



Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения
старший преподаватель
кафедры аналитического музыкознания
Российской академии музыки им. Гнесиных
dana.nagina@mail.ru

В. А. МОЦАРТ И КОНЦЕРТ-АКАДЕМИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Публикуется по изданию:
Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных.
2015. № 4. С. 44–52.

«Здесь список всех моих подписчиков¹; – У меня на 30 абонементов больше, чем у Рихтера и Фишера вместе. Первая академия, 17:^{го} этого [месяца], прошла успешно – зал был забит полностью. [...] Завтра должна была состояться моя первая академия в театре, но князь Луи Лихтенштайн даёт у себя оперу – и не только переманивает от меня лучшую часть благородного общества, но и отбирает лучших людей из оркестра. [...] Теперь пора заканчивать, ибо я должен идти на академию к графу Зичи» [15, 307]. Этот фрагмент из письма Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) раскрывает не только важные детали его биографии – успех у венской публики, чрезвычайная занятость композитора, находящегося в самом эпицентре

¹ Письмо В. А. Моцарта отцу от 20 марта 1784 года начинается с перечисления 176 слушателей, подписавшихся на его публичные концерты.

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

музыкальных событий, но также свидетельствует о необычайной насыщенности и интенсивности современной ему концертной жизни. Действительно, концертная культура в классическую эпоху была необычайно развита и отличалась многообразием проявлений. Как отмечает Л. В. Кириллина, в этот период «существовали едва ли не все возможные формы и типы концертов, свойственные как предыдущим, так и последующим временам» [4, 221]. Причём, абсолютно любую форму концерта в то время обычно обозначали ёмким понятием «академия».

Термин «академия» требует специальных разъяснений. На протяжении веков значение его не было постоянным и претерпевало изменения. Множественность значений этого понятия отражает, в частности, его современное определение, данное исследователями Х. В. Брауном и А. Фенлоном: «В различные периоды музыкальной истории слово «академия» обозначало различные понятия, включая (i) официальное сообщество людей, интересующихся взаимным обменом взглядами по различным философским, интеллектуальным и культурным вопросам (многие такие академии спонсировали театральные мероприятия...), или... официальное сообщество, посвящающее себя главным образом изучению музыки; (ii) более свободно оформленный кружок интеллектуалов, интересующихся поддержанием активных дискуссий на различные темы; (iii) официальное национальное общество, которое служит арбитром вкусов и стандартов; (iv) общество, специально организованное для спонсирования музыкальных представлений (включая оперу); (v) любой без исключения концерт, или публичный, или частный; или (vi) учреждение для обучения музыкантов» [8].

Возникнув ещё в античную эпоху, понятие «академия» оказалось необычайно востребованным в последующее время. Так, в середине XV века в Италии появилась идея академических сообществ, которая вскоре получила повсеместное распространение – менее чем через столетие академии были уже практически в каждом городе. П. В. Луцкер и И. П. Сусидко так

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

характеризуют значение академий того времени: «Это была своеобразная форма светской жизни, когда искусства и науки давали повод для приятных бесед и отдыха. Членов академий, часто принадлежавшим к лучшим аристократическим семействам Италии, привлекали не шумные публичные увеселения, а развлечения интеллектуальные. На собраниях находилось место и поэтическому или риторическому состязанию, и морально-философской дискуссии, и концерту» [5, 16]. Е. В. Дуков считает итальянские академии «хронологически первыми среди элементов концертной жизни» и «одним из наиболее влиятельных факторов становления публичного концерта» [2, 161–162].

Как понималось слово «академия» в классическую эпоху? Обратимся к «Музыкальному словарю» Генриха Кристофа Коха (1802) – самому основательному музыкально-справочному изданию начала XIX столетия: «Академия музыки. Общество музыкантов или дилетантов, которые объединяются, или по собственному побуждению, или же по организации правителя, или государственного управления, для устройства в определённое время собраний, чтобы посвятить себя либо исполнению произведений искусства, либо заняться изучением и особенно критикой искусства для его совершенствования» [12, 94]. Определение Коха отображает как разнообразие деятельности академических сообществ (исполнение музыки, то есть собственно концертное мероприятие, изучение произведений и их критика), так и амплитуду масштаба проведения таких собраний (от тесных кружков, собирающихся по собственной инициативе, до организаций, находящихся в ведении государства).

Известный английский композитор, органист и музыкальный историк XVIII – начала XIX века Чарльз Бёрни включает итальянское слово «*accademia*» в небольшой терминологический глоссарий, предпосланный книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии» (1771). Это

понятие определяется им как «концерт» [9, III] – без каких бы то ни было дополнительных комментариев и пояснений.

Наконец, как видно из начальной цитаты этой статьи, чрезвычайно широко использует слово «академия» Моцарт, обозначая им как собственные концерты, так и те многообразные по масштабам и содержанию концертные мероприятия, которые он посещал².

Концерты-академии второй половины XVIII века можно дифференцировать по разным признакам. Так, в качестве *организатора* или *инициатора* концертного мероприятия могло выступать как некое общество, так и частное лицо. Пример первого – объединение любителей музыки, устраивавших академии на сцене Бургтеатра³ [7, 36] или венский профессиональный союз музыкантов *Tonkünstler-Sozietät*⁴, который давал благотворительные концерты (в них часто принимал участие Моцарт). Широко была распространена практика *авторских* академий – одиночных или абонементной серии, организованной частным лицом – чаще всего, исполнителем-виртуозом или композитором. Известно, что Моцарт давал платные публичные концерты в крупных залах – в том же Бургтеатре или, к примеру, Траттнерхофе⁵ [6, 63]. Их программы обычно включали концерты для клавира с оркестром (именно для этой цели Моцартом было создано большинство его венских клавирных концертов), а также импровизации на клавире. Распространённой разновидностью авторской академии был *концерт-бенефис*, предполагавший выступление приглашенных исполнителей, что служило своеобразной рекламой для их собственных концертов. Так, Моцарт часто выступал на академиях талантливой певицы-

² См. также письма от 3 марта 1784 года [15, 303], от 12 марта 1783 года [15, 259] и др.

³ Бургтеатр – венский императорский театр, созданный в годы правления Марии Терезии. Здание театра располагалось у входа в Хофбург – императорскую резиденцию.

⁴ *Tonkünstler-Sozietät der freyen Tonkunst vor Witwen und Waisen* было основано в 1771 году в Вене придворным капельмейстером Флорианом Гассманом, оно занималось устройством концертов в пользу вдов и сирот оркестрантов [18, 238], [4, 224].

⁵ Траттнерхоф – гостиница на улице Грабен в центре Вены, основанная Иоганном Томасом фон Траттнером (1717–1798), придворным книгоиздателем, другом Моцарта и крёстным троих его сыновей. В этой гостинице Моцарт жил в 1784 г., а в её большом зале давал концерты по подписке [16, 185].

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

сопрано Алоизии Вебер-Ланге (1759-61–1839) – сестры супруги Моцарта Констанцы. Она пела сочинённые им арии, а он играл на клавире. Об одной из таких особенно успешных академий Моцарт рассказал в письме отцу: «Вчера моя свояченица Ланге давала академию в театре⁶, где я тоже сыграл Концерт⁷. – Театр был переполнен, и здешняя публика снова так прекрасно меня принимала, что я получил истинное удовольствие. – Я уже ушёл со сцены. – Но аплодисменты не прекращались – и я должен был повторить Рондо; – это был настоящий град аплодисментов. – Это хорошее оповещение для моей академии, которую я дам в воскресенье, 23-го марта. – Ещё я исполнил симфонию для Concert Spirituel⁸. Моя свояченица спела арию “Non sò d’onde viene”» [15, 259]. Другой пример – случай с серией концертов Рихтера, на которую Вольфганг был приглашён по настоянию слушателей: «Клавирист *Рихтер* даёт в упомянутом зале⁹ 6 субботних концертов. Благородная публика подписывалась на них нехотя, поскольку я в них не играю. Г-н Рихтер стал просить меня об этом – и я пообещал ему 3-жды в них сыграть. – И я объявил подписку на 3 концерта, на которые все подписались [15, 303].

Другим своеобразным вариантом авторских академий были концерты, организованные *в честь* какого-либо композитора или исполнителя. Подобные академии практиковал мангеймский капельмейстер, скрипач и композитор, друг Моцарта Кристиан Каннабих (1731–1798). В одном из его концертов («гала-Академии», как назвал его Вольфганг) Моцарт впервые услышал игру скрипача Игнаца Френцля (1736–1811) [14, 137] – необычайно понравившегося и запомнившегося ему музыканта, наделённого «очень красивым, круглым звуком», в исполнении которого «всё слышно; всё маркировано» [ibid.]. Другую академию Каннабих устроил в честь самого Моцарта – её программа включала лишь произведения Вольфганга: Концерт

⁶ Имеется ввиду Бургтеатр в Вене [1, 371].

⁷ Речь идёт о клавирном концерте D-dur KV 175, который Моцарт исполнил вместе с Рондо KV 382, заменившим финал концерта [17, 134–135].

⁸ Имеется ввиду симфония KV 297 (300a).

⁹ Речь идёт о зале Траттнерхоф.

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

для трёх клавиров F-dur (KV 242) в исполнении Розль Каннабих (первая партия), Алоизии Вебер (вторая партия) и Терезы Пьеррон (третья партия), арию *Aer tranquillo* № 3 из «Короля Пастуха» (KV 208) и концертную арию *Non sò d'onde viene* (KV 294) – обе в исполнении Алоизии Вебер [14, 326–327].

И, наконец, инициатором концерта мог быть *импресарио*. Одним из первых в такой роли выступил в Париже Энн Даникан Филидор (1681–1728), основавший знаменитую серию концертов *Concert spirituel*. Серия с разными директорами просуществовала до 1790 года; 18 июня 1778 года в рамках *Concert spirituel*, руководимого Йозефом Легро (1739–1793), была исполнена специально сочинённая для этого случая «Парижская симфония» Моцарта KV 297/300a [10]. В Лондоне в качестве импресарио прославились Иоганн Кристиан Бах (1735–1782) и Карл Фридрих Абель (1723–1787) – их масштабный проект, продолжавшийся 16 лет с 1765 по 1781 годы, получил название концертов Баха-Абеля.

По *составу аудитории* различались академии *публичные*, предназначенные для анонимного слушателя, и *приватные*, имевшие закрытый характер и рассчитанные на приглашённых гостей. Репертуар и тех, и других академий мог быть самым разнообразным – от незатейливых песенок и небольших инструментальных пьес до симфоний и месс. Всё зависело от искусства исполнителей и помещения, которое имел в своём распоряжении организатор академии. В более скромных по масштабу апартаментах устраивались вечера камерной музыки. Аристократические резиденции часто располагали просторными концертными залами, способными вместить симфонический оркестр. Как известно, такие залы были в поместьях князей Эстерхази, где постоянно звучали оркестровые произведения. Моцарт принимал участие в подобных академиях, позволяющих исполнять как камерные, так и симфонические сочинения. Так, в нескольких совместных с Алоизией Вебер академиях, состоявшихся в конце января – начале февраля 1778 года во дворце принцессы Каролины Нассау-Вальбургской в

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

Кирххаймболандене, прозвучали арии из моцартовских опер, а также сочинения для клавира и симфонии, о чём Вольфганг сообщал отцу: «Вечером мы пошли ко двору, это была суббота; там Мад:^{ль} Вебер пела 3 арии¹⁰. Я аккомпанировал её пению — — одним словом, превосходно! <...> В понедельник снова был концерт, во вторник тоже и в среду тоже; Мад:^{ль} Вебер пела в целом 13 раз и дважды играла на клавире, ведь она и на клавире играет неплохо... Мои трудные сонаты¹¹ она играла *Prima vista*, *медленно*, но, не пропустив ни одной ноты... Я играл все 12 раз... и засвидетельствовал своё почтение княгине [имеется ввиду принцесса Каролина – Д. Н.] 4 симфониями...»¹² [14, 251–252].

Существовали академии со «*свободным входом*» и концерты, на которые продавались *билеты*. Например, Моцарт в 1770 году принимал участие в бесплатных концертах в Вероне и Мантуе – это делалось с благословения отца ради репутации и славы юного виртуоза [4, 222]. Платные академии Моцарт давал в венский период жизни и творчества (1780-е годы). Средства от продаж билетов на них были основным – и довольно внушительным – источником его дохода [6, 63].

Среди академий были концерты, которые можно было бы назвать *тематическими*, и концерты *без определённой тематики*. На тематических концертах исполнялась музыка конкретного композитора или определённого исторического периода – с целью знакомства, а нередко изучения и обсуждения этих произведений. Такие академии устраивали аристократы – просвещённые любители музыки или композиторы-профессионалы. Среди них – музыкальные собрания у барона Готфрида ван Свитена (1733–1803), посвящённые исполнению и изучению музыки И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, концерты у графа Иоганна Эстерхази (1754–1840), на которых звучали

¹⁰ 3 арии из оперы «Луций Сулла» Моцарта KV 135: *Dalla sponda tenebrosa* (№ 4), *Ah, se il crudel... periglio* (№ 11), *Parto, m'affretto* (№ 16) [16, 482].

¹¹ Речь идёт о сонатах KV 279 (189d), 280 (189e), 281 (189f), 282 (189g), 283 (189h), 284(205b) [16, 482; 404].

¹² Неизвестно, о каких симфониях идёт речь [16, 483].

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

духовные произведения Генделя, К. Ф. Э. Баха и Дж. Б. Перголези, академии Людвига ван Бетховена (1770–1827), ставшие своего рода антологиями сочинений Моцарта, Й. Гайдна, И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха [3, 56], [6, 267–268]. Концерты без определённой тематики составлялись из самых различных номеров, в них могли принимать участие разные музыканты. Их главной целью была идея совместного музицирования, радость творческого общения.

Программы академий классической эпохи, безусловно, были напрямую связаны с типом концерта. Однако всех их объединяла одна общая черта – разножанровость, ставшая специфическим и принципиальным качеством концертной культуры того времени. Причём основывалось это жанровое многообразие на обязательном сочетании в рамках одной концертной программы инструментальных и вокальных произведений. Эта традиция, ставшая фактически свидетельством хорошего вкуса организатора академии, продолжала существовать, по крайней мере, до начала XIX столетия. Австрийская исследовательница Ингрид Фукс цитирует рецензию из выпуска *Allgemeinen musikalischen Zeitung* за 1805 год, в которой «с неприятным удивлением констатировалось, что певица Марианна Сесси включила в программу исключительно “вокальные номера”, что было раскритиковано следующим образом: “Только вследствие того, что совсем не было инструментальных пьес, концерт оказался скучным”» [11, 629].

Круг инструментальных опусов, звучавших в академиях, был практически неограничен – от небольших пьес и импровизаций до концертов и симфоний; среди сочинений для голоса лидировали излюбленные фрагменты из опер («’Favoritstücke’ aus Opern» [13, VII]) и специально создававшиеся для академий концертные арии и сцены. Приведём в пример программу миланского домашнего любительского концерта, описанного Бёрни в книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии...»: «...Первая [академия], которую я посетил, была полностью составлена из *dilettanti; il padrone*, или хозяин дома, был первой скрипкой, и у него была очень мощная

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

рука; было двенадцать или четырнадцать исполнителей, среди которых было несколько хороших скрипачей; также были две немецкие флейты, виолончель, небольшой контрабас; они исполнили довольно хорошо несколько симфоний Баха... Но, что мне понравилось больше всего, так это вокальная часть в исполнении *La Signora Padrona della Casa*, или хозяйки дома; у неё приятный, хорошо интонирующий голос, хорошее исполнение трелей, правильный вкус и экспрессия, и она спела (сидя, с листком на общем пюпитре) совсем без аффектации несколько прелестных арий Траэтты» [9, 91]. Показательна и программа моцартовской «большой академии», состоявшейся 23 марта 1783 года в Бургтеатре в присутствии императора Иосифа II. Она была составлена из масштабных, эффектных и разнохарактерных сочинений: «1:Новая Хаффнер-симфония¹³. 2. Mad.^{me} Ланге пела арию в сопровождении 4-х инструментов *se il padre perdei* из моей мюнхенской оперы¹⁴. 3. Я играл третий из моих концертов по подписке¹⁵. 4. Адамбергер пел сцену для Баумгартен¹⁶. 5. Маленькая симфония из моей последней «Финальной музыки»¹⁷. 6. я играл полюбившийся здесь концерт *ex D* с новым Рондо¹⁸. 7. Mad.^{le} Тайбер пела сцену «*Parto m'affretto*» из моей последней миланской оперы¹⁹. 8. Я играл маленькую фугу, потому что там был император, и варьировал арию из оперы «Философы»²⁰, должен был играть еще – варьировал арию *Unser dummer Pöbel meint etc.* из «Пилигримов в Мекку»²¹. 9. Ланге пела мое новое рондо²². 10. Последняя часть начальной симфонии» [15, 261–262].

¹³ Симфония D dur KV 385, 1782.

¹⁴ Ария Илии № 11 из оперы «*Idomeneo*» KV 366, 1780–1781.

¹⁵ Концерт для клавира C dur KV 415/387b, 1782–1783.

¹⁶ Концертная сцена для сопрано «*Misera, dove son!.. Ah! No son' io che parlo*» KV 369, 1781.

¹⁷ № 3 из Серенады D dur KV 320, 1779.

¹⁸ Концерт для клавира D dur KV 175, 1773 и Концерт-рондо для клавира D dur KV 382, 1782.

¹⁹ Сцена № 16 из оперы «*Lucio silla*» KV 135, 1772.

²⁰ Шесть вариаций для клавира на тему «*Salve tu, Domine*» из оперы Дж. Паизиелло «*I filosofi immaginari*» KV 398/416e, 1783.

²¹ Десять вариаций для клавира на тему «*Unser dummer Pöbel meint*» из оперы К. В. Глюка «*Pilger von Mekka*» KV 455, 1784.

²² Сцена и ария для сопрано «*Mia speranza adorata!.. Ah non sai qual pena sia*» KV 416, 1783.

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

Значение академий во второй половине XVIII столетия было необычайно велико. Наряду с оперной индустрией, они явились важным компонентом музыкальной культуры того времени и одним из показателей её высочайшего уровня. Академиям классической эпохи мы обязаны появлением на свет огромного числа музыкальных произведений, что объясняется особым отношением к концертам как публики, так и самих музыкантов.

Для значительной части аудитории академии были одной из главных форм развлечений. Приходя на выступления любимых виртуозов, на концерты именитых композиторов, взыскательные слушатели предвкушали интригу, ведь, наряду с исполнением уже известных сочинений, в концертах, как правило, звучали музыкальные новинки. Для конкурирующих между собой музыкантов-профессионалов, ожидавших от своих выступлений прибыли, академии служили мощным стимулом к непрерывному совершенствованию исполнительского мастерства и созданию новых произведений. Сроки на сочинение и разучивание были, как правило, довольно сжатые, однако с ними приходилось справляться, ведь это было одним из показателей таланта и уровня мастерства музыканта. Приведём один из красноречивых фрагментов моцартовской переписки с отцом: «Вы должны меня извинить, что я мало пишу, но у меня совершенно нет времени, так как я последние три среды поста [...] даю три абонементных концерта в Траттнеровском зале, на которые уже есть 100 подписчиков [...] и в театре в этом году, вероятно, дам две академии – стало быть, Вы легко можете представить, что мне нужно играть новые вещи – поэтому их нужно писать» [15, 303].

Академии способствовали установлению профессиональных связей и открывали двери в самые разные музыкальные круги. Молодые исполнители и композиторы именно через академии могли добиться признания и получить выгодный ангажемент или контракт на крупное сочинение.

Нельзя не упомянуть и ещё об одной важной функции концертов классической эпохи. Тип предстоящей академии, её качество, масштаб и даже

состав аудитории существенно определяли облик новых сочинений, создаваемых композиторами специально «к концерту». Учитывая условия, место исполнения и состав аудитории, для которой создавался опус, можно не только более точно связать произведение с биографией композитора, но и многое понять в особенностях его творческого замысла.

Литература

1. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / В. А. Моцарт; [пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова]. – М.: Международные отношения, 2006. – 536 с.
2. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2003. – 256 с.
3. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. – М.: Московская государственная консерватория, 1996. – 192 с.
4. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 376 с.
5. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. I.: Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М., 1998. – 440 с.
6. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 624 с.
7. Чёрная, Е. С., Розеншильд, К. К. Австрийская музыка / Е. С. Чёрная, К. К. Розеншильд // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 593–610.
8. Brown, H. M., Fenlon, I. Academy [Electronic resource] // Grove Music Online. – Oxford, 2007–2013. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00084?q=Academy&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
9. Burney, C. The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect Materials for A general history of music / C. Burney. – London: printed for T. Becket and Co. in the Strand, MDCCLXXI [1771]. – 409 pp.
10. Eisen, C., Sadie, S. (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford, 2007–2013. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=Legros&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>.
11. Fuchs, I. Konzertarien im musikalischen Repertoire der Mozart-Zeit. Beispiele und Beobachtungen / I. Fuchs // Mozart: le arie da concerto; Mozart e la musica massonica dei suoi tempi: atti del convegno internazionale de studi, Rovereto, 26–27 Settembre 1998 = Mozart / Associazione Mozart Italia. In collab. con Goi, Grande Oriente d'Italia – Palazzo Giustiniani (Roma) / a cura di R. Angermüller, G. Fornari. – Bad Honnef: Bock, 2001. – P. 3–17.
12. Koch, H. C. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält / H. C. Koch. – Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. – 1808 Sp., [15 S.].

**Нагина Д.А. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре классической эпохи**

13. *Kunze, S.* Vorwort // W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bühnenwerke / Ser. II. Wg. 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. Bände 1 – 4 / Vorgelegt von S. Kunze. – Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter-Verlag, 1986. – S. VII–XXVII.

14. *Mozart, W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. II. – Kassel: Bärenreiter-DTV., 2005.

15. *Mozart, W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. III. Kassel: Bärenreiter-DTV., 2005.

16. *Mozart, W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. V. Kommentar I/II. Kassel: Bärenreiter-DTV., 2005.

17. *Mozart, W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. VI, Kommentar III/IV. Kassel: Bärenreiter-DTV., 2005.

18. *Schleuning, P.* Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert / P. Schleuning. – Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2000. – [XVIII], 519 S.