

W. A. MOZART

Die Entführung aus dem Serail

Deutsches Singspiel in drei Aufzügen

The Abduction from the Seraglio

German Singspiel in three Acts

KV 384

Text von Christoph Friedrich Bretzner (1748–1807)

bearbeitet von Johann Gottlieb Stephanie d. J. (1741–1800)

Klavierauszug

nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von

Piano Reduction

based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Eugen Epplée



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4591a

VORWORT

Am 23. März 1776 hatte Kaiser Joseph II. in einem Handbillett dem Fürsten Johann Josef Khevenhüller mitgeteilt, dass „das Theater nächst der Burg hinfort das deutsche Nationaltheater heißen soll“. Damit hatte das Burgtheater aufgehört, ein exklusives Adelstheater zu sein. Mit dem kaiserlichen Auftrag vom 17. Dezember 1777 an Johann Heinrich Friedrich Müller, die Einstudierung eines deutschen Singspiels zu beginnen, war der Weg frei – für Müller als Spielleiter und Ignaz Umlauf als Komponisten –, die *Bergknappen* in Szene zu setzen. Das geschah im Januar 1778.

In Mannheim wusste man über das kaiserliche Vorhaben besser Bescheid als in Salzburg. „Ich weiß | ganz gewis | das der kaiser in sinn hat in Wien eine teutsche opera aufzurichten, und daß er einen jungen kapelnmeister, der die teutsche sprache versteht, genie hat, und im stande ist etwas neues auf die welt zu bringen, mit allen ernste sucht; [...] ich glaube, das wäre so eine gute sache für mich; aber gut bezahlt, das versteht sich. wenn mir der kaiser Tausend gulden giebt, so schreibe ich ihm eine teutsche opera“.

Leopold Mozart möge gleich – so Mozart in dem oben zitierten Brief aus Mannheim vom 10./11. Januar 1778 – „an alle erdenckliche gute freunde zu wien“ schreiben, „daß ich im stande bin, dem kaiser ehre zu machen. wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer opera Probiren – was er hernach machen will, das ist mir einerley“.¹ Leopold Mozart reagierte sofort und wandte sich an Franz von Heufeld, um zu versuchen, seinen Sohn in Wien „anzubringen“. Heufelds freundschaftliche Antwort (vom 23. Januar 1778) enthält als Quintessenz dessen, was für seinen „lieben Wolfgang“ am besten zu tun sei, den

Rat: „Will dero Sohn sich die Mühe nehmen zu irgend einer guten deutschen komischen Oper die Musick zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen und dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk beyfall findet, anzukommen. In disem Falle aber wäre es wohl nöthig selbst gegenwärtig zu seyn.“

Der „General-Spektakel-Direktor“ Franz Xaver Graf Rosenberg-Orsini, Oberstkämmerer Kaiser Josephs II., erteilte im Frühjahr 1781 den (kaiserlichen) Auftrag, Mozart „ein gutes Oper buch [...] zu schreiben zu geben“.² Friedrich Ludwig Schröder legte ein Textbuch vor, das aber keinen rechten Anklang fand.

Mitte April 1781 sprach Mozart Johann Gottlieb Stephanie d. J. „wegen dem schachtner seiner operette“ an; dieser stellte ihm ein neues Stück in Aussicht. Allerdings erhoffte Mozart sich einen von Stephanie selbst geschriebenen Operntext. Es war dann aber kein eigenes und auch kein ganz neues Stück, das Stephanie, in kaiserlichem Auftrag handelnd, Mozart am 30. Juli brachte: *Bellmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail*. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner, Leipzig 1781.

Als Singspieldichter war Bretzner Mozart gewiss nicht unbekannt. Bretzners komische Oper in zwei Akten *Adrast und Isidore* komponiert von František Miča war die erste Premiere der Spielzeit 1781/82, mit der als griechische Sklavin Isidore in einem auch türkisch akzentuierten bunten Völkergemisch dominierenden Primadonna Cavalieri. Stephanie hat noch in derselben Spielzeit 1781/82 Bretzners Singspiel *Das Irrlicht, oder Endlich fand er sie* bearbeitet und mit der Musik von Ignaz Umlauf am 17. Januar 1782 – ein halbes Jahr früher als die *Entführung* – herausgebracht. Deren Text mit dem „türkischen Sujet“ las Mozart jetzt zum ersten Mal. Beiden aber war der Grundriss der Handlung wohlvertraut, besonders nachhaltig durch das Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* von Christoph Willibald Gluck, das vier

1 Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II, Nr. 402. – Bei Verweisen auf ganze Briefe und bei wörtlichen Zitaten aus Bauer-Deutsch im laufenden Text dieses Vorworts wird in der Regel lediglich das Briefdatum als Nachweis verwendet.

2 Brief Wolfgangs an den Vater vom 9. Juni 1781 (Bauer-Deutsch III, Nr. 604).

Tage zuvor zum dritten Mal in dieser Spielzeit aufgeführt worden war und zu dem Stephanie die deutsche Übersetzung geliefert hatte.

Zurückzuführen sind Stoff und Handlung auf das Märchen von *Flos und Blancflos/Blume und Weißblume*, das sich in der mittelalterlichen französischen und deutschen Dichtung findet und in der italienischen Literatur bei Boccaccio aufscheint: in dessen *Filocolo* als Geschichte von Florio und Biancofiore sowie im *Decameron* als Erzählung des Schicksals von „Gostanza“ und „Martuccio Gomito“. Als unmittelbares Vorbild für Bretzner machte Walter Preibisch³ *La schiava liberata* geltend (Text von Gaetano Martinelli), 1777 in Dresden aufgeführt (Musik von Joseph Schuster), und wies daneben, insbesondere als Vorlage für die im Kreise der Spanier als „Engländerin“ fremde Blonde, auf Isaac Bickerstaffes Komödie *The Sultan or a Peep into the Seraglio* hin, in der der Ober-Eunuch „Osmyn“ eine englische Sklavin „Roxalana“ tyrannisiert, die sich aber als „englisches Mädchen“ zur Wehr setzt und schließlich den Sultan heiratet.

Für beide, Stephanie und Mozart, mag bei der Entscheidung für das Bretznersche Textbuch ausschlaggebend gewesen sein, dass man an das lebhafteste Interesse der Wiener an Türkenstoffen und damit zugleich an den anhaltenden Erfolg der *Pilgrime von Mekka* anknüpfen konnte.

Für die Besetzungsliste, die Wolfgang in seinem ersten „Entführungs-Brief“ an den Vater – geschrieben zwei Tage, nachdem er Bretzners Text von Stephanie erhalten hatte – präsentierte, war letztlich Stephanie zuständig und verantwortlich: Caterina Cavalieri – Konstanze, Therese Teyber – Blonde, Johann Ignaz Ludwig Fischer – Osmin, Johann Valentin Adamberger – Belmonte, Joseph Ernst Dauer – Pedrillo und Joseph Walther – Selim Bassa.

Es war dies die beste Besetzung, die Stephanie anzubieten hatte, aus einem Ensemble, welches auf dem Gebiet seinesgleichen suchte. Allerdings wurde Joseph Walther während der Spielzeit 1781/82 entlassen. Die Rolle des Selim Bassa blieb – wie bei Bretzner – eine reine Sprechrolle, die vom Schauspieler Joseph Jautz verkörpert wurde.

³ *Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail“*, phil. Diss. Halle-Wittenberg 1908, Halle a. S. 1908 (1. Teil), und in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, X (1908–1909), S. 430–476.

Zur Entstehung der Komposition

Von Mozart sind wir über die Fertigstellung der drei Aufzüge gut informiert:

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 spielt der Gräfin Thun den zweiten Akt vor (Brief vom 8. Mai 1782); 30. Mai 1782: Mozart spielt der Gräfin Thun den dritten Akt vor (Brief vom 29. Mai 1782).

Am 29. Mai 1782, genau zehn Monate nach Arbeitsbeginn, berichtet Mozart nach Salzburg, er habe nun „nichts als verdrüssliche arbeiten, nehmlieh – zu Corrigiren. – künftigem Montag [3. Juni] werden wir die Erste Probe machen. – Ich freue mich recht auf diese oper, das muß ich ihnen gestehen.“

Bei keinem anderen der *Entführung* vergleichbaren Bühnenwerk liegt eine so große Zeitspanne zwischen Anfang und Ende der Arbeit; man spürt aus Mozarts Worten neben der Vorfreude auch die Erleichterung über den Abschluss der Oper. Es waren äußere und innere Gründe, welche die anfangs unter starkem Zeitdruck stehende und deshalb rasch vorangetriebene Arbeit ins Stocken kommen und sich dann so lange hinziehen ließen.

Zugleich mit Auftrag und „Buch“ hatte Stephanie Mozart den für die Aufführung vorgesehenen Termin übermittelt: „im halben 7:ber soll es schon aufgeführt werden [...] der Großfürst von Rußland wird hieher kommen; und da bat mich Stephani ich sollte, wenn es möglich wäre, in dieser kurzen zeit die opera schreiben.“ Doch stellte sich bald heraus, dass der Großfürst von Russland erst im November kommen würde. Mozart war darüber recht froh, weil er nun seine „opera mit mehr überlegung schreiben“ konnte.

Von der *Entführung* lesen wir erst wieder im Brief vom 26. September 1781 an seinen Vater, in dem Mozart sich ausführlich über den Stand und das Werden der Oper äußert:

„Verzeihen sie mir daß ich ihnen lezthin mehr Brief=Porto bezahlen gemacht! – allein, ich hatte eben nichts Nothwendiges zu schreiben, – und glaubte ihnen vergnügen zu machen, wenn ich ihnen so eine kleine Idèe von der oper geben würde. – die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H: Stephani eine kleine ariette daraus zu machen – und daß anstatt

nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. – da wir die Rolle des osmin H: fischer zgedacht, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat [...] so muß man so einen Mann Nutzen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. – dieser osmin hat aber im original büchel das einzige liedchen zum singen, und sonst nichts, außer dem Terzett und final. dieser hat also im Ersten Actt eine aria bekommen, und wird auch im 2:ten noch eine haben. – die aria hab ich dem H: Stephani ganz angegeben; – und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste. – sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß – der zorn des osmin wird dadurch in das komische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. – in der ausführung der aria habe ich seine schöne tiefe töne : ... schimmern lassen. – das, drum beym Barte des Propheten etc: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten – und da sein Zorn immer wächst, so muß – da man glaubt die aria seye schon zu Ende – das allegro aßai – ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton – eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt. – Nun die aria von Bellmont in ADur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist – auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt – die 2 violinen in oktaven. – dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben – auch von mir. – und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben. man sieht das zittern – wanken – man sieht wie sich die schwellende brust hebt – welches durch ein crescendo exprimirt ist – man hört das lispeln und seufzen – welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist. –

der Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. – kurz und lustig; – und ganz für die Wiener geschrieben. – die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:selle Cavallieri aufgeopfert. – Trennung war mein banges loos. und nun schwimmt mein aug in Thränen – habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zulässt, auszudrücken gesucht. – das hui – habe ich in schnell verändert also: doch wie schnell schwand meine freude etc: ich weis nicht was sich unsere teutsche dichter denken; – wenn sie schon das theater nicht verstehen, was die opern anbelangt – so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden [...]

Nun das Terzett, nemlich der schluß vom Ersten Actt. – Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er gelegenheit hat mit seiner konstanze im garten zusamm zu kommen. der Bassa hat ihn in diensten genommen; – osmin als aufseher, und der darum nichts weis, ist als ein grober flegel, und Erzfeind von allen fremden impertinent und will sie nicht in dem garten lassen. das erste was angezeigt, ist sehr kurz – und weil der Text dazu anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut 3stimmig geschrieben. dann fängt aber gleich das major pianissimo an – welches sehr geschwind gehen muß – und der schluß wird recht viel lärm machen – und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Actt gehört – Je mehr lärm, Je besser; – Je kürzer, Je besser – damit die leute zum klatschen nicht kalt werden. –

Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täck. – die ist ganz kurz – wechselt immer mit forte und piano ab; wobey beym forte allzeit die türkische Musick einfällt. – modolirt so durch die töne fort – und ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben. – Nun sitze ich wie der Haaß im Pfeffer – über 3 wochen ist schon der Erste Actt fertig – eine aria im 2:ten Actt, und das Saufduett |: per li Sig:ri vieneri :| welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht :| ist schon fertig; – mehr kann ich aber nicht davon machen – weil izt die ganze geschichte umgestürzt wird – und zwar auf mein verlangen.

– zu anfang des dritten Actts ist ein charmanter quintett oder vielmehr final – dieses

möchte ich aber lieber zum schluß des 2:t Actks haben. um das bewerkstelligten zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden – und Stephani hat über hals und kopf arbeit da muß man halt ein wenig gedult haben. – alles schmelt über den Stephani – es kann seyn daß er auch mit mir nur ins gesicht so freundschaftlich ist – aber er arrangirt mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm! – [...]"

Die Handlung

Konstanze, eine junge Spanierin, ihre englische Zofe Blonde und deren Bräutigam Pedrillo, der Diener Belmontes, wurden von Piraten geraubt und als Sklaven in der Türkei an den Bassa Selim verkauft. Der spanische Edelmann Belmonte, Konstanzes Verlobter, hat ihren Aufenthaltsort ausfindig machen können und ist nun gekommen, um sie zu befreien.

ERSTER AUFZUG: (1. Auftritt, No. 1 Aria) Belmonte befindet sich vor dem Palast des Bassa Selim und erwartet sehnsüchtig das Wiedersehen mit Konstanze. Allerdings weiß er noch nicht, wie er es bewerkstelligen soll. (Zweiter Auftritt, No. 2 Lied und Duett) Im Garten des Palasts begegnet Belmonte dem Aufseher Osmin, der in den Diensten des Bassa steht. Osmin benimmt sich feindselig und ist nicht bereit, Auskünfte zu erteilen. (3. Auftritt) Osmin beschimpft Pedrillo (No. 3 Aria „Solche hergelaufne Laffen“) und erklärt ihm, dass er ihn am liebsten mit den verschiedensten Methoden umbringen möchte („Erst geköpft, dann gehangen“). (4. Auftritt) Endlich treffen Pedrillo und Belmonte zusammen. Pedrillo berichtet, dass der Bassa bei Konstanze immer noch der unerhörte Liebhaber ist und dass Osmin seiner Blonde nachstellt. Er will Belmonte dem Bassa, der bald von einer Bootsfahrt mit Konstanze zurückkehren wird, als fremden Baumeister vorstellen (5. Auftritt, No. 4, Recitativo ed Aria). Belmonte ist ganz außer sich, dass er Konstanze bald wiedersehen soll („O wie ängstlich, o wie feurig“). (6. Auftritt, No. 5 Chor) Der Bassa Selim und Konstanze kehren mit großem Gefolge von einer Bootsfahrt zurück, und werden von den Janitscharen begrüßt („Singt dem großen Bassa Lieder“). (7. Auftritt) Selim fragt

Konstanze, warum sie sich an nichts freuen kann und seine Liebe nicht erwidert. Sie erklärt ihm, dass sie einen anderen liebt und sehr traurig ist, von ihm getrennt zu sein (No. 6 Aria: „Ach, ich liebte, war so glücklich“). Der Bassa ist unwillig und droht Konstanze, dass er sie zur Liebe zwingen könne. Innerhalb eines Tages solle sie sich überlegen, ob sie nicht doch seine Frau werden will. Konstanze aber will lieber sterben als mein eidig zu werden. (8. Auftritt) Selims Herz ist bezaubert von Konstanzes Standhaftigkeit. Pedrillo stellt Belmonte dem Bassa als italienischen Baumeister vor. Selim nimmt Belmonte in seine Dienste. (9. Auftritt) Belmonte und Pedrillo wollen in den Palast hinein, aber der Aufpasser Osmin stellt sich ihnen in den Weg (10. Auftritt). (Nr. 7 Terzett: „Marsch! Trollt euch fort!“). Sie stoßen ihn weg und gehen in den Palast.

ZWEITER AUFZUG: (1. Auftritt) Osmin stellt der hübschen Blonde nach, die der Bassa ihm als Sklavin geschenkt hat, aber sie lässt sich nicht einschüchtern, sondern erteilt ihm Unterricht in Umgangsformen (No. 8 Aria), „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln“ erobere man die Herzen der guten Frauen und nicht durch „Mürrisches Befehlen und Poltern, Zanken, Plagen“. Osmin versucht, Blonde zu drohen und befiehlt Blonde, Pedrillo nicht mehr zu treffen, aber Blonde lacht ihn aus und droht „Es ist um die Augen geschehen, wofern du noch länger verweilst“ (No. 9 Duetto). (2. Auftritt) Konstanze ist ganz unglücklich und verzehrt sich vor Sehnsucht nach Belmonte (No. 10 Recitativo ed Aria: „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“). (3. Auftritt) Selim trifft auf Konstanze und fragt sie, ob sie sich entschieden habe, am nächsten Tag seine Geliebte zu werden. Konstanze beteuert, dass sie ihn zwar verehere, aber nie wird lieben können. Sie habe keine Angst vor dem Tod (No. 11 Aria: „Martern aller Arten mögen meiner warten. Ich verlache Qual und Pein.“). (6. Auftritt) Pedrillo sucht Blonde auf und teilt ihr mit, dass Belmonte sich im Palast befinde. Er erzählt ihr von dem Fluchtplan, dass um Mitternacht Belmonte sich mit einer Leiter an Konstanzes Fenster eindringen würde und er bei ihr; zusammen würden sie dann mit einem Schiff flüchten, das im Hafen bereit liegt (No. 12 Aria: „Welche Wonne, welche Lust“ und No. 13 Aria). Während Blonde ihrer Herrin die freudige Nachricht bringt, (8. Auftritt) kann Pedrillo den Osmin schläfrig und betrunken machen und ihn

ins Haus führen (No. 14 Duetto: „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!“). (9. Auftritt) Belmonte und Konstanze sehen sich endlich wieder (No. 15 Aria: „Wenn der Freude Tränen fließen“). Die Freude wird vorübergehend getrübt, als die beiden Männer wissen wollen, ob die Frauen ihnen auch treu geblieben sind; doch die Mädchen verzeihen den Reumütigen ihre Verdächtigung, und die Paare versöhnen sich wieder (No. 16 Quartett).

DRITTER AUFZUG: Um Mitternacht erscheinen Pedrillo und Belmonte unter den Fenstern des Serails. Belmonte ist besorgt, ob die Flucht gelingt (No. 17 Aria). Pedrillo gibt den Mädchen mit einem Ständchen das verabredete Zeichen (No. 18 Romanze). Belmonte entführt seinen holden Engel Konstanze. Als Pedrillo nun auch Blonde befreien will, erscheint der schlaftrunkene Osmin, er alarmiert die Wachen und lässt die Flüchtlinge festnehmen. Osmin triumphiert (No. 19 Aria). (6. Auftritt) Er führt die Gefangenen zu Bassa Selim. Der Bassa ist wütend wegen der Verräterei. Belmonte versucht, den Bassa zu überreden, ihn und Konstanze für ein Lösegeld freizugeben. Als Belmonte seinen wahren Namen nennt, Lostados, erkennt Selim in ihm den Sohn seines ärgsten Feindes, wegen dem er sein Vaterland verlassen musste, seine Geliebte und sein Vermögen verlor. Der Bassa droht mit Rache. Beider Schicksal ist der gemeinsame Tod „Mit wonnevollen Blicken verläßt man da die Welt“ (No. 20 Rezitativ und Duett). (8. Auftritt) Auch Pedrillo und Blonde werden hereingeführt, und alle erwarten ihre bevorstehende Hinrichtung. (9. Auftritt) Völlig unerwartet jedoch schenkt der Bassa Konstanze und Belmonte die Freiheit, er wolle niemals so handeln, wie Belmontes Vater es getan hat. Es sei ihm „ein weit größer Vergnügen eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohlthaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen.“

Auch Pedrillo und Blonde schenkt er die Freiheit. Osmin möchte bersten vor Ärger, dass auch Blonde gehen darf. Belmonte, Konstanze, Pedrillo und Blonde erweisen dem Bassa Selim ihren Dank und zollen ihm Bewunderung für seine Güte (No. 21a Vaudeville). In allgemeinem Lob auf den Bassa (No. 21b Chor) klingt die Oper aus („Bassa Selim lebe lange!“).

Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Gerhard Croll 1982 vorgelegten Edition des deutschen Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA II/5/12). Das dort abgedruckte Vorwort behandelt die gut dokumentierte Entstehungsgeschichte des Werkes, referiert über Auftrag, Libretto und Besetzung sowie über die Proben und ersten Aufführungen; ferner auch über die für die Edition herangezogenen relevanten Quellen. Das Vorwort enthält ausführliche Hinweise zur Edition sowie spezielle Bemerkungen zur Aufführungspraxis. Seine Lektüre sei für die Probenarbeit jeder Aufführung nachdrücklich empfohlen, ebenso der 2003 vorgelegte Kritische Bericht von Faye Ferguson.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur gut spielbar gehalten ist, gelten folgende Regeln:

1. Die Nummerierung der autographen Partitur erfolgte nachträglich von fremder Hand, da Mozart die Gesangstexte nicht in der Reihenfolge des Textbuches komponiert hat. Nummerierung und auch Nummernbezeichnungen (Aria etc.) werden im Klavierauszug typographisch nicht differenziert gekennzeichnet.

2. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind in der Regel typographisch gekennzeichnet: Akzidenzien in runden, Vorschlags-Interpretationen in eckigen Klammern, Tempoangaben in Kursivdruck, dynamische Zeichen und Triller in kleinerer Type, Bögen sind in den Gesangssystemen gestrichelt, Triolenziffern wurden angeglichen.

3. Die deutschen Gesangstexte und Dialoge wurden unter Erhaltung der originalen Wortformen (z. B. „itzt“) nach modernerer Rechtschreibung (z. B. „vorbei“ statt „vorbey“) wiedergegeben. Besondere Aufmerksamkeit wurde Mozarts eigenwilliger Interpunktion gewidmet, die sich oft als Bestandteil der Komposition erweist und damit eine wesentliche Hilfestellung für die Interpretation bietet.

4. Mozart ist bei der Aufführung für den „russischen Hof“ Anfang Oktober 1782 „wieder an das clavier“ gegangen um zu dirigieren; gemeint ist damit wohl eher ein Hammerflügel als ein Cembalo. Die Mitwirkung eines Tasteninstrumentes ist also zu empfehlen.

5. In No. 2 in Takt 18 vor dem es¹ und in Takt 34 vor dem B stehen sowohl im Autograph als auch in der Direktionspartitur keine Auflösungszeichen.

6. Takt 1 der No. 3, der im Autograph fehlt, wurde vom Kopisten („I“) in der Direktionspartitur nachgetragen und findet sich auch im Wiener Stimmenmaterial und ist demzufolge als von Mozart autorisiert anzusehen.

7. No. 5, Chor der Janitscharen und Marcia, vgl. hierzu das Vorwort zur NMA-Partitur und den Kritischen Bericht. Die Marcia, No. 5a der NMA, ist in der Überlieferung umstritten und wird abweichend von der NMA und aufgrund der Erkenntnisse, die der Kritische Bericht referiert, nicht im Hauptteil des Klavierauszuges abgedruckt, sondern erscheint im Anhang. Vom Janitscharen-Chor werden – abweichend von der NMA – zwei Versionen nach den Erkenntnissen im Kritischen Bericht der Editionsleitung im Hauptteil als Alternative abgedruckt: die Fassung A nach dem Direktionsexemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien mit der Wiederholung des Orchestervorspiels, die Fassung B nach Mozarts Original in der Biblioteka Jagiellońska Kraków.

8. Die Takte 1–4 der No. 7 stehen nicht im Autograph, jedoch im Stimmenmaterial, das nach der Direktionspartitur angefertigt wurde. Es gilt daher als sicher, dass sie von Mozart stammen, vgl. KB.

9. Aria No. 15, *Fassung A und B*: In Mozarts Partitur-Autograph ist nur die *Fassung A* enthalten. Alle übrigen bekannten gedruckten und handschriftlichen Quellen zu dieser Arie enthalten nur die *Fassung B*, die sehr wahrscheinlich von Mozart stammt und vor allem wohl als Erleichterung für den Sänger anzusehen ist.

10. Zwischen Takt 317/318 befindet sich im Autograph eine Wendestelle mit einer Schreibfehler-Korrektur Mozarts, die die Setzung des „p“ für V. I (Takt 318 statt Takt 317) unberücksichtigt ließ.

11. In den Arien No. 8, 10, 11, 12 und 15 hat Mozart zahlreiche Takte durchgestrichen; diese

„Abkürzungen“, wie Mozart sie nennt, wurden in der Partitur der NMA mit „vi-de“ bezeichnet. Laut Kritischem Bericht sind sie als „von Mozart verworfene Takte“ zu verstehen und sollten daher nicht zur Aufführung kommen, erscheinen aber analog zur Partitur auch im Klavierauszug.

Aufführungspraktische Hinweise für die Sänger

1. Appoggiaturen: Im kleineren Stich über den Gesangssystemen angebrachte Vorschläge (z. B. No. 2, S. 24, T. 158) sind als anregende Empfehlungen des Herausgebers anzusehen. In den geschlossenen Nummern hat Mozart Appoggiaturen oft in die melodische Stimmführung mit einbezogen. Besonders in den rezitativen Teilen sind weitere Appoggiaturen durchaus möglich und dem Geschmack und Stilgefühl des Sängers überlassen.

2. Kadenz, „Eingänge“ und Fermaten-Auszierungen: Die Möglichkeit zu derartiger Improvisation wird durch Anmerkung angezeigt, allerdings nur in verbaler Form, um die Phantasie und Kreativität der Sänger nicht einzuengen. Hingewiesen sei hier auf die Partitur der NMA, die Vorschläge zur Ausführung der Eingänge und Kadenz bringt. Stilgefühl und künstlerisches Vermögen entscheiden darüber, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausgeziert wird.

3. Mozart schreibt in der Arie No. 11 ein für alle vier Soloinstrumente geltendes „ad libitum“. Diese Angabe ist als Hinweis an die Solo-Spieler zu einem solistisch-freien Vortrag aufzufassen. Die solistischen Episoden sind wohl als Ausdruck einer im Worttext nur angedeuteten Gemütsbewegung Konstanzes zu verstehen, die das nicht ausspricht, was die vier Soloinstrumente interpretieren.

Gerhard Croll
Salzburg 2007

PREFACE

On 23 March 1776 Emperor Joseph II, in a handwritten *dépêche*, informed Prince Johann Josef Khevenhüller that “the theater adjacent the Burg shall henceforth be known as the German National Theater”. The Burgtheater had ceased at a stroke to be an exclusive precinct of the nobility. When the emperor, on 17 December 1777, commissioned Johann Heinrich Friedrich Müller to start the rehearsals for a German singspiel, the path was cleared for a production of Ignaz Umlauf’s *Die Bergknappen*, with Müller in charge of the *mise-en-scène*. The event duly took place in January 1778.

The emperor’s plans were better known in Mannheim than in Salzburg: “I know for a fact that the Emperor is proposing to mount a German opera in Vienna, and that he is making every effort to find a young Kapellmeister who understands German, has talent and is capable of striking out on a new path. [...] I think it would be a good thing for me – provided, of course, that the pay is good. If the Emperor will give me a thousand gulden, I will write a German opera for him.”

Thus Mozart in a letter of 10–11 January 1778 from Mannheim to his father, Leopold. He continued by asking his father to “write to every good friend in Vienna you can think of and say that it is in my power to do honor to the Emperor. If he won’t take me on any other terms, then let him try me with an opera. After that he can do what he likes for all I care.”¹

Leopold’s response was instantaneous: he turned to Franz von Heufeld in an attempt to “establish” his son in Vienna. The gist of Heufeld’s friendly reply (dated 23 January 1778) consisted in words of advise as to how Leopold should best handle his “dear Wolfgang”: “If your son will take the effort to write music for one good German comic opera or another, to submit the same, to entrust his work to His Majesty’s pleasure and await the decision, it may well transpire, if the

work should meet with approval, that he will succeed. In this case, however, it would probably be necessary for him to be here himself.”

In the spring of 1781 Franz Xaver Count of Rosenberg-Orsini, “General Director of Spectacles” and High Chamberlain to Emperor Joseph II, issued an (imperial) order to supply Mozart with “a good opera-book to set to music”.² Friedrich Ludwig Schröder obliged with a libretto which, however, met with a lukewarm reception. In mid-April 1781, Mozart spoke to Johann Gottlieb Stephanie the Younger “on the matter of Schachtner’s operetta.” Stephanie raised prospects of providing him with a new play. What Mozart was hoping for, however, was a new libretto by Stephanie himself. In the event, the “opera-book” that Stephanie, on behalf of the Emperor, presented to him on 30 July was neither his own nor entirely new, but C. F. Bretzner’s three-act operetta *Bellmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail* (“Bellmont and Constanze, or The Abduction from the Seraglio”), published in Leipzig in 1781.

Bretzner was surely not entirely unknown to Mozart as an author of singspiel librettos. His two-act comic opera *Adrast und Isidore*, set to music by František Miča, was the first piece to be premièred in the 1781–2 season; it featured the prima donna Cavalieri as the Greek slave-girl Isidore amidst a rich *mélange* of nationalities, not excluding a dash of Turkish. In the same season, Stephanie adapted Bretzner’s singspiel *Das Irrlicht, oder Endlich fand er sie* (“The Will o’ the Wisp, or: He found her at last”) and presented it with music by Ignaz Umlauf on 17 January 1782, half a year before *The Abduction*. Mozart now read the libretto on the “Turkish subject” for the first time. However, both men were already well-acquainted with the outline of the plot, especially through Christoph Willibald Gluck’s singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* (“The Unexpected Encounter, or The Pilgrims of Mecca”), which had been given four days earlier for the third time that season and for which Stephanie had supplied the German translation.

2 Letter from Wolfgang to his father, 9 June 1781 (Bauer-Deutsch III, no. 604).

1 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 4 vols. (Kassel, 1962–3) [Bauer-Deutsch I–IV]; annotated by Joseph Heinz Eibl, 2 vols. (Kassel, 1971) [Eibl V–VI]; index compiled by Joseph Heinz Eibl (Kassel, 1975) [Eibl VII]; here Bauer-Deutsch II, no. 402.

The subject-matter and the plot derive from *Flos and Blancflos*, a fairy-tale found in medieval French and German literature and, in Italian, in the writings of Boccaccio, who included it as the story of Florio and Biancofiore in his *Filocolo* and as the tales of the various fates of “Gostanza” and “Martuccio Gomito” in *The Decameron*. Bretzner, according to Walter Preibisch,³ modeled his play directly on Gaetano Martinelli’s *La schiava liberata*, performed in Dresden in 1777 with music by Joseph Schuster. Preibisch also drew attention to Isaac Bickerstaffe’s comedy *The Sultan or a Peep into the Seraglio*, especially as a model for the foreign blonde known in Spanish circles as the “English lady”. In Bickerstaffe’s play, the high eunuch “Osmyn” tyrannizes an English slave-girl “Roxalana”, who, however, being an “English damsel”, rises to her own defense and ultimately marries the sultan. Both Stephanie’s and Mozart’s decision in favor of Bretzner’s libretto may have been prompted by the lively interest of the Viennese in Turkish subjects and the possibility of capitalizing on the lasting success of *Die Pilgrime von Mekka*.

Two days after receiving Bretzner’s play from Stephanie, Mozart sent the first of his “*Abduction* letters” to his father.⁴ Here he outlined the cast, for which Stephanie was ultimately responsible: Caterina Cavalieri (Constanze), Therese Teyber (Blonde), Johann Ignaz Ludwig Fischer (Osmyn), Johann Valentin Adamberger (Belmonte), Joseph Ernst Dauer (Pedrillo), and Joseph Walther (Pasha Selim). It was the best cast that Stephanie had to offer from an ensemble that was peerless in its field. Still, Joseph Walther was dropped during the 1781–2 season. The role of Pasha Selim remained, as in Bretzner’s singspiel, a speaking part that was taken by the actor Joseph Jautz.

The Genesis of the Score

Mozart has left us well-informed about the completion of the opera’s three acts. He began work on 30 July 1781 (letter of 1 August 1781) and finished the first act by 22 August 1781. On 7 May

3 *Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail“* (Ph. diss., U. of Halle-Wittenberg, 1908); part 1 (Halle, 1908) and *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, X (1908–9), pp. 430–76.

4 Dated 1 August 1781.

1782 he ran through the second act at the piano for Countess Thun (letter of 8 May 1782), and on 30 May 1782 he did the same with the third act (letter of 29 May 1782). On 29 May 1782, exactly ten months after the opera’s inception, he reported to Salzburg that he had “at the moment nothing but tiresome work – that is, proofreading. We are to have our first rehearsal next Monday [3 June]. I must confess that I am looking forward with much pleasure to this opera.”

None of Mozart’s other stage works comparable to *The Abduction* required such a long span of time between inception and completion, and we can sense in Mozart’s words not only keen anticipation of the performance but relief that his opera was at last finished. If work began under heavy deadline pressure, and accordingly made rapid progress, there were both internal and external reasons that brought the composition to a standstill and dragged it out for such a long time. At the same time that Stephanie sent him the commission and the “book”, he also informed Mozart of the prospective date of the première: “It is to be performed in the middle of September [...] The Grand-Duke of Russia is coming here, and that is why Stephanie entreated me, if possible, to compose the opera in this short space of time.” It soon transpired, however, that the Grand-Duke would not be coming until November. Mozart was quite happy at this news, for he could now “write his opera with more deliberation”.

The next time that we hear about *The Abduction* is in Mozart’s letter of 26 September 1781 to his father, where he expresses himself at length on the status and gestation of his opera:

“Forgive me for having made you pay an extra heavy postage fee the other day. But I happened to have nothing important to tell you and thought that it would afford you pleasure if I gave you some idea of my opera. As the original text began with a monologue, I asked Herr Stephanie to make a little aria out of it – and then to put in a duet instead of making the two chatter together after Osmyn’s short song. As we have given the part of Osmyn to Herr Fischer, who certainly has an excellent bass voice [...], we must take advantage of it, particularly as he has the whole Viennese public on his side. But in the original libretto Osmyn has only this short song and nothing else to sing, except in the trio and

the finale; so he has been given an aria in act 1, and he is to have another in act 2. I have explained to Herr Stephanie the words I require for this aria – indeed I had finished composing most of the music for it before Stephanie knew anything whatever about it. I am enclosing only the beginning and the end, which is bound to have a good effect. Osmin’s rage is rendered comical by the use of the Turkish music. In working out the aria I have (in spite of the Salzburg Midas) allowed Fischer’s beautiful deep notes to glow. The passage ‘Drum beim Barte des Propheten’ is indeed in the same time, but with quick notes; but as Osmin’s rage gradually increases, there comes (just when the aria seems to be at an end) the allegro assai, which is in a totally different tempo and in a different key; this is bound to be very effective. For just as a man in such a towering rage oversteps all the bounds of order, moderation and propriety and completely forgets himself, so must the music too forget itself. But since passions, whether violent or not, must never be expressed to the point of exciting disgust, and as music, even in the most terrible situations, must never offend the ear, but must please the listener, or in other words must never cease to be music, so I have not chosen a key remote from F (in which the aria is written) but one related to it – not the nearest, D minor, but the more distant A minor. – Let me now turn to Belmonte’s aria in A major, ‘O wie ängstlich, O wie feurig’. Would you like to know how I have expressed it – and even indicated his throbbing heart? By the two violins playing octaves. This is the favorite aria of all those who have heard it, and it is mine also. I wrote it expressly to suite Adamberger’s voice. You feel the trembling – the faltering –. You see how his throbbing breast begins to swell; this I have expressed by a crescendo. You hear the whispering and the sighing – which I have indicated by the first violins with mutes and a flute playing in unison.

The Janissary chorus is, as such, all that can be desired, that is, short, lively and written to please the Viennese. I have sacrificed Constanze’s aria a little to the flexible throat of Mlle Cavalieri, ‘Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug’ in Tränen’ [‘Separation was my unhappy lot, and now my eyes overflow with tears’]. I have tried to express her feelings, as far as an Italian bravura aria will allow it.

I have changed the ‘Hui’ to ‘schnell’, so it now runs thus – ‘Doch wie schnell schwand meine Freude’ [‘But how quickly my joy vanished’]: I really don’t know what our German poets are thinking of. Even if they do not understand the theater, or at all events operas, yet they should not make their characters talk as if they were addressing a herd of swine [...]

Now for the trio at the close of act 1. Pedrillo has passed off his master as an architect – to give him an opportunity of meeting his Constanze in the garden. Pasha Selim has taken him into his service. Osmin, the steward, knows nothing of this, and being a rude churl and a sworn foe to all strangers, is impertinent and refuses to let them into the garden. It opens quite abruptly – and because the words lend themselves to it, I have made it a fairly respectable piece of real three-part writing. Then the major key begins at once pianissimo – it must go very quickly – and the ending winds up with a great deal of noise, which is always appropriate at the end of an act. The more noise the better, and the shorter the better, so that the audience won’t become too tired to applaud.

I have sent you only fourteen bars of the overture, which is very short with alternate fortes and pianos, the Turkish music always coming in at the fortes. The overture modulates through different keys; and I doubt whether it will put anyone to sleep, even if he has just spent a night without any sleep at all. Now comes the rub! The first act was finished more than three weeks ago, and I’ve also finished one aria in act 2 and the drunken duet (*per i signori viennesi*), which consists entirely of my Turkish tattoo. But I cannot compose any more, because the whole story is being turned upside down – and, to tell the truth, at my own request. At the beginning of act 3 there is a charming quintet or rather finale, but I should prefer to have it at the end of act 2. In order to make this practicable, great changes must be made, in fact an entirely new plot must be introduced – and Stephanie is up to his eyes in other work. So we must have a little patience. Everyone abuses Stephanie. It may be that in my case he is only very friendly to my face. But after all he is arranging the libretto for me – and, what is more, exactly as I want it – and, by Heaven, I do not ask anything more of him. [...]

The Plot

Constanze, a young Spanish woman, together with her English lady-in-waiting Blonde and the latter's fiancé Pedrillo, a servant of Belmonte's, have been kidnapped by pirates and sold as slaves to Pasha Selim in Turkey. Belmonte, a Spanish aristocrat and Constanze's fiancé, has discovered their whereabouts and has come to free them.

ACT ONE (Scene 1, No. 1: Aria): Belmonte is standing in front of Pasha Selim's palace and longingly awaits his reunion with Constanze. He still has no idea, however, how to bring it off. (Scene 2, No. 2: Lied and Duet): Belmonte meets the overseer Osmin in the palace garden. Osmin, a servant in the Pasha's employ, is hostile in his behavior and refuses to provide any information. (Scene 3): Osmin scolds Pedrillo (No. 3: Aria "Solche hergelaufne Laffen") and explains to him that his greatest delight would be to put him to death by a wide variety of methods, "first by decapitation, then by hanging" ("Erst geköpft, dann gehangen"). (Scene 4): Pedrillo at last meets up with Belmonte. He reports that the Pasha is still Constanze's unrequited lover and that Osmin is prowling after Blonde. He plans to introduce Belmonte as a foreign architect to the Pasha, who is about to return from a boating excursion with Constanze. (Scene 5, No. 4: Recitative and Aria): Belmonte is beside himself with joy at the prospect of seeing Constanze again ("O wie ängstlich, o wie feurig"). (Scene 6, No. 5: Chorus "Singt dem grossen Bassa Lieder"): Pasha Selim and Constanze return from their outing with a large retinue and are welcomed by the Janissaries "singing songs to the great Pasha." (Scene 7): Selim asks Constanze why she cannot take pleasure in anything or return his love. She explains to him that she loves someone else and is very sad at being separated from him (No. 6: Aria "Ach, ich liebte, war so glücklich"). The Pasha is adamant and threatens to force her to love him. She must decide before the day is out whether to become his wife. But Constanze would rather die than to break her vow. (Scene 8): Selim is enchanted at Constanze's firmness of purpose. Pedrillo introduces Belmonte to him as an Italian architect. Selim accepts Belmonte into his service. (Scene 9): Belmonte and Pedrillo try to enter the palace, but Osmin bars their path

(Scene 10, No. 7: Terzetto "Marsch! Trollt euch fort!"). They push him aside and march into the building.

ACT TWO (Scene 1): Osmin is prowling after the pretty Blonde, whom the Pasha has given to him as a slave. Far from being intimidated, she gives him a lesson in etiquette: the way to conquer a good woman's heart is "with tenderness and cajolery", not with "dour commands and squabbling, blows and torments" (No. 8: Aria "Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln"). Osmin tries to threaten her and forbids her to see Pedrillo. Blonde merely laughs at him and threatens that he will "see nothing more if he tarries a moment longer" ("Es ist um die Augen geschehen, wofern du noch länger verweilst"; No. 9: Duet). (Scene 2): Constanze is disconsolate and consumed by longing for Belmonte (No. 10: Recitative and Aria, "Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele"). (Scene 3): Selim meets Constanze and asks whether she has decided to become his mistress the next day. Constanze avers that she holds him in honor but can never love him. Nor is she afraid of death: "though tortures of every kind may await me, I scoff at torment and pain" (No. 11: Aria "Martern aller Arten"). (Scene 6): Pedrillo finds Blonde and informs her that Belmonte is in the palace. He tells her of their escape plans – that Belmonte will come to Constanze's window with a ladder at midnight, and Pedrillo will do the same with Blonde. They will then flee together in a ship lying ready in the harbor (No. 12: Aria "Welche Wonne, welche Lust" and No. 13: Aria). While Blonde takes the happy news to her mistress (Scene 8), Pedrillo makes Osmin drink himself into a stupor and leads him into the palace (No. 14: Duet "Vivat Bacchus! Bacchus lebe!"). (Scene 9): Belmonte and Constanze are reunited at last (No. 15: Aria "Wenn der Freude Tränen fließen"). Their joy darkens momentarily as the two men ask whether the ladies have been faithful to them. But the girls forgive the two penitents for their suspicions, and both couples are reconciled (No. 16: Quartet).

ACT THREE: At midnight Pedrillo and Belmonte appear beneath the windows of the seraglio. Belmonte is concerned that their escape might miscarry (No. 17: Aria). Pedrillo gives the girls the pre-arranged signal by singing a serenade (No. 18: Romance). Belmonte then abducts his lady fair. As Pedrillo tries to do the same with

Blonde, Osmin appears, dazed by alcohol. He alarms the guards and has the fugitives arrested. Osmin is elated (No. 19: Aria). (Scene 6): He leads the prisoners to Pasha Selim, who is outraged at their treachery. Belmonte tries to convince the Pasha to release him and Constanze for a ransom. When he mentions his true name, Lostados, Selim realizes that Belmonte is the son of his arch-enemy, the man who forced him to flee his country and to abandon his beloved and his fortune. He swears revenge: both prisoners shall be condemned to die together. They prepare to “leave the world with blissful gaze” (No. 20: Recitative and Duet). (Scene 8): Now Pedrillo and Blonde are led into the room, and all await their impending execution. (Scene 9): Completely unexpectedly, Selim grants Constanze and Belmonte their freedom, claiming that he shall never act as Belmonte’s father had done, that it is for him “a far greater pleasure to repay injustice with beneficence than to eradicate vice with vice”.

Pedrillo and Blonde are likewise granted their freedom. Osmin is livid with rage at the thought that Blonde, too, shall go free. Belmonte, Constanze, Pedrillo, and Blonde express their gratitude to Pasha Selim and their admiration for his benevolence (No. 21a: Vaudeville). The opera comes to an end in a general hymn of praise to the Pasha: “Long live Pasha Selim!” (No. 21b, Chorus “Bassa Selim lebe lange!”).

Notes on the Layout of the Vocal Score

The present vocal score is based on the edition of *Die Entführung aus dem Serail* (K. 384) that Gerhard Croll prepared for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* in 1982 (NMA II/5/12). The preface to that volume recounts the opera’s well-documented genesis, discussing its commission, libretto, casting, rehearsals, and early performances as well as the relevant sources consulted for the edition. It contains detailed editorial notes and special comments on performance practice. Readers are strongly urged to take it to heart before preparing a production. The same applies to the *Kritischer Bericht* presented by Faye Ferguson in 2003.

The vocal score has been kept deliberately easy to play. It was prepared in accordance with the following guidelines:

1. The numbering system in the autograph score was entered at a later date by someone other than Mozart, who did not compose the vocal texts in the order in which they appear in the libretto. Neither ordinal numbers nor the headings of each item (“Aria” etc.) are distinguished typographically in the vocal score.

2. The editorial additions in the NMA are very few in number and generally identified typographically in the music as follows: accidentals appear in parentheses, the execution of appoggiaturas in square brackets, tempo marks in italics, dynamic marks and trills in small type, and slurs in the vocal parts by broken lines. Triplet digits have been standardized.

3. The German vocal texts and dialogues are reproduced in accordance with modern rules of spelling and punctuation (e. g. *vorbei* instead of *vorbey*) while retaining the original word forms (e. g. *itzt*). Special attention has been given to Mozart’s idiosyncratic punctuation, which often proves to be a constituent part of the composition and thus a useful aid to the performer.

4. At the performance for the “Russian Royal-ties” in early October 1782, Mozart “resumed his place at the clavier” to conduct the opera, with “clavier” presumably referring to a pianoforte rather than a harpsichord. In other words, the use of a keyboard instrument is recommended.

5. No. 2: Both the autograph and the *Direktionsexemplar* (master copy with autograph annotations by Mozart) lack natural signs on the e[♯] in m. 18 and the B[♯] in m. 34.

6. No. 3: The first bar, which is missing in the autograph, was added by copyist “I” to the *Direktionsexemplar* and is also found in the Vienna set of parts. It may therefore be viewed as bearing Mozart’s sanction.

7. No. 5, Janissary Chorus and Marcia: See the preface to the NMA score and the critical report. The source transmission of the Marcia (No. 5a in NMA) is contested, and we depart from NMA by placing it in an appendix rather than the main body of the text, drawing on the discoveries noted in the critical report. Unlike NMA, we also reproduce the Janissary Chorus in the main body of the text in two alternative versions, again drawing on the discoveries noted in the critical report of the Board of Editors: Version A, which repeats the orchestral introduction, is taken from the *Direktionsexemplar* preserved in the Österrei-

chische Nationalbibliothek, Vienna. Version B is based on Mozart's original manuscript in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków.

8. Bars 1–4 of No. 7 are not found in the autograph, but rather in the set of parts prepared from the *Direktionsexemplar*. It is therefore safe to assume that they stem from Mozart; see the critical report.

9. Aria No. 15, Versions A and B: Mozart's autograph score contains only Version A. Every other known printed and handwritten source of this aria contains only Version B, which most likely stems from Mozart and was probably intended as a simplification for the singer.

10. The autograph has a page turn between mm. 317 and 318 at which Mozart corrected a scribal error but inadvertently overlooked the placement of the "p" for vn 1 (m. 318 instead of m. 317).

11. Mozart crossed out a large number of bars in arias nos. 8, 10, 11, 12, and 15. These "abridgements" (*Abkürzungen*), as he called them, were reproduced in the NMA score with "vi-de" signs. According to the critical report, they should be regarded as "bars rejected by Mozart" and thus ignored in performance. However, we reproduce them in our vocal score as in the full score.

Notes on Performance Practice for Singers

1. Appoggiaturas: Those appearing in small print above the vocal staves (e. g. No. 2 on p. 24, b. 158) are intended as suggestions from the editor in order to provoke further thought. Mozart often included appoggiaturas in the melodic writing of the closed numbers. Other appoggiaturas are entirely conceivable, especially in passages of recitative. They are best left to the singer's taste and sense of style.

2. Cadenzas, lead-ins (*Eingänge*), and ornamented fermatas: The possibility of improvising such passages is indicated by an annotation, albeit only in verbal form so as not to hamper the imagination and creativity of the singer. Interested readers are hereby referred to the NMA volume, which offers suggestions regarding the execution of lead-ins and cadenzas. Whether an improvised embellishment should be attempted, and what form it should take in view of the textual and musical context, are matters best left to the performer's stylistic taste and executive skill.

3. In Aria No. 11, Mozart writes an "ad libitum" that applies to all four solo instruments. This instruction should be viewed as a suggestion to the soloists to attempt a free solo delivery. The solo episodes are probably meant to express an emotion merely suggested in the words for the figure of Constanze: the thoughts she cannot utter are interpreted by the four instruments.

Gerhard Croll
Salzburg 2007

(translated by J. Bradford Robinson)