, взволнованный, а местами и задумчивый характер.

В гармоническом плане имеется и существенное отличие от классических образцов, т. к. третье предложение фортепианного вступления проводится в B-dur – тональности второй степени родства. В то же время завершающее предложение является ничем иным, как проведением заключения оркестровой экспозиции в основной тональности. Также особенностью изложения тематического материала в партии солиста является наличие связующих переходов разработочного плана. В них не только осуществляется смена тональностей, но и происходит развитие.

Переход к главной партии получает взволнованный, динамичный характер. Такая смена

настроения осуществляется за счет использования волнообразных пассажей, эффектов sforцандо (*sfz*), усиления динамики от *piano* к *forte* и хроматизации. Мелодика главной партии отличается проникновенным лиризмом, утонченностью, трепетностью, а специфика фортепианного изложения предвосхищает стиль шопеновского пианизма, включая использование трелей, форшлагов, хроматизации тематизма, виртуозных пассажей и т. п. Для темы характерно использование и сопоставление разнообразных ритмоформул, чередование дуолей, триолей, секстолей и т. д. Пунктирный ритм, преобладающий в оркестровом изложении, у солиста практически отсутствует.

Побочная тема у фортепиано не имеет существенных изменений в сравнении с оркестровым изложением. Виртуозные вставки и украшения прибавляют ей большую легкость, танцевальность и напевность. При этом изложение темы распределяется между солистом и оркестром.

Завершает экспозицию небольшая фортепианная кода, являющаяся одновременно переходом к разработке. Помимо пассажей, хроматизмов и мелизмов используются ходы терциями, ломаные арпеджио, цепочки разложенных квартсектаккордов. В гармоническом плане коды используются кратковременные отклонения в тональности первой степени родства (C-dur – F-dur – C-dur – a-moll – C-dur) и их сопоставления с более сложными (C-dur – As-dur – c-moll – C-dur). Гармонические наложения на *basso ostinato* доминанты и тоники придают ощущение завершенности.

В целом фортепианная партия в произведении имеет явно импровизационный характер, чему способствует использование разных видов техники: гаммообразные и фигурационные пассажи, арпеджио, виртуозные ходы в терцию, сексту, октаву, многочисленные украшения и т. д. Обилие столь богатого арсенала пианистической техники не характерно для классицизма, где все элементы должны были быть между собой уравновешены и гармоничны.

Одной из главных ритмических особенностей фортепианной партии является использование триолей. Если в произведениях классиков триольный ритм применялся эпизодически, то Гуммель прибегает к нему на протяжении всего концерта. Данный подход объясняется, с одной стороны, сильным увлечением композиторов и исполнителей того времени виртуозным началом, а с другой – изменением в музыкальном мышлении и желанием воплотить более яркие, многогранные и эмоционально наполненные образы.

В *разработке*, которую начинает оркестр, имитационное развитие получает начальный мотив главной партии. Мелодическая линия, изложенная у медных духовых инструментов, построена на пунктирном ритме. Постепенное общее восходящее движение, изменчивая динамика и фактурная насыщенность придают теме героический, мужественный и торжественный характер. Заключительная тема звучит после этого более игриво и танцевально за счет штрихового контраста (*legato-staccato*), облегченной фактуры и звучания в более высоком регистре. Небольшой драматически напряженный переход хорального типа, одновременно с тональным переходом от a-moll к E-dur, подготавливает вступление солирующего инструмента.

Начало разработки в фортепианной партии схоже с экспозицией. Но здесь музыка становится более виртуозной и динамичной. Затем взволнованный и драматический характер сменяется более лирическим и воодушевленным и вновь возвращается к первоначальному. Используя преимущественно уменьшенную и доминантовую гармонию (с разрешениями во II, VI и III ступени), а также эллипсы доминант-септаккордовых созвучий, композитор плавно переходит из одной тональности в другую, в конечном итоге выходя за пределы квартквинтового круга: C-dur – As-dur; d-moll – G-dur; d-moll – Es-dur – As-dur – b-moll – Ges-dur – Des-dur; fis-moll – as-moll – es-moll – a-moll.

*Реприза* начинается с проведения главной партии в оркестре, звучащей в первоначальном лирическом и взволнованном характере. В отличие от экспозиции, тут партия фортепиано как бы подхватывает заключительный мотив темы, вливаясь в общее музыкальное движение. Побочная партия звучит в одноименном мажоре (A-dur), что не характерно для классической музыки (хотя встречается у Бетховена). В изложении побочной партии Гуммель также, как и в экспозиции, прибегает к распределению между оркестром и солирующим инструментом. Возвращение основной тональности придает музыке задумчивое, несколько сентиментальное настроение. Следующая за ним каденция, основанная на классических принципах построения и гармонии, имеет целеустремленный, драматичный и виртуозный характер.

Вторая часть концерта **Larghetto** контрастирует с первой. Прежде всего, это тональность F-dur, которая является медиантовой (шестой ступенью) по отношению к a-moll – основной тональности произведения. Как и первая часть, *Larghetto* начинается небольшим оркестровым вступлением, особенностью

которого является использование пунктирного ритма (характерного и для тематизма I ч., особенно побочной партии). Это дает основание говорить о развитии лейтмотивности, которая возникла в творчестве Л. Бетховена и кульминацией чего стало творчество Р. Вагнера.

Оркестровое вступление, исполняемое tutti, имеет спокойный и величавый характер. На протяжении всей части оркестр поддерживает солиста, придавая большую наполненность звучанию. Мелодика фортепиано получает утонченный и несколько салонный характер за счет использования разных виртуозно-импровизационных и технических приемов. Большую мягкость и плавность придает ей триольное сопровождение.

Гармонический план второй части концерта И. Н. Гуммеля основан на тональностях первой степени родства (F-dur – C-dur – d-moll – F-dur – a-moll). Можно предположить, что композитор не прибегал к сложным тональным отклонениям и модуляциям, чтобы выдержать основной характер музыки, не внося в него большей эмоциональности и подвижности. Возвращение основной тональности (a-moll) приносит некоторую драматизацию, но не нарушает общей целостности и умиротворенности звучания.

Кардинальное отличие II ч. от соответствующих частей сочинений композиторов предшествующего периода – это изменение функционального назначения данного раздела. Эмоционально-образный строй этой части у Гуммеля, как и в классических образцах, имеет спокойный, созерцательный, несколько мечтательный характер. Однако в Larghetto нет четко выявленной структуры. Импровизационность и преобладание имитационности в развитии наделяют эту часть элементами разработочного плана и приближают ее строение к свободной форме. Таким образом, II ч. в большей степени является связкой, переходом между частями, приближаясь по характеру к интерлюдии.

III ч. – **Rondo (Allegro moderato)** также имеет нестандартную форму. Особенностью этой части является объединение формы родно с вариационной, при этом каждое проведение рефрена имеет структурные изменения, а развитие музыкального материала носит имитационно-вариационный характер. Структурная трансформация эпизодов рондо обусловлена и внедрением черт сонатной формы. В целом изменения в формообразовании способствовали симфонизации музыкального полотна.

Рефрен рондо имеет форму повторного квадратного периода (8 т. + 8 т.), и по характеру

схож с главной партией I ч., однако форшлаги и пунктирный ритм используются не так насыщенно. Несмотря на двухдольный метр, тема получает вальсовый с сентиментальным налетом оттенок, а проведение в основной тональности – лиричность и мягкость. Постепенное усложнение и хроматизация фактуры, применение доминантовых и уменьшенных гармоний, подключение оркестра для гармонической поддержки солирующего инструмента создает большую цельность.

Во втором рефрене тема проходит единожды, практически не изменяясь. Вместо ее повторения проведения октавой выше звучит небольшая заключительная фраза. В целом форму второго рефрена можно определить как неполный период с заключительной каденцией (8 т. + 4 т.). Видоизменяется и фортепианная фактура: гармонические вспомогательные аккорды и движение октавами в партии левой руки в каденции переходят в непрерывное движение шестнадцатыми. Насыщение быстрыми длительностями и использование неустойчивых гармоний привносит в музыку драматизм и взволнованность.

В третьем проведении темы Rondo возвращается основная тональность и первоначальное эмоциональное состояние. Этот рефрен имеет форму повторного квадратного периода с заключительным повторением второй фразы (8 т. + 8 т. + 4 т.), объединяя, таким образом, черты и первого, и второго. Переход к эпизоду основан на материале перехода к третьему рефрену, но в данном случае расширяется и перерастает в каденцию, соединяющую разделы формы.

Как и рефрены, каждый эпизод рондо тоже имеет свое строение. Первый написан в форме квадратного периода, второй имеет трехчастную, а третий – трехчастную формы. Только в четвертом эпизоде вновь используется форма простого периода. При этом изменяется не только построение разделов, но их содержание. Практически в каждом эпизоде присутствуют разделы-связки между темами, а в конце каждого и эпизода, и рефрена, – небольшие переходы импровизационного характера. Усложнение формообразования и частичное применение лейтмотивной подачи материала, что сказывается на взаимопроникновении тем эпизодов в рефрене и их возвращении в заключительном разделе финала, усиливает симфонизацию III ч. концерта.

Самым необычным является второй, центральный эпизод рондо. Он имеет трехчастную форму с элементами вариационно-имитационного развития, что соотносится с разработкой в сонатной форме. Первый

раздел эпизода написан в двухчастной форме и состоит из небольшого вступления и фуги. Целеустремленное с трагическим оттенком маршеобразное вступление на *ff* у всего оркестра несколько напоминает бетховенские мотивы (например, связующую тему в увертюре «Эгмонт»). Его структура (классический квадратный период) в сочетании с тоническо-доминантовой гармонией и пунктирным ритмом еще больше усиливает маршевость.

Со вступлением резко контрастирует спокойная и напевная тема фуги. Она звучит в параллельном мажоре (*C-dur*) у деревянных духовых, что придает фуге большую мягкость и плавность. Проведение у разных инструментов, движение шестнадцатыми, наложение тем создает игривость, а постепенное усиление плотности в завершении – победоносный и героический характер.

Средний раздел центрального эпизода написан в свободной форме с имитационными элементами. Он начинается с изложения новой темы у фортепиано, а затем ее повторении деревянно-духовой группой в оркестре. Первое проведение ассоциируется с мягкими, женственными образами, что подчеркивает тональность *E-dur*, прозрачность фактуры и минимальное использование мелизмов.

Тематизм заключительного раздела средней части (каденции) построен на разнообразных виртуозно-технических формулах в триольном движении, трансформируясь в ее разработку. В гармоническом плане используются тональности первой степени родства. Общий эмоциональный настрой жизнеутверждающий и радостный. Реприза второго эпизода сокращена, представляя собой диалог оркестра и солиста, построенного на теме вступления. Благодаря тональности *C-dur*, маршевое звучание получает праздничный и торжественный характер, с ним салонной изысканностью контрастируют реплики солиста.

Нетипичным для рондо является также проведение четвертого рефрена. Его неполное изложение в оркестре утверждает тональность предыдущего эпизода (*A-dur*), после чего звучит тема фуги. Получив активное имитационно-полифоническое развитие, она становится центральной, разработочной частью финала. При этом, в отличие от предшествующих разработочных разделов, здесь используется движение от простых тональностей к имеющим большое число знаков: *F-dur – a-moll – C-dur – Es-dur – b-moll – f-moll – Fes-dur – es-moll – Des-dur – Bes-dur (A-dur) – as-moll – Ces-dur – B-dur – a-moll – E-dur – a-moll*.

Следует заметить, что включение фуги в финал сонатного цикла встречается и в

творчестве Л. Бетховена. В частности, в виолончельной сонате № 2, ор. 102, написанной как и концерт № 2 Гуммеля в 1816 году, Бетховен вводит в финал фугу как форму второго плана в сонатном *allegro* [7]. Использует он фугу также в Торжественной мессе (*Gloria* – классическая фуга, *Credo* – двойная фуга) и в финале Девятой симфонии (инструментальное фугато и двойная хоровая фуга). Однако следует отметить, что нововведения великого классика относятся уже к позднему периоду его творчества.

*Rondo* завершается бурной виртуозной кодой, демонстрация технических возможностей солиста в которой является классическим примером реализации замысла композитора. Насыщенность и разнообразие пианистической виртуозности выявляют романтический подход в трактовке инструмента. Как и в аналогичных предыдущих эпизодах, тут широко использованы гаммообразные, ломанные, хроматические, зеркально движущиеся пассажи, длинные арпеджио, скачки через октаву в левой руке в сочетании с мелкой техникой в правой и т. д. Партия оркестра носит вспомогательный характер.

Таким образом, в финале концерта И. Н. Гуммель в корне меняет классическое содержание жанра *rondo*, расширяя его трактовку относительно формообразования, строения эпизодов и соединения разных структур в целое. Нестандартным для концертного жанра этого времени является и введение фуги в финал (в центральном эпизоде *Rondo*). То есть, уже в одном из своих ранних сочинений композитор вышел за рамки классического понимания жанра и находился в поисках нового, уникального, что могло бы не только удивить публику, но и дать большую свободу и выразительность в создании образности. Данный прием в значительной степени углубляет и расширяет симфоничность музыкального полотна, которая станет определяющей чертой крупных произведений романтического стиля [8].

**Заключение.** Анализ Концерта № 2 *a-moll* И. Н. Гуммеля свидетельствует о том, что данное произведение в музыке первой трети XIX века является ярким примером сочетания классического и романтического начал. Из арсенала классической модели жанра использованы:

- 1) прозрачная, не перегруженная фактура;
- 2) гармоничное соотношение оркестровой и фортепианной партий (поочередность вступления, прием «диалога» в проведении тем, отсутствие конфронтации между оркестровой и солирующей партиями);

3) использование мелкой техники (гаммообразные пассажи, арпеджио, трели) и отсутствие насыщенной аккордовой фактуры (использование аккордов как элемента гармонического заполнения в сопровождении);

4) вариационное, мотивное и имитационное развитие тематизма.

Вместе с тем, при общей классической трактовке формы и тематического материала в этом своем раннем сочинении И. Н. Гуммель выявляет совершенно иной подход к образно-эмоциональной и гармонической сферам. Черты зрелых романтических образцов в гуммельевском Концерте № 2 предвосхищают:

1) более целостная интерпретация структуры произведения (отсутствие повтора экспозиции в первой части; вторая часть переосмысливается как переход к финалу; трансформация формы и содержания финального рондо, наличие заключительных и переходных каденций в каждом разделе формы);

2) создание нового образного содержания через интонирование и эмоциональное наполнение тематизма, его хроматизации и обилия хроматических оборотов как выразительного средства для создания драматизма или напряжения, а не только виртуозного элемента сольной партии;

3) развитие музыкального материала в разрабатываемых разделах как на основе главных тем экспозиции, так и на использовании элементов связующих переходов;

4) применение новых гармонических средств: широкого использования субдоминантовой сферы (особенно гармонии II ступени) и терциевого соотношения тональностей, двойной доминанты, гармонических сопоставлений и отклонений, а также цепочек доминантовых и уменьшенных септаккордов (без разрешения либо с прерванным кадансом), что в дальнейшем служило средствами для создания гармонической красочности.

Общеизвестно, что Концерт № 2 a-moll И. Н. Гуммеля слышал Ф. Шопен во время гастролей австрийского композитора в Варшаве в 1828 году. Исследователи творчества Шопена (И. Белза, Я. Ивашкевич, М. И. Мильштейн и др.) считают, что мелодика

концерта И. Н. Гуммеля во многом послужила прототипом шопеновского тематизма и фортепианной фактуры в его Концерте № 1 e-moll.

Таким образом, сочетая традиционные и новаторские черты, фортепианный концерт № 2 И. Н. Гуммеля во многом предшествовал образцам жанра периода зрелого романтизма. Находки, сделанные композитором в области формы, гармонии, изложении тематизма, распределении фортепианной и оркестровой фактуры и др., безусловно, были восприняты последующим поколением романтиков и использованы ими при создании концертных произведений для фортепиано.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т / Р. О. Шуман. – М.: «Музыка», 1975. – Т. 1 / сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой; ред. перевода Г. А. Балтер. – 407 с.: ил., нот.
2. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т / Р. О. Шуман. – М.: «Музыка», 1978. – Т. 2-А / сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой; ред. перевода Г. А. Балтер. – 327 с.: ил., нот.
3. Benevsky, K. J. N. Hummel: der Mensch und Künstler / Karl Benevsky. – Bratislava EOS-Verl., 1934. – 393 s.
4. Грохотов, С. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: автореф. ...дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. В. Грохотов; Ленинград. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 25 с.
5. Чернявская, М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XIII – початку XIX ст.: автореф. ...дис. канд. мист.: 17.00.03 / М. С. Чернявська; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 19 с.
6. Погода, О. В. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть [Текст] : автореф. ...дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. В. Погода; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. – Х., 2009. – 17 с.
7. Адаева, Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса / Е. С. Адаева // Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск: БГАМ, 2010. – Вып. 22. Сер. 5: Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. – С. 172–181.
8. Завьялова, О. К. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: исследование / О. К. Завьялова. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. – 85 с.
9. J. N. Hummel. Concert (a-moll) für das pianoforte, op.85. Mit unterlegtem 2. Pianoforte und Fingersatz. ED. Mertke. Steingraber-Verlag Leipzig. – 65 s.

Поступила в редакцию 07.06.2017 г.