

W. A. MOZART

Die Entführung aus dem Serail

The Abduction from the Seraglio

KV 384

Herausgegeben von / Edited by
Gerhard Croll

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
TP 311

VORWORT

Mit dem Blick auf die ersten anderthalb Jahre Mozarts in Wien (Mai 1781 bis August 1782) erscheint uns die *Entführung* wie eingespannt zwischen zwei für Mozart lebensentscheidende Daten und Ereignisse: Auf der einen Seite der Bruch mit dem Erzbischof, die Befreiung vom Salzburger Hofdienst (9. und 10. Mai 1781); auf der anderen die Hochzeit mit Constanze Weber (4. August 1782) und, wenn nicht ein „Bruch“, so doch ein Zerwürfnis mit dem Vater und, nach monatelanger Auseinandersetzung, die Loslösung von ihm. Schließlich – und das muss hier andeutend für den größeren biographischen Zusammenhang genügen – fällt in die letzte Phase der Arbeit an der *Entführung* die für den Komponisten Mozart so wichtige Begegnung mit Musik von Händel und Bach bei Gottfried van Swieten.

Zu keinem Werk Mozarts – sieht man vom *Idomeneo* ab – sind so viele eigene Aussagen überliefert wie zur *Entführung*. Anders als dort fehlen hier allerdings die Antwortbriefe Leopolds. Mitten im Erfolg der ersten Aufführungen der *Entführung* musste Wolfgang die bitterste Enttäuschung erleben durch das „so gleichgültige, kalte schreiben“, mit dem der Vater auf die ihm übersandte Partitur des Werkes reagierte. Alle väterlichen Gefühle schienen sich unter dem Eindruck von Wolfgangs Verbindung mit dem Hause Weber in demonstrative Gleichgültigkeit gegenüber einem Werk gewandelt zu haben, das ihm den Namen „Konstanze“ entgehenhielt.

Entstehung der „Entführung“

Ein Zeitraum von zehn Monaten – eine für Mozarts Opernschaffen ungewöhnlich lange Zeit – liegt zwischen Beginn und Fertigstellung der Partitur von Mozarts Singspiel in drei Aufzügen *Die Entführung aus dem Serail*. Äußere und innere Gründe ließen die anfangs unter starkem Zeitdruck stehende und deshalb rasch

vorangetriebene Arbeit ins Stocken kommen und sich dann so lange hinziehen. Zunächst die von Mozart für die Fertigstellung der drei Aufzüge mitgeteilten Daten:

- 30. Juli 1781: Beginn der Arbeit (Brief vom 1. August 1781).
- 22. August 1781: „der erste Act von der opera ist nun fertig.“
- 7. Mai 1782: Mozart hat der Gräfin Thun den „2:t Act vorgeritten“ (Brief vom 8. Mai 1782).
- 30. Mai 1782: Mozart spielt der Gräfin Thun „den 3:ten Act“ vor (Brief vom 29. Mai 1782).

Anfangs hatte es so ausgesehen, als ob Mozart die Musik zu dem ihm von Gottlieb Stephanie d. J. (1741–1800) am 30. Juli 1781 überbrachten Singspiel *Bellmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail* eine Operette in drei Akten von C. F. Bretzner (Leipzig 1781) zum vorgesehenen Termin – Besuch des russischen Thronfolgers Mitte September – liefern könnte. Als erste Nummern wurden „die aria ex A vom adamberger [No. 4] [...] die von der Cavallieri ex B [No. 6] [...], und das Terzett [No. 7] in einem Tage Componirt – und in anderthalb tügen geschrieben“. Nach drei Tagen lag etwa die Hälfte des ersten Aufzugs vor. Nach zehn Tagen waren – in chronologischer Folge der Entstehung aufgezählt – die Nummern 4, 6, 7, 2 und 5b fertig. Das bedeutet: Mozart hatte alle in Bretzners erstem Aufzug vorhandenen Gesangstexte komponiert. Hätte Mozart die Arbeit in diesem kaum vorstellbaren Tempo vorangetrieben, so hätte die erste Aufführung der *Entführung* tatsächlich Mitte September 1781 stattfinden können. Über die Verschiebung des russischen Staatsbesuches auf November war Mozart „recht froh“, weil er nun seine „opera mit mehr überlegung schreiben“ konnte; „vor aller heiligen lasse ich sie nicht aufführen. – denn da ist die beste Zeit – da kömmt alles von Lande herein“. Spekulierte Mozart hier noch

auf eine Aufführung zu Ehren des russischen Besuches, so wurde ihm bald klar, dass dafür inzwischen andere Anordnungen getroffen worden waren: Bereits am 31. Juli hatte Kaiser Joseph II. aus Versailles angeordnet, für den Besuch aus Russland die besten Komödien und Opern zur Aufführung vorzubereiten, an erster Stelle Glucks *Iphigenie auf Tauris* (in deutscher Fassung), daneben *Alceste* (italienisch). In der ersten Septemberhälfte hielt man bereits „proben über Proben im theater“, an denen Mozart regen Anteil nahm. Vorübergehend dachte er daran, seinen Münchener *Idomeneo* ebenfalls ins Deutsche übersetzen zu lassen und umzuarbeiten, was zweifellos auf Kosten der *Entführung* gegangen wäre. Aus Wolfgangs Brief an den Vater vom 26. September 1781, der fast ganz diesem Werk gewidmet ist, erfahren wir, dass bis dahin vom zweiten Aufzug nur „eine aria [wahrscheinlich No. 8] [...] und das Saufduett/: per li Sig:ri vieneri:“ [No. 14] fertig geworden waren. Das Arbeitstempo hatte sich verlangsamt, nun trat beinahe Stillstand ein. Neben den geschilderten äußeren Gründen sind dafür auch innere verantwortlich zu machen: Der Komponist griff stärker in die Gestaltung des Textes ein.

Im ersten Aufzug war Bretzners Dichtung weitgehend unangetastet geblieben. Nur den Text der „kleinen Ariette“ (No. 1) hatte Stephanie auf Wunsch Mozarts aus Bretzners erstem Belmonte-Monolog gewonnen, und Osmins „neue“ Arie (No. 3) war von Mozart selbst „dem H.: Stephani ganz angegeben“ worden. Bei der Arbeit am zweiten und dritten Aufzug entfernten sich Mozart und Stephanie mehr und mehr von Bretzners „Buch“: im zweiten Aufzug sind vier von Bretzners neun Gesangsnummern, im dritten nur noch eine (von fünf) übriggeblieben. Durchgreifend umgestaltet und verändert wurde der Schluss. Da ist zunächst die Lösung des Knotens. Der Bassa, der bei Bretzner in Belmonte den eigenen Sohn erkennt, verzeiht nun – im Geist Lessings – dem Sohn seines Erzfeindes und trägt ihm auf, zu verkünden: „es wäre ein weit größeres Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster

zu tilgen“. Vaudeville (No. 21a) und Chor der Janitscharen (No. 21b) sind ebenfalls neu. Dennoch ist nach genauem Vergleich und mit dem Blick auf die Entstehung von Mozarts Partitur die inspirierende Kraft des Bretznerschen „Buches“ hoch einzuschätzen.

Proben und erste Aufführungen in Wien

Am 3. Juni 1782 begannen die Proben zur *Entführung*. Sie zogen sich bis zur Generalprobe über sechs Wochen hin. Theater und Orchester waren Mozart wohlvertraut. „Inwendig ist es schön, aber nicht groß“, heißt es in einer zeitgenössischen Beschreibung des Burgtheaters. Die Dimensionen der Bühne geben dem Recht: Die Maße betragen 9,20 Meter in der Breite, fünfzehn Meter in der Tiefe (zuzüglich acht Meter Hinterbühne). Die wie ein Schalltrichter wirkende Bühne und die Holzkonstruktion des Innenraumes ergaben eine ausgezeichnete Akustik, vor allem für die Sänger. „Das Orchester besteht aus vierzig Stimmen, die gut beherrscht und eingewöhnt sind.“ Diese Angaben aus dem Jahre 1777 gelten annähernd auch für die achtziger Jahre. Die Stammbesetzung des Orchesters umfasste je sechs Violinen, vier Violoncelli und Kontrabässe, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte sowie je zwei Hörner und Trompeten und ein Schlagzeug.

Trotz einer starken „Cabale“ fand die Premiere am 16. Juli 1782 eine „gute aufnahme“, wie Mozart in dem am 20. Juli, einen Tag nach der zweiten Aufführung geschriebenen Brief an seinen Vater berichtete. Die Ausführenden waren:

Selim, Bassa	Dominik Joseph Jautz
Konstanze	Caterina Cavalieri
Blonde	Therese Teyber
Belmonte	Valentin Adamberger
Pedrillo	Johann Ernst Dauer
Osmin	Ludwig Fischer

Mozarts Bemerkungen über die „Cabale“ und das „Verzischen“ eines ganzen Aufzuges bei

den ersten beiden Aufführungen lassen auf angezettelte Intrigen schließen; sie wurden offenbar bald eingestellt. Bereits die dritte Aufführung fand nach Mozarts Bericht vom 27. Juli 1782 „allen applauso [...] und das theater war wider ohngeacht der erschrocklichen hitze gestrozt voll. [...] die leute kann ich sagen sind recht Närrisch auf diese oper. – es thut einem doch wohl wenn man solchen beyfall erhält.“ Die fünfte Aufführung fand unmittelbar vor Mozarts Hochzeit am 4. August statt, die sechste (am 6. August) „auf begehren des glucks“: „gluck hat mir vielle Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bey ihm.“ Erst nach der elften Aufführung, die am 8. Oktober und nun endlich in Anwesenheit des russischen Großfürstenpaares stattfand, trat eine längere Pause ein. Bis zum Ende der Spielzeit 1782/83 erlebte die *Entführung* insgesamt fünfzehn Aufführungen, d. h. mehr als doppelt so viele, wie andere Erfolgsstücke dieser Spielzeit. Ins Burgtheater, aus dem das deutsche Singspiel mit Beginn der Spielzeit 1783/84 verbannt und durch die italienische Oper verdrängt wurde, kam Mozarts Singspiel erst wieder am 10. Mai 1786 zurück, neun Tage nach der Premiere von *Le nozze di Figaro*. Inzwischen war die *Entführung* im Kärntnertheater und „auch außerhalb Wiens der größte Bühnenerfolg Mozarts zu seinen Lebzeiten“ geworden. Die weite Verbreitung in den ersten drei Jahren nach der Wiener Premiere sei mit einer Reihe von Aufführungsorten wenigstens angedeutet: Prag, Warschau, Bonn (1783); Mainz, Mannheim, Köln, Weimar (1784); Salzburg, Pressburg, Rostock, Riga (1785). Erst die *Zauberflöte* hat der *Entführung* diesen Rang streitig gemacht.

Die Quellen

I. Musikalische Quellen

Mozarts autographe Partitur, aktweise in drei Bände gebunden, befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków (Aufzug I und III) und in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

(Aufzug II). Mit der Partitur zusammengebunden sind die von Mozart aus Platzmangel separat geschriebenen „Teilpartituren“: Bläser- und Schlagzeugstimmen zu den Nummern 5b, 11, 14, 16, 21a und 21b. Das Autograph der No. 10 – in Mozarts Originalpartitur bis auf die letzten beiden Seiten durch eine Kopistenabschrift ersetzt – befindet sich in Schweizer Privatbesitz. Das gesamte autographe Partituranuscript stand für die Edition zur Verfügung.

Aus der großen Zahl der vor ca. 1810 entstandenen Partiturabschriften wurden zwei und diese aus besonderen Gründen für die vorliegende Edition herangezogen:

1. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Partiturskopie, eine „Ersatzpartitur“ mit Eintragungen Mozarts, vor allem Vortragsbezeichnungen (Dynamik), aber auch einzelne Nachträge von Instrumentalstimmen (z. B. in der Ouvertüre: Pauken und Triangel).

2. Partiturskopie im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), wahrscheinlich in Zusammenhang stehend mit der vom preußischen Gesandten in Wien im September 1782 bei Mozart für eine Aufführung in Berlin in Auftrag gegebenen Abschrift der Partitur der *Entführung*; sie enthält den Marsch No. 5a.

Schließlich seien die Anhang II und III zugrunde liegenden Quellen aufgeführt:

1. Autographes Skizzenblatt zu No. 2, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, eine Kompositionsskizze zum Fugato des Duetts Belmonte/Osmin (vgl. S. 434f.).

2. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), autographe Entwurf zur Entführungsszene KV 389/384A (vgl. S. 436–441).

3. Zwei bisher unveröffentlichte autographe Klavierauszug-Fragmente: zu No. 11, ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten, Privatbesitz; zu No. 12, ein Blatt mit einer beschriebenen Seite (vgl. S. 442–446), Stanford/California, The Stanford University Library.

II. Textliche Quellen

Folgende drei Quellen zum Textbuch der *Entführung* sind zu nennen¹:

1. Autographes Fragment des Textbuches, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, ein Blatt (zwei beschriebene Seiten), Anfang des ersten Aktes (bis No. 2, T. 128).

2. Textbuch Wien 1782, zur Uraufführung in Wien am 16. Juli 1782 im k. k. Nationalhoftheater. Je ein Exemplar in: Österreichische Nationalbibliothek Wien (Musiksammlung), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), Privatbesitz.

3. Zum Vergleich herangezogen wurde das von Stephanie und Mozart zugrundegelegte Textbuch *Bellmont und Constanze, / oder: / Die Entführung aus dem / Serail. / Eine Operette / in drey Akten / von / C. F. Bretzner. Leipzig 1781*. Exemplar u. a. in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Spezielle Anmerkungen

I. Zu einzelnen Nummern

No. 3 Aria: Mozarts autographe Partitur beginnt mit dem Einsatz der Singstimme: gesprochene und gesungene Rede gehen nahtlos ineinander über. In den bisherigen Ausgaben steht vor dem Einsatz der Singstimme ein F-Dur-Fermaten-Akkord der Streicher. Dieser ist in Kleinstich wiedergegeben. Die Frage, ob er von Mozart stammt, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Zum Allegro assai (S. 85) ist Mozarts Notierung der Piatti auf e' hervorzuheben sowie die Tatsache, dass im Autograph ausdrücklich Corni in F vorgeschrieben sind.

No. 4 Recitativo ed Aria: Bemerkenswert ist die Diskrepanz zwischen Mozarts Beschrei-

¹ Vgl. dazu neuerdings: W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail. Faksimile-Ausgabe zur Geschichte des Librettos*, hrsg von Gerhard Croll und Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1993 (= Wort und Musik, Salzburger akademische Beiträge, Reihe Libretti 2).

bung und seiner Notierung der Stelle Takt 40ff. (entsprechend Takt 73ff., Brief an den Vater vom 26. September 1781): „[...] man hört das lispeln und seufzen – welches durch die ersten violinen mit Sordinen [sic] und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist [...]“. Im Autograph steht keine entsprechende Angabe „con sordino“ für die ersten Violinen.

Erster Aufzug/sexster Auftritt (No. 5a und 5b): Der in NMA II/5/12 zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem Singspiel veröffentlichte „Marsch der Janitscharen“ bedarf auch an dieser Stelle eines besonderen Kommentars.² Ausschlaggebend für die Einbeziehung dieser im Autograph nicht vorhandenen und nur in zwei Partiturskopien (eine in Privatbesitz, die andere in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) der *Entführung* nachgewiesenen Komposition war sowohl die Regie-Anweisung zu diesem Auftritt im Textbuch Wien 1782, als auch Mozarts eigenhändige Fixierung der Nummernfolge durch Angabe der Taktzahlen (Skizzenblatt KV 467a). Zweifellos wurde der Marsch unter größtem Zeitdruck eingefügt, und einiges spricht dafür, dass Mozart ihn nicht „neu“ komponiert hat.³ Seine dramaturgische Aufgabe erfüllt der Marsch durchaus, vor allem, wenn er von einer „Banda“ der Janitscharen als Musik auf der Bühne dargeboten wird, so wie es offensichtlich im Burgtheater praktiziert worden ist.

No. 7 Terzett: Die im Kleinstich wiedergegebenen Takte 1 bis 4 stehen nicht im Autograph: Mozarts Partitur beginnt mit dem Einsatz der Singstimme (T. 5). Vielleicht war erst ein Missgeschick bei der zweiten Aufführung – im

² Vgl. dazu im einzelnen die Erstausgabe des Marsches: Wolfgang Amadeus Mozart, *Marsch der Janitscharen für 9 Bläser und 2 Trommeln KV deest, aus „Die Entführung aus dem Serail“*, KV 384, vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1980 (BA 4792: Vorabdruck aus NMA II/5/12); ders., „Ein Janitscharen-Marsch zur ‚Entführung‘“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 28 (1980), Heft 1/2, S. 2ff., Nachtrag ebenda Heft 3/4, S. 31.

³ Es darf hier nicht verschwiegen werden, dass an der Echtheit des Marsches seit seinem Erscheinen 1980 (Vorabdruck) bzw. 1982 (NMA II/5/12) erhebliche Zweifel geäußert worden sind (so auch von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, den damaligen NMA-Editionsleitern).

„schluß-terzet [...] machte aber das unglücklich den Fischer fehlen“ – für Mozart, der sich darüber vor „Wuth [...] nicht kannte“, der Anlass, den Sängern Hilfestellung dadurch zu geben, dass die instrumentale Begleitung der ersten vier Takte als „Vorspiel“ vorangestellt wurde.

No. 8 Aria: Der erste der beiden Striche, die Mozart in Blondes erste Arie eintrug, umfasst mit 21 Takten (T. 37–59/S. 152–153) ein Fünftel des Gesamtumfanges und beeinträchtigt den „in knappster Rondoform angelegten Satz“ (Hermann Abert) nicht unerheblich.

No. 10 Recitativo ed Aria: Für die NMA konnte erstmals Mozarts autographe Partitur benutzt werden.

No. 11 Aria: Mozart setzte die für alle vier Soloinstrumente gültige Angabe „ad libitum“ (Takt 24 und 28, Takt 93 und 97, Takt 197 und 201/S. 189, 198 und 212) jeweils nur einmal in die Mitte der betreffenden Taktgruppe. Aufzufassen ist diese Angabe als Hinweis an die Solo-Spieler, sich zu einem freien – vom Gesamtverlauf losgelösten – solistischen Vortrag zusammenzufinden.

Für die beiden von Mozart in der Partitur angebrachten Kürzungen (T. 109–119/S. 200 bis 202; T. 275–289/S. 223–225) ist Rücksichtnahme auf die ohnehin besonders stark beanspruchte Sängerin als maßgeblich anzunehmen. Allerdings hat Mozart in den von ihm separat geschriebenen Stimmen der Trompeten und Pauken den in der Partitur eingetragenen ersten Strich (T. 109–119) wieder „aufgemacht“.

Hingewiesen sei schließlich auf – bisher nicht kommentierte – Bemerkungen Leopold Mozarts (Brief an seine Tochter vom 7. bis 10. Dezember 1785) über die „Martern-Arie“ bei der Aufführung der *Entführung* in Salzburg (9. Dezember 1785). Die Sängerin der Konstanze (Elise Peierl) „[...] sang die Aria mit den obligaten Instrumenten: Martern aller Arten etc: ganz, mit der schon mit allen Instrumenten, so gar Trompeten und Pauken, hineincomponirten Cadenz [...]“. Eine „Kadenz“ – vielleicht zu den Fermaten T. 91/92 – ist nicht überliefert. Dass Mozart auch den zweiten Strich (T. 275–289) nicht als unumstößlich

ansah, zeigt sein (als Fragment überlieferter) Klavierauszug der Martern-Arie (Anhang III, S. 442–445).

No. 13 Aria: Über die Mitwirkung des Fagotts macht Mozart in seiner Partitur keine Angabe, vermutlich, weil col-Basso-Spiel als selbstverständlich vorausgesetzt wurde.

No. 15 Aria: An vier Stellen dieser Arie ist nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, ob die uns jeweils überlieferten zwei Fassungen beide von Mozart stammen. Es handelt sich um die als Fassung A und Fassung B bezeichneten Stellen:

Fassung A		Fassung B
T. 24–25	entspricht	T. 24 (+25)
T. 30–31	entspricht	T. 30 (+31)
T. 33–35	entspricht	T. 33 (–35)
T. 82–83	entspricht	T. 82/83

In Mozarts Partitur-Autograph ist nur die Fassung A enthalten. Alle anderen uns bekannten gedruckten und handschriftlichen Quellen zu dieser Arie enthalten nur die Fassung B. Da Fassung A gewiss und – auch unserer Überzeugung nach – Fassung B sehr wahrscheinlich von Mozart stammen, diese aber vor allem (oder ganz) als Erleichterung für den Sänger (d. h. den Tenor Adamberger) anzusehen sind, werden beide Fassungen – synoptisch auf gegenüberliegenden Seiten (S. 272/273) oder unmittelbar nebeneinander (S. 278) – dargeboten. Eine Entscheidung bleibt den Ausführenden anheimgestellt.

No. 16 Quartetto: Nachdrücklich hingewiesen sei auf Mozarts Korrektur der ursprünglichen Tempobezeichnung *Allegro assai* (T. 258/S. 321), die er in seiner Partitur (viermal in T. 258) auf *Allegro* eingeschränkt hat. In den von Mozart selbst geschriebenen Stimmen der Flöten, Trompeten und Pauken steht (nur noch) *Allegro*.

No. 17 Aria: Neben No. 15 zeigt diese Arie im Autograph besonders deutliche Spuren der kompositorischen Arbeit. Von zwei früheren, verworfenen und durch neue, endgültige, ersetzten Fassungen ist die Takt 79–93 betreffende im Anhang I (S. 433) mitgeteilt.

No. 18 Romance: Mozart hat die *Romance* platzsparend als Strophenlied notiert. Die vor-

liegende Ausgabe setzt den Dialogtext – Mozarts Angaben entsprechend – hinter die zweite Strophe und im Anschluss daran die Musik für die dritte und vierte Textstrophe.

Zu *Anhang II/1.*: Es ist vielleicht kein Zufall, dass dies die einzige Skizze im eigentlichen Sinne des Wortes ist, die uns zur *Entführung* bekannt bzw. überliefert wurde. Die von Mozart hier angewandte kontrapunktische Arbeit führte ihn zu einer skizzierenden schriftlichen Formulierung.

Zu *Anhang II/2.*: Es handelt sich um das „charmanteste Quintett oder vielmehr Final“, von dem in Mozarts Brief vom 26. September 1781 die Rede ist (KV⁶: 384A = 389). Zugrunde liegt der Text des dritten und vierten Auftritts (bis kurz vor *Pedrillos Romance*) aus dem dritten Aufzug von Bretzners Libretto.

Zu *Anhang III/1.*: Das Klavierauszug-Fragment umfasst den Schluss der Arie No. 11 (T. 226 beginnend) mit dem *Allegro assai* (T. 242ff.). In diesem ist die von Mozart in der Partitur eingetragene Kürzung, die Takte 275 bis 289 betreffend, nicht ganz berücksichtigt.

II. Zur Besetzung der Hörner

Während für die Nummern mit Hörnern in A (No. 4), G (No. 12), F (No. 3, 21a), Es (No. 9, 17) und D (No. 13, 16, 19) bei der Besetzung keine Fragen auftreten und für die Nummern mit „Corni in Do“ (*Ouverture*, No. 1, 5a, 5b, 7, 11, 21b) überall „basso“ zu gelten hat, liegen die Verhältnisse bei den fünf Nummern mit B-Hörnern (No. 2, 6, 10, 15 und 20) zumindest teilweise weit komplizierter.⁴

III. Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes

Als der „russische Hof“ Anfang Oktober 1782 einer Aufführung der *Entführung* beiwohnte, hat Mozart es, wie er am 19. Oktober an den Vater schreibt, „für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen, und zu dirigieren“. Es

⁴ Vgl. Darstellung und Diskussion im Vorwort zu NMA II/5/12, S. XXXIII.

ging ihm dabei insbesondere darum, „das ein wenig in schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken“. Da ein Clavichord nicht gemeint sein kann, bedeutet „Clavier“ hier eher Hammerflügel als Cembalo.

IV. Verzierungen und Appoggiaturen

Der Praxis der NMA folgend wurden vom Herausgeber Vorschläge für die Auszierung von Fermaten und für die Ausführung von Appoggiaturen angebracht. Bei den Fermaten handelt es sich um folgende Stellen:

No. 11, Takt 91: Fermatenauszierung (S. 198)

No. 12, Takt 66–67: Fermatenauszierung und Eingang (S. 235)





No. 15, Takt 36: Eingang (S. 272 und 273); Takt 62: Eingang (S. 276); Takt 76: Fermatenauszierung (S. 278)

No. 17, Takt 98: Eingang (S. 349)

Die dort jeweils als Fußnote gegebenen Auszierungen und Eingänge sind als unverbindliche Empfehlungen des Herausgebers anzusehen. Ähnliches gilt für die – jeweils über dem Gesangssystem zur betreffenden Note gestochenen – Appoggiaturen.

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (heißt ,  statt , );

bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♪, ♫ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

Darüber hinaus gelten folgende Besonderheiten:

1. Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn einer Nummer bzw. eines Rezitativs wurde verzichtet; stattdessen ist die originale Schlüsselung auf S. 2 (Personen) mitgeteilt.

2. Die sonst in der NMA weitgehend geübte Praxis, Pausensysteme großzügig mitlaufen zu lassen, hätte das Volumen der vorliegenden Edition außerordentlich stark erweitert. Deshalb wurde von der sogenannten variablen Akkolade Gebrauch gemacht: Pausensysteme entfallen überall dort, wo einteilungsmäßige Gründe das erfordern (also vorwiegend in den Ensemblesätzen); zur Verdeutlichung wird grundsätzlich zu Beginn einer jeden Akkolade die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste“, wiederholt.

3. Überschriften zu den einzelnen Nummern sowie allgemeine Besetzungsangaben wurden in der Regel mit italienischen Termini wiedergegeben; Ausnahme bilden Lied und Duett bei No. 2 und die originalen Überschriften Mozarts zur Ouverture und zu den Nummern 5b, 7, 18, 21a und 21b.

4. Szenische Angaben außerhalb des Notentextes (Aufzug- und Auftrittangaben, Beschreibung der Bühne) und der Dialog wurden dem Textbuch (Wien 1782) entnommen und in gerader Type gesetzt. Gelegentliche Ergänzungen des Herausgebers in den Dialogtexten (z. B. „lacht nur höhnisch in den Bart hinein!“) statt „... in Bart hinein!“) wurden typographisch nicht gekennzeichnet. Szenische Angaben in-

nerhalb des Notentextes stehen durchweg in runden Klammern. Die aus dem Autograph entnommenen szenischen Angaben wurden in gerader, die aus dem Textbuch in kursiver Type wiedergegeben.

5. Gesangstexte und Dialoge wurden unter Erhaltung der originalen Wortformen (z. B. „itzt“) nach der heute üblichen Rechtschreibung (z. B. „vorbei“ statt „vorbey“) wiedergegeben. Besondere Aufmerksamkeit wurde dabei Mozarts eigenwilliger Interpunktion gewidmet, die sich sehr oft als Bestandteil der Komposition erweist und damit eine wesentliche Hilfestellung für die Interpretation bietet (z. B. in No. 6, Takt 1 „Ach ich liebte ...“, hingegen Takt 54f. „Ach, ich liebte ...“).

6. Die autographe Partitur wurde von fremder Hand, vermutlich erst beim Zusammenfügen der einzelnen Faszikel oder noch später, fortlaufend numeriert. Belmontes „Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze!“ trägt die Nummer 1, *Vaudeville* und Schlusschor sind gemeinsam als letzte Nummer mit 21 bezeichnet. An dieser der musikalischen Praxis vertrauten Nummerierung wurde festgehalten, *Vaudeville* und Schlusschor in No. 21a und No. 21b unterteilt. Der neu hinzugekommene Marsch im sechsten Auftritt des ersten Aufzuges erhielt ebenfalls keine eigene Nummer, sondern wurde mit No. 5a, der ihm unmittelbar folgende Chor der Janitscharen mit No. 5b bezeichnet.

7. Die von Mozart im Autograph gestrichenen Teile der Nummern 8, 10, 11, 12, 15 und 17 – Mozart nennt sie im Brief vom 20. Juli 1782 „meine [...] abkürzungen“ – sind in den Haupttext der Partitur aufgenommen und jeweils mit *Vi-de* gekennzeichnet worden. Beim Komponieren hatte Mozart seinen „gedanken freyen lauf“ gelassen, „und bevor ich es zum schreiben gab, machte ich Erst hie und da meine veränderungen und abkürzungen. – und so wie sie Sie bekommen, so ist sie gegeben worden“. Dürften mit „veränderungen“ z. B. Zusätze wie die nachgetragenen Oboen in No. 15 und die Klarinetten in No. 6, die zweimalige Aussparung des Instrumentalbases in No. 17 und die Erweiterung (!) des Schlusses dieser Arie gemeint sein, so sind die

„abkürzungen“ vor allem im Sinne von „Strichen“ zu verstehen. Der abschließende Satz der zitierten Briefstelle (20. Juli 1782) macht den aktuellen Bezug deutlich: Mozart hat die Partitur für die Aufführung eingerichtet, und man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, dass dieser oder jener Strich erst bei fortschreitender Probenarbeit vorgenommen worden ist, und dass dabei Rücksichten auf die Sänger

mitbestimmend gewesen waren. Die NMA stellt es den Ausführenden heute und in Zukunft anheim, sich von Fall zu Fall zu entscheiden. Sie beruft sich dabei auf Mozart, der selbst seine Meinung geändert und einen in die Martern-Arie eingetragenen „Strich“ wieder „aufgemacht“ hat.

Salzburg, im Frühjahr 1996 Gerhard Croll

PREFACE

Viewing Mozart's first year and a half in Vienna (from May 1781 to August 1782), we find *Entführung* poised between two critical dates and events in his life: first, his breach with the Archbishop and his release from the service of the Salzburg court on 9 and 10 May 1781; and second, his marriage to Constanze Weber on 4 August 1782, accompanied by, if not a "breach", then at least a falling-out with and, after months of conflict, a dissociation from his father. Finally – and this must suffice to suggest the larger biographical context – the final stages of his work on *Entführung* coincided with his crucial encounter with the music of Handel and Bach at the home of Gottfried van Swieten. For in no other work by Mozart, apart from *Idomeneo*, have so many authorial comments survived as for *Entführung*. Unlike the earlier work, however, we lack Leopold's let-

ters of reply. Amidst the success of the initial performances of *Entführung*, Mozart was made to suffer the bitterest of disappointments through his father's "cold and indifferent letter" in response to his sending of the score. It seems almost as though Wolfgang's alliance with the Weber family transformed all of Leopold's paternal sentiments into open indifference toward a piece of music that confronted him with the name of "Konstanze".

The Genesis of the "Abduction"

A period of ten months – an unusually long span of time for Mozart's operas – lies between the beginning and the completion of the score to his three-act singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. There are both external and in-

ternal reasons why the work, after beginning under severe deadline pressure and progressing quite rapidly, should have come to a halt and been delayed for such a length of time. Let us begin with the dates supplied by Mozart himself for the completion of its three acts:

30 July 1781: work on the opera begins (letter of 1 August 1781).

22 August 1781: “the first act of the opera is now finished”.

7 May 1782: Mozart “ran through the second act” for the Countess Thun (letter of 8 May 1782).

30 May 1782: Mozart plays the third act to the Countess Thun (letter of 29 May 1782).

At first, it looked as though Mozart’s music for the singspiel *Bellmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail* (Leipzig, 1781), an “operetta in three acts” by C. F. Bretzner that had been presented to him on 30 July 1781 by Gottlieb Stephanie (1741–1800), would be completed on schedule for the visit in mid-September of the heir-apparent to the Russian throne. The first numbers – “Adamberger’s aria in A [no. 4], Cavalieri’s in B-flat [no. 6] ... and the trio [no. 7]” – were all “composed on one day and copied out in one and a half”. In three days roughly half of the first act was put down on paper, and within ten days the numbers 4, 6, 7, 2 and 5b (in chronological order from the work’s inception) were finished. In sum, Mozart had set all of the vocal texts in Act I of Bretzner’s play. Had he continued at this almost inconceivable pace, the première of *Entführung* might indeed have taken place in the middle of September 1781. When the Grand Duke had to postpone his visit of state till November Mozart was “quite pleased” as he could now “write my opera with more time for deliberation ... I will not have it performed before All Saints’ Day, for that is the best time, as everyone returns from the country then.” If in this letter Mozart still reckoned with a performance in honour of the Russian visitor, it soon became apparent to him that other arrangements had been made in the meantime: as early as 31 July Emperor Joseph II, then in

Versailles, had issued instructions to prepare the best plays and operas for performance during the Russian visit, with priority going to Gluck’s *Iphigenie auf Tauris* (in German translation), followed by *Alceste* (in Italian). The first part of September witnessed “one rehearsal after another in the theatre”, which Mozart followed with lively interest. For a while, he considered the possibility of having his Munich opera *Idomeneo* likewise revised and translated into German. Doubtless this would have involved some sacrifice to *Entführung*. Wolfgang’s letter of 26 September 1781 to his father, which is almost entirely devoted to the latter work, informs us that, of Act II, he had only finished “one aria [probably no. 8] ... and the drunken duet for the gentlemen of Vienna [no. 14]”. His pace had slackened, and it now came virtually to a standstill.

In addition to the external reasons described above, there were also internal reasons responsible for this delay: the composer began to take a stronger hand in shaping the libretto. In Act I Mozart had largely left Bretzner’s wording untouched. Only the text of the “little arietta” (no. 1) had, at Mozart’s request, been extracted by Stephanie from Bretzner’s opening monologue for Belmonte; and Mozart himself had “given precise instructions to Herr Stephanie” for Osmin’s “new” aria (no. 3). While working on the second and third acts Mozart and Stephanie increasingly distanced themselves from Bretzner’s “book”, retaining three of his nine vocal numbers in Act II and only one (of five) in Act III. The conclusion was thoroughly revised and overhauled. Not even the plot’s dénouement remained intact. Where the *Bassa* originally recognized in Belmonte his long-lost son, he now, in a Lessing-like spirit of clemency, forgives the son of his arch-enemy and has him proclaim: “It is far greater to repay patent injustice with good deeds than to redress iniquity with iniquity.” Also new are the *Vaudeville* (no. 21a) and the *Chorus of Janissaries* (no. 21b). Nonetheless, when we compare the two versions and examine the genesis of Mozart’s score, we can only appreciate the value of Bretzner’s “book” as a source of inspiration.

Rehearsals and Early Performances in Vienna

Rehearsals for *Entführung* began on 3 June 1782 and lasted over six weeks until the final dress rehearsal. Mozart was well-acquainted with the theatre and its orchestra. A contemporary description of the Burg Theatre refers to it as “lovely on the inside, but not large”. This is confirmed by the dimensions of the stage: 9.2 metres wide and fifteen metres deep, with an additional eight metres of backstage area. Thanks to the funnel shape of the stage and the wooden construction of the interior, the theatre had excellent acoustics, especially for singers. “The orchestra is made up of forty parts, all of them accomplished and acclimatized.” These words from the year 1777 may also be said to apply, by and large, to the 1780s. The standard forces of the orchestra were six first and six second violins, four violas, three violoncellos and three double basses, with double winds (flute, oboe, clarinet and bassoon) as well as two horns, two trumpets and percussion.

Despite a full-voiced “cabal”, the première on 16 July 1782 was “well received”, as Mozart reported to his father in a letter written an 20 July, one day after the second performance. The cast was as follows:

Selim, Bassa	Dominik Joseph Jautz
Konstanze	Caterina Cavalieri
Blonde	Therese Teyber
Belmonte	Valentin Adamberger
Pedrillo	Johann Ernst Dauer
Osmin	Ludwig Fischer

Mozart’s references to a “cabal” and the “hissing” of an entire act at the first two performances suggest deliberate intrigues. Apparently, these were soon discontinued. By the third performance Mozart could report in a letter of 27 July 1782 that it won “the greatest applause; and again, in spite of the frightful heat, the theatre was packed ... The people are absolutely infatuated with this opera. Indeed it does one good to win such ovations.” The fifth performance took place immediately after

Mozart’s wedding on 4 August, the sixth (on 6 August) “at the instigation of Gluck. He has been very complimentary to me about it. I am dining with him tomorrow.” Not until the eleventh performance was given on 8 October – at last in the presence of the Russian Grand Duke and Duchess – did a long hiatus set in. By the end of the 1782–3 season *Entführung* had received a total of fifteen performances, more than twice as many as other successful works received during the same season. German singspiel having been banished from the Burg Theatre in the 1783–4 season and supplanted by Italian opera, Mozart’s work did not return to the Burg Theatre until 10 May 1786, nine days after the première of *Le nozze di Figaro*. By then *Entführung*, now staged at the Kärntnertor Theatre, had become “even outside Vienna Mozart’s most successful stage work during his lifetime”. The wide dissemination of the work in the three years following its Vienna première can at least be suggested by a list of towns where it was performed: Prague, Warsaw and Bonn (1783); Mainz, Mannheim, Cologne and Weimar (1784); and Salzburg, Bratislava, Rostock and Riga (1785). Of Mozart’s later works, only the *Zauberflöte* was able to match the success of *Entführung*.

The Sources

I. Musical Sources

Mozart’s autograph score, bound act by act in three volumes, is located today in the Biblioteka Jagiellońska in Cracow, Poland (Acts I and II) and in the music department of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin (Act II).

Bound with the score are several “partial scores” that Mozart wrote out separately due to shortage of space, namely, the wind and percussion parts for numbers 5b, 11, 14, 16, 21a and 21b. The autograph manuscript of no. 10, replaced in Mozart’s original score by a copyist’s manuscript apart from the final two pages, is preserved in a private collection in Switzer-

land. The entire autograph score was made available for the purposes of this edition.

Of the large number of pre-1810 copies of the score, two were selected and consulted for special reasons in the preparation of our edition:

1. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, handwritten copy of score. This is a “substitute score” with handwritten addenda by Mozart, particularly expression marks (dynamics), but also with sporadic additions of instrumental parts (e. g. timpani and triangle in the Overture).

2. Handwritten copy of score, preserved in the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (music department). This copy probably originated in conjunction with the copy of the *Entführung* commissioned from Mozart in September of 1782 by the Prussian ambassador to Vienna for a performance in Berlin. It contains the March, no. 5a.

Finally, Appendices II and III are based on the following sources:

1. Page of autograph sketches for no. 2, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. This is a composition sketch for the fugato of the Belmonte–Osmin duet (see pp. 434f.).

2. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (music department), autograph draft of the abduction scene, K. 389/384A (see pp. 436–41).

3. Two previously unpublished fragments of an autograph vocal score: one page with writing on both sides for no. 11 (private collection); one page with writing on one side for no. 12 (see pp. 442–6), Stanford University Library, Stanford, California.

II. Sources of the Libretto

The following three sources have been consulted regarding the libretto of *Die Entführung aus dem Serail*:¹

1 Note the more recent findings in W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail: Faksimile-Ausgabe zur Geschichte des Librettos*, edited by Gerhard Croll and Ulrich Müller, in: *Wort und Musik: Salzburger akademische Beiträge, Libretto Series*, no. 2 (Anif, Salzburg, 1993).

1. Fragment of the autograph textbook, *Internationale Stiftung Mozarteum*, Salzburg. One page (both sides written) containing the opening of Act I to measure 128 of no. 2.

2. Libretto (Vienna, 1782) for the première performance held in Vienna on 16 July 1782 in the “Royal-Imperial National Court Theatre”. Once copy each located in *Österreichische Nationalbibliothek*, Vienna (music collection), *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*, Berlin (music department with Mendelssohn Archiv), and a private collection.

3. For purposes of comparison we have also consulted the libretto which served Stephanie and Mozart: *Bellmont und Constanze, / oder: / Die Entführung aus dem / Serail. / Eine Operette / in drey Akten / von / C. F. Bretzner*. (Leipzig, 1781). Copies located in, among other places, the *Österreichische Nationalbibliothek*, Vienna.

Special Remarks

I. Individual Numbers

No. 3, Aria: As Mozart’s autograph score opens with the entry of the voice, the spoken and sung text merge seamlessly into each other. In previous editions, the entry of the voice is preceded by an F-major chord with fermata in the strings. We present this chord in small print. There is no clear answer to the question of whether it originated with Mozart.

With regard to the *Allegro assai* (p. 85), attention should be drawn to Mozart’s notation of the cymbals on e”, and to the fact that the autograph expressly refers to *Corni in F*.

No. 4, Recitativo ed Aria: What is remarkable here is the discrepancy between Mozart’s notation of the passage from bar 40ff. (corresponding to mm. 73ff.) and his description of the same passage in a letter to his father, dated 26 September 1781: “You hear the whispering and the sighing – which I have expressed by the first violins with mutes [*mit Sordinen*] and a flute playing in unison.” There is no indication in the autograph that the first violins are to be muted (*con sordino*).

Act I, Scene 6 (nos. 5a and 5b): The “March of the Janissaries”, which was published for the first time in connection with the singspiel in the *Neue-Mozart-Ausgabe*, II/5/12, also calls for special comment at this point.² The composition is not to be found in Mozart’s autograph and has survived only in two handwritten copies of the *Entführung* score, one of which is now in a private collection. The decisive arguments for including it in the singspiel are the stage direction given for this entrance in the libretto (Vienna, 1782) and Mozart’s own handwritten codification by measure number of the work’s sequence (sketch leaf, K. 467a). No doubt the march was interpolated under enormous deadline pressure, and there is some evidence to suggest that it was not “newly composed”³. It fully satisfies its function in the drama, particularly when played on stage by a *banda* of Janissaries, as seems to have been the practice at the Burg Theatre.

No. 7, Terzett: Measures 1 through 4, presented here in small print, are not to be found in the autograph score, which opens with the entry of the voice in m. 5. Perhaps a mishap at the second performance (“I was relying on the closing trio, but as ill-luck would have it, Fischer went wrong”) prompted Mozart, who was “beside himself with rage”, to come to the singers’ assistance by appending the instrumental accompaniment of the first four measures as a “prelude”.

No. 8, Aria: The first of the two passages which Mozart struck from Blonde’s aria encom-

passes twenty-one bars (mm. 37–59, pp. 152–3) amounting to a fifth of its entire length, much to the detriment of this “movement in the tersest of rondo forms” (Hermann Abert).

No. 10, Recitativo ed Aria: Mozart’s autograph score was consulted for the first time in conjunction with the *Neue Mozart-Ausgabe*.

No. 11, Aria: Although it applies to all four solo instruments, Mozart wrote the instruction “ad libitum” only once in the middle of each relevant group of bars (see mm. 24 and 28, mm. 93 and 97, and mm. 197 and 201 on pp. 189, 198 and 212). It should be interpreted as an instruction to the solo instrumentalists to adopt an uninhibited delivery contrasting with the overall course of the passage.

The two cuts indicated by Mozart in the score (mm. 109–19 on pp. 200–2, and mm. 275–89 on pp. 223–5) were presumably made in deference to the singer, who is in any case severely taxed in this number. On the other hand, Mozart reinstated the first cut (mm. 109–19) in his separately written-out set of parts for trumpets and timpani. Finally, attention should be drawn to the hitherto unnoticed remark of Leopold Mozart (letter of 7–10 December 1785 to his daughter) regarding the “*Martern aria*” at a performance of *Entführung* given in Salzburg on 9 December 1785: the soprano who took the part of Konstanze (Elise Peierl) “sang the aria with obligato instruments, ‘*Martern aller Arten*’ etc., complete, that is, with the added cadenza containing all the instruments, even trumpets and timpani.” This cadenza, perhaps played on the fermatas in measures 91 and 92, has not survived. Proof that Mozart also declined to view the second cut (mm. 275–89) as irrevocable is provided by his own piano reduction of the *Martern* aria, which has survived in fragmentary form (see Appendix III, pp. 442–5).

No. 13, Aria: Mozart makes no mention in his score of the participation of the bassoon, presumably taking for granted that it would play *col basso*.

No. 15, Aria: In four passages of this aria we can no longer determine with absolute certainty whether either of the two surviving versions

2 For further information see the first edition of the March, published as an advanced offprint (BA 4792) from the *Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/12, under the title *Wolfgang Amadeus Mozart, Marsch der Janitscharen für 9 Bläser und 2 Trommeln KV 384*, edited by Gerhard Croll (Kassel et al, 1980). Also, by the same author, “Ein Janitscharen-Marsch zur ‘Entführung’”, in *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 28 (1980), nos. 1–2, pp. 2ff., with supplement in nos. 3–4, p. 31.

3 It should not go without comment that the authenticity of the March – first published in 1980 as an advanced offprint and then in 1982 as NMA II/5/12 – has been strongly questioned (also by Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm, the directors of the New Mozart Edition at that time).

originated with Mozart. These passages are referred to as Version A and Version B:

Version A		Version B
mm. 24–5	corresponds to	mm. 24 (+25)
mm. 30–31	corresponds to	mm. 30 (+31)
mm. 33–5	corresponds to	mm. 33 (–35)
mm. 82–3	corresponds to	mm. 82/83

Only Version A is to be found in Mozart's autograph score; all other known printed and handwritten sources contain this aria only in the form given by Version B. As Version A is surely by Mozart – and Version B, in our opinion, very probably so, being principally or perhaps exclusively a simplification for the singer, in this case the tenor Adamberger – we present both versions synoptically on opposite pages (pp. 272–3) or immediately following one another (p. 278). The choice of version is left to the discretion of the performers.

No. 16, Quartetto: Special attention is hereby drawn to Mozart's revision of the original tempo mark *Allegro assai* (m. 258, p. 321), which he reduced to *Allegro* in his score, including four times in measure 258. In the parts he himself wrote out for flutes, trumpets and timpani, we find *Allegro* only.

No. 17, Aria: In addition to no. 15, this aria shows especially obvious traces of compositional labour in the autograph. Of two earlier versions that were later rejected and replaced by the present definitive one, we reproduce that relating to mm. 79 to 93 in Appendix I (p. 433).

No. 18, Romance: In order to save space, Mozart wrote out the romance as a strophic song. In keeping with his instructions, our edition places the dialogue of the libretto after the second strophe, followed by the music for the third and fourth strophes.

Appendix II/1.: It is, perhaps, not coincidental that this is the only known or surviving sketch in the full sense of the term that has been handed down for *Entführung*. The contrapuntal texture applied in this passage induced Mozart to write down his thoughts in the form of a sketch.

Appendix II/2.: This is the “charming quintet

or rather finale” of which Mozart spoke in his letter of 26 September 1781 to his father (K. 384A = 389). It is based on the text of Scenes 3 and 4 (until just before Pedrillo's romance) from Act III of Bretzner's libretto.

Appendix III/1.: This fragment from a vocal score contains the end of Aria no. 11 (starting at m. 226) with the *Allegro assai* (mm. 242ff.), in which the cut Mozart entered in the score (from mm. 275 to 289) is partly ignored.

II. The Scoring of the Horns

The numbers calling for horns in A (no. 4), G (no. 12), F (nos. 3 and 21a), E-flat (nos. 9 and 17) and D (nos. 13, 16 and 19) do not present any problems of scoring; and the numbers with *Corni in Do* (Overture and nos. 1, 5a, 5b, 7, 11 and 21b) are to be regarded throughout as “basso”. However, the circumstances relating to the five numbers with horns in B-flat (nos. 2, 6, 10, 15 and 20) are, at least in part, far more complicated.⁴

III. Possible Use of Keyboard Accompaniment

When the “Russian court” attended a performance of *Entführung* in early October of 1782, Mozart, as he reported on 19 October to his father, “thought it advisable to resume my place at the clavier and conduct it,” his particular aim being “to rouse the orchestra, which had gone to sleep a little.” As a clavichord is out of the question, the term “clavier” is more likely to refer to a fortepiano or *Hammerflügel* than to a harpsichord.

IV. Embellishments and Appoggiaturas

Following the practice of the *Neue Mozart-Ausgabe*, the editor has made suggestions for the embellishment of fermatas and the execution of appoggiaturas. The relevant fermatas occur in the following passages:








⁴ See the presentation and discussion in the Preface to *Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/12, pp. XXXIII.

- No. 11, m. 91: fermata embellishment (p. 198)
 No. 12, mm. 66–7: fermata embellishment and entrance cadenza (p. 235)
 No. 15, m. 36: entrance cadenza (pp. 272 and 273); m. 62: entrance cadenza (p. 276); m. 76: fermata embellishment (p. 278)
 No. 17, m. 98: entrance cadenza (p. 349)

The aforementioned embellishments and entrance cadenzas appear in footnotes and should be regarded as non-obligatory recommendations on the part of the editor. The same applies to the appoggiaturas engraved above the vocal staff for each note concerned.

EDITORIAL PRACTICE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller font. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment.

Mozart always notated isolated sixteenths, thirty-seconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, “[]” has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks for grace notes.

Readers should also take note of the following peculiarities:

1. We have chosen not to prefix vocal parts with the old C clefs at the beginning of each number or recitative. Instead, the original clefs can be found on page 2 with the list of characters.

2. It is normally the practice of the *Neue Mozart-Ausgabe* to grant generous space to the printing of blank staves. As this would have added enormously to the size of the present edition, we have instead employed the so-called “variable brace”: blank staves have been omitted in the interest of placement on the page (i. e. primarily in ensemble numbers). For the sake of clarity, however, the scoring is always repeated in abbreviated form as a “header” at the beginning of each brace.

3. As a rule, captions to individual numbers and general designations of instruments are rendered in Italian terminology. The only exceptions are *Lied und Duett* in no. 2 and Mozart’s original captions for the Overture and nos. 5b, 7, 18, 21a and 21b.

4. Stage directions extrinsic to the musical text (act and scene numbers, descriptions of the stage) have been taken from the published libretto (Vienna, 1782) and printed in roman type; the same applies to the dialogue. Occasional editorial additions to the dialogue (e. g. “lacht nur höhnisch in den Bart hinein!” instead of “... in Bart hinein!”) are not distinguished typographically. Stage directions within the musical text are always enclosed in parentheses. Stage directions taken from the autograph score are printed in roman type, those from the libretto in italics.

5. Vocal texts and dialogue have been rendered in modern orthography (e. g. “vorbei” instead of “vorbey”) while retaining the original word forms (e. g. “itzt”) Special attention has been devoted to Mozart’s idiosyncratic punctuation, which often proves to be part of the composition and hence an important aid to interpretation (e. g. “Ach ich liebe ...” in m. 1 of no. 6, but “Ach, ich liebe ...” in mm. 54f.).

6. The autograph score has been given a consecutive enumeration in a hand other than Mozart’s, presumably when the individual fas-

cicles were collated, or perhaps even later. Belmonte's "Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze!" bears the number 1, while the vaudeville and concluding chorus share the final number 21. We have retained this numbering, which is familiar to performing musicians everywhere, but have divided the vaudeville and final chorus into nos. 21a and 21b. The newly added march in Act I, Scene 6, has likewise not been given a number of its own, but is numbered 5a to distinguish it from the Chorus of Janissaries, no. 5b, which immediately follows it.

7. Those sections of nos. 8, 10, 11, 12, 15 and 17 that Mozart deleted from the autograph score, referring to them in his letter of 20 July 1782 as "my ... abridgments" [*Abkürzungen*], are included in the main text of the score but identified with "Vi-de" signs. During the act of composition, Mozart had given "free rein to my ideas and then made my alterations and abridgements here and there at the last moment" before sending the work to be copied, so that "the opera was performed just as you

now have it". By "alterations" [*Veränderungen*] he probably meant such changes as the oboes subsequently added to no. 15 and the clarinets to no. 6, the double omission of the instrumental bass in no. 17, and the extension (NB!) of the end of this aria. The "abridgements", on the other hand, should be primarily understood as cuts. The final sentence in the passage quoted above from his letter of 20 July 1782 underscores its relevance today: Mozart did not mark up his score for the performance, and it would not be farfetched to assume that one or another of the cuts was not made until work was well into rehearsal, partly in deference to the singers. The *Neue Mozart-Ausgabe* leaves it to the discretion of performers, now and in the future, to make their decisions on the merits of each case. In doing so we point to the precedent of Mozart himself, who once changed his mind and reinstated his "cut" in the *Martern* aria.

Salzburg, spring 1996

Gerhard Croll

(translated by J. Bradford Robinson)