

Vorbereitende Überlegungen für eine Interpretation

Dargestellt aus aufführungspraktischen Überlegungen zu Mozarts "Le Nozze di Figaro"

Auszierungen, Kadenzen, Eingänge, Dynamik und sängerische Besonderheiten

Luigi Bassi¹, Sänger der Prager Operngesellschaft, verhalf Mozart auch mit zum überwältigendem Erfolg seines "Don Giovanni", in dem er zur Uraufführung die Titelpartie, und bei der Prager Erstaufführung des "Figaro" den Grafen sang, schreibt über eine später gehörte Aufführung einer Mozart-Oper: "Dies ist alles nichts, es fehlen die Lebendigkeit, die Freiheit, wie es haben wollte der große Meister in dieser Scene. Wir haben bei Guardasoni² in dieser Nummer nicht in zwei Vorstellungen gesungen dasselbe, wir haben nicht so strenge gehalten Takt, sondern haben gemacht Witz, jedesmal neue und nur auf das Orchester gehalten Acht; alles parlando und beinahe improvisiert, so hat es gewollt Mozart".

So sehr Mozart gerade auf den Takt acht gab³, so wenig verlangt er eine sklavische Einbindung. Die von Bassi beschriebene Art der Freiheit deckt sich mit seiner Beschreibung des "Tempo rubato": "... daß ich immer accurat in tact bleybe. über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen, bey ihnen giebt die lincke hand nach."⁴ So wie Bassi schreibt, war das Orchester "die lincke hand" und der Sänger mit seinen Freiheiten die rechte Hand⁵.

Bassis Bericht umschreibt sinngemäß auch alle anderen Fragen von der "parlando" - Behandlung des Textes, bis zu Freiheiten, die Auszierungen und Kadenzen, der damaligen Praxis entsprechend, mit einbeziehen und zur "Lebendigkeit", die natürlich u.a. durch eine äußerst differenzierte Dynamik erreicht wurde.

Die zahlreichen brieflichen Zeugnisse Mozarts lassen vor uns ein ziemlich klares Bild über seine Vorstellung eines guten Sängers und einer guten Sängerin entstehen. Abgesehen davon, dass die Sängerinnen möglichst "hübsch auf dem Theater"⁶ sein sollten, wünscht er sich eine "schöne Stimme"⁷ mit einem natürlichen Vibrato⁸, die nicht zu klein⁹ sein soll, aber auch nicht "schwer"¹⁰ wie "alle italienischen Tenore". Er

¹ 1766-1825

² italienischer Theaterunternehmer in Prag

³ Brief vom 3.10.77 an den Vater (Nr. 342), Brief vom 23.-25.10.77 an den Vater (Nr. 355)

⁴ Brief an den Vater 23.-25.10.77 (Nr. 355)

⁵ vgl. Leopold Mozarts Brief an seine Tochter vom 9.3.87 (Nr. 1038) und Leopold Mozarts "Violinschule" S. 267 XII, Par. 20

⁶ Brief vom 2.10.77

⁷ Brief vom 24.3.70

⁸ Brief vom 12.6.78

⁹ Brief vom 26.1.70

¹⁰ Brief vom 26.1.70

verlangt eine "gute, und deutliche aus=sprach"¹¹ und kein zu übertriebenes Cantabile. Überhaupt hat es ihm dieses Problem des "Cantabile" angetan. Auf der einen Seite kritisiert er Sänger mit zu viel "Cantabile", nach der Schule des Bernacchi¹², die ihm auch zu unmotiviert dynamische Veränderungen machen¹³, auf der anderen Seite liegt ihm gerade die Ausführung des "Cantabile" am Herzen¹⁴.

Nach seinem Brief vom 7.3.78 ist zu schließen, dass er ein ganz leichtes portamento darunter versteht, jedoch sicher nicht ständig, denn gerade das fällt unter seinem Begriff des "gusto" (Geschmack), und im Brief vom 12.6.78 wird darauf eben eingegangen. Das für W.A. Mozart unter "gusto" auch die freien Verzierungen verstanden werden, ist Brief Nr. 423 zu entnehmen. So sehr er eine "galante Gurgel"¹⁵ bzw. "geläufige Gurgel"¹⁶ schätzt und für wichtig hält¹⁷, so wenig schätzt er sie als ausschließliche Gesangsmanier. Entscheidend ist ihm, dass man "zum Herzen singt"¹⁸. Trotzdem legt er großen Wert auf geschmackvolle Auszierungen und Kadenzen. Seine Arbeit mit Aloysia Weber belegt das. Bestes Beispiel ist die originale Auszierung für sie, die er in der Konzertarie KV 294¹⁹ niederschrieb (siehe *Anhang V*).

Im Brief vom 14.2.78 erwähnt Mozart "ein aria mit ausgesetztem gusto"; diese beiden Blätter mit einer Arie (Nr.14) aus seinem "Lucio Silla" und einer Variante von J.Chr. Bachs "Adriano in Siria" sind heute noch im Salzburger Mozarteum erhalten. Weitere 3 Kadenzen für Tenor sind in Florenz²⁰ zu finden; ebenso die bisher unveröffentlichten 19 Kadenzen zu drei Opernarien von J.Chr. Bach KV 293e, die uns in der Abschrift von Leopold Mozart²¹ erhalten sind (siehe *Anhang II-IV*). Wie wichtig sie ihm waren, kann man auch aus der Bitte schließen, daß der Vater sie ihm nach Mannheim nachschicken möge²² darunter war auch "aufs wenigste ein aria cantabile mit ausgesetztem gusto". So sicher durch alle diese Äußerungen ist, dass Mozart mit dem "gusto" im Sinne von freien Verzierungen gerechnet hat und es auch selbst seine Schüler lehrte, so deutlich muss man aber auch sehen, dass in seinen Opern - je weiter sie sich vom italienischen Einfluss entfernen - sparsamer damit umgegangen werden muss. Grundlage zum Studium der möglichen Auszierungen können also nur seine eigenen Beispiele sein.

Im "Figaro" selbst gibt es keine autographe Kadenz, wenn wir von der 1. Fassung ausgehen. Für Wien schrieb er eine teilweise Neufassung und in der Susanna-Arie KV 577, Nr. 28a²³ gibt es eine autographe Kadenz. Eines der wichtigsten originalen Verzierungsbeispiele finden wir in KV 294 (siehe *Anhang V-VI*), wo eine unverzierte und verzierte Stimme von Mozart selbst überliefert ist.

¹¹ Brief vom 12.6.78

¹² italienischer Kastrat, hochberühmter Sänger bei Händel, Gesangslehrer mit Weltgeltung

¹³ Brief vom 2.10.77

¹⁴ Briefe vom 7.2.78/19.2.78/2.10.77/27.6.81 u.a.

¹⁵ Brief vom 24.3.70

¹⁶ L. Mozart Nr. 960

¹⁷ Briefe vom 24.3.70/19.2.78/17.6.78

¹⁸ Briefe vom 19.2.78/13.11.80

¹⁹ Neue Mozart Ausgabe II,7,2

²⁰ Bibl. Horace de Landau

²¹ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 15570, Brief L. Mozart 25./26.2.78

²² Brief 14.2.78

²³ NMA, II,5,16/2 ; S. 613

Weitere Beispiele können aus den anderen Opern der Wiener Zeit herangezogen werden: "Zauberflöte", Nr. 17 Takt 37 und die wieder aus unbekanntem Gründen gestrichene Kadenz der drei Damen²⁴; "Don Giovanni", Nr. 2 Takt 132; Nr. 10a, Takt 36; "Cosi fan tutte", Nr. 2, Takt 33; Nr. 4, Takt 86; Nr. 4, Takt 90; "Entführung", Nr. 1, Takt 18, 28, 34; das ausdrückliche „ad lib.“ neben einer Fermatenbezeichnung als Anweisung zum Verzieren; Nr. 3, Takt 28/29 und ähnlich Takt 81/82, nicht zu vergessen die auskomponierte Kadenz²⁵ der "Martern-Arie"²⁶. Schließlich kann man die Kadenz-Verzierungen die in einer Handschrift aus Mozarts Umkreis zur Arie KV 420 "Per pietà, non ricercate" existieren noch als Beispiel heranziehen. Wenn man diese sparsamen, aber deutlichen Beispiele aufgreift, ergeben sich für "Figaro" folgende Verzierungen: Nr. 6, Takt 84; Nr. 10, Takt 31 und 77; Nr. 20, Takt 36 um die Frage (siehe Scheibe) zu unterstreichen; Nr. 24, Takt 35; Nr. 25, Takt 25; Nr. 28, Takt 38 für einen Doppelschlag und Takt 46.

Eingänge zu "Die Hochzeit des Figaro" (Vorschläge)

The image shows a handwritten musical score for 'Die Hochzeit des Figaro' with several examples of cadenzas and ornaments. The examples are as follows:

- Nr. 6, Takt 84:** A melodic line with the lyrics "ven - ti".
- Nr. 10 (Peters 9), Takt 31:** A bass line with a fermata and the instruction "Lante". It includes a reference to "Vgl. NMA II, 5, 16, 15-150" and the instruction "Non pian (drai)".
- Nr. 10 (Peters 9), Takt 77:** A bass line with a fermata and the instruction "Lante". It includes a reference to "Vgl. NMA II, 5, 16, 15-156" and the instruction "Non pian (drai)".
- Nr. 20 (Peters 19), Takt 36:** A melodic line with the lyrics "- so?".
- Nr. 24 (Peters 23) Takt 35:** A melodic line with lyrics "co - sa di - ra?" and "oder".
- Nr. 28 (Peters 27) Takt 37 and Takt 46:** A melodic line with lyrics "vic - ni" and "- nar - di".
- Nr. 25 (Peters 24) Takt 52:** A melodic line with lyrics "tà, in Li -".
- Nr. 28a Takt 76 (autographe Kadenz):** A melodic line with lyrics "oc - ta tri." and "(cew) -".

²⁴ NMA, II, 5, 19, S. 371

²⁵ L. Mozart, Brief Nr. 960

²⁶ vgl. auch KV 420, NMA II, 7, 3, S. 66 Takt 164

Dazu kämen einige Appoggiatur-Ergänzungen auch außerhalb der Rezitative, um besondere Wortbetonungen und musikalische Spannungen zu erreichen. Dass Mozart auch in den Arien mit dieser Art von Appoggiaturen rechnet (Vorschlag bekommt den Wert der 1. Hauptnote bei 2 Noten gleicher Höhe), ist z.B. ganz deutlich in KV 36 (33i)²⁷ auch KV 83, Takt 69 und auch in "La finta giardiniera"²⁸. Dass Mozart eine sehr umfangreiche und differenzierte Dynamik von seinen Sängern erwartet, ist auf der einen Seite seinen Ensembles der späten Opern zu entnehmen, die er - da hier nicht jeder Sänger frei gestalten kann - deutlich bezeichnet, während sonst nur äußerst wenige dynamische Bezeichnungen zu finden sind; auf der anderen Seite seine brieflichen Äußerungen²⁹. Hier scheint er eine größere dynamische Spannweite als sein Vater³⁰ als richtig zu empfinden. Dass Mozart in den Koloraturen eine außerordentlich differenzierte Dynamik mit so genanntem "Abzug" bei Zweierbindungen, Betonungen von unteren Hauptnoten und leichte Endsilben im Piano in der Höhe wünscht, zeigen seine Bezeichnungen in KV 293e, T. 58 und 68 f. (Siehe auch die originale Bearbeitung von der Cherubin-Arie, „Figaro“ Nr. 6 "Non so piu cosa son"³¹, mit einer sehr großen dynamischen Genauigkeit). Auffallend ist dabei, dass er dort zahlreiche "subito"- Bezeichnungen durch Crescendi verbindet. Daraus lassen sich prinzipielle Überlegungen zur dynamischen Ausführung ableiten. (Vgl. auch Quantz' Angaben zur dynamischen Ausführung eines Andante (*Anhang VII*). Großen Wert legt Mozart auf ein gutes "messa di voce", also das Auf- und Abschwollen auf einem Ton, und ist froh "wie schön sie das Crescendo und Decrescendo" macht³². Den Triller wünscht er sich nicht nach ganz alter italienischer Manier (siehe Caccini), der aus dem Markieren des gleichen Tones bestand³³, sondern einen "reinen und klaren", lieber nicht zu schnellen³⁴ Triller mit der Wechselnote. Schließlich sind ihm schlechte Sängergewohnheiten³⁵ und schlechte Intonation³⁶ ein Graus, und er wünscht sich eine ausgeglichene Stimme³⁷.

Zur Frage der Appoggiaturen und der Behandlung des Rezitativs

Nachdem Gustav Mahler in Wien sich allzu starker Sängerfreiheiten erwehrte, indem er auf den notierten Noten der Werke Mozarts bestand, hat er Mozart von nur noch teilweise richtigen Aufführungspraktiken des 19. Jahrhunderts befreit, gleichzeitig aber auch einige wesentliche Stilmerkmale seiner Musik beseitigt. In den Rezitativen der Mozart-Zeit wurden von den Sängern Appoggiaturen angebracht, mit denen Mozart sicher rechnete, wenn auch kein Beleg von seiner Hand unmittelbar vorhanden ist. Sie

²⁷ NMA II, 7, 1, S. 42, T. 63

²⁸ NMA V, 8, 1, 1, S. 32 T. 196

²⁹ Briefe vom 7.3.78; 2.10.77; 12.6.78

³⁰ Brief Nr. 854

³¹ NMA II, 5, 16, 1 S. 94 ff bzw. S. 629 ff,

³² Brief vom 2.10.77

³³ Brief vom 12.6.78

³⁴ Brief vom 2.10.77

³⁵ Brief vom 30.12.80

³⁶ Brief vom 30.12.80

³⁷ Brief vom 30.12.80

wurden aus Gründen der harmonischen Klarheit für die Begleiter und auch um der musikalischen Gestaltungskraft der Sänger willen nicht notiert oder nur in den Fällen, wo sie unumstößlich sein mussten. Die Setzung der Appoggiaturen geht Hand in Hand mit der Wortbetonung und ist somit ein ganz wesentlicher Bestandteil der inhaltlichen Aussage. Also ein unverzichtbarer Gegenstand musikalischer Ausdeutung. Zahlreiche Belege verschiedener Autoren des 18. Jahrhunderts zeigen uns den Weg für die richtige Handhabung der Appoggiaturen. Die umfanglichste Beispielsammlung befindet sich bei G.Ph. Telemann in "Harmonischer Gottesdienst", Hamburg 1725, im Vorbericht. In dieser Anweisung steht auch eine Anleitung über den freien Gebrauch des Tempos im Rezitativ.

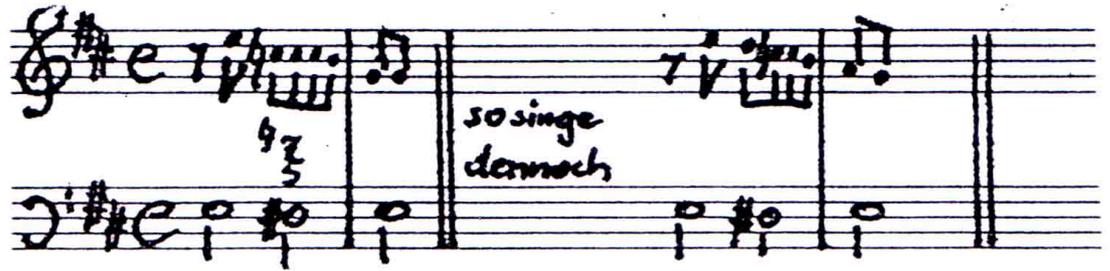
Georg Philip Telemann, geboren 1681
Harmonischer Gottesdienst Hamburg 1725
Vorbericht³⁸

"Beym Recitativ ist zu erinnern, daß es nicht nach einem gleichen Tacte, sondern, nach dem Inhalt der Poesie, bald langsamer, bald geschwinder, gesungen werden müsse. Hiernächst haben die Sänger in acht zu nemen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines so genannten Accents bedienen. Wenn demnach die Clauseln im Recitativ des ersten Stückes also aussehen:



³⁸ Zitiert nach: G.Ph. Telemann "Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen", Reclam, Leipzig 1981.

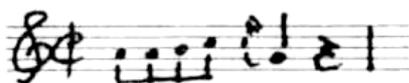
Und hat man sich nicht daran zu kehren, ob schon bißweilen eine Modulation wider den Baß zu laufen scheint als wenn es hieße:



Es giebet zwar noch mehr Gattungen von Accenten, die ebenfalls zum Theil in obigem Exempel anzubringen sind, wovon aber hier zu handeln der enge Raum nicht zulasset. Alle Schluß-Cadenzen, wenn nemlich in der Poesie ein Punctum erfolgt, oder auch, wenn die folgende und dergleichen Gänge, durch alle Töne, vorkommen,



Wiewol dieß letztere findet man auch im Exemplare an etlichen Orten folgender massen ausgedrucket."



J.A. Scheibe kritisiert die obige Schreibweise in F.W. Marpurg's "Kritische-Briefe"³⁹ und verlangt an Stelle dieser Notation die Ausschreibung durch den Komponisten, weil viele Sänger es sonst nicht richtig ausführen.

Hiller warnt vor zu häufigem Gebrauch des "Accents"⁴⁰.

Johann Adolf Scheibe veröffentlicht 1764/65 in Leipzig in der "Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste" im 11. Band, "zweytes Stück" seine "Abhandlung über das Recitativ". Er teilt ein in 1. "Singende Rede" und rechnet dazu Recitation und Deklamation: "Die Rezitation ist also eine schöne Nachahmung einer gleichgültigen Rede durch bestimmte musikalische Töne; die Deklamation aber eine

³⁹ Berlin, 1760-62, Brief 109, S. 352

⁴⁰ "Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange", Leipzig 1780, S. 101

schöne Nachahmung einer empfindungsvollen Rede durch bestimmte musikalische Töne⁴¹, stellt das Arioso als Mittelwert zwischen 1. (s.o.) und 2. "das eigentliche Singen" und rechnet dazu "Arietten, Cavaten, Arie, Ode, Chor". So sehr er das Telemannsche Rezitativ als gutes Beispiel lobt⁴² so wenig ist er mit Telemann in der Behandlung der Frage im Rezitativ zufrieden, da er kein Beispiel davon bringt.

Johann Adolf Scheibe, geboren 1708

Abhandlung über das Rezitativ Leipzig 1764/1765⁴³

S. 218: "Die Frage ist eine Figur, die, ungeachtet ihrer Deutlichkeit, insgemein sehr zweydeutig ausgedruckt wird, wenn wir die meisten Beyspiele vieler Componisten gegen den, einer Sprache angemessenen, Ausdruck halten. Z.B. man gibt ihr, wenn sie einen weiblichen Endfall hat, meistentheils diesen Ausdruck a). Im männlichen Endfall diesen b)".



S. 219: "Der Sänger, um zärtlicher zu werden, singet den ersten auf diese Art: c) und den andern auf diese d). Allein stimmt der gleiche Ausdruck wie bey a) mit dem Tone des Fragenden überein? und da der andere b) richtig ist, so macht der Sänger ihn durch seinen Zusatz ebenso falsch, wie den ersten a). Der wahre Ausdruck der Frage ist dieser e); und anders darf er auch nicht gesungen oder recitirt werden; denn keine Frage muß aus einem höhern Ton in einen niedrign fallen.

S. 220: "Ich weiss wohl, man drückt sich also aus, daß man den Endfall eine Quarte hinauf steigen läßt; dieses kann auch zuweilen ganz natürlich seyn; allein sobald der Sänger, alten Herkommens gemäß, einen kleinen Vorschlag aus der darüber liegenden Sekunde hinzu thut, so höret man keine Frage mehr; es entsteht dadurch ein drohender, oder trotziger Ausdruck. Ich brauche es wohl nicht besonders anzuzeigen, daß hier von unserer deutschen Sprache die Rede ist, und in dieser ganzen Abhandlung meine Absicht eigentlich auf die Natur unserer Muttersprache gerichtet ist. Unsere meisten, ja öfters die besten

⁴¹ S. 215

⁴² S. 218

⁴³ Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Elfter Band, zweytes Stück

Singemeister machen aber selten einen Unterschied, ob der Schüler deutsch oder italiänisch singen soll".

Scheibe äußert sich gegen zu viele Verzierungen im Rezitativ (Vorschläge, Triller, Mordente, Doppelschläge und Schleifer).

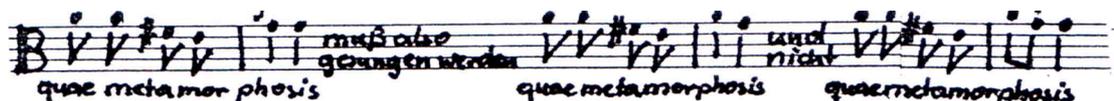
"Ich schliesse sie zwar nicht gänzlich aus, allein sie müssen niemals erscheinen, als wenn es, die Monotonie und das steife Wesen zu vermeiden, nöthig wird, eine etwas zierliche Veränderung zu suchen; und wenn die singende Rede sich mehr zum Gesange neiget, und sich endlich dem Arioso zu nähern scheint".

Scheibe geht auch auf die Begleitung ein, die je nach Ausdruck sehr variabel sein muss; die Instrumente müssen "bald sanft dabey aushalten, bald kurz und abgebrochen anschlagen". Die Variabilität der Begleitung läßt sich schon weit vor Veröffentlichung dieser Zeilen z.B. durch J.S. Bachs Notationen in der "Matthäus-Passion" belegen, der in der autographen Partitur durchgehende Noten schreibt, sie aber in der autographen Stimme entsprechend der Aufführungspraxis kürzer notiert. Auch Joseph Haydn hat sich zur Frage der Appoggiaturen geäußert:

Joseph Haydn, geboren 1732
Brief nach Göttwein 1768⁴⁴

"daß das Accompagnement nicht eher hereintrete, als bis der Sänger vollkome den Text abgesungen, obwohlen sich das Contrarium in der Spartitur öftters zeigt, als z:E: am anfang bey den Repetirten Worth Metamorphosis, wo die stimmen auf - phosis ihren anschlag haben, mus ungeacht dessen die letzte Sylbe von den Recitirenden vollkome gehöret werden, alsdan aber geschwind den einfall machen; dan es würde sehr lächerlich seyn, wan man den Sänger das worth von mund herab geigete, und von selben nichts anders als qua Metamo verstünde: dieses aber lasse ich den Cembalisten über, und nach Ihme müssen sich alle andere richten ..."

.." Recomendire ich vor allen denen zwey knaben (also ungeübte Solisten H.H.) eine gute aussprach, langsam in Recitativen, damit man jede Sylbe verstehen kan, ingleichen die arth des gesanges in Recitiren, z.e.



Ich verlasse mich dessen auf die geschicklichkeit des Herrn Tenoristen, so denen knaben hierinfals alle anweisung geben wird."

⁴⁴ Autograph Gesellschaft der Musikfreunde Wien zitiert nach R. Haas: Aufführungspraxis , S. 238 ff Potsdam o.J.

Ebenso wie Scheibe lässt Johann Adolf Hiller gelegentlich kleine Verzierungen im Rezitativ zu, doch unterscheidet er genau zwischen Theater-, Kirchen-, und Kammerrezitativ:

Johann Adam Hiller, geboren 1728

Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange Leipzig 1780⁴⁵

S. 100, VI, Par. 12

"Auf dem Theater wird das Recitativ am geschwindesten gesungen, weil es da die Stelle der gemeinen Rede vertritt. Das Kammer-Recitativ erforderte sonst, da die Kammer-Cantaten noch Mode waren, eine besondere Kunst im Vortrage. Nicht ausschweifende Manieren und Verzierungen waren es, wodurch der Sänger dasselbe verschönerte; sondern die lebhafteste Theilnehmung an Worten, die insgemein der Ausdruck der stärksten Empfindungen des Herzens waren, brachte eine eigene Art des Vortrags hervor, nach welcher der Sänger alles das tief zu empfinden schien, was er sagte. Das Kirchen-Recitativ ist bis jetzt noch im Besitz eines solchen Vortrags. Es fordert durchgängig eine edle Ernsthaftigkeit, und neben seinem überhaupt langsamern Gange hin und wieder eine längere Aushaltung auf gewissen Tönen, so wie bey andern wieder kräftige Vorschläge. Das überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts gesungen werde, ist bekannt. In begleiteten Recitative zwar kommen bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen, an den Tact gebunden sind, und mit dem beygesetzten a tempo bemerkt werden; der Sänger muß sich dabey in Acht nehmen, daß der Vortrag nicht schülerhaft und steif werde, sondern die Slavery des Tacts soviel zu verstecken suchen, als er kann."

S. 100 VI, Par. 13

"Mordenten und Pralltriller finden im Recitative nur selten Platz, ganze Triller gar nicht; dagegen ist der Gebrauch der Vorschläge desto nöthiger. Auf dem Theater muß man mit diesen Zierrathen sparsamer umgehen, als in der Kirche und in der Kammer, um dem Recitative die Gestalt der Rede nicht zu benehmen. Die sogenannten Scenen, wo vor einer empfindsamen Arie immer ein pathetisches Recitativ vorher geht, leiden allein eine Ausnahme. Ich will über den Gebrauch der Mordenten, Pralltriller, Vorschläge und Doppelvorschläge im Recitative noch einige Anmerkungen machen, und sie mit Beyspielen erläutern. Die zweysylbigen Einschnitte oder Cadenzen pflegen die Componisten auf zweyerley Art zu schreiben:

⁴⁵ Faksimile-Ausgabe, Edition Peters, Leipzig 1976

(a) auf daß wir Frieden hätten.

(b) auf daß wir Frieden hätten.

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled (a) and the bottom staff is labeled (b). Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'auf daß wir Frieden hätten.' are written below the notes. A third staff at the bottom shows the bass line accompaniment.

Der Gebrauch hat es eingeführt, daß immer wie bey b) gesungen wird. Sogar bey einsylbigen Abschnitten, wird die Oberquarte als Vorschlag über der letzten Sylbe gehört.

durchbohrt die Fuz und hand.

The image shows a single staff of handwritten musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'durchbohrt die Fuz und hand.' are written below the notes. A bass line accompaniment is visible at the bottom of the staff.

Wenn diese Fälle oft vorkommen, muß der Sänger auf Abänderung bedacht seyn, um nicht durch ein ekelhaftes Einerley zu ermüden. Der Vorschlag der Secunde ist dazu sehr diensam. Beyde vorstehende Exempel können daher auch so gesungen werden.



S. 102, VI, Par. 14:

"Man bedient sich zum Accentuiren im Recitative nicht allein der Vorschläge, sondern man erhöht auch öfters eine Note um einen ganzen Ton. Mancini giebt davon ein Beyspiel, wenn mehrere Noten auf einem Tone nach einander vorkommen."

Dass diese Art der Appoggiaturen nicht nur im Rezitativ wesentlich wurde, sondern auch das Lied, die Sinfonie (Beethoven, IX. Sinfonie, letzter Satz), Bass-Solo im Vergleich zum entsprechenden Cello-Solo und andere Formen erreichte, zeigt z.B. die Ausgabe der Schubert-Lieder, die sein Sängerfreund Vogl gemacht hat bzw. beeinflusst hat (Beispiele aus „Figaro“ - siehe Beilage).

Die Neue Mozart-Ausgabe bringt nun Vorschläge für Appoggiaturen in den Rezitativen an, die je nach Werk und Herausgeber zwangsläufig verschieden gesetzt werden. Sie sind als dringend notwendige Anregung für Sänger und Kapellmeister wichtig, doch muss wirklich jede Appoggiatur auf ihren Wert und ihre Wirkung untersucht werden und so wie Scheibe fordert, die Sprachmelodie der Ausgangspunkt für die Setzung von oben oder unten sein. F.W. Marpurg fordert in seinem "Unterricht vom Rezitativ"⁴⁶ auch diese Form der Appoggiatur von unten bei fragenden Sätzen - eine Praxis, die zu einer Zeit, als Musik als "Klangrede" betrachtet wurde, eine Selbstverständlichkeit war und heute, wie auch von den Herausgebern des "Figaro" in der NMA vergessen wurde.

Haydn verlangt (s.o.) das Nachschlagen der Begleitung bei allen Kadenzen, und es ist heute ohne Rücksicht auf den dramaturgischen Zusammenhang zur alleingültigen Praxis geworden. Dass das nicht prinzipiell so sein muss, bestätigt Quantz⁴⁷:

"Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, sodasß der Sänger dennoch Freyheit bekommt, nach Willkühr zu recitiren: und die begleitenden Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einschnitten, wenn der Sänger eine Periode geendigt hat. Hier müssen die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgesprochen hat; sondern sie müssen schon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen; um die Lebhaftigkeit beständig zu unterhalten."

Telemann vertritt die gleiche Meinung in Sonderheit für das Theater-Rezitativ.

⁴⁶ Kritische Briefe über die Tonkunst, II. Band, Berlin 1763, S. 253 ff

⁴⁷ Anweisung zur..., S. 272, XVII, 7, Par. 59

Tempo-Probleme

Mozart bezeichnete seine Werke oft sehr genau mit Tempovorschriften. Gerade der "Figaro" scheint hier weniger exakt bezeichnet als andere Werke, da 5 Teile keine originale Bezeichnung haben. Auffallend ist, dass alle 5 fehlenden Bezeichnungen dem Andante-Bereich angehören und somit nach alter Tradition dem "Tempo giusto"-Bereich angehören, der ohnehin selten bezeichnet wurde⁴⁸. Somit wäre auch zu erklären, warum hier scheinbar eine weniger exakte Bezeichnung vorliegt.

Die Tempofrage wird immer zur Gewissensfrage für jeden Interpreten werden. In ihr fließen inhaltliche Deutungen, emotionale Regungen, sängerische und spielerische Möglichkeiten, räumliche Gegebenheiten und zahlreiche Fragen der Aufführungspraxis - Verzierungen, Artikulation, Phrasierung, Dynamik- zusammen. Voraussetzung für alle diese Teilaspekt-Realisierung ist ein wirklich kritisch geprüfter Notentext.

An dem Beispiel der großzügigen Behandlung der Notation des Alla-Breve-Zeichens sind die Auswirkungen ungenauer Überlieferung sehr deutlich zu sehen:

Bereits die ersten Drucke von Mozarts Werken verwischen diese Bezeichnung, indem sie einmal gedruckt und einmal als einfaches "C" ausgewiesen werden. Daß Mozart das Alla-Breve-Zeichen als Tempobezeichnung verstand, geht sehr eindeutig aus seinen Briefen an den Vater⁴⁹ hervor.

Unter den Wissenschaftlern⁵⁰ herrscht über diese Frage auch heute noch keine Einigkeit⁵¹, da einige offensichtlichen Irrtümer Mozarts Verwirrung stiftet. Zum Beispiel scheint Mozart die Auflösung des Alla-Breve-Zeichens in der Grafen-Arie in "Figaro" in ein C beim Übergang in das Allegro assai vergessen zu haben, denn obwohl man auch hier halbe Takte dirigieren wird, ergibt sich bei einer Metronomisierung der Viertel eben ein Allegro assai in Vierteln von maximal $\text{♩} = 160 \text{ MM}$, wenn man

Mozarts Forderung nach Klarheit nicht unberücksichtigt läßt⁵². Bei der Betrachtung von Mozarts Alla-Breve-Bezeichnung wird heute immer davon ausgegangen, daß ein 4/4 Takt auf 4 und ein ♩ in Halben zu dirigieren sei. Es wird dabei die Entwicklung der Notation unberücksichtigt gelassen, wo noch Takt und Tempo eine einheitliche Bezeichnung war, weil sich alles auf das "integer valorum", auf einen einheitlichen Grundsatz bezog. Das Mozart teilweise auch diese Praxis noch kannte, wird weiter unten dargestellt. Zu Mozarts Zeit - darin sind sich alle Theoretiker⁵³ einig und damit stimmen auch Mozarts eigene Äusserungen⁵⁴ überein; selbst Beethoven bestätigt diese Praxis noch in seinem Brief an Breitkopf und Härtel vom 17. Juli 1812 - bedeutet ♩ Beschleunigung oder Verdoppelung.

⁴⁸ Siehe Brief Mozarts an den Vater vom 20.7.78 Nr. 466. Siehe auch Telemanns Anweisungen.

⁴⁹ W.A. Mozart an den Vater Nr. 776 vom 20.2.1784 und Nr. 750 vom 7.6.1783

⁵⁰ siehe Georg Göhler in SMZ 76, 1936, Nr. 23, S. 665-667 und 77, 1937, Nr. 1, S. 22-23; siehe Rudolf Steglich in: "Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum", Salzburg August 1931, Leipzig 1932, S. 172-178

⁵¹ siehe Max Rudolf „Mozart Jahrbuch“, 1976/77, S. 218

⁵² Brief W.A. Mozarts an den Vater vom 17.1.78 Nr. 405 und Leopold Mozarts Brief an seine Tochter vom 4.1.86 Nr. 916

⁵³ z.B. Quantz, L. Mozart, Marburg, Türk, Kirnberger

⁵⁴ Briefe vom 7.6.1783 und 20.2.84

Im "Figaro" selbst spielt das Alla-Breve nicht eine so grosse Rolle, da es nur viermal bezeichnet ist, wenn man von der späteren Bezeichnung der Ouverture in der Schlesinger-Ausgabe absieht. Aber am Beispiel des Duettes Susanna-Graf (Nr. 17) lässt sich zeigen, welche inhaltliche Verschiebungen sich ergeben, wenn diese zusätzliche Tempovorschrift, wie in der Schlesinger-Ausgabe von ca. 1822, fehlt. Diese Ausgabe, von der im Weiteren noch die Rede sein wird, unterlässt das Alla-Breve-Zeichen und gibt eine Metronomisierung von $\text{♩} = 92$ an. In diesem Tempo verliert das

ganze Duett die prickelnde Spannung der erotischen Hoffnungen des Grafen und lässt Susanna gefährliches Spiel zum angenehmen Zeitvertreib werden.

Auch heutige Interpretationen bewegen sich etwa in diesem Tempo. Ähnlich verhält es sich mit dem Allegro Maestoso der Grafen-Arie (Nr. 18), wo seit der Schlesinger-Ausgabe das Alla-Breve-Zeichen auch in anderen Ausgaben fehlt und somit - bei Schlesinger $\text{♩} = 108$ - mehr das Maestoso zum Selbstzweck wird.

Die wesentlichsten Tempodifferenzen zu Mozarts Absichten ergeben sich im Bereich der Tempi, die oftmals als "Tempo giusto"⁵⁵ bezeichnet werden oder wie Telemann⁵⁶ schreibt:

"diejenigen Stücke haben ein mittelmässiges Tempo, bei welchen am Anfang kein andeutendes Wort zu finden ist."

Mozart war jedoch schon genauer und schrieb oftmals "Larghetto, Andante, Moderato" oder "Molto Andante" vor.

Rudolf Elvers belegte in seiner Dissertation⁵⁷ die schon vorher geäußerte Vermutung, dass eine ständige Verlangsamung gerade des mittleren Tempobereichs seit Mozarts Zeit eingetreten ist. Wenn man die Tempo-Angaben von Quantz auf einen durchschnittlichen Pulsschlag von 72 pro Minute bezieht (Quantz geht von 80 aus – was medizinisch gesehen auch nicht der Durchschnitt ist - und man kommt damit zu teilweise unspielbaren Tempi), sind seine Angaben durchaus auch noch für Mozart, besonders für seine frühen Werke verwendbar. Vergleiche aber die unhaltbare Theorie von Willem Retse Talsma "Wiedergeburt der Klassiker", der davon ausgeht, dass nur jeder 2. Schlag gerechnet wird und damit unerträglich langsame Tempi entstehen.

Problematisch bleibt es beim Andante, da Quantz keine Pulsschlag-Angaben für das Andante gibt, doch da er noch das Moderato in die Kategorie des Pulsschlages rechnet und z.B. Marpurg⁵⁸ bei beiden Bezeichnungen den Unterschied nur zwischen Andante "nicht so langsam" und bei Moderato "nicht so geschwind" macht, ist das Andante durchaus davon abzuleiten. Eine Erklärung für das Andante gibt auch Friedrich Nicolai⁵⁹:

⁵⁵ siehe Mozarts Brief an den Vater vom 20.7.78 Nr. 466

⁵⁶ im Vorbericht zum "Harmonischen Gottesdienst" Hamburg 1725/26

⁵⁷ Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik, Berlin 1952

⁵⁸ Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders, Berlin 1763

⁵⁹ Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bd. 4 Berlin-Stettin 1786, S. 541 ff

"Ein feiner, aber doch merklicher Unterschied zwischen dem Wiener und Berliner Vortrag ist beym Andante zu hören so gehet es doch in Wien einen leichteren Gang. Wer ein Hassesches Andante in Dresden und in Berlin hat spielen hören wird mich verstehen. In Dresden wird es hebender gespielt, als in Berlin. In Wien ist der Gang aber noch leichter als in Dresden. Hüpfend würde zuviel gesagt sein und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt."

Hieraus lässt sich schließen, dass die Einstufung eines "Wiener" Andante durchaus dem Moderato des Quantz gleichzusetzen ist. Das würde den Andante-Grundschatz bei 72 je nach Struktur und Takt-Bezeichnung als Ausgangspunkt festlegen. Dass solche Verallgemeinerungen ohne das konkrete Beispiel sehr gefährlich sind, werden die Untersuchungen an den "Figaro"-Beispielen belegen, da als Grundlage ständig der "kleinste Wert" bezogen werden muss⁶⁰.

| | | | | |
|----------|--------------------|----------|---|---|
| "Figaro" | Nr. 16, Takt 605 | 6/8 Takt | Schlesinger  = 84 | Haenchen  = 72 |
| | Nr. 18, Takt 14 | 4/4 Takt | Schlesinger  = 76 | Haenchen  = 80 |
| | Nr. 20, Takt 26(1) | 2/4 Takt | Schlesinger  = 80 | Haenchen  = 82 |
| | Nr. 29, Takt 275 | 6/8 Takt | Schlesinger  = 76 | Haenchen  = 66 |
| | Nr. 29, Takt 421 | 4/4 Takt | Schlesinger  = 84 | Haenchen  = 76 |

Noch in diese Reihe zu rechnen, die ihren Grundschatz um die MM = 72 haben, sind solche Tempi im 3er Takt, die Quantz vom Grundschatz so umrechnet, daß die Zählzeiten auf die 1 und 3 des ersten Taktes und auf die zwei des zweiten Taktes fallen, das bedeutete eine Verdoppelung des Tempos. Später beschreibt er aber auch⁶¹ die Beschleunigung um ein Drittel bei schnelleren Tempi, das scheint auch für Mozart zuzutreffen:

Nr. 23, Takt 132 3/4 Takt Schlesinger  = 100 Haenchen  = 100

Die Beschleunigung eines Andante Alla-Breve zeigt sich deutlich in

Nr. 26, Takt 1 ♢ Takt Schlesinger  = 120 Haenchen  = 120

Andante-Sätze mit 32-tel-Struktur müssen entsprechend den obengenannten Zitaten von Mozart langsamer sein:

Nr. 16, Takt 398 2/4 Takt Schlesinger  = 132 Haenchen  = 120

Im Vergleich mit anderen Spät-Werken Mozarts fällt auf, dass er solche Strukturen oft im 2/4 Takt notiert, die damit auf eine 4/8 Taktierung rechnen, ohne damit die Betonungsverhältnisse eines 2/4 Taktes aufzugeben. Vergleicht man aber einige Andante-Tempi der heutigen Aufführungspraxis mit den obigen MM-Zahlen von

⁶⁰ vgl. Briefe Mozarts an den Vater vom 23.-25.10.77 Nr. 355; Vater an W.A. Mozart vom 29.1.78, Nr. 411, W.A. Mozart an den Vater vom 20.7.78 Nr. 466, W.A. Mozart an seine Schwester vom 20.4.82 Nr. 668

⁶¹ Quantz, S. 265

Schlesinger aus dem Jahre 1822, so wird die Tendenz zur Verlangsamung außerordentlich deutlich.

z.B. Nr. 29, Takt 275 nimmt Barenboim mit ♩ = 54 und E. Kleiber mit ♩ = 50 oder

Nr. 23, Takt 132 wird von E. Kleiber mit ♩ = 86 dirigiert.

Gravierend ist auch der Unterschied bei dem zum Andante-Bereich gehörenden Grazioso Nr. 22, welches von Schlesinger mit ♩ = 76 angegeben wird, von Haenchen

mit ♩ = 72 genommen wird, bei E. Kleiber z.B. mit ♩ = 58 und von Barenboim mit ♩ =

60 dirigiert wird.

Die eben erwähnte Praxis des einheitlichen Grundschlages hat - wie Elvers auch feststellte - teilweise für Mozart Gültigkeit, ohne die Gesetzmäßigkeit zu haben, die dieses Prinzip einige Generationen vor Mozart hatte. Ganz sicher ist eine mechanische Handhabung ebenso falsch⁶², wie eine vollkommen freie Tempobehandlung.

Gerade große Formzusammenhänge lassen sich durch organische Tempoverhältnisse (1:2, 2:1, 1:3, 3:1, 2:3, 3:2) darstellen und erhellen. Im Finale des "Figaro" Nr. 16 lässt sich der gesamte Tempokomplex mit leichten Modifikationen auf klare Tempoverhältnisse zurückführen.

Lediglich eine Bezeichnung wie "Piu Allegro" kann nur eine Modifizierung des vorhergehenden Tempo sein (Takt 783).

| Nr. 16 | Takt | Tempobezeichnung | Taktart | vorwiegende Struktur | Haenchens MM |
|--------|------|------------------|---------|----------------------|---|
| | 1 | Allegro | 4/4 | Achtel |  = 100 |
| | 126 | Molto Andante | 3/8 | 16tel |  = 100 |
| | 167 | Allegro | 4/4 | Achtel |  = 100 |
| | 328 | Allegro | 3/8 | Achtel |  = 96 |
| | 398 | Andante | 2/4 | 32tel |  = 108 |
| | 467 | Allegro molto | 4/4 | 8tel Triolen |  = 108 |
| | 605 | Andante | 6/8 | halbtaktig |  = 72 |
| | 697 | Allegro assai | 4/4 | halbtaktig/8tel |  = 116 |

Besonderes Augenmerk verdient die Bezeichnung "Molto Andante". Bei heutigen Interpretationen wird sie oft als "sehr langsam" übersetzt. Eigentlich ist aber "sehr gehend" darunter zu verstehen, und dann wird auch eine Imitation durch Susanna bei der musikalischen Wiederholung des Grafen erstaunte Frage "Susanna?" mit "Signore" sinnfällig. Als weitere "Molto-Andante" Stelle ist ein Teil des Melodrams der "Thamos" Musik als Beweis anzuführen, wo der Übergang vom "Andante" zum "Molto Andante" aus musikalisch-strukturellen und textlich-inhaltlichen Gründen eindeutig eine Beschleunigung verlangt; ein wichtiges Detail, das sonst im Lyrischen des zu langsamen Tempos untergeht. Da im "Figaro" nur ein (nicht autographes) "Larghetto" vorkommt, sei dazu hier nur kurz angemerkt, dass für Mozart offensichtlich "Larghetto" dem

⁶² L. Mozart an seine Tochter im Brief vom 13.5.86, Nr. 947: "... nicht daß die Musik schwer ist, sondern aller Orten das wahre Tempo und den richtigen Ausdruck zu finden, das erfordert viele Repetition"

"Andante" fast gleichzusetzen ist. Bei der Eintragung in sein autographes Verzeichnis seiner Werke hat er mehrfach für Sätze die in der Partitur mit "Andante" bezeichnet sind, in dem Verzeichnis "Larghetto" geschrieben.

Bibliographie

- 1.) Telemann, Georg Philipp: Vorrede zum "Harmonischer Gottesdienst", Hamburg 1725. Gesammelte Werke, Bd. II. Hrsg. von Georg Fock, Bärenreiter, Kassel und Basel 1953.
- 2.) Walther, Johann Gottfried: "Musicalisches Lexicon/oder/Musicalische Bibliothec", Leipzig 1732. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Richard Schaal, Bärenreiter, Kassel 1953.
- 3.) Scheibe, Johann Adolf: "Abhandlung über das Rezitativ", Leipzig 1764/65.
- 4.) Mancini, Giambattista: "Pensieri, e Riflessioni pratiche sopra il Canto Figurato", Wien 1774.
- 5.) Kirnberger, Johann Philipp: "Grundsätze des Generalbasses als erste linie zur Composition", Berlin 1781.
- 6.) Garcia, Manuel: "Traité complet de l'art du chant", Paris 1841.
- 7.) Beyschlag, Adolf: "Die Ornamentik in der Musik", 2. Edition, Leipzig 1953.
- 8.) Rudolf, Johannes: "Grundfragen der Händel-Renaissance", Bd. 1, Berlin 1960; Bd. 2, Berlin 1969.
- 9.) Deutsch, Otto Erich: "Mozart: Die Dokumente seines Lebens", Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961.
- 10.) Mozart, W.A.: "Briefe und Aufzeichnungen". Gesamtausgabe, Bärenreiter, Kassel 1962.
- 11.) Beethoven, L. van: "Briefe". Hrsg. von Hansjürgen Schäfer, Berlin 1969.

Appendix
(Vorschläge)

I

| Notation | Ausführung | Beispiele „Entführung aus dem Serail“ | Beispiele „Le Nozze di Figaro“ (Alle Nummern nach MMA) |
|----------|------------|--|---|
| 1 | | z. B. Nr. 4 Takt 28 z. B. Nr. 6 Takt 66 z. B. Nr. 16 Takt 147 | Nr. 16 Takt 430 |
| 2 | | z. B. Nr. 4 Takt 44 z. B. Nr. 15 Takt 197 z. B. Nr. 16 Takt 30 kann auch länger (s.u.) | Nr. 11 Takt 43 Nr. 13 Takt 98 Nr. 18 Takt 28 (Bis) |
| 3 | | z. B. Nr. 1 Takt 19 (dort subtrahiert) Nr. 4 Takt 5 Nr. 8 Takt 75 aber Nr. 10 Takt 45 siehe Violinen Nr. 19a Takt 9 (dort antizipiert) | Nr. 2 Takt 95 Nr. 18 Takt 30 Nr. 11 Takt 43 Nr. 28 Takt 51 Nr. 16 Takt 144 Nr. 29 Takt 90 |
| 4 | | z. B. Nr. 17 Takt 152 Nr. 20 Takt 5 (Dacht) Nr. 20 Takt 76 | Nr. 10 Takt 3 Nr. 29 Takt 2 Nr. 13 Takt 13 Nr. 29 Takt 90 Nr. 23 Takt 139 |
| 5 | | z. B. Nr. 6 Takt 42 z. B. Nr. 10 Takt 28 | Nr. 25 Takt 62 |
| 6 | | z. B. Nr. 6 Takt 101-102 usw. | Nr. 18 Takt 20 Nr. 25 Takt 32 |
| 7 | | z. B. Nr. 2 Takt 24 z. B. Nr. 6 Takt 19 z. B. Nr. 8 Takt 27 z. B. Nr. 12 Takt 88 | Nr. 28 Takt 35 Nr. 19 Takt 30 (gegen Synkopon T. 32) |
| 8 | | z. B. Nr. 17 Takt 64 z. B. Nr. 20 Takt 57 | Nr. 29 Takt 428 |
| 9 | | oder wie 2 z. B. Nr. 6 Takt 2, 14 Nr. 6 Takt 40 Nr. 6 Takt 59 Nr. 10 Takt 76 | Nr. 12 Takt 24 Nr. 21 Takt 13 |
| 10 | | z. B. Nr. 6 Takt 11 Nr. 8 Takt 2, 10 usw. | |
| 11 | | z. B. Nr. 16 Takt 213 | |
| 12 | | | Nr. 21 Takt 19 |

W.A.MOZART (KV 293e) 19 Kadenzen zu drei Arien von J.Chr.Bach (Abschrift nach der Handschrift L.Mozarts, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West), Mus.ms.15570)

S.1: zu "Cara la dolce Fiamma"

Quel Caro amabil Vetto
Aria Allegretto

La Va

aus "Adriano in Siria"

ga sua beltà.

La Va

ga sua beltà. (Verte so notiert)

La Va

ga sua beltà.

La Va

ga La (Va - ga sua beltà)

... t sen
... t che
anch io

venno

(anch io - 3 3 3 3 3 3 3 3)

venno - o.)

anch io

venno.

anch'io
verro
se m'alten
ani ma bella anchio
(Textverteilung unklar)

2. Càra la dolce
Fiamò di Bach
Aria Cantabile
in F

Adagio
Ca - - - - - ra
ca - - - - - ra
Co - - - - - stan - - - - -
- - - - - te agnor Sarò
co - - - - - (stan) - - - - -
- - - - - te agnor Sarò.
Co stan - - - - - te agnor Sarò.

zu "Catone in Utica"
I, 5

IV

costan - - - - - te agnor Saro

Ida parte
gia - - - - - cambia.

(gia) - - - - - cambia

Figaro Nr. 28a
KV 577 (N.M.H. S. 613)

Takt 76
(cen) - - - - - de!

Detailed description: This musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'costan - - - - - te agnor Saro' and includes trills marked '(tr)'. The second staff is a vocal line for 'Ida parte' with lyrics 'gia - - - - - cambia.'. The third staff is a vocal line with lyrics '(gia) - - - - - cambia'. The fourth staff is a piano accompaniment for 'Figaro Nr. 28a' (KV 577) with lyrics '(cen) - - - - - de!' and includes a trill marked 'tr'. The score is in G major and 3/4 time.

W.A.Mozart (KV 294) (NMA II,7,2) Auszierungsvariante der Arie "Non so d'onde viene"
Komponiert: 24.2.78 in Mannheim für A. Weber (Vgl. Brief vom 28.2.88)

Andante sostenuto

74 Non sò d'onde vie - ne quel te - ne-roaf-fet - to, quel te - ne - roaf-feto, quel

21 mo - to -, che i - gnoto mi na - sce nel petto, quel gel, che le vene scor-

27 ren - do mi va. Non sò don-de vie-ne, non sò don - - de

34 vie-ne quel te - ne-roaf-fetto, quel mo-to, che i gno - to mi nasce nel pet - to, quel

42 gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va. Non sò d'onde vie-ne quel te - ne -

49 roaf-fetto, quel mo-to, che i gno - to mi na - sce - nel pet - to, quel gel, che le

56

ve-ne scor-ren do, scor-ren - do mi

61

va, quel gel, che le ve-ne scor-ren - do - mi va, quel gel - che scor-

68

ren - do - mi

KV420 NMH II, 7, 3 S. 66 kadenzierende Koloratur-Varianten aus Mozarts Umkreis:

16f

- lar a conso-lar

Mozart

- lar, a con - so - lar

Johann Joachim Quantz

Adagio

Inventio
Erfindung

Executio
Ausführung

< p mp < f > p f p f p p mp p p mp p f p f > <

3

< p p f p f p f p f < p < p < > < p 3 < p f 3 p 3 f p f f p f f

6

f . p > f p > f p < < > < > p f p f p < p < >

8

p < p f p f p f p < f f > p f p < > < 3 3 < f p f p < > f p

11

f p f < p f < p f p f < > p < p < p f f p < > p f p f >

14

f p f p f p f < p < p f p f p p p f 3 3 >

