

O personagem Cherubino na ópera “Le Nozze di Figaro” de Mozart

Lara Janek Babar

Resumo: No presente artigo apresenta-se o percurso da pesquisa publicada em 2017 pela autora¹ e os resultados obtidos. O trabalho, centrado no pajem da ópera de Mozart, composta em 1786 com libreto de Lorenzo Da Ponte², reúne em quatro capítulos descrições, análises e sistematizações de dados a partir de fontes primárias e secundárias. Diversos estágios de criação e reprodução do personagem são percorridos, desde sua origem na comédia de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1778), no libreto e na composição musical até em interpretações identificadas nos âmbitos da Recepção Histórica ou disponíveis em gravações.

Palavras-Chave: Cherubino; Beaumarchais; Da Ponte; Mozart; História da Interpretação; Análise Musical; Gravações.

Abstract: This article presents the development of the research work published in 2017 by the author and the results obtained. The work, centered on the role of Cherubino in the opera composed in 1786 with libretto by Lorenzo Da Ponte, includes four chapters: descriptions, analytical approaches and systematic presentation of data from primary and secondary sources. Several stages of creation and reproduction of the character are visited, from its origin in the comedy of Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1778), in the libretto and in the musical composition until in interpretations identified in the scopes of the Historical Reception or available in recordings.

¹ Lara Janek Babbar, *Die Figur Cherubino in Mozarts “Le Nozze di Figaro”*. Frankfurt: Peter Lang, 2017. O trabalho corresponde à tese do Doutorado desenvolvida entre 2010 e 2015 no Instituto de Musicologia da Universidade de Tübingen. A pesquisa foi parcialmente financiada em diferentes fases de seu desenvolvimento pelas seguintes instituições alemãs: Brasilien-Zentrum de Baden-Württemberg, Stibet-Doktoranden (DAAD) e Landesgraduiertengesetz (Universidade de Tübingen).

² *Le Nozze di Figaro*, KV 492.

O personagem Cherubino

Na primeira parte do livro³ são levantadas características de *Chérubin* na polêmica comédia de Beaumarchais *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (estreia Comédie-Française em 1784), obra que fundamentou a criação da ópera. Para isto, recorreu-se à edição crítica de Gérard Kahn (2002)⁴.

O autor define em *Caractères et habillements de la pièce*⁵ algumas características físicas e psicológicas do pajem (charmoso, jovem, apaixonado e tímido diante à personagem condessa). Afirma ainda que este papel deveria ser interpretado por uma atriz, já que, os jovens atores de então não atenderiam às necessidades de interpretação do personagem. O primeiro Chérubin foi executado por Jeane Olivier (1764–1787), tendo assim a origem da tradição do personagem travestido (*Hosenrolle*) para sua performance. O modelo é mantido na ópera: Mozart compõe as partes de Cherubino para voz feminina. O leitor da obra publicada em 2017 encontra uma descrição acerca da História da Criação⁶ com citações de possíveis fontes literárias que inspirariam Beaumarchais na composição de seu personagem e de suas partes.⁷

Uma comparação é sugerida⁸ entre o libreto na qual observam-se omissões, adições e alterações das partes do personagem e suas consequências para a criação do personagem de Da Ponte. Por exemplo, a adição da cena idílica de Cherubino com Barbarina (no libreto: III/7), ou a supressão e alterações de cenas com elementos, como a fita da condessa a partir do segundo ato na comédia, cujos respectivos

³ Lara Janek Babbar, 2017, 11.

⁴ Gérard Kahn, 2002.

⁵ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Gérard Kahn (Ed.), 1778/2002.

⁶ Lara Janek Babbar, 2017, 29.

⁷ Rudolph Angermüller, 1986, 44; Stefan Kunze, 1996, 246.

⁸ Lara Janek Babbar, 2017, 18.

simbolismos, redimensionam compreensões das cenas e das relações entre personagens.⁹

Finalmente discorre-se sobre adaptação do personagem à linguagem da ópera e à música mozartiana¹⁰. Demais propriedades de Cherubino também são elucidadas com uma rica revisão de fontes secundárias, que incluem estudos sobre personagem travestido,¹¹ e erotismo.¹²

Análise musical da obra

Nesta seção central do trabalho de pesquisa em questão, estuda-se a partitura de Mozart, texto e música. Os materiais utilizados foram fac-símile do manuscrito original,¹³ edições críticas,¹⁴ cartas e documentos,¹⁵ jornais históricos,¹⁶ libretos, e literatura especializada. Uma discussão minuciosa das fontes irá indicar quais versões foram usadas pelos músicos em diferentes períodos.

Primeiramente foram investigados e descritos os manuscritos de Mozart hoje existentes das partes de Cherubino. A complicada cronologia de *Le Nozze de Figaro* pesquisada por Karl-Heinz Köhler (1967/1968; 1968/1970), Alan Tyson (1981/1987; 1986/1987; 1988; 1992) e Dexter Edge (2001; 2007) é revisitada no âmbito do personagem e sistematizadas por meio de tabelas.¹⁷ São apontadas igualmente

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, 2017, 32.

¹¹ Richard Andrews, 2001.

¹² Søren Aabye Kierkegaard, 1843/1978, 92.

¹³ Wolfgang Amadeus Mozart, 1786/2007.

¹⁴ Editadas pela Breitkopf & Härtel, 1879 (*Alte Mozart Ausgabe*); Peters, 1941; Bärenreiter, 1973 (*Neue Mozart Ausgabe*). A autora teve como base a NMA para indicar numeração de cenas, árias e/ou ensembles, número do compasso, harmonização em recitativos.

¹⁵ Otto Erich Deutsch (Ed.), 1961/1978; Joseph Heinz Eibl (Rev.) 1978; Eisen Cliff (Rev.) 1961/1997.

¹⁶ Editados pela *Allgemeine musikalische Zeitung*.

¹⁷ Lara Janek Babbar, 2017, 41–49.

algumas particularidades das partes de Cherubino em cópias remotas que sugerem variações em apresentações da ópera contemporâneas ao compositor. Foram realizadas comparações entre edições e o fac-símile do manuscrito original. A edição da hoje conhecida como *Alte Mozart Ausgabe* (Breitkopf & Härtel, 1879), em vários detalhes permanece fiel à escrita mozartiana: adoção de clave de dó nas partes de Cherubino e demais personagens femininos da ópera, ausência de números de compassos, recitativos com notação apenas do baixo no contínuo, ausência de notações de *appoggiature* nos recitativos simples. Por outro lado, traz a versão reduzida do *duettino Aprite presto aprite* (Nr. 15), já demarcadas por terceiros no manuscrito original.

Desta forma foram iniciadas as análises musical e textual do recitativo *Va' là vecchia* pedante (I/5), das árias Nr. 5 *Non so più cosa son cosa faccio* (I/5), Nr. 12 *Voi che sapete* (II/2) e do *duettino* Nr. 15 *Aprite presto aprite* (II/4). A análise da composição inclui propriedades da parte do canto, da estrutura formal, orquestração, harmonia, e comparações entre edições e do manuscrito original.

No estudo do recitativo encontra o leitor análises de versificação e das figuras de linguagem (anáfora, cc. 20–22 e 36–39; exclamação, cc. 29–31).¹⁸ E também observações referentes a sinais de pontuação, notações de expressões e cena, indicando direções de interpretações para as partes de Cherubino e Susanna.

Por exemplo, o termo *imitandolo* (libreto e NMA) é substituído por *ironicamente* na AMA (c. 25). O primeiro termo indica uma ação vocal, ou mesmo postural, que para o público é percebida cômica. Já o segundo termo, motiva uma intencionalidade expressiva da intérprete de Susanna.¹⁹ A música do recitativo é analisada em três níveis: em relação às peças musicais que o antecede e o procede; âmbitos harmônicos em relação ao enredo e temática textual, e incidências de dissonâncias (sétima diminuta) sob o texto de Cherubino e de Susanna.

¹⁸ *Ibid.*, 65.

¹⁹ *Ibid.*, 64.

Realizou-se a seguir um estudo da primeira ária do personagem, Nr. 6 *Non so più cosa son cosa faccio*²⁰. A métrica fornece indicações da estrutura sintática da composição de Mozart, como analisado por Manfred Hermann Schmid em “*Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*” (1994). Os tipos de finais de verso, direcionam à específicas possibilidades composicionais das pequenas unidades melódicas,²¹ e resoluções das partes orquestrais. Já o número de sílabas dos versos das árias de Mozart, podem direcionar compreensões de tipos árias, tipos de personagem e seus estados emocionais.²²

No próximo segmento do livro tem-se a análise da *arietta* Nr. 12 *Voi che sapete*. Sua qualidade diegética é corroborada em alguns elementos da linha do canto e da orquestração. A abordagem inclui bases remotas, como o vernáculo “*Serenade*” escrito por Johann Abraham Peter Schulz disponível no *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1774) editado por Johann Georg Sulzer.

O *duettino* Nr. 15 *Aprite presto aprite*, nominado por Hermann Abert de *Situationsstück*,²³ antecede o grandioso final do segundo ato da ópera. Mesmo breve, traz uma dramaturgia intensa. Estrutura textual irregular, troca de diálogos constantes entre os personagens trazem velocidade e leveza no enredo, a repetição dos versos na composição, insistência e aflição correspondentes à confusão que enfrentam os personagens.

Escrito em Sol maior, segue a estrutura ABA', orquestração com cordas, sendo portanto o único ensemble da ópera sem os sopros. A passagem modulante no final da seção B (cc. 31–36), impulsiona Cherubino na busca uma solução para o perigo de ser descoberto nos aposentos da condessa por seu esposo. Em A', na iminência do pulo pela janela e assim, da saída de cena, tem Cherubino um precioso momento

²⁰ *Ibid.*, 79.

²¹ Manfred Hermann Schmid, 2009, 31.

²² Cf. Manfred Hermann Schmid, 1994.

²³ Hermann Abert, 1921/1983, 323.

nostálgico em Sol menor (cc. 47–50) para então finalizar com Susanna na tônica maior. A difícil execução da peça em *allegro assai* pode justificar a existência das duas versões da peça: em forma de recitativo e a simplificada, em que dez compassos, já sinalizados no manuscrito original, são suprimidos. O recitativo está presente no material da estreia da ópera (OA 295). Ele também está incluso em quatro documentos dos copistas contemporâneos ao compositor.²⁴ Ademais, existe um plano de Mozart²⁵ com quatro primeiros compassos, que indica sua intenção de compor uma peça de substituição.

Análise musical e interpretação

A transição entre o estudo da composição e o estudo da interpretação de Cherubino e de suas partes ocorre por meio da abordagem do canto na época de Mozart. A partir de suas cartas e de testemunhos escritos históricos,²⁶ são apontados alguns relatos do compositor sobre sua relação com canto e cantores, assim como críticas e exaltações existentes acerca do mesmo. Não se conhece nenhuma declaração direta de Mozart sobre a execução do papel e partes do pajem de *Figaro*.

O breve levantamento da tradição e evolução do *bel canto* no final deste subcapítulo foi fundamentado nos tratados históricos de Pier Francesco Tosi (1723), Johann Friedrich Agricola (1723/1757), Giambattista Mancini (1774), Manuel Patrício Rodríguez Garcia (1840, 1847), entre outros.

No capítulo referente à História da Recepção aponta a autora com minúcias informações sobre execuções e intérpretes de Cherubino do século XVIII e XIX, Os dados foram reunidos a partir de jornais e

²⁴ Cópias de Modena (Mus. F. 791), de Londres (Add. MS. 16055 e 16056), de Berlin (K-H/M 3056), de Budapeste (Ms. Mus. OK-11/a-3).

²⁵ *Quelle A^d, Signatur KV 492*, segundo relatório NMA.

²⁶ Daines Barrington (1769/1961); Michael Kelly (1826).

testemunhos escritos históricos. Especial atenção é realizada com as primeiras intérpretes de Cherubino em Viena, Dorothea Bussani (1763–depois de 1810), para quem Mozart criou seu personagem, e Louise Villeneuve (?–1799), a qual atuou na segunda temporada da ópera, em 1789. Para estas cantoras compôs Mozart ademais as partes de Despina e Dorabella em *Così fan tutte* respectivamente.

A principal originalidade da pesquisa realizada sobre este popular personagem de Mozart está nas passagens que seguem, organizadas em subtítulos²⁷ e tem como principal referência gravações em áudio realizadas entre 1902 e 2014. Por meio de discografias impressas e catálogos digitais²⁸ foram sistematizadas em tabelas as gravações individuais das duas árias feitas até 1933, para então serem listadas as integrais de *Le Nozze di Figaro*.

O número de gravações de *Voi che sapete*, 42, expressiva em relação a 12 versões de *Non sò più cosa son cosa faccio*, não surpreende, visto sua popularidade ser indicada já no tempo da composição e das primeiras performances.

Apenas a metade das interpretações é em italiano, a outra, em alemão, francês, inglês. Este fato pode indicar lugares de gravação não reconhecidos nas discografias consultadas, e reafirmar a prática de tradução de ópera italiana para o idioma local, já comum nos tempos de Mozart.

Nesta parte do trabalho acha o leitor informações sobre as divas do *bel canto* que registraram suas interpretações, impregnadas pelo legado romântico, com tecnologia rudimentar neste início da era das gravações. Críticas contemporâneas são encontradas principalmente nas edições do periódico *The Gramophone and The Singer* pelo crítico e professor de canto Herman Klein.

²⁷ Lara Janek Babbar, 2017, 137.

²⁸ *Mozart Ton- und Film-Sammlung der Stiftung Mozarteum*; Andreas Omer (2007); Dietmar Holland (1982); Paolo Mezzacapo Cenzo (1991), entre outros.

Na parte seguinte, estão em foco as gravações integrais da ópera, produzidas partir de 1935. Uma tabela com a identificação de 204 gravações é disponibilizada, com informações sobre intérpretes, local e data de produção. Constitui o subcapítulo comentários sobre cantores, orquestra, dirigentes atuantes e contextos em que foram produzidas.

Alguns marcos da trajetória da gravação da ópera são também apontados, como a primeira versão gravada no idioma alemão em 1938, com a Orquestra da *Südwestrundfunk* (SWR) em Stuttgart, sob regência de Karl Böhm; a gravação em estúdio de 1950 de Herbert von Karajan, a versão estéreo sob Erich Kleiber em que é gravada pela primeira a sua versão integral do *duettino* Nr. 15 *Aprite presto aprite*. Na ocasião do bicentenário de nascimento de Mozart surgem diversas gravações da ópera pelo mundo, inclusive no México, Japão, Argentina. Com interesse no *Urtext* e na *Historische Aufführungspraxis* surgem crescentes gravações a partir da década de 1970.

A atenção sobre Cherubino nestas gravações está em um subcapítulo a parte²⁹. Aqui se identificam algumas cantoras, parcerias, algumas peculiaridades interpretativas. As intérpretes mais frequentes de Cherubino de acordo com o levantamento realizado foi Teresa Berganza, Frederica von Stade e, nos tempos mais remotos, Jarmila Novotna. Uma única gravação de Cherubino com timbre masculino foi verificada, a interpretada pelo tenor Dominique Ploteau, sob regência de Jérôme Pillement, de 1997.

A última parte do capítulo é dedicada à análise e comparação de interpretações por meio de gravações do primeiro recitativo de Cherubino *Va là vecchia pedante* (II, 5), com Susanna, da ária Nr. 6 e da *arietta* Nr. 12. Para isto foram escolhidas quatro das gravações remotas de *Voi che sapete* e 19 da ópera anteriormente listadas, para a análise dos referidos números musicais.

²⁹ Lara Janek Babbar, 2017, 146.

Aqui se trata do estudo do produto musical, em sua natureza efêmera, realizado a partir da escuta, em seus diversos aspectos, entre os quais: articulação, fraseado, timbre, dinâmica, ornamentos e agógica. Estes são discutidos com apoio de tratados históricos e literatura especializada em confronto com as características de Cherubino, e das suas partes musicais. Na pesquisa de levantamento de dados físicos como amplitude, frequência, duração, aplicam-se ferramentas disponíveis no programa de computador *Sonic Visualiser*.³⁰ Os dados orientam a discussão sobre dinâmica, duração, elementos de expressão como *vibrato* e *portamento*. Para o levantamento das ocorrências das *appoggiature* e da comparação das durações, analisam-se as 19 gravações. Para análises de detalhes e observações exemplificativas lança-se mão de interpretações isoladas. Ademais, as comparações são realizadas entre duas ou três interpretações.

O texto do capítulo é enriquecido com exemplos musicais adicionados de sinais de expressão, fraseados, dinâmica, respectivas às interpretações pesquisadas; gráficos; tabelas; diagramas.

Menos objetivas, porém não menos importantes, são as considerações acerca de variações de colorido tímbrico da voz, afeto e expressão que, isoladas ou entrelaçadas com análise da composição e do libreto, fornecem perspectivas de compreensão do personagem.

No estudo do recitativo exemplificam-se alterações de tensões e eloquência no diálogo entre Cherubino e Susanna por meio de incidência de cesuras, adições de acentos e aglutinações de pausas. Alteração de afeto sobre as ocorrências da 7. diminuta nas linhas do canto, estudadas no capítulo anterior, aparecem pontualmente e em poucas gravações: a de Suzanne Danco (1955–Kleiber), que traz pequena cesura no c. 9, entre *sol* e *con Barbarina*.³¹ Bem como exemplos interpretativos das distintas indicações de expressão encontradas entre a AMA e a NMA,

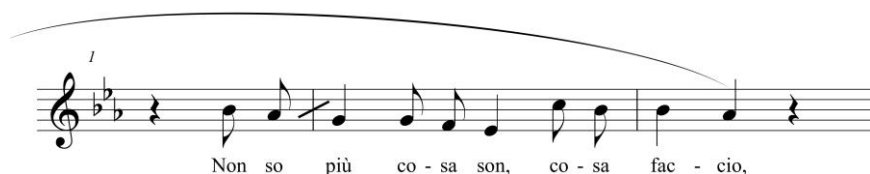
³⁰ Desenvolvido no Centro de Música Digital da Universidade de Londres.

³¹ Lara Janek Babbar, 2017, 174.

especialmente no c. 25 *imitandolo e ironicamente*.³² Ou de contrastes no timbre e agógica durante a declamação de *mia bella comare* (c. 12), que sinalizam caráter psicológicos e sentimentais do personagem.

No subcapítulo que segue está em foco a ária Nr. 6. Articulação e fraseado dos primeiros compassos da parte de Cherubino foram contrapostos. Particular efeito é ouvido na gravação de Agnes Baltsa sob regência de Neville Marriner (1985), em que as cesuras entre os motivos iniciais estão diluídos. Estes são unidos por uma ampla linha que carrega tensão até o *forte* do c. 3, como se pertencessem a uma única anacruse (Fig. 1).³³ O prolongamento da tensão sugere estado emocional de Cherubino antes internamente perturbado do que afobado.

Fig. 1. Ária Nr. 6: Frase (cc. 1–3).³⁴



Adiante se observa entre outros, ocorrência de ornamentações sob as fermatas da seção C e C'' da ária, assim como de *appoggiature* no *Adagio*.

No próximo subcapítulo tem-se o estudo de quatro gravações remotas de *Voi che sapete* interpretadas por Adelina Patti (1905), Luiza Tetrzzini (1907), Geraldine Farrar (1908) e Nellie Melba (1910).

Por fim, estão em foco gravações da Arietta Nr. 12, extraídos de registros integrais da ópera. Aqui são pinçados ademais, elementos interpretativos da parte da orquestra e do canto que possam estar associados ao seu caráter diegético. Entre eles, a ocorrência de

³² *Ibid.*, 175.

³³ *Ibid.*, 189.

³⁴ *Ibid.*, 189.

portamenti na interpretação de Christa Ludwig, sob regência de Karl Böhm (1957).

Considerações Finais

O artigo visou apresentar o trabalho de pesquisa realizado em torno do personagem Cherubino da ópera *Les Nozze di Figaro* de Mozart. O ineditismo do trabalho é a inclusão de gravações em áudio como objeto de estudo visando estudar aspectos da interpretação de Cherubino. A análise de gravações é uma Disciplina nova no campo de Estudos da Interpretação, sendo que os trabalhos existentes são escassos, senão inclinados à crítica musical. A contribuição do estudo realizado inclui uma densa descrição, sistematização e análise de fontes primárias e secundárias acerca de *Le Nozze di Figaro* e, especificamente, deste seu personagem, percorrendo assim sua História e a História da sua Musicologia.

Referências

Fac-símiles do manuscrito original de Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart. *Le Nozze di Figaro K. 492. Facsimile of the Autograph Score*. Mozart Operas in Facsimile III. The Packard Humanities Institute: Los Altos (CA) 1786/2007.

Wolfgang Amadeus Mozart. Entwurf einer Ersatzkomposition für Nr. 15 *Aprite presto aprite. Facsimile of the Autograph Score*. Mozart Operas in Facsimile III. The Packard Humanities Institute: Los Altos (CA) 1786/2007.

Edições de Partituras

Wolfgang Amadeus Mozart; Rietz, Julius (ed.). *Le Nozze di Figaro*. *Dramma giocoso in quattro atti. Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper in vier Acten*. AMA II/5, 17. Breitkopf & Härtel: Leipzig 1879.

Wolfgang Amadeus Mozart; Schünemann, Georg; Soldan, Kurt (ed.). *Die Hochzeit des Figaro / Le Nozze di Figaro. Komische Oper in 4 Akten / Dramma giocoso in quattro atti*. Peters: Leipzig 1941.

Wolfgang Amadeus Mozart; Finscher, Ludwig (ed.). *Le Nozze di Figaro KV 492*. Urtextausgabe aus: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Mozart Ausgabe sämtlicher Werke (NMA)*, II/5, 16. Bärenreiter: Kassel 1973.

Wolfgang Amadeus Mozart; Finscher, Ludwig (ed.); Leisinger, Ulrich (rev.). *Le Nozze di Figaro KV 492*. NMA, II/5, 16. Bärenreiter: Kassel 1973/2011.

Wolfgang Amadeus Mozart; Tyson, Alan (ed.) *Le Nozze di Figaro: Eight Variant Versions*. University Press: Oxford 1989

Libretos

Wolfgang Amadeus Mozart; Lorenzo da Ponte. *Le Nozze di Figaro*. Faksimile des Librettos der Uraufführung (Wien 1786). In: *Mozart Operas in Facsimile: Le Nozze di Figaro, K. 492*, III. The Packard Humanities Institute: Los Altos (CA) 2007.

Literatura

Abert, Hermann. *W. A. Mozart*. Breitkopf und Härtel: Leipzig 1921/1983 (nach Otto Jahn, *W. A. Mozart*. Breitkopf und Härtel: Leipzig 1856–1859).

Agricola, Johann Friedrich (1757); Baird, Julianne C. (ed.). *Introduction to the Art of Singing of Johann Friedrich Agricola*. University Press: Cambridge 1995.

Andrews, Richard. „From Beaumarchais to Da Ponte: A New View of the Sexual Politics of 'Figaro'“. In: *Music & Letters*, 82/2, 2001, 214–233.

Angermüller, Rudolph. *Figaro*. Internat. Stiftung Mozarteum: Salzburg 1986.

Angermüller, Rudolph. „Mozarts erster Bartolo, Antonio und Alfonso und Dorothea Bussani: Mozarts erster Cherubino und erste Despina“. In: Manfred Hermann Schmid, *Mozart Studien* 10. Schneider: Tutzing 2001.

Babbar, Lara Janek. *Die Figur Cherubino in Mozarts ‚Le Nozze di Figaro‘*. Peter Lang: Frankfurt 2017.

Barrington, Daines (1769). „A very Remarkable Young Musician. In a Letter from the Honourable Daines Barrington, F. R. S. to Mathew Maty, M. D. Sec. R. S.“ In: *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*. Bärenreiter: Kassel 1961, 86–91.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron; Gérard Kahn (ed.). *Le Mariage de Figaro*. Edition critique avec les variants de la version scénique originale établie par Gérard Kahn. Voltaire Foundation: Oxford 1778/2002.

Elias, Norbert; Schröter, Michael (ed.). *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*. Suhrkamp: Baden–Baden 1991.

Garcia, Manuel. *Traité complet sur l'art du chant*. Schott: Paris 1840–1847.

Garcia, Manuel (1840–1847); Garcia, Albert (ed.) *Garcia's Treatise on the Art of Singing*. Leonard: London 1924.

Garcia, Manuel. *Nouveau traité complet sur l'art du chant par Manuel Garcia*. Richard: Paris 1856.

Garcia, Manuel; Klein, Herman (ed.). *Hints on Singing*. Ascherberg: London 1894.

Kahn, Gérard (ed.). *Le Mariage de Figaro / Beaumarchais*: Ed. crit. avec les variantes de la version scénique originale établie par Gérard Kahn. Voltaire Foundation: Oxford 2002.

Kelly, Michael; Hook, Theodore Edward (ed.). *Reminiscences of Michael Kelly: Of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, Including a Period of Nearly Half a century*. Henry Colburn: London 1826.

Kelly, Michael (1826). „Bericht über die Probenzeit zur ‚Hochzeit des Figaro‘“. In: Attila Csampai und Dietmar Holland, *Die Hochzeit des Figaro. Texte. Materialien, Kommentare*. Rowohlt: Hamburg 1982, 261–264.

Kierkegaard, Søren Aabye (1843). „Die unmittelbaren erotischen Stadien oder Das Musikalisch– Erotische“. In: Søren Aabye Kierkegaard; Hermann Diem und Walter Rest (Ed.), *Entweder– Oder*. Deutsche Übersetzung von Heinrich Fauteck. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1978, 57–163.

Klein, Herman (1925). „The Supremacy of Mozart I“. In: Herman Klein; William Moran (Ed.), *The Gramophone and the Singer*. Amadeus: Portland 1990, 124–127.

Klein, Herman (1932). „Past and Present Records Compared III“. In: Herman Klein; William Moran (Ed.), *The Gramophone and the Singer*. Amadeus: Portland 2008, 362–364.

Köhler, Karl-Heinz. „Mozarts Kompositionsweise – Beobachtungen am Figaro-Autograph“. In: *MJB* 1967/1968, 31–45.

Köhler, Karl-Heinz. „Figaro-Miscellen: Einige Dramaturgische Mitteilungen zur Quellsituation“. In: *MJB* 1968/1970, 119–131.

Rietz, Julius. „Le Nozze di Figaro“. In: Julius Rietz; Paul Graf Waldersee; Victor Wilder; Franz Wüllner, *Revisionsbericht. Kritisch durch gesehne Gesamtausgabe*. V/17. Breitkopf und Härtel: Leipzig 1883, 78–89.

Schmid, Manfred Hermann. *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*. Schneider: Tutzing 1994 (*Mozart Studien*, vol. 4).

Schmid, Manfred Hermann. *Mozarts Opern: ein musikalischer Werkführer*. Beck: München 2009.

Schulz, Johann Abraham Peter. Stichwort „Serenade“. In: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 2. Leipzig 1774/1794, 368–369. Faksimile-Druck: Georg Olms: Hildesheim 1967.

Tyson, Alan. „Le nozze di Figaro’: Lessons from the Autograph Score“. In: Alan Tyson, *Mozart Studies of the Autograph Scores*. University Press: Harvard 1981/1987, 114–124.

Tyson, Alan. „Some Problems in the Text of ‚Le Nozze di Figaro’: Did Mozart Have a Hand in Them?“ In: Alan Tyson, *Mozart Studies of the Autograph Scores*. University Press: Harvard 1986/1987, 290–327.

Tyson, Alan. „The 1786 Prague Version of Mozart’s ‚Le Nozze di Figaro’“. In: *Music & Letters*, 69/3, 1988, 321–333.

Tyson, Alan. *Wasserzeichen-Katalog. NMA, X/33/2*. 2 volumes: *Abbildungen* und *Textband*. Bärenreiter: Kassel 1992.

Gravações

1985 Marriner, Neville. Agnes Baltsa, Barbara Hendricks et al., John Constable. Philips 4163702.

1998 Kuijken, Sigiswald. Monica Groop, Christiane Oelze et al. Accent ACC 24269; Brilliant Classics 92633.

1957 Böhm, Karl. Christa Ludwig, Irmgard Seefried et al. C 296923 D.