

УДК 78.02+78.03+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-15>**Чень Хуанці**

ORCID: 0009-0000-5987-1669

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
c247022@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВОЇ КУЛЬТУРИ МОЦАРТІВСЬКОГО ПІАНІЗМУ

Мета роботи. У статті досліджуються особливості звуковидобування, звуковедення та артикуляційно-штрихової культури моцартівських фортепіанних творів. **Методологія дослідження** передбачає використання системного, музикознавчого, виконавського та культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий та музично-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні особливостей виконавських прийомів Моцарта у досягненні плавності й легкості пасажної техніки, а також кантиленної співучості на клавішно-ударному інструменті. Підкреслюється і важливість впливу на інструментальну мову і мовлення фортепіанних творів оперно-вокального звуковедіння та появи попередника фортепіано — «молоточкового» клавіру. **Висновки.** Музика Моцарта, як це можна виявити у найяскравіших сучасних та минулих виконавських втіленнях, при всій своїй ясності та класичності завжди залишає можливість для інтерпретативного поглиблення і суто особистісними інтенціями, звучною та мисленнєвою індивідуальністю подання. Загадкова і сьогодні (і, мабуть, назавжди) особистість Моцарта за розповсюдженням ореолом балагурства, кумедних жартів та ігрового начала приховує незвідані глибини, можливості найтоншої, індивідуалізованої варіантності піаністичного відтворення. Переплетіння, синтез композиторських та виконавських здібностей стало для Моцарта не тільки віянням його епохи, а тою загальномузичною базою, що утворила фортепіанний стиль митця, який, у свою чергу став важливою віхою у розвитку фортепіанного мистецтва в його жанрово-стильовому, музично-мовному та виконавському відношенні. Важливу роль тут зіграли виконавські засоби Моцарта-піаніста (легкість та плавність пасажної техніки і фортепіанна співучість кантилени; чуттєво-виразна артикуляція музичної думки в інструментальному мовленні) та поява безпосереднього попередника фортепіано — «молоточкового» клавіру.

Ключові слова: музичний стиль, В.А. Моцарт, клавірне виконавство, фортепіано, звук, звукова культура, кантабільність, віртуозність, музичне мислення, фортепіанне виконавство, виконавські та композиторські засоби виразовості, фортепіанні мова та мовлення.

Chen Huangqi, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Features of the sound culture of mozartian pianism

The purpose of the article. The article explores the features of sound production, sound management, and articulation and stroke culture of Mozart's piano works. **The research methodology** involves the use of systematic, musicological, performing and cultural approaches; Source-based music-analytical methods are important. **The scientific novelty** of the work appears in revealing the peculiarities of Mozart's performance techniques in achieving smoothness and ease of passage technique, as well as cantilena melodiousness on a keyboard and percussion instrument. The importance of the influence on the instrumental language and speech of piano works of operatic and vocal sound design and the appearance of the piano's predecessor – the “hammer” clavier is also emphasized. **Conclusions.** Mozart's music, as can be seen in the brightest modern and past performance incarnations, with all its clarity and classicism always leaves room for interpretative deepening and purely personal intentions, sonorous and mental individuality of presentation. The mysterious personality of Mozart, even today (and, perhaps, forever) behind the widespread halo of banter, funny jokes and playful nature, hides unexplored depths, possibilities of the most subtle, individualized variation of pianistic reproduction. The interweaving, synthesis of composer and performing abilities became for Mozart not only a trend of his era, but the general musical basis that formed the artist's piano style, which, in turn, became an important milestone in the development of piano art in its genre-stylistic, musical-linguistic and performing relations. An important role here was played by the performing means of Mozart the pianist (the lightness and smoothness of the passage technique and the piano melodiousness of the cantilena; the sensual and expressive articulation of musical thought in instrumental speech) and the appearance of the direct predecessor of the piano – the “hammer” clavier.

Key words: musical style, W.A. Mozart, piano performance, piano, sound, sound culture, cantability, virtuosity, musical thinking, piano performance, performing and composing means of expression, piano language and speech.

Актуальність теми роботи. Невмируща популярність, багатомірність, глибина та краса фортепіанної музики В.А. Моцарта, здатна до виявлення різноманітних варіантних виконавських інтерпретацій, виявляє актуальність дослідження власних інструментально-виконавських властивостей австрійського вун-

деркінда. Нероздільність виконавсько-композиторських інтенцій епохи Моцарта та індивідуальних параметрів виконавства самого митця стає надзвичайно важливою для властивостей піанізму сучасних інтерпретаторів, а також для розуміння особливостей фортепіанного стилю композитора. Адже стильова поетика фортепіанних концертів і сонат композитора має безпосередній стосунок до його виконавства, до інструментально-виконавських параметрів гри віденського генія, що з дитинства прославився не просто своїми феноменальними віртуозно-імпровізаційними здібностями, музичними слухом і пам'яттю, а й їх безпрецедентним статусом, загадковістю майже містичного «дива Моцарта».

При цьому фортепіанній творчості митця присвячено набагато менше досліджень, ніж аналізу його оперної і симфонічної музики. А аналіз піаністично-інструментальної поетики самого митця взагалі не поставав предметом спеціального дослідження.

Тому **мета даної статті** – дослідити звучно-стильові технологічні та художні особливості піанізму В.А. Моцарта.

Виклад основного матеріалу. В.А. Моцарт не просто став автором величезної кількості інструментальних концертів (27 фортепіанних, 5 скрипкових, 4 для валторни, 2 для флейти, а також концерти для гобою, кларнету, фাগоту тощо), а надав інструментально-концертному жанру класичних рис, синтезувавши, творчо збагативши і остаточно оформивши спроби попередників у цій жанровій формі. Важливими маркерами тут стали виконавський стиль самого Моцарта, його відношення до якісних характеристик звуку; вокальність мелодій (і гри) інструментальних творів, пов'язана з оперною творчістю, та поява безпосереднього попередника фортепіано – «молоточкового» клавіру з його можливостями «співу за фортепіано», легкою безпосередньою відповіддю механіки, «всілякими нюансами», «закругленим, подібним до флейтового, звуком», який «не ускладнює швидкість пальців зайвою напругою» [1, с. 6].

Увага до інструментального інтонування, якісного «красивого» звуковидобування була притаманна Моцарту від початку. У листі від 4 листопада 1877 року Вольфганг (якого батько

вимушений був відпустити на гастролі і пошуки достойної роботи поза своєї опіки, тільки з матір'ю) пише про присутність на демонстрації своєї клавірної сонати для Рози Каннабіх, зокрема, і «гобоїста, імені якого я вже не пам'ятаю, але грає він дуже добре, і звук у нього виходить гарний і ніжний (*курсив наш* – Ч.Х.). Я зробив йому презент – концерт для гобою» [5]. Тут, очевидно, мається на увазі гобоїст Фрідріх Рам (1744–1808, у 1778 році Рам разом із капелою переїхав до Мюнхена), який з чотирнадцяти років служив у мангеймській придворній капелі, відомій своїм уважним ставленням до якісно-звукової культури інструментального звуковидобування, органічним поєднанням віртуозної техніки та соковитого тону й кантиленно-співучих звучань – «співу на інструменті», зокрема, розвитку на духових тематизму, кантиленної широти та штрихової плавності скрипкових (відомо, що Моцарт двічі відвідував Мангейм та його знамениту капелу). Так само, у грі німецького диригента, скрипаля і композитора Й. Каннабіха Моцарт підкреслює поруч з легкою віртуозністю, про яку «ніхто не здогадується, що це віртуозно, здається, ніби й ти можеш одразу так повторити, і це правда, у нього до того ж дуже гарний круглий звук» [5]. Йоганн Крістіан Інноценц Бонавентура Каннабіх (1731–1798) – німецький диригент, скрипаль та композитор, син мангеймського флейтиста Мартіна Каннабіха (1690–1773), учень Яна Стаміця, Нікколо Йомеллі, Джованні Баттіста Саммартіні; один із капельмейстерів Мангеймського оркестру (був куратором інструментальних концертів). Моцарт у 1777–1778 рр., під час свого перебування в Мангеймі, якийсь час жив у будинку Каннабіха, давав уроки фортепіанної гри його старшій дочці Розіні. Тож Каннабіх мав змогу ознайомитися не тільки з грою самого Моцарта, а й з певними його методико-фортепіанними принципами гри.

Надзвичайна віртуозність Моцарта, яка вражала усіх сучасників, відрізнялася не тільки власне технікою, швидкістю (особливо рухливістю та силою лівої руки), а своєрідним гіпнотичним впливом моцартівської гри. Х.К. Немечек, великий шанувальник Моцарта і автор його першої біографії, писав, що Моцарт «мав маленькі, гарні руки; граючи на піаніно, він умів

користуватися ними так ніжно і природно, рухати ними клавiа-турою так, щоб звуки радували око не менше, ніж вухо. У цьому Моцарт теж відрізнявся від галасливих гігантів наших днів!» [6]. Сам Моцарт у листі до батька вказує на виконання пасажів, які «повинні текти плавно, як олія», а це неможливо, коли «рука залишається важкою» [5]. Але подібна легка плавність звучання очевидно відрізняла і самий природно-легкий, плавний характер звучання моцартівського фортепіано, і форм його виконавських рухів. Немецьк також акцентує у моцартівській грі «тонкість і делікатність, прекрасну, виявлену виразність і почуття, що неперевершено проникає в серце, – ось достоїнства його гри, які, у поєднанні з багатством думки і глибокими знаннями в композиції, природно полонили кожного слухача і зводили Моцарта в ранг найбільшого піаніста» [6].

Сучасники вважали, що композиторська і виконавсько-фортепіанна творчість Моцарта однаково досконалі: «Ми справді не знали, чим захоплюватися більше – незвичайною композицією чи незвичайною грою; і те, й інше разом справляло на наші душі всеосяжне враження, схоже на солодку чарівність!... Це... перевершило все, що можна було собі уявити в фортепіанній грі, бо вона поєднувала в собі найвищий рівень композиторської майстерності з найдосконалішою виконавською майстерністю» [6] (так описували гру Моцарта на фортепіано в Музичній академії при Оперному театрі Праги).

Гайдн вказував, що гра Моцарта незабутня: «вона йшла від серця». Про виразну чуттєвість звуковидобування й звуковедення на фортепіано писав і сам Моцарт (з Маннгейма, 23 грудня 1777 р.): «Я граю без гримас, але з такою експресією, як ніхто інший, – він (йдеться про Й. Штейна, фабриканта «молоточкових» клавiрів – Ч.Х.) не знає нікого, хто вмів би так добре» [5]. Штейн був добре знайомим з Моцартом, а його діяльність пов'язана з появою дизайну так званого німецького (віденського) молоточкового механізму фортепіано. Зовні цей інструмент ще подібний з клавiкордом або клавесином, але звук у ньому видобувається за допомогою молоточків, обгорнутих повстою або шкірою. Звук його в порівнянні з сучасним фортепіано сухіший

і тихіший і не володіє сучасним багатством обертонів і широким динамічним діапазоном. Моцарт грав роялі Штайна під час публічного виконання свого потрійного концерту 22 жовтня 1777 року. Солістами тоді були сам Вольфганг, кафедральний органіст Деммлер та Йоганн Андреас Штайн. Моцарт високо оцінив роялі Штайна і поділився своїм захопленням у знаменитому листі до батька [5].

Загадкова і сьогодні (і, мабуть, назавжди) особистість Моцарта за розповсюдженим ореолом балагурства, кумедних жартів та ігрового начала приховує незвідані глибини (про це пише, наприклад, Х. Деннерлайн [3]), можливості найтоншої, індивідуалізованої варіантності піаністичного відтворення. Переплетіння, синтез композиторських та виконавських здібностей стало для Моцарта не тільки віянням його епохи, а тою загальномузичною базою, що утворила фортепіанний стиль митця, який, у свою чергу, став важливою віхою у розвитку фортепіанного мистецтва в його жанрово-стильовому, музично-мовному та виконавському відношеннях. Адже свої перші фортепіанні твори (т.зв. «Лондонський зошит» – низку нарисів для клавіра, а також для оркестру, коли через хворобу батька гастрольних концертів не було) маленький Моцарт створює приблизно з того ж часу, як і виступає на сцені. Вказаний зошит восьмирічного вундеркінда являв собою своєрідний особистий щоденник в нотах, «його приватний простір, який інші, тобто, батько та сестра, неухильно поважали. Це, а не хвороба Леопольда Моцарта в липні 1764 року, могло бути безпосередньою причиною того, що в Лондонському зошиті немає жодної ноти, записаної чужою рукою. Ймовірно, саме з цим пов'язаний і той факт, що жодна з п'єс цього зошита не знайшла застосування пізніше» [там само]. Перша друкована версія «Зошиту» побачила світ тільки у 1909 (підготовлена Георгом Шюнеманном [7]). Шюнеманн «Зошит» високо оцінив, відзначивши, що тут вже є те, чого ще не було в попередніх творах: «Але якщо порівняти з попередніми творами Моцарта, то дивує музичний зміст, розмаїття ідей і багатство мелодій, яке Моцарт розгортає саме в цьому невеликому обрамленні. Він створює тут витончені менуети, алегро, престо, адажіо. Навіть

прелюдії ... і справжню рухливу фугу» [7, с. 2–3]. Вже ці творіння восьмирічного Моцарта, безумовно, містять зерна геніальності пізнішої творчості композитора. Отже, справді можна сказати, що це і музика дитинства, і прорив у вічність. Недивно, що «дорослі» твори композитора утворили справжнє «диво Моцарта», яке приваблює і буде завжди приваблювати виконавців, слухачів і дослідників усіх поколінь. Вважаючи на оцінку Шюнеманна, можна передбачити, що витонченість музичного матеріалу передбачала і виконавські тонкощі звуковидобування й звуковедення, тобто, увагу до інструментально-звукової чуттєвості подання музичної думки вже на початку творчої діяльності юного генія. Але найбільш яскраво та повно з точки зору піанізму композиторсько-виконавський геній Моцарта отримав втілення у його фортепіанних концертах, які (крім того) синтезували, творчо збагатили і остаточно оформили попередні спроби цього жанру. Фортепіанні концерти Моцарта писалися протягом усього його творчого життя, починаючи з 1767 року (найраніший концерт для фортепіано) і завершуючи 1791 роком (останній концерт). Найбільш плідний період для створення фортепіанних концертів припав на 1784–1786 роки, коли були написані концерти №17–25, які вважаються вершиною його майстерності у цьому жанрі. Неперевершений виконавець-віртуоз з активнішою сольною кар'єрою, але і з підвищеною увагою до якості звуку, Моцарт явно потребував нових творів для своїх концертів, передусім, у презентабельному концертному жанрі. Свій перший фортепіанний концерт він написав у 11 років, а останній – менш ніж за рік до смерті. Блискуче переплетіння композиторського та виконавського дару, вплив власного оперного стилю з характерною вокальністю мелодій в оперному та інструментальному втіленнях, а також поява «молоточкового» клавіру з його виразовим потенціалом фортепіанно-співучого інтонування, піаністичної експресії, які народжувалися у розвитку фортепіанної кантабільності, «тієї плавної співучості ..., яку Моцарт запозичив від Йоганна-Християна Баха і довів до межі виразовості» [1, с. 7]. Моцарт витончено й блискуче поєднував у своєму інструменталізмі контрастні переваги віртуозної

гри (якими перед тим славився Філіп-Емануїл Бах) та мелодійну співучість («співучі Allegro» Йогана-Християна Баха). І усе це – в процесі оновлення інструментально-концертного жанру, з врівноваженням (справжнім змаганням) партії соліста та оркестру, остаточно ствердивши жанрові константи жанрової форми інструментального концерту (включаючи іманентну її гнучкість, умови для авторсько-стильового вираження композиторської та виконавської думки). При цьому знаменита моцартівська віртуозність як виконавська категорія володіла авторськими рисами «живого», плавного (як сам він вказував – див. вище) інтонування навіть загальних форм руху (якими насичена фортепіанна тканина концертів) – їх звучання в руках Вольфганга вражало, передусім, природністю, «пропорційністю ... темпу людського кроку» (хоча про швидкість руху пальців митця теж ходили легенди. Але найбільше захоплення сучасників композитора мало б викликати виконання ним кантілени, яка вражала також і у мовно-композиторському сенсі, відтворюючи вокальну співучість, вокальну природу в інструментальному втіленні. Подібна чуттєва мовно-інструментальна вокальність фортепіанної музики Моцарта значно підсилювалась виконавськими засобами у його грі: за свідомством сучасників композитор демонстрував у таких випадках підвищену чуттєвість, одухотвореність, враження живого інструментального-звучного мовлення, відтворюючи дію у ньому численних «розділових знаків», враження питання або оклику, фразово-синтаксичного цезурування тощо. Все це справило свій вплив і на фортепіанні концерти Моцарта.

Важлива роль тут належить і новому фортепіано Й. Штайна, що стало відгуком на музичні та соціокультурні зсуви епохи: зростаюча бюргерська свідомість викликала у суспільстві потяг до гомофонно-пісенної виразності (у тому числі, в інструментальному тематизмі), а також спонукала до удосконалення-створення нових інструментів, що більш відповідали духові часу. Старі клавіри, в яких вібрація струни відбувалася завдяки гострому ривку або слабкому її натиску. Новий же, так званий молоточковий клавір (родоначалник

нашого фортепіано) Штайна відтворював звуковидобування, подібне до сучасного фортепіано – ударом молоточка по струні (Штайн використовував принцип підкидання молотка). Музикантам (і слухачам) цей інструмент подобався своїм більш легким і виразним тоном та майже миттєвою відповіддю при натисканні клавіші (які стали потрібними у боротьбі за співучий дискант), дозволяючи надавати виконанню більш тонкої нюансировки, «флейтової» (духової) закругленості звуку, не ускладненої «зайвою напругою пальців». Це насичувало моцартівські мелодії «без слів» яскравою образністю і драматизмом. Тож клавикорди і клавесин для Моцарта вже є інструментами минулого, хоча він іноді і грає на них. Він не пише для них спеціально, як це робили композитори першої половини XVIII століття. Втім, фортепіано в ті роки зазвичай «були меншими і витонченішими за нинішні, з більш сухим, уривчастим звуком», а майстри «ще не навчилися добиватися тривалого співучого відгону кожної ноти, до якого звикла сучасна публіка» [4, с. 23]. Так, свій фортепіанний концерт ре мінор Моцарт презентував у придорожньому готелі Mehlgrube («Борошнева яма») – з сумнівними якостями інструмента. Тим більш вагомими стають виконавські засоби легких пасажів та кантилени Моцарта-піаніста.

Блискучий віденський піаніст другої половини XX століття Альфред Брендель попереджає у своїй книзі усіх виконавців моцартівських творів: «однієї лише фортепіанної гри, хоч би якою бездоганною вона була, тут мало. Моцартівські фортепіанні твори – ціла криниця прихованих музичних можливостей, причому далеко не тільки піаністичних... Наприклад, перша частина його сонати ля мінор (К. 310) для мене схожа на твір для симфонічного оркестру. Друга нагадує вокальну п'єсу із драматичним уривком у середині. А фінал легко можна переписати для духової секції. У моцартівських фортепіанних концертах безпосередньо фортепіанний звук дуже яскраво протиставлений оркестровому. Для піаніста тут прикладами мають служити людський голос і солюючий оркестровий інструмент: перший навчить не просто співати, а чітко артикулювати думку, вести

тему та відгукуватися на неї; другий, якщо це струнний інструмент, змусить мислити категоріями смичкового мистецтва, а якщо флейта чи гобой – оформляти швидкісні пасажі по-різному, замість того щоб на автоматі виконувати їх відчуженим стакато або, гірше за те, гладким, плавним легато, як самовільно вчило нас старовинне повне творіння» [2]. Тож виконавська увага до звуку залишається важливим завданням у виконанні моцартівських фортепіанних творів.

Нові стилістичні ефекти завжди диктували нові аплікатурні рішення. Аплікатура, як і інші технічно-виконавські прийоми, залежить не тільки від зручного та доцільного розподілу пальців під час гри, а й від характеру та стильових властивостей твору. Аплікатура моцартівських творів відрізняється від бахівської (поліфонічної) або від гнучких рухів всієї руки – від пальців до плеча – у романтиків. Так само спеціальної уваги у стильовій відповідності вимагає і педалізація в творах Моцарта.

Висновки. Музика Моцарта, як це можна виявити у найяскравіших сучасних та минулих виконавських втіленнях, при всій своїй ясності та класичності завжди залишає можливість для інтерпретативного поглиблення і суто особистісними інтенціями, звучною та мисленнєвою індивідуальністю подання. Загадкова і сьогодні (і, мабуть, назавжди) особистість Моцарта за розповсюдженням ореолом балагурства, кумедних жартів та ігрового начала приховує незвідані глибини, можливості найтоншої, індивідуалізованої варіантності піаністичного відтворення. Переплетіння, синтез композиторських та виконавських здібностей стало для Моцарта не тільки віянням його епохи, а тою загальномузичною базою, що утворила фортепіанний стиль митця, який, у свою чергу став важливою віхою у розвитку фортепіанного мистецтва в його жанрово-стильовому, музично-мовному та виконавському відношеннях. Важливу роль тут зіграли виконавські засоби Моцарта-піаніста (легкість та плавність пасажної техніки і фортепіанна співучість кантилени; чуттєво-виразна артикуляція музичної думки в інструментальному мовленні) та поява безпосереднього попередника фортепіано – «молоточкового» клавіру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Друскин М.С. Фортепианные концерты Моцарта. Путеводитель по концертам. Л., 1939. 48 с.
2. Alfred Brendel on Music. Collected essays. Chicago: Chicago Review Press, 2001. 432 p.
3. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 s.
4. Isacoff Stuart. A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between. New York: Knopf, 2011. 384 p.
5. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe. Bärenreiter Kassel 'Basel – London – New-York.: Project Gutenberg, 2004. URL: <https://web.archive.org/web/20201031222033/https://www.gutenberg.org/files/5307/5307-h/5307-h.htm>
6. Niemetschek F.X. Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. Prag, 1808. URL: [file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar\\$EXa25032.33976/pg29474-images.html](file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar$EXa25032.33976/pg29474-images.html)
7. Schünemann G. Einleitung der Herausgebers // *Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.

REFERENCES

1. Druskin, M.S. (1939). Mozart's Piano Concertos. Guide to Concerts. L. [in Russia].
2. Alfred Brendel on Music. (2001). Collected essays. Chicago: Chicago Review Press [in USA]
3. Dennerlein H. (1955). Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. [in Germany]
4. Isacoff Stuart. (2011). A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between. New York: Knopf. [in USA]
5. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe. (2004). Bärenreiter Kassel 'Basel – London – New-York.: Project Gutenberg, URL: <https://web.archive.org/web/20201031222033/https://www.gutenberg.org/files/5307/5307-h/5307-h.htm> [in Germany].
6. Niemetschek F.X. (1808). Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. Prag, URL: [file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar\\$EXa25032.33976/pg29474-images.html](file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar$EXa25032.33976/pg29474-images.html) [in Austria]
7. Schünemann, G. (1909). Einleitung der Herausgebers. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig. V–VII. [in Germany].