

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Büchlein

WERKGRUPPE 5

BAND 12: DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

VORGELEGT VON GERHARD CROLL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1982

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Gerhard Croll, Kritischer Bericht zur  
*Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 12.

Ferner erscheinen ein Klavierauszug (BA 4591a) und das vollständige Aufführungsmaterial  
(BA 4591) auf Anfrage.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1982 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“  
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften

in der Bundesrepublik Deutschland,

vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,

aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des

Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

## INHALT

Zur Edition . . . . .	VII
Vorwort . . . . .	VIII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs (Beginn der Ouverture) . . . . .	XXXVII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von No. 10 . . . . .	XXXVIII
Faksimile: Blatt 55 <sup>r</sup> des Autographs zum zweiten Aufzug (Beginn von No. 14) . . . . .	XXXIX
Faksimile: Erste Seite der autographen Sonderpartitur zum dritten Aufzug . . . . .	XL
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 389 (KV <sup>6</sup> : 384 A) = Anhang II/2 . . . . .	XLI
Faksimile: Autograph des Klavierauszugs (Fragment) zu No. 12 = Anhang III/2 . . . . .	XLII
Faksimiles: Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aufzugs aus dem Textbuch (Wien 1782) . . . . .	XLIII
Personen, Orchesterbesetzung . . . . .	2
Verzeichnis der Auftritte und Nummern . . . . .	3
Erster Aufzug . . . . .	5
Zweiter Aufzug . . . . .	150
Dritter Aufzug . . . . .	339
A n h a n g	
I: Zu No. 17: Verworfenen Fassung der Takte 79 ff. . . . .	433
II: Skizzen und Entwürfe	
1. Skizze zu No. 2, T. 176 ff. (Faksimile und Übertragung) . . . . .	434
2. Entwurf zur Entführungsszene (Bretzner III/3–4): Arie Belmonte „Welch ängstliches Beben“ — Duett Belmonte/Pedrillo „Alles ruhig, alles stille“ KV 389 (KV <sup>6</sup> : 384 A) . . . . .	436
III: Originale Bearbeitungen	
1. Klavierauszug (Fragment) zu No. 11 . . . . .	442
2. Klavierauszug (Fragment) zu No. 12 . . . . .	446

## ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden 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 und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüssel übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  statt  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\frac{1}{16}$ ]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

## VORWORT

Am 23. März 1776 hatte Kaiser Joseph II. in einem Handbillet 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<sup>1</sup>.

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 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“<sup>2</sup>. 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 diesem Falle aber wäre es wohl nöthig selbst gegenwärtig zu seyn.“

Der hier vorgezeichnete Weg sollte über *Zaide*<sup>3</sup> hin zur *Entführung aus dem Serail* führen. Im Schnittpunkt dieses Geschehens steht Gottlieb Stephanie d. J.<sup>4</sup>, den Mozart Mitte April 1781 „wegen dem schachtner seiner operette“ ansprach, und der ihm „ein Neues stück“ in Aussicht gestellt hatte, ein „gutes stück“, das er ihm — „wenn ich nicht mehr hier bin“ — nach Salzburg schicken wolle (Brief vom 18. April 1781). Dieses Umweges bedurfte es dann nicht mehr. Mozart blieb in Wien. Einen Monat später — am 19. Mai — glaubte er, „mit der opera [sei] es auch schon richtig“. Weiterhin erwartete er sich einen von Stephanie selbst geschriebenen Operntext. Noch am 16. Juni heißt es in einem Brief an den Vater: „[. . .] ich glaube, und ich wünsche es auch, daß er selbst für mich eine oper schreiben wird“. Inzwischen hatte Mozart selbst beim Grafen Rosenberg „2 mal visite“ gemacht, ihm seinen *Idomeneo* zu Gehör gebracht, um sich für einen Opernauftrag zu empfehlen, und war nun (im Brief vom 26. Mai 1781) überzeugt, „da stephani mein guter freund ist, so geht alles“. Es war dann kein eigenes und auch kein ganz „Neues stück“, das Stephanie, nun in kaiserlichem Auftrag handelnd, Mozart am 30. Juli 1781 in sein „hüpsches Zimmer“ bei der „alten Mad.<sup>me</sup> Weber“ im zweiten Stock des Hauses „Zum Auge Gottes“ (Am Peter) brachte: *Bellmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner* [. . .] Leipzig [. . .] 1781<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792) = Theatergeschichte Österreichs*, Band III: Wien, Heft 1, Wien 1970, S. 25 ff.; Franz Dirnberger, „200 Jahre Burgtheater“. Auf der Suche nach einem Jubiläum, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 29 (1976), S. 169–214.

<sup>2</sup> 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 Vorwortes wird in der Regel lediglich das Briefdatum als Nachweis verwendet.

<sup>3</sup> Vgl. Friedrich-Heinrich Neumann, Kritischer Bericht zu NMA II/5/10: *Zaide (Das Serail)*, besonders S. 13 und S. 22 bis 24; ders., *Zur Vorgeschichte der Zaide*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 216 ff.; Walter Senn, *Mozarts „Zaide“ und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage*, in: *Festschrift Alfred Orel* (hrsg. von Hellmut Federhofer), Wien–Wiesbaden 1960, S. 173 ff.

<sup>4</sup> Zu (Johann) Gottlieb Stephanie (1741–1800), genannt „der Jüngere“, um ihn von seinem Stiefbruder Christian (Gottlieb) Gottlob Stephanie d. Ä. zu unterscheiden, vgl. Eibl V, S. 335, zu 289/54, sowie NMA II/5/15: *Der Schauspieldirektor* (Gerhard Croll), S. VII; vgl. auch unten den Abschnitt *Quellen*.

<sup>5</sup> Benutztes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: 641.433–AM Bd. VI/1; vgl. die Faksimiles auf S. XLIII.

Die *Entführung*, deren Entstehung sich über zehn Monate hinzog, erscheint vor uns, mit dem Blick auf die ersten anderthalb Jahre Mozarts in Wien, wie eingespannt zwischen zwei 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<sup>6</sup>. 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 Händel und Bach bei Gottfried van Swieten.

Zu keinem Werk Mozarts – sieht man von *Idomeneo* ab – sind so viele eigene Aussagen überliefert wie zur *Entführung*. Anders als dort fehlen hier allerdings die Antwortbriefe Leopolds. Damals, bei *Idomeneo*, reiste Vater Mozart zuletzt selbst – mit Nannerl – an den Aufführungsort, um zusammen mit dem Sohn am großen Erfolg des Werkes teilzuhaben. Mitten im Erfolg der ersten Aufführungen der *Entführung* hingegen mußte Mozart die bitterste Enttäuschung erleben durch das „so gleichgültige, kalte schreiben“, mit dem der Vater auf die ihm übersandte Partitur des Werkes reagierte<sup>7</sup>. Der Stolz Leopold Mozarts über den an Wolfgang ergangenen allerhöchsten Auftrag, „eine operette [. . .] zu komponieren“, sein Vertrauen in Fleiß und Fähigkeiten des Sohnes<sup>8</sup>, 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“ entgegenhielt. Schon auf Wolfgangs Schilderungen der anfangs rasch fortschreitenden Arbeit an seiner „Oper“, auf die „*idée vom Ersten Act*“, den „*kleinen Praegusto von der opera*“ und die ausführliche „*beschreibung von [seiner] opera Musick*“ (dies alles wurde zwischen dem 19. und 26. September 1781 nach Salzburg spedit) hat Leopold Mozart zögernd und offensichtlich vor allem mit Einwänden und Kritik gegenüber dem Text reagiert.

## Auftrag, „Buch“ und Besetzung

Der „General-Spektakel-Direktor“ Franz Xaver Graf (seit 1790 Fürst) Rosenberg-Orsini, Oberstkämmerer Kaiser Josephs II., hatte im Frühjahr 1781 den Auftrag erteilt, Mozart „*ein gutes Operbuch* [. . .] zu schreiben zu geben“<sup>9</sup>. An wen dieser (kaiserliche) Auftrag erging, wird aus Mozarts Mitteilungen nach Salzburg nicht ganz deutlich. Er nennt sowohl Friedrich Ludwig Schröder, „*den vornehmen Acteur*“<sup>10</sup>, als auch Stephanie d. J.<sup>11</sup>. Schröder legte schon bald einen Operntext in vier Akten vor – vermutlich eine eigene Dichtung, jedenfalls nicht Bretzners *Entführung* –, fand aber keinen rechten Anklang. Von Stephanie d. J. erwartete sich Mozart (wie wir schon sahen) einen eigenen „neuen“ Text. So mag das Überbringen eines fremden und, wie auf der Titelseite zu lesen stand, „*vom Herrn Kapellmeister André in Berlin*“ bereits in Musik gesetzten Textes für Mozart zunächst eine Enttäuschung gewesen sein, denn er mußte sich von dem in Wien erfolg- und einflußreichen Autor Stephanie d. J. – „*er versteht das theater, und seine komoedien gefallen immer*“ – mehr versprechen.

Als Singspieldichter war Bretzner Mozart gewiß nicht ganz unbekannt. Bretzners komische Oper in zwei Akten *Adrast und Isidore* (Musik 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, der wohl auch diesen Bretzner-Text beschafft hatte, hat noch in derselben Spielzeit Bretzners Singspiel *Das Irrlicht, oder Endlich fand er sie* bearbeitet und – mit Musik von Umlauf – am 17. Januar 1782 – ein halbes Jahr früher (!) als die *Entführung* – herausgebracht. Deren Text – mit dem „türkischen Sujet“ – las Mozart jetzt (am 30. Juli 1781) zum ersten Mal, und gewiß kannten weder er noch Stephanie die auf dem Drucktitel erwähnte Musik von Johann André. Beiden aber war der Grundriß der Handlung wohlvertraut, besonders nachhaltig durch das (uns im folgenden noch wiederholt begegnende) Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka*, das vier Tage zuvor zum dritten Mal in

<sup>6</sup> Vgl. das einschlägige Kapitel *Die Trennung* bei Florian Langegger, *Mozart, Vater und Sohn*, Zürich 1978, S. 103 ff.

<sup>7</sup> Brief vom 31. Juli 1782 (Bauer–Deutsch III, Nr. 681), in dem Wolfgang diese Worte aus Leopold Mozarts verschollenem Brief vom 26. Juli (Bauer–Deutsch III, Nr. 679) zitiert.

<sup>8</sup> Leopold Mozart an Breitkopf & Sohn, Leipzig: 10. August 1781 (Bauer–Deutsch III, Nr. 617).

<sup>9</sup> Brief Wolfgangs an den Vater vom 9. Juni 1781 (Bauer–Deutsch III, Nr. 604).

<sup>10</sup> Brief Wolfgangs an den Vater vom 16. Juni 1781 (Bauer–Deutsch III, Nr. 606). – Mozarts respektvolle Bemerkung (Bauer–Deutsch III, Nr. 604) gilt dem ersten Lear-Darsteller in Wien.

<sup>11</sup> Brief Wolfgangs an den Vater vom 1. August 1781 (Bauer–Deutsch III, Nr. 615).

dieser Spielzeit (und seit Mozart in Wien lebte) 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, in der *Novella seconda* des fünften Tages im *Decameron* als Erzählung des Schicksals von „Gostanza“ und „Martuccio Gomito“<sup>12</sup>. Bretzner, „*der einen umfassenden Spürsinn in der Auswahl seiner beliebten Stoffe besaß*“, mag „*auch jenes Märchen im morgenländischen Gewande gekannt haben*“<sup>13</sup>. Als unmittelbares Vorbild für Bretzner machte Walter Preibisch<sup>14</sup> *La schiava liberata* geltend (Text von Gaetano Martinelli), in Dresden aufgeführt 1777 (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 Sklavvin „Roxalana“ tyrannisiert, die sich aber als „englisches Mädchen“ zur Wehr setzt und schließlich den Sultan heiratet<sup>15</sup>.

Mozart, der das Wiener Theatergeschehen seit Beginn der Spielzeit 1781/82 an Ort und Stelle beobachten konnte und vieles miterlebte<sup>16</sup>, mußte bewußt gewesen sein, daß die Wahl dieses Buches und Stoffes unausweichlich eine Konfrontation mit Glucks Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* bedeuten würde<sup>17</sup>. Ob das von

Nutzen oder einem Erfolg des eigenen Werkes eher abträglich sein könnte, ließ sich nicht ohne weiteres abschätzen. Für beide, Stephanie und Mozart, mag bei der Entscheidung für das Bretznersche Textbuch zweierlei mitgesprochen haben: Man konnte an das lebhaftere Interesse der Wiener an Türkenstoffen und damit zugleich an den anhaltenden Erfolg der *Pilgrime* anknüpfen, und man mag sich angeregt und herausgefordert gefühlt haben von einem beinahe zwanzig Jahre alten Stück, das nichts von seiner Bühnenwirksamkeit eingebüßt zu haben schien. Die ersten Konsequenzen aus solchen oder ähnlichen Überlegungen hatte Stephanie bereits gezogen. Denn für die Besetzungsliste, die Wolfgang in seinem ersten „Entführungs-Brief“ vom 1. August 1781 – geschrieben zwei Tage, nachdem er Bretzners Text von Stephanie erhalten hatte – präsentierte, war letztlich Stephanie zuständig und verantwortlich (in Klammern hinzugefügt sind jeweils die vorgesehenen Rollen):

„*Mad.<sup>selle</sup> Cavalieri* [Konstanze], *Mad.<sup>selle</sup> Teyber* [Blonde], *M.<sup>r</sup> Fischer* [Osmin], *M.<sup>r</sup> Adamberger* [Belmonte], *M.<sup>r</sup> Dauer* [Pedrillo] und *M.<sup>r</sup> Walter* [Selim Bassa], werden dabey singen.“

Es war dies, sieht man von dem gleich zu diskutierenden letzten Namen ab, die beste Besetzung, die Stephanie anzubieten hatte, aus einem Ensemble, das auf diesem Gebiet seinesgleichen suchte. Drei der von Mozart genannten Namen finden sich auch in der erwähnten Erfolgsinszenierung von Glucks türkischem Singspiel, alle drei in den entsprechenden Rollen: Therese Teyber und die Herren Fischer und Walther. Die Erwähnung des Letztgenannten – in der *Entführung* war ihm ohne Zweifel die Rolle des Selim Bassa zugeordnet – hat die Mozart-Forschung besonders beschäftigt<sup>18</sup>. Joseph Walther war Tenor und spielte „*erste und zweite Liebhaber*“<sup>19</sup>. Man hat die Tatsache, daß der Kaiser noch während der Spielzeit 1781/82 Walthers Entlassung anordnete, dafür verantwortlich gemacht, daß Stephanie und Mozart die Rolle des Bassa als Sprechrolle gestalteten. Richtiger muß man sagen: als Sprechrolle

<sup>12</sup> Während der Name „Gostanza“ – sinnvoller Ausdruck der dauerhaften Liebe des jungen Mädchens – sich bei Bretzner wiederfindet, weist der des jungen Mannes auf „Gomatz“ in *Zaide*.

<sup>13</sup> Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Berlin 1/1927, S. 269 (dazu S. 474), 2/1973, S. 286 (dazu S. 499).

<sup>14</sup> *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.

<sup>15</sup> Vgl. dazu auch Eric Blom, „*The Seraglio*“ Again, in: *The Observer*, 1. Juni 1958, S. 18.

<sup>16</sup> Aus Mozarts Briefen nach Salzburg erfährt man dazu nur gelegentlich etwas, z. B. über den Besuch „in der opera“ am 10. Mai 1781, einen Tag nach der letzten Audienz beim Salzburger Erzbischof: Mozart berichtet, daß er die Vorstellung (es war die dritte der neuen Oper *Der Raufgangkehrer* von Salieri) wegen Unwohlseins verlassen mußte. Daß er oft auch Proben besuchte, berichtet er am 24. Oktober 1781 im Zusammenhang mit der Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris*: „[...] in den Proben war ich fast in allen.“

<sup>17</sup> Neue deutsche Fassung von *La rencontre imprévue* (Wien 1763/64), erste Aufführung am 26. Juli 1780; innerhalb von vier Monaten hatten zehn Aufführungen stattgefunden, die

neue Spielzeit 1781/82 war mit eben diesem Stück eröffnet worden. Zu Glucks *Opéra comique* vgl. *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abt. IV, Band 7 (Harald Heckmann), Kassel etc. 1964.

<sup>18</sup> Vgl. Karl Maria Pisarowitz, *Mozarts Urbassa*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 13 (1965), Heft 3/4, S. 15 ff.; dazu Eibl VI, S. 77, zu 615/25, und S. 402, zu 1140/9, sowie (richtigstellend) Eibl VII, S. 599, Nachtrag zu 1140/9.

<sup>19</sup> *Allgemeiner Theater-Almanach* 1782, S. 124; vgl. Rudolf Payer von Thurn, *Joseph II. als Theaterdirektor*, Wien–Leipzig 1920, S. 26; zu Walthers Engagement in Wien (1. Februar 1780 bis Ostern 1782) vgl. Michtner, a. a. O., S. 79 f.

beließen. Denn dies war sie auch bei Bretzner gewesen, an dessen Buch man sich im Ganzen (wie noch darzulegen ist) weitgehend hielt. Wir möchten vermuten, daß die Nennung des Namens „Walter“ in Mozarts Brief für die Rolle des Bassa auch – vielleicht sogar vor allem – in einem anderen Zusammenhang zu sehen ist. In Glucks *Pilgrime von Mekka* verkörperte Walther als „Sultan von Ägypten“ die dem Bassa in der *Entführung* entsprechende Rolle. Daß Stephanie ihn jetzt Mozart gegenüber genannt hatte, kann, so glauben wir, mehr mechanisch per analogiam, um die Besetzung zu vervollständigen, geschehen sein, und man braucht nicht das kaiserliche Entlassungsdekret zu bemühen, um Stephanies und Mozarts Festhalten an der bei Bretzner vorgegebenen Sprechrolle zu motivieren. Auch wäre mit Josef Matthias Souter ein anderer geeigneter Tenor zur Hand gewesen. Mozart dürfte die Wirkung des Bassa als Sprechrolle in dem ihm vorgelegten Singspieltext richtig eingeschätzt und eine (dritte!) Tenorpartie kaum ernstlich in Erwägung gezogen haben. So wurde der Schauspieler **D o m i n i k J o s e p h J a u t z** (1732–1806) der erste Darsteller des Selim Bassa. Er gehörte zu den langjährigen Mitgliedern des Ensembles. In der Wiener Erstaufführung des *Hamlet*, bearbeitet von Franz (von) Heufeld, spielte er den Horatio („Gustav“). Jautz hatte schon oft in Sprechrollen von Singspielen mitgewirkt und dabei mit fast allen Sängern der *Entführung* auf der Bühne gestanden, zuletzt (im Februar 1781) als „ein alter Türke“ im *Sklavenhändler von Smyrna* (Text von Christian Friedrich Schwan, Musik von Franz Andreas Holly) zusammen mit Dauer/Pedrillo und Fischer/Osmin.

**Caterina Cavalieri** (1760–1801), deren „geläufige Gurgel“ durch Mozarts Bemerkung über sie sprichwörtlich geworden ist, hatte seit ihrem Debut in Wien (als Sandrina in *La finta giardiniera* mit der Musik von Anfossi am 19. Juni 1775 im Kärntnertortheater<sup>20</sup>) laufend große Erfolge zu verzeichnen. Wie das *Wiener Diarium* vom 25. Februar 1778

als aufsehenerregendes Ereignis vermerkt, mußte die Cavalieri „am Schluß des Spiels [es war die letzte Aufführung der *Bergknappen* dieser Spielzeit] auf der Bühne erscheinen und von dem Publikum den öffentlichen Beifall empfangen“ und hatte sich ihrerseits mit einem Danksagungskompliment revanchiert. Die Reihe ihrer Wiener Mozart-Rollen kennzeichnet Möglichkeiten und Entwicklung einer Stimme, die 1781/82 auf einem virtuosen und voluminösen Höhepunkt die Folge der Nummern 10 und 11 in der *Entführung* inspiriert und bewältigt hat: Konstanze (16. Juli 1782), Demoiselle Silberklang (7. Januar 1786), Donna Elvira (7. Mai 1788), Contessa (29. August 1789). Vorgeesehen hatte Mozart die Cavalieri als Bettina in *Lo sposo deluso*, und er komponierte für sie die Arie „*Fra l'oscure ombre funeste*“ in *Davidde penitente* KV 469/No. 8 sowie die Einlage-Szene KV 540<sup>c</sup> zum Wiener *Don Giovanni*.

**Therese Teyber** (Teuber) (1760–1830), mit der Cavalieri gleichaltrig, hatte als Kind Mozart im Herbst 1767 in Wien kennengelernt. Sie war Schülerin von Vittoria Tesi gewesen und war vor ihrem Wiener Engagement als Koloratur-Soubrette, jugendliche Liebhaberin und Naive im Frühjahr 1778 (mit monatlich 33 fl., 20 Kr.) am Esterhazyschen Hof engagiert<sup>21</sup>. Ihrem Wiener Debut – als Fiametta (neben der Cavalieri) im Singspiel *Frühling und Liebe* (Text von Johann Friedrich Schmidt, Musik von Maximilian Ulbrich) – folgten Rollen wie die der Fatime in Grétrys *Zemire und Azor* (1779/80, neben Aloisia Weber); als Balkis in Glucks *Die Pilgrime von Mekka* verkörperte sie (seit 26. Juli 1780) eine der Blonde sehr nahestehende Rolle.

**Johann Ignaz Ludwig Fischer** (1745–1825), Schüler von Anton Raaff, debütierte in Wien (am 13. Juni 1780) als Don Gonzales in Goethes Singspiel *Claudine von Villa Bella*, das – mit der Musik von Ignaz von Beecke – „ein vollkommener Mißerfolg und nach der zweiten Vorstellung abgesetzt wurde“<sup>22</sup>; Fischer erregte aber als „vortrefflicher Bassist, welcher die tiefsten Töne mit einer Fülle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit singt, die man sonst nur bei guten Tenoristen antrifft“, sofort großes Aufsehen und wurde bereits als „der erste Bassist Deutschlands“ gefeiert<sup>23</sup>. Mozart dürfte vor allem von seinen Türken-Rollen in Glucks *Pilgrimen* (Calender) und (als Kaleb) im *Sklavenhändler von Smyrna*, dann aber auch durch Fischer als Skythen-

<sup>20</sup> Über ihr erstes Auftreten berichtet Fürst Khevenhüller, daß sie, „eine hiesige Schullmeisters-Dochter, die sich den italienischen Nahmen: la Cavallieri zugeleget und übrigens eine sehr starke Voce di petto besitzt, [sic] mit vorgefundener vill und billiger Approbation produciret hat“. Vgl. *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch*, Band VIII, hrsg. von Maria Breunlich-Pawlik und Hans Wagner, Wien 1972 (= *Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs*, Band 56), S. 75. Dazu Gerhard Croll, *Zwei zeitgenössische Berichte aus Wien aus der Zeit von Maria Theresia bis zu Kaiser Franz*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30 (1975), S. 374 f.; Alexander Weinmann, *Eine Italienerin aus Währring*, in: *Wiener Figaro* 48 (1981), S. 22.

<sup>21</sup> Michtner, a. a. O., S. 41 f. passim.

<sup>22</sup> Michtner, a. a. O., S. 83.

<sup>23</sup> Zu den Urteilen über Fischer als Sänger und Darsteller vgl. die Zitate in NMA II/7: *Arien · Band 3* (Stefan Kunze), S. XVII f., und bei Michtner, a. a. O., S. 446 und S. 82 passim.

könig Thoas in Glucks „deutscher Iphigenie“ (Herbst 1781)<sup>24</sup> beeindruckt worden sein. Für Fischer als Osmin nutzte Mozart beides: die „vortreffliche Bassstimme“ und die Tatsache, daß „er das hiesige Publikum ganz für sich hat“<sup>25</sup>. Das später an Fischers Vortrag — insbesondere bei Sarasots „In diesen heil'gen Hallen“ — getadelte „ungemessene Verzieren“ hat der Sänger bei der ihm auf den Leib geschriebenen Partie des Osmin (und in Gegenwart des Komponisten) gewiß nicht praktiziert<sup>26</sup>.

Johann Valentin Adamberger (1743–1804), Schüler von Giovanni Valesi (Johann Evangelist Wallishäuser) und Debutant am Teatro S. Benedetto in Venedig, war Mozart als Sänger des Gran Sacerdote di Nettuno im Münchener *Idomeneo* wohl bekannt<sup>27</sup>. So konnte Mozart gleich bei der ersten für Belmonte komponierten Arie (No. 4) im Brief vom 26. September 1781 sagen, diese sei „ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben“. In Wien war Adamberger — neben Fischer, Therese Teyber und Joseph Walther — in Anfossis Opera buffa *L'incognita perseguitata* (deutsch als *Die verfolgte Unbekannte*, 21. August 1780) zum ersten Mal aufgetreten. Adamberger verband die höchste Kunst des Belcanto mit „Seele und Gefühl“ (Sonnenfels) und gutem Textvortrag (Gebler)<sup>28</sup>. Als Schauspieler war er zumindest im Singspiel Fischer unterlegen: „Fischer joua bien. Adamberger est une statue“, urteilte Zinzendorf nach der vierten Aufführung der *Entführung*<sup>29</sup>.

Josef Ernst Dauer (1746–1812), ein auch im Schauspiel eingesetzter Spieltenor, hatte sein Wiener Debut in einer Hauptrolle in Monsignys — von Stephanie d. J. übersetztem — Singspiel *Der Deserteur* (am 28. November 1779)<sup>30</sup>. Er gehörte bald zu

den Lieblingen des Wiener Publikums im deutschen Repertoire, war aber auch am Erfolg von Paisiellos Opera buffa *I filosofi immaginari* (deutsch von Stephanie d. J., Premiere am 22. Mai 1781) beteiligt.

### „Türkische Musik“

Mozarts erste Angaben, die er neben der Sängeresetzung im ersten „Entführungs-Brief“ (1. August 1781) über die nun zu komponierende Musik macht, betreffen das, was ihm von Anfang an besonders am Herzen lag und ihm für den erwünschten Erfolg wichtig sein mußte: die „türkische Musik“. „Die Sinfonie, den Chor im ersten Act, und den schluß Chor werde ich mit türkischer Musick machen.“ Es fällt auf, daß die vierte Nummer, die Mozart aus Bretzners Buch übernahm und mit „türkischer Musik“ komponierte — das Duett Pedrillo / Osmin, „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!“ (No. 14) — hier (noch) nicht genannt wird. Andererseits hat Mozart den hier erwähnten „Schlußchor“ dann nicht in der bei Bretzner vorgefundenen textlichen Gestalt, aber — als Schlußnummer mit neuem Text („Bassa Selim lebe lange!“, No. 21b) — eben doch mit „türkischer Musik“ komponiert.

Die Angabe „türkische Musik“, noch mehrfach in Mozarts Briefen zur *Entführung* wiederholt, findet sich auch in Mozarts Partiturniederschrift. Stets handelt es sich dabei um den Hinweis auf die an der betreffenden Stelle einsetzenden Instrumente Triangel, Becken und große Trommel. Aus Platzmangel — weil er „kein Papier von so viel Linien bekommen konnte“ — hatte Mozart diese Instrumente sowie (mit ihnen zusammen oder separat) auch „die Trompetten und Pauken, flauten, Clarinett [. . .] auf ein Extra papier geschrieben“ (Brief vom 20. Juli 1782). Zugleich gelten Mozarts Hinweise auf die „türkische Musik“ natürlich auch für den Kopisten, und zwar sowohl beim Herausschreiben der Stimmen als auch für das Kopieren der ganzen Partitur. Dies wird besonders deutlich beim Chor der Janitscharen im ersten Aufzug (No. 5b). Zu einer Notiz für den Kopisten der Partitur — über der ersten Akkolade des Chores — NB [= zusätzlich] *Oboe und Clarinetti 2. Zeilen* setzt Mozart eigenhändig und *Türkische Musick*. Merkwürdig, daß Mozart hier die in seiner Partitur gleichfalls fehlenden (bzw. aus Platzmangel nicht notierten) Pauken in diesem Zusatzvermerk nicht eigens nennt. Andererseits schrieb

*Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, hrsg. von Richard Maria Werner (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 13), Berlin 1910, S. 36 und 197.

<sup>24</sup> Fischers Thoas-Darstellung brachte Mozart auf den Gedanken, bei seinem frühen Plan einer Umarbeitung des *Idomeneo* (Wien 1781) „die Rolle des Idomenè [. . .] für den Fischer im Baß“ umzuschreiben. Vgl. den Brief vom 12. September 1781 an den Vater (Bauer—Deutsch III, Nr. 624), NMA II/5/11: *Idomeneo* (Daniel Heartz), Teilband 1, S. XXI, und unten den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

<sup>25</sup> Der Salzburger Erzbischof Colloredo war allerdings der Meinung, Fischer „singe zu tief für einen Bassisten“, worauf Mozart mokant beteuerte, „er würde mit nächsten höher singen“. Vgl. Bauer—Deutsch III, Nr. 629 (26. September 1781).

<sup>26</sup> Vgl. dazu unten den Abschnitt *Zur Aufführungspraxis / 4. Verzierungen und Appoggiaturen*.

<sup>27</sup> Vgl. NMA II/5/11 (Daniel Heartz), Teilband 1, S. XXI.

<sup>28</sup> Vgl. die Urteile über Adamberger in NMA II/5/3 (Stefan Kunze), S. XVII, und bei Michtner, a. a. O., S. 445 und S. 56 passim (besonders S. 88–90).

<sup>29</sup> Zinzendorf-Tagebuch, 30. Juli 1782; vgl. Michtner, a. a. O., S. 380, Anmerkung 32.

<sup>30</sup> Vgl. Michtner, a. a. O., S. 63 passim. Zur Charakterisierung des Darstellers Dauer vgl. die *Galerie von Teutschen*

er nämlich die Paukenstimme mit den separat notierten drei „türkischen“ Instrumenten (Triangoli, Piatti, Tamburo grande oder Tamburo turco) zusammen auf einem eigenen (vierten) System. Meinte er also mit dem ergänzenden Hinweis „*Türkische Musick*“ diesmal auch die Pauken, oder vergaß er, diese eigens zu erwähnen? Für letzteres — eine Antwort auf diese Frage ist nicht ohne Bedeutung, wie sich zeigen wird — spricht, daß Mozart mit seiner Angabe „*Türkische Musick*“ andernorts — in No. 14 (zu T. 58/59), No. 21a (zu T. 75) und No. 21b (zu T. 120 = 1) — immer nur Triangel + Becken + türkische Trommel meint. Diese drei Instrumente — und nur sie — sind gemeint, wenn Mozart von „*türkischer Musick*“ spricht. Ganz deutlich machen dies Mozarts Bemerkungen zur Ouvertüre in den Briefen an den Vater. Am 1. August 1781 schreibt er: „*die Sinfonie [ . . . ] werde ich mit türkischer Musick machen*“; am 26. September 1781: Die „*Ouverture [ . . . ] ist ganz kurz, wechselt immer mit forte und piano ab; wobey beyem forte allzeit die türkische Musick einfällt*“.

Es muß auffallen, daß zwei „türkische“ Nummern der *Entführung* bisher unerwähnt blieben: das Allegro assai „*Erst geköpft, dann gehangen*“ in Osmins Arie „*Solche hergelaufne Laffen*“ (No. 3) und der Marsch der Janitscharen No. 5a. Beide Stücke haben so, wie sie uns überliefert sind, tatsächlich keine „türkische Musik“ im obigen Sinne: In No. 3 fehlt das Instrument Triangel; No. 5a hat von den Instrumenten der „türkischen Musik“ nur Tamburo grande („Türkische Trommel“) aufzuweisen, daneben spielt im Janitscharenmarsch — einmalig in der ganzen *Entführung* — eine „deutsche Trommel“. Beide Fälle bedürfen der Erläuterung.

Bei No. 3 glauben wir einen Widerspruch bei Mozart zu erkennen, sogar einen zweifachen: Der erste richtet sich gegen Begriff und Verständnis „türkische Musik“. In der besonders eingehenden brieflichen Beschreibung dieser „*aria*“ sagt Mozart im Brief vom 26. September 1781, „*der zorn des osmin*“ werde „*dadurch in das komische gebracht, weil die türkische Musick [!] dabey angebracht ist*“. Gemeint ist „das Ende“ der Arie, also das Allegro assai („*Erst geköpft, dann gehangen*“). In der Partitur treten hier Becken und Tamburo grande hinzu —, aber keine Triangel. Und gleichsam als Verdoppelung des Widerspruchs gegen sich selbst (oder als dessen Aufhebung?) fordert und notiert Mozart bei dem wörtlichen Zitat des Allegro assai aus No. 3 in No. 21a die „*Türkische Musick*“ auf separaten Blättern mit Triangel. Danach möchte man dafür plädieren, daß auch in No. 3 die komplette „türkische Musik“ zum

Einsatz kommt, und vermuten, daß eine separat notierte Triangelstimme verlorengegangen ist.

Anders verhält es sich mit dem Marsch der Janitscharen (No. 5a). Die — wie schon hervorgehoben wurde — in der *Entführung* einmalige Besetzung der Schlaginstrumente, ja des ganzen Orchesters<sup>31</sup>, läßt dieses Stück in besonderem Licht erscheinen. Mozart hat es sehr wahrscheinlich erst ganz zuletzt — während der Proben oder noch später — eingefügt. Hier erhebt sich die Frage, ob der Marsch neu komponiert wurde oder ob Mozart sich einer älteren Komposition (aus Salzburger Zeiten) bedient hat. Für eine andere „türkische“ Nummer der *Entführung* trifft letzteres nach Mozarts eigenen Worten — die uns noch Rätsel genug aufgeben — zu. Es ist möglich, daß der Marsch der Janitscharen zu diesem (älteren) Stück gehörte. Gemeint ist das „*Saufduett*“ (No. 14). Mozart schreibt dazu im Brief an den Vater vom 26. September 1781: „[ . . . ] *das Saufduett | : per li Sig.<sup>ri</sup> vieneri : | welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht : | ist schon fertig [ . . . ]*“. Nun ist von einer Komposition Mozarts mit dem Titel „Türkischer Zapfenstreich“ (oder ähnlich) „*nichts bekannt*“<sup>32</sup>. Doch lassen sich Mozarts Mitteilungen deshalb wohl kaum anzweifeln. Da andererseits Leopold Mozarts Kenntnis dieser (für uns als verschollen geltenden) türkischen Komposition im Brief vorausgesetzt wird, dürfte es sich um eine ältere, vermutlich um eine Salzburger Komposition gehandelt haben, um ein reines Instrumentalstück, eben einen „türkischen Zapfenstreich“. Zu einem „Zapfenstreich“ gehörte — nach einer ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Tradition — ein diesem vorangehender Marsch<sup>33</sup>. Mozarts „*türkischen Zapfenstreich*“ haben wir — nach seinen eigenen Worten — im „*Saufduett*“ vor uns<sup>34</sup>. Hingegen ist ein türkischer Orchester-Marsch von Mozart bisher nicht

<sup>31</sup> Es verdient als Kuriosum angemerkt zu werden, daß ausgerechnet „*the principal instrument of the Turkish military band*“ (Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*, in: *Collection of Oriental Writers on Music III*, Glasgow 1937, S. 23), die Oboe („*zürnä*“), in Mozarts mit Bläsern reich und bunt besetztem Marsch der Janitscharen nicht vorkommt.

<sup>32</sup> Eibl VI, S. 87, zu Nr. 629/71–72. Im *Köchel-Verzeichnis* fehlt jeglicher Hinweis.

<sup>33</sup> Die Lebendigkeit dieser Tradition in Wien belegt ein sehr wahrscheinlich von Ende 1789 stammender *Türkischer Marsch und Zapfenstreich*, der (in einer Lausch-Kopie) für Cembalo anonym überliefert ist (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: S.m. 12 993).

<sup>34</sup> Als den eigentlichen „Zapfenstreich“ wird man sich die mit „türkischer Musik“ ausgestatteten Partien des Duetts vorzustellen haben, also die Takte 1–20 und dann den Schluß nach der Sänger-Fermate (T. 58).

bekannt. Angesichts der Marcia No. 5a stellt sich nun die Frage, ob wir hier den zu Mozarts „türkischem Zapfenstreich“ gehörigen Marsch vor uns haben<sup>35</sup>.

\*

Es besteht kein Zweifel, daß Mozart den Triangel-Part von mehr als einem Instrument ausgeführt sehen wollte<sup>36</sup>, wahrscheinlich von zwei – vielleicht verschieden großen – Instrumenten. Offenbleiben muß die Frage, ob in Wien damals noch Triangel mit eingehängten Ringen benutzt wurden, wie dies „bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“ nachweisbar geschehen ist<sup>37</sup>.

Gleichfalls anders als bisher bei Aufführungen im allgemeinen üblich, kann bzw. sollte nach Meinung des Herausgebers – wieder auf Grund von Mozarts eigenen Angaben bzw. Notierungen – der Part der Piatti<sup>38</sup> besetzt und ausgeführt werden. Nicht zufällig schrieb Mozart die Piatti in der Ouvertüre und in den Nummern 5b, 14 und 21b als g“, hingegen in den Nummern 3 und 21a als e“. Er notierte die Becken also jeweils auf der Quinte der zugrundeliegenden Tonart (C-dur bzw. a-moll). Dies zu vereinheitlichen (überall g“, wie seit AMA in allen Ausgaben geschehen), schien nicht angebracht. Becken-Paare unterschiedlicher Größe und „Klangfarbe“ sind bekannt und auch heute greifbar<sup>39</sup>. Auch wenn man Mozarts Notierung nicht als Beweis dafür nehmen will, daß verschieden große, höher bzw. tiefer,

heller bzw. dunkler tönende Becken zur Verfügung standen bzw. benutzt wurden, so besagt Mozarts unterschiedliche Notierung sehr deutlich, daß er spezifische Klangvorstellungen – mit heller bzw. dunkler tönenden Becken, die der dominanten Sphäre der betreffenden Tonart entsprachen – gehabt hat.

Der Tamburo grande (oder Tamburo turco = „Türkische Trommel“) wird von Mozart stets „zweistimmig“ notiert. Die Behalsung nach unten betrifft die rechte Hand, die nach oben die linke. Die entsprechenden Pausen gibt Mozart nicht immer konsequent an. Vom Herausgeber ergänzte Pausen (auch – anders als sonst in der NMA üblich – Ganztakt-pausen) sind hier durch Kleinstich kenntlich gemacht. Für die in der „türkischen Musik“ charakteristische deutliche Markierung des Grundschlages durch den Tamburo turco („dāwul“, von arabisch „tabl“/Trommel) benutzte man in der Militärmusik mehrerer europäischer Fürstenhöfe seit Ende des 17. Jahrhunderts originale türkische Beute-Instrumente. Sie zeichnen sich durch sehr hohe Zarge und einen im Verhältnis dazu geringen Durchmesser aus, haben also Walzenform. Die rechte Hand schlägt mit einem (nicht gedämpften) Schlegel, die linke, am Zargenrand gehalten, bedient eine Gerte<sup>40</sup>. Als Fremdling in diesem Ensemble türkischer Schlaginstrumente, schon durch den Namen herausfallend, erscheint die Deutsche Trommel in der Marcia No. 5a. Das hell- und scharfklingende Instrument, mit niedriger Zarge und mit Schnarrsaite, war beim preußischen Militär seit Anfang des 18. Jahrhunderts besonders beliebt. Gewiß befand sich ein solches Instrument in der „Banda von der Artillerie“, die für die Aufführungen der Entführung 1782 in Wien eigens engagiert wurde<sup>41</sup>.

Mozart hat – soweit bisher bekannt – nur in der Entführung das von ihm als Flauto piccolo bezeichnete Instrument in G notiert. Offensichtlich schloß er sich auch damit den praktischen Gegebenheiten an, so wie er sie in Glucks Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft*, oder *Die Pilgrime von Mekka* – seit Sommer 1780 wieder im Repertoire des „Nationaltheaters nächst der Burg“ – in Wien vorgefunden hatte<sup>42</sup>. In der Entführung um-

<sup>35</sup> Es sei angemerkt, daß Mozart im Brief vom 26. September 1781 den Vater an die Übersendung eines Marschs erinnert, der „nicht festzustellen ist“ (Eibl VI, S. 87, zu 629/83), bei dem es aber auch fraglich ist, „ob er überhaupt zur ‚Entführung‘ gehört“ (briefliche Mitteilung von Prof. Dr. Joseph Heinz Eibl, Eichenau/Obb., vom 6. September 1981).

<sup>36</sup> Schon der Kopistenvermerk auf der ersten Seite der Ouvertüre ist als *Triangoli* zu lesen (vgl. Faksimile, S. XXXVII); Mozart selbst benützt neben der deutschen Form *Triangel* – sie könnte Einzahl oder Mehrzahl bedeuten – auch die unmißverständliche Angabe *Triangoli*. Vgl. Faksimile, S. XL, und im einzelnen den Kritischen Bericht. Im Hoftheater-Rechnungsbuch 1781/82 (Österreichisches Staatsarchiv Wien, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Signatur: Hoftheater S.R. 18) ist (Seite 66) die Anschaffung von „3 [!] Dreyangel“ in dieser Spielzeit belegt. Anlaß dürfte die Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris* gewesen sein; vgl. dazu unten den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

<sup>37</sup> Vgl. Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente in Wien. Beschreibendes Verzeichnis*, Wien 1920, S. 94, Nr. C 270 und 271. Hier wird ein Paar Triangel der Wiener Sammlung beschrieben, das über drei bzw. fünf eingehängte Ringe verfügt.

<sup>38</sup> Mozart schreibt stets *Piatti*; der Schreiber der Berliner Partitunkturpoge (vgl. unten den Abschnitt *Quellen*) bezeichnet sie in No. 5a als *Teller*.

<sup>39</sup> Vgl. die Abbildung eines Beckenpaares („zil“) aus einer originalen türkischen Militärmusikkapelle bei Farmer, a. a. O., S. 47, und Beschreibung auf S. 9.

<sup>40</sup> Man vergleiche die Abbildung einer solchen türkischen Trommel bei Farmer, a. a. O., S. 47. Hier sind sowohl der dicke Schlegel mit kräftigem Kopf für die rechte als auch die (einzelne!) dünne Gerte für die linke Hand erkennbar; die Beschreibung dazu auf S. 17 f.

<sup>41</sup> Vgl. unten die Abschnitte *Proben und erste Aufführungen in Wien* sowie *Zu den einzelnen Nummern (Zu erstem Aufzug / sechstem Auftritt)*.

<sup>42</sup> Vgl. dazu oben den Abschnitt *Auftrag, „Buch“ und Besetzung* sowie Anmerkung 17.

faßt der Gesamtumfang des Flauto piccolo in Mozarts Notierung c'–f''', also knapp zweieinhalb Oktaven. In den einzelnen Nummern ergibt sich folgendes Bild:

- Ouverture f'–f'''
- No. 3 (T. 147 ff.), 21a (T. 74 ff.) a'–a''
- No. 5b g'–f'''
- No. 14 c'–g''
- No. 19 g'–d'''
- No. 21b f'–f'''

Ausgeführt werden konnte diese Partie nur mit einem Flageolett, das (in G gestimmt) eine Duodezime höher klingt. Auf einer solchen Kernspaltflöte – sie ist weiter mensuriert als die Blockflöte, klingt voller und vermittelt (ähnlich wie diese) den Eindruck, als klinge sie eine Oktave tiefer als in Wirklichkeit, hingegen weniger durchdringend-scharf als die kleine Querflöte – konnte das (nur in No. 14) geforderte c' (Klang g'') durch eine besondere Griffweise hervorgebracht werden, falls dem Spieler nicht ein tiefer gestimmtes Instrument zur Verfügung stand<sup>43</sup>. Mozart hat sich, wie gesagt, in der *Entführung* auch hier den Wiener Verhältnissen bzw. Vorbildern angepaßt, ähnlich wie er im Zusammenhang mit den Anfang 1787 für Prag komponierten *Sechs deutschen Tänzen* KV 509 – in Unkenntnis der dort vorhandenen hohen Flöten-Instrumente – vermerkte: *NB Da ich nicht weis was für gattung flauto piccolo hier ist, so hab ich es in den Natürlichen ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen. Mozart mpr*<sup>44</sup>.

In der Überzeugung, es sei ein „der heute allgemein eingeführten (kleinen Querflöte) in C“ entsprechendes traverso-Instrument gemeint, hat die AMA in der *Entführung* die Partie eine Quarte tiefer notiert (eine Oktave höher klingend), um sie so dem modernen Flauto piccolo-Instrument nutzbar zu machen. Dabei mußte man aber – vor allem in No. 14 – in

<sup>43</sup> Der Ton c' (Klang g'') wurde auf einem G-Flageolett „dadurch realisiert, daß bei Deckung aller sechs Löcher der kleine Finger der rechten Hand zur Hälfte in das Schalloch eingeführt wird“, eine Griffweise, die „durchaus üblich war“. Vgl. Lenz Meierott, *Der „flauto piccolo“ in Mozarts „Entführung aus dem Serail“*, in: *Acta Mozartiana* XII (1965), Heft 4, S. 83 f. (Flageolett-Instrumente in verschiedener Stimmung – d, f, g, a – besitzt das Musée du Conservatoire Paris, Nr. C 377 = E 497, vgl. Abbildung bei Meierott, a. a. O., S. 80); ders., *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts* (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 4), Tutzing 1974.

<sup>44</sup> *Köchel-Verzeichnis*, Wiesbaden 9/1964, S. 569. – Die von Mozart bei KV 509 benutzte Notierung im „natürlichen Ton“ (C), für jede Transposition geeignet, fand offensichtlich auch beim Heraus Schreiben der Stimmen für die *Entführung* Anwendung; vgl. den Kritischen Bericht.

„ganz außer seinem Bereich in der Tiefe liegende Töne“ kommen und war zu Abweichungen von diesem Prinzip der an sich so „einfachen Übertragung“ gezwungen. Man gab es schließlich „der Einsicht der Dirigenten anheim“, auch „noch an anderen Stellen dasselbe Verfahren“ (der Abweichung vom Prinzip) anzuwenden, und fügte „die originale Notierung der kleinen Flöte in der G-Stimmung im Anhang [ . . ] bei“<sup>45</sup>. Demgegenüber bringt die NMA Mozarts originale Notierung im Haupttext der Partitur. Die vorstehenden Ausführungen möchten – unterstützt von der einschlägigen zitierten Spezialliteratur – nachdrücklich darauf hinwirken, daß Mozarts Klangvorstellung beim Einsatz des Flauto piccolo in der *Entführung* wieder zum Leben erweckt wird.

### Die Entstehung der Komposition

Am 29. Mai 1782, genau zehn Monate nach Arbeitsbeginn, berichtet Mozart nach Salzburg, er werde „morgen [ . . ] der gräfin Thun [ . . ] den 3.<sup>ten</sup> Akt voreiten“, und er habe nun „nichts als verdrüssliche arbeiten, nehmlich – zu Corrigen. – 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. Zunächst die von Mozart für die Fertigstellung bzw. das „Vorreiten“ der drei Aufzüge mitgeteilten Daten:

30. Juli 1781: Beginn der Arbeit (Brief vom 1. August 1781)

22. August 1781: „der erste Akt von der opera ist nun fertig.“

7. Mai 1782: Mozart hat der Gräfin Thun den „2.<sup>ten</sup> Akt vorgeritten“ (Brief vom 8. Mai 1782)

30. Mai 1782: Mozart spielt der Gräfin Thun „den 3.<sup>ten</sup> Akt“ vor (Brief vom 29. Mai 1782)

Zugleich mit Auftrag und „Buch“ hatte Stephanie Mozart den für die Aufführung vorgesehenen Termin übermittelt: „im halben 7.<sup>ber</sup> soll es schon aufgeführt werden [ . . ] der Großfürst von Rußland wird hieher kommen; und da bat mich Stephani ich

<sup>45</sup> AMA, Revisionsbericht zu Serie V, *Opern und Ballettmusiken*, Nr. 15, S. 74.

sollte, wenn es möglich wäre, in dieser kurzen zeit die opera schreiben.“ Die Aussicht, daß der Kaiser und dessen Gäste aus Rußland – Großfürst Paul Petrowitsch, der spätere Zar Paul I., mit seiner Gemahlin – der Premiere beiwohnen würden „und überhaupts – alle andere absichten“ erheiterten Mozarts Geist so sehr, wie er schreibt, daß er „mit der größten Begierde“ zu seinem Schreibtisch „eile, und mit größter freude dabey sitzen bleibe“ (Brief vom 1. August 1781).

Als erste Nummern wurden (laut Brief vom 6. Oktober 1781) „die aria ex A vom adamberger [No. 4, „O wie ängstlich, o wie feurig klopf mein liebevolles Herz!“], mit Rezitativ „Konstanze! dich wiederzusehen!“], die von der Cavallieri ex B [No. 6, „Ach ich liebte, war so glücklich!“], und das Terzett [No. 7, „Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!“] in einem Tage Componirt – und in anderthalb tügen geschrieben“, d. h. am 1. August, nach drei Tagen also, lag etwa die Hälfte des ersten Aufzugs vor. Am 8. August mittags meldete Mozart nach Salzburg, er sei „den augenblick eben mit dem Janitscharen-chor fertig geworden [. . .] der Adamberger, die Cavallieri und der fischer“ seien „mit ihren arien ungemein zufrieden“; ebenso angetan war die Gräfin Thun, der er tags zuvor die schon vorliegenden Teile vorgeführt hatte. Nach zehn Tagen waren also – 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, und vermutlich war auch die Ouverture von Mozart schon in Angriff genommen worden, denn bereits im ersten „Entführungs-Brief“ steht zu lesen, er wolle „die sinfonie [. . .] mit türkischer Musick machen“. Der hier zum Ausdruck kommende schöpferische Impuls und Mozarts (weiter unten im Zusammenhang zitierte) erste ausführlichere Beschreibung der Ouverture lassen darauf schließen, daß Mozart anfangs nur den ersten Presto-Teil (bis T. 118) als Vorspiel konzipiert hatte, und es ist gut vorstellbar, daß dies bereits im ersten großen Aufschwung der kompositorischen Arbeit geschehen war<sup>46</sup>. Hätte Mozart die Arbeit in diesem kaum vorstellbaren Tempo vorangetrieben, so hätte die erste Aufführung der Entführung tatsächlich Mitte September 1781 stattfinden können.

<sup>46</sup> Vgl. dazu weiter unten das Briefzitat vom 26. September 1781. – Zweifellos setzt die endgültige Gestalt der Ouverture das Vorhandensein von Belmontes „kleiner Ariette“ (No. 1) voraus, die ihrerseits – neben No. 3 – als letzte der Gesangsnummern des ersten Aufzugs entstanden ist; vgl. das folgende.

Doch war in Wien inzwischen bekanntgeworden – Mozart berichtet darüber erstmals am 29. August –, daß „der großfürst von Rußland [. . .] erst im Novembre“ kommen würde. Mozart war darüber „recht froh“, weil er nun seine „opera mit mehr überlegung schreiben“ konnte; „vor aller heiligen lasse ich sie nicht auf-führen. – 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<sup>47</sup> hatte Kaiser Joseph II. aus Versailles an den Grafen Rosenberg geschrieben, dieser möge für den – auf November verschobenen – Besuch aus Rußland die besten Komödien und Opern zur Aufführung vorbereiten, an erster Stelle Glucks *Iphigenie auf Tauris* (in deutscher Fassung)<sup>48</sup>, daneben *Alceste* (italienisch). In der ersten Septemberhälfte hielt man bereits „proben über Proben im theater“, an denen Mozart regen Anteil nahm. Die Rekrutierung einer Ballett-Truppe (unter dem aus München berufenen Antoine Crux) und die Probeneindrücke brachten Mozart auf den Gedanken, seinen Münchener *Idomeneo* ebenfalls ins Deutsche übersetzen zu lassen und umzuarbeiten – er mochte dabei an einen „Wettstreit mit Gluck gedacht haben“<sup>49</sup>. Er mußte aber einsehen, daß Johann Baptist Alxinger (der Übersetzer der *Iphigenie*) und die Bernasconi, Adamberger und Fischer überlastet waren und „eine 3:<sup>te</sup> opera [. . .] ohnehin zu viel“ sein würde.

Von der Entführung ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede; von ihr hören wir erst wieder im Brief vom 26. September 1781, der fast ganz diesem Werk gewidmet ist:

[. . .] – 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 zugedacht, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat |: ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Basisten, und ich ihm aber betheuert er würde mit nächsten höher singen – |: 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

<sup>47</sup> Das bei Michtner, a. a. O., S. 106 und S. 376, Anmerkung 18, angegebene Datum „31. August 1781“ beruht auf einem Irrtum (freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Joseph Heinz Eibl, Eichenau/Obb.).

<sup>48</sup> Die französische Fassung hatte Marie Antoinette auf das Programm einer Assemblée für ihren Bruder in Schloß Trianon gesetzt.

<sup>49</sup> NMA II/5/11 (Daniel Heartz), Teilband 1, S. XXI f., besonders S. XXII; vgl. auch oben Anmerkung 24.

und final. dieser hat also im Ersten Act eine aria bekommen, und wird auch im 2.<sup>ten</sup> 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 seineschöne tiefe töne |: trotz dem Salzburger Midas |: schimmern lassen. — das *drum bey dem 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 a $\acute{a}$ ai — 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, niemand 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 Belmont 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 konstante habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad.<sup>se</sup>lle 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. — *hui* Sau; —

Nun das Terzett, nemlich der schluß vom Ersten Act. — Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er gelegenheit hat mit seiner konstante im garten zusammen zu kommen. der Bassa hat ihn in dienst 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. denn fängt aber gleich das major piani $\acute{b}$ mo 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 Act 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 T $\acute{a}$ ckt. — die ist ganz kurz — wechselt immer mit forte und piano ab; wobey bey dem 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 Haasß im Pfeffer — über 3 wochen ist schon der Erste Act fertig — eine aria im 2.<sup>ten</sup> Act, und das Saufduett |: per li Sig:<sup>ri</sup> 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 Actes ist ein charmantes quintett oder vielmehr final — dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2:<sup>ten</sup> Actes haben. um das bewerksteligen 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. —“

Kurz vorher hatte Mozart seinem Vater mit einer gewichtigen Noten-Sendung „eine id $\acute{e}$ e vom Ersten Act“ zu geben versucht. Separat übersandte er — wahrscheinlich mit einer teilweisen Abschrift des Textes — als „einen kleinen Praegusto von der opera“ das Verzeichnis der Personen und Darsteller<sup>50</sup>; dort ist jetzt als Bassa Selim „H: Jautz“ genannt, „Ein acteur“, der „nichts zu singen“ hat.

Seit dem Abschluß des ersten Aufzugs (22. August 1781) bis zum 26. September waren vom zweiten Aufzug nur „eine aria [wahrscheinlich No. 8] [. . .] und das Saufduett |: per li Sig:<sup>ri</sup> vieneri :“ [No. 14] fertig geworden. 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. Nun aber, im zweiten Aufzug, schaltet sich Mozart nachdrücklicher ein. Fasziniert von Bretzners

<sup>50</sup> Vgl. Bauer–Deutsch III, Nr. 626 und 627 sowie das autographe Fragment des Textes, dazu unten den Abschnitt *Quellen* und den Kritischen Bericht. Aus der oben zitierten Beschreibung des ersten Aufzugs in Mozarts Brief vom 26. September 1781 geht hervor, daß sich unter den (leider verschollenen) Noten der „id $\acute{e}$ e“-Sendung Anfang und Ende von No. 3 („Solche hergelau $\acute{f}$ ne Laffen“ und „Erst geköpft, dann gehangen“) und „14 T $\acute{a}$ ckt“ der Overture (zweifelloos die Takte 1–14 des Presto) befanden.

textlicher Gestaltung des eigentlichen Entführungsgeschehens im dritten Aufzug — Mozart nennt das Ganze „ein charmanantes quintett oder vielmehr final“ —, will er die Entführungsszene „lieber zum schluß des 2: Actks haben“ und verlangt statt dessen von Stephanie „eine ganz Neue intrigue“, um mit ihr den seiner eigentlichen Handlung beraubten dritten Aufzug auffüllen zu können. Die nächsten Wochen und Monate zeigten, daß auch ein so erfahrener Bühnenpraktiker wie Stephanie diese Forderung nicht erfüllen konnte. Mozart, der die Entführungsszene in der Manier eines Opera-buffa-Finales zu komponieren begann<sup>51</sup>, verlor, wie es im Brief vom 6. Oktober heißt, „bald die gedult, daß ich nichts weiter an der opera schreiben kann. — ich schreibe freylich unterdessen andere sachen — Jedoch — die Paßion ist einmal da — und zu was ich sonst 14 Tage bräuchte würde nun 4 täge brauchen“<sup>52</sup>. Einen ganzen Monat später, am 3. November, hatte Stephanie „endlich [. . .] etwas fertig“, aber erst am 17. November 1781 berichtet Mozart dem Vater, er habe nun „endlich wieder etwas für“ seine „opera zu arbeiten bekommen“. Bis zum 30. Januar 1782 erfahren wir nichts mehr, und auch dann heißt es nur: „die oper schläft nicht, sondern — ist wegen den grossen gluckischen opern und wegen viellen sehr Nothwendigen veränderungen in der Poesie zurück geblieben.“ Die an diese Entschuldigungen geknüpfte Erwartung, die Oper werde aber „gleich nach ostern gegeben werden“, sollte sich wieder nicht erfüllen.

Die „notwendigen Veränderungen in der Poesie“ betrafen zunächst den zweiten Aufzug. Bei Bretzner findet keine Begegnung zwischen dem Bassa und Konstanze statt, und auch die Solo-Szene des Bassa fehlt. Von den neun Gesangsnummern bei Stephanie (und Mozart) stammen nur vier von Bretzner (No. 8, 10, 13 und 14). Ganz neu gedichtet wurden die Martern-Arie (No. 11), Blondes Arie „Welche Wonne, welche Lust“ (No. 12) und das zwischen Blondes Monolog und Konstanzes „Traurigkeit“-Arie (No. 10) vermittelnde Rezitativ. Hingegen sind die Texte der Nummern 9, 15 und 16 zumindest teilweise aus Bretznerns Dialogen hervorgegangen.

Noch weiter von Bretznerns „Buch“ entfernte man sich beim dritten Aufzug. Als wörtliche Übernahme erweist sich von den fünf Gesangsstücken Stephanies und Mozarts nur die (auch bei Bretzner so bezeich-

nete) *Romance* (No. 18). Anregungen durch Bretzner sind festzustellen für das Duett von Konstanze und Belmonte (No. 20). Das Rezitativ ist auch hier — wie bei No. 10 — neu hinzugekommen. Textlich weitgehend auf Bretzner zurückzuführen ist die bei Stephanie und Mozart so bedeutsam herausgestellte Solo-Szene Osmins „O, wie will ich triumphieren, wenn sie euch zum Richtplatz führen“ (No. 19). Man vergleiche deren Text mit folgenden Zeilen aus dem Ensemble am Schluß der Entführungsszene bei Bretzner:

OSMIN

O wie will ich triumphieren!

PEDRILLO

Ich will gern kapitulieren.

Ach, man wird mich strangulieren!

OSMIN und WACHE

Hier hilft kein expostulieren,

Wirst gar niedlich figurieren.

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 größser Vergnüßen, 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 und treten an die Stelle jenes Schluß-Chores von Bretzner, den Mozart bei Arbeitsbeginn offensichtlich noch beibehalten und „mit türkischer Musick machen“ wollte:

Oft wölkt stürmisch sich der Himmel,

Nacht und grausendes Getümmel

zeigt sich schrecklich unserm Blick.

Doch ein Strahl der milden Sonne

kehrt den Jammer schnell in Wonne,

bringt die Freuden bald zurück.

Werden hier Bretznerns Schwächen und Grenzen zwar besonders deutlich, so muß doch, nach genauem Vergleich und mit dem Blick auf die Entstehung von Mozarts Partitur, die inspirierende Kraft des Bretznernschen „Buches“ hoch eingeschätzt werden.

#### Proben und erste Aufführungen in Wien

Für die Spielzeit 1782/83 hatte sich Stephanie, nimmehr „als alleiniger Leiter der Opernaufführungen vom Kaiser bestellt“<sup>53</sup>, ein halbes Dutzend deutsche

<sup>51</sup> KV 389 (KV<sup>6</sup>: 384 A); vgl. Anhang II/2, S. 436–411, und Gerhard Croll, *Die Entführung in Mozarts „Entführung“*, in: *Salzburger Festspiele 1981. Offizielles Programm*, S. 73–79.

<sup>52</sup> Damals entstand die Serenade in Es KV 375 (a 6); vgl. NMA VII/17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente · Band 2* (Daniel N. Leeson und Neal Zaslaw), S. IX f.

<sup>53</sup> Michtner, a. a. O., S. 118.

und zwei italienische Opern vorgenommen. Den Anfang machten ein deutsches Singspiel und ein italienisches Drama giocoso. *Der blaue Schmetterling oder Sieg der Natur über die Schwärmererei* von Maximilian Ulbrich (Premiere am 2. April 1782) wurde schon nach drei Vorstellungen wieder abgesetzt; auch Antonio Maria Gaspare Sacchinis *La contadina in corte* war — als erste italienisch aufgeführte Opera buffa seit 1778 — wegen Besetzungsmängeln wenig Erfolg beschieden. Daneben liefen Erfolgsstücke früherer Spielzeiten weiter, wie *Die Bergknappen*, *Zemire und Azor* und *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka*.

Am Montag, den 3. Juni 1782, begannen die Proben zur *Entführung*. Sie mußten wegen einer Grippe-Epidemie vom 8. bis 14. Juni unterbrochen werden und zogen sich schließlich bis zur Generalprobe über sechs Wochen hin. Theater und Orchester waren Mozart schon vor Beginn der Proben, die Stephanie leitete, wohlvertraut. „*Inwendig ist es schön, aber nicht groß*“, heißt es in einer zeitgenössischen Beschreibung des Burgtheaters<sup>54</sup>. 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 Innenraums ergaben eine ausgezeichnete Akustik, vor allem für die Sänger, die sich schon aus beleuchtungstechnischen Gründen meist vorne auf der Bühne aufhielten. „*Das Orchester besteht aus vierzig Stimmen, die gut beherrscht und eingewöhnt sind.*“ Diese Angaben aus dem Jahre 1777<sup>55</sup> gelten annähernd auch für die achtziger Jahre. Substituten nicht eingerechnet, umfaßte die Stammbesetzung des Orchesters je sechs Violinen, vier Violen, je drei Violoncelli und Kontrabässe, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte sowie je zwei Hörner und Trompeten und ein Schlagzeug. Einen Sonderstatus genossen sechs Holzbläser und zwei Hornisten, die seit Ostern 1782 vom Kaiser für die „*blasende Musik*“ gesondert unter Vertrag genommen worden waren<sup>56</sup>, eine Tatsache, die auch Mozart bald — noch

während der ersten Aufführungen der *Entführung* — für sich zu nutzen versuchte.

Trotz einer starken „*Cabale*“ fand die Premiere am Dienstag, den 16. Juli 1782<sup>57</sup> eine „*gute aufnahme*“, wie Mozart in dem am 20. Juli, einen Tag nach der zweiten Aufführung geschriebenen Brief an seinen Vater berichtet:

„Ich hoffe Sie werden meinen letzten brief<sup>58</sup> worinn ich ihnen die gute aufnahme meiner oper Berichtet habe, richtig erhalten haben. — gestern ist Sie zum 2:<sup>ten</sup> Male gegeben worden; — könnten sie wohl vermuthen daß gestern noch eine Stärkere Cabale war als am ersten abend? — der ganze Erste, act ist verzischt worden. — aber das laute *Bravo* rufen unter den arien konnten sie doch nicht verhindern. — meine hoffnung war also das schluß-terzet — da machte aber das unglück den fischer fehlen — durch das fehlte auch der Dauer |: Pedrillo |: — und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen — mithin gieng der ganze Effect davon verloren, und wurde für diesmal nicht repetirt. — ich war so in Wuth daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger — und sagte gleich — daß ich die opera nicht geben lasse ohne vorher eine kleine Probe |: für die Sänger |: zu machen. — im 2:<sup>t</sup> act wurden die beyde Duetts [No. 9 und No. 14] wie das Erstmal, und dazu das Rondeau vom Belmont *wenn der freude thränen fließen* wiederhollet. — das theater war noch fast voller als das erste mal. — den tag vorher konnte man keine gesperte Sitze mehr haben weder auf dem Noble parterre noch im 3:<sup>ten</sup> Stock; und auch keine loge mehr. die Opera hat in den 2 tagen 1200 fl. getragen.“

Mozarts Bemerkungen über die „*Cabale*“ und das „*Verzischen*“ eines ganzen Aufzugs bei den ersten beiden Aufführungen lassen auf angezettelte Intrigen schließen; sie wurden offenbar bald eingestellt. Anfangs mag aber auch das Ungewohnt-Neue an Mozarts Singspiel Mißfallen im Publikum ausgelöst haben. Bereits die dritte Aufführung — am St. Anna-Tag (26. Juli) „*allen Nannerln zu Ehren*“ — fand nach Mozarts Bericht vom 27. Juli 1782 „*allen applauso* [. . .] und das theater war wider ohngeacht der erschrocklichen hitze gestrozt voll. — künftigen freytag [2. August] soll sie wieder seyn — ich habe aber dawider protestirt — denn ich will sie nicht so ausspeitschen lassen. — die leute kann ich sagen sind recht Närrisch auf diese oper. — es thut einem doch wohl wenn man solchen beyfall erhält.“ Trotz seines Protestes fand die nächste Aufführung sogar schon am 30. Juli und die fünfte — wie vorgesehen — unmit-

<sup>54</sup> Johann Bernoulli, *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*, Band XIII, Berlin 1784, S. 48. Vgl. auch Herta Singer, *Die Akustik des alten Burgtheaters*, in: *Maske und Kothurn IV* (Wien 1958), Heft 2 und 3, S. (220)–229.

<sup>55</sup> Wilhelm Ludwig Wekherlin, *Denkwürdigkeiten von Wien. Aus dem Französischen übersetzt*, Wien 1777.

<sup>56</sup> Die Anordnung Josephs II. vom 24. April 1782 brachte den „*bekanntnen 8 Individuen*“ als Mitglieder der kaiserlichen „*Harmonie*“ jährlich 50 fl. mehr als ihre Bezahlung am Theater. Vgl. Payer von Thurn, a. a. O., S. 31.

<sup>57</sup> Der Anschlagzettel des Burgtheaters in: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens* (= *Dokumente*), gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 178.

<sup>58</sup> Mozarts Premierenbericht an den Vater, noch am (oder gleich nach dem) 16. Juli geschrieben, ist verschollen (Bauer–Deutsch III, Nr. 676).

telbar vor Mozarts Hochzeit am 4. August statt<sup>59</sup>, die sechste (am 6. August) „auf begehren des glucks“: „gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bey ihm.“ Nicht ohne Stolz berichtet Mozart dies am 7. August nach Salzburg. Erst nach der elften Aufführung, die am 8. Oktober und nun endlich in Anwesenheit des russischen Großfürstenpaares stattfand<sup>60</sup>, trat eine längere Pause ein. Bis zum Ende der Spielzeit 1782/83 erlebte die *Entführung* insgesamt fünfzehn Aufführungen<sup>61</sup>. 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<sup>62</sup>.

Im Hoftheater-Rechnungsbuch 1782/83 ist das in üblicher Höhe an Mozart gezahlte Honorar wie folgt ausgewiesen: „Dem Mozart Wolfgang für Componirung der Music zur Oper Die Entführung aus dem Serail. 100. Kais. Ducaten oder ut N<sup>o</sup> 166. 426 [fl] 40 [kr].“ Stephanie erhielt „für Überarbeitung des Singspiels Die Entführung aus dem Serail 100.— [fl]“<sup>63</sup>.

Aus der großen Zahl der an verschiedenen Orten geäußerten oder veröffentlichten Urteile über die *Entführung*<sup>64</sup> seien hier zwei zitiert. So verschieden sie nach Herkunft und Gewicht sind, so haben sie doch etwas gemeinsam, was den Eindruck und die

Wirkung auf die Zeitgenossen in einem wesentlichen Punkt betrifft und diesen hervortreten läßt. Graf Zinzendorf charakterisierte nach dem Besuch der Vorstellung am 30. Juli 1782 die *Entführung* als „opera, dont la musique est pillée de diferentes autres“<sup>65</sup>. Dieses Urteil – wahrscheinlich hatte es in Zinzendorfs Wiener Kreis die Runde gemacht – deutet, nimmt man es nicht nur als Plagiatsvorwurf, auf etwas wesentlich Neues. Die *Entführung* war mehr als „nur“ ein Singspiel. Elemente verschiedener, nach Meinung der Zeitgenossen zu trennenden Gattungen des musikalischen Theaters, hatte Mozart zusammengeschmolzen<sup>66</sup>. Dies meint im Grunde auch Goethe, dessen oft zitierte Äußerung über die *Entführung*<sup>67</sup>, aus dem Zusammenhang gelöst, mißverständlich wird. Goethe, der die *Entführung* im Herbst 1785 in Weimar genau kennengelernt hatte, beschäftigte sich im Dezember 1787 in Rom mit der Aesthetik des deutschen Singspiels. Die Gründe für den Mißerfolg seines eigenen Singspiels *Scherz, List und Rache* – komponiert von Philipp Johann Kayser – meint er im Vergleich mit dem Erfolg von Mozarts *Entführung* in der Beschränkung auf wenige und klein besetzte Ensemble-Nummern und im völligen Verzicht auf Chöre zu erkennen: „Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.“ Wird hier nicht hinter Resignation und Enttäuschung über den eigenen Mißerfolg Goethes Bewunderung für das Genie Mozart spürbar, dem es gelungen war, mit der Musik seiner *Entführung* die Gattung „Singspiel“ auf eine höhere Ebene zu stellen?

## Quellen

Im folgenden werden die für die Edition herangezogenen Text- und Musikquellen aufgeführt. Einen vollständigen, ausführlich kommentierten Quellenkatalog enthält der Kritische Bericht.

<sup>59</sup> Zum Datum der fünften Aufführung – am 2. oder 3. August – vgl. *Dokumente. Addenda und Corrigenda*, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (NMA X/31/1), Kassel etc. 1978, S. 39.

<sup>60</sup> Es war dessen zweiter Wiener Aufenthalt (vom 4. bis 19. Oktober 1782). Zur Aufführung vom 8. Oktober vgl. auch unten den Abschnitt *Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes*.

<sup>61</sup> Das sind mehr als doppelt so viele, wie die erwähnten älteren Erfolgsstücke in dieser Spielzeit aufzuweisen haben: *Die Bergknappen* (6), *Zemire und Azor* (7), *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* (7).

<sup>62</sup> *Dokumente* (NMA X/34), S. 179. Zu den dort genannten Aufführungsdaten vgl. die Angaben bei Michtner, a. a. O., S. 470 ff. sowie Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Teil 1. 1776–1810*, Wien 1966 (= *Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek*, Neue Folge, 1. Reihe, Band 4), S. 36 f. 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).

<sup>63</sup> Österreichisches Staatsarchiv Wien, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Signatur: *Hoftheater S.R. 19*; vgl. *Dokumente* (NMA X/34), S. 179.

<sup>64</sup> *Dokumente* (NMA X/34), S. 180 ff.; dazu *Addenda und Corrigenda* (NMA X/31/1), S. 39 ff.

<sup>65</sup> *Dokumente* (NMA X/34), S. 180.

<sup>66</sup> Beispielfhaft genannt seien hier für die „Opera seria“ (Tragédie lyrique) Glucks *Iphigenie auf Tauris* (insbesondere die Skythenchöre im ersten und die Arie mit Chor am Schluß des zweiten Aktes), für die Opéra comique Glucks *Rencontre imprévue* (deutsch als *Die unvermutete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka*). Vgl. dazu unten Anmerkung 131.

<sup>67</sup> *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe (herausgegeben von Erich Trunz), Band XI (= *Autobiographische Schriften* 3 mit Nachwort und Anmerkungen von Herbert von Einem), Hamburg 1/1967, S. 435 ff., besonders S. 437.

## 1. Text

### *Autographe Niederschrift des Textes (Fragment)*

Von einer von Mozart wahrscheinlich nur begonnenen Abschrift oder ersten Niederschrift des Textes (vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*) ist bis heute nur ein Blatt (zwei beschriebene Seiten, Privatbesitz) bekanntgeworden. Es enthält den Anfang des ersten Aktes (bis No. 2, T. 128, Osmin: „recht gut, ich ließ ihn heut verbrennen.“).

### *Textbuch Wien 1782*

Die Entführung aus dem Serail. / Ein Singspiel / in drey Aufzügen, / nach Bretzners / frey bearbeitet, und für das k.k. Nationalhoftheater ein-/gerichtet. / In Musik gesetzt / vom / Herrn Mozart. / Aufgeführt im k.k. Nationalhoftheater. / Wien, / zu finden beym Logenmeister, 1782 [Vgl. das linke Faksimile auf S. XLIII.]

Je ein Exemplar dieses selten gewordenen Druckes besitzen die Österreichische Nationalbibliothek Wien (Signatur: 641.433-AM Bd. VII/1; vgl. die Faksimiles auf S. XLIII) und die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West. Für die Editionsarbeit stand ein im Besitz des Herausgebers befindliches Exemplar zur Verfügung.

Im Textbuch Wien 1782, das auch die vollständigen Dialog- und Gesangstexte, Szenenangaben und Regie-Anweisungen enthält, fehlt – vermutlich auf Grund eines Versehens bei der Herstellung des Druckes – im Rezitativ von No. 20 Belmontes Text „Engelseele! . . .“ bis „. . . ich reiße dich ins Grab!“ Erschienen ist der Druck bereits zur ersten Aufführung: Mozart übersandte am 20. Juli 1782 zwei Exemplare („2 Bücheln“) seinem Vater nach Salzburg.

Zum Vergleich herangezogen wurde das Textbuch Belmont und Constanze, / oder: / Die Entführung aus dem / Serail. / Eine Operette / in drey Akten / von / C. F. Bretzner. / [. . .] / Leipzig, / [. . .] / 1781. [Ein Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.]

Mozart hat ein Exemplar dieses Druckes – er nennt es im Brief vom 26. September 1781 das „original büchel“ – für die Komposition benutzt.

## 2. Musik

*Autograph:* Die in drei Einzelbände gebundenen drei Aufzüge der *Entführung* gehörten zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Sie befanden sich heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków (Aufzug I und III) und in der Musikabteilung der

Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Aufzug II). Mit der Partitur zusammengebunden sind die von Mozart aus Platzmangel separat geschriebenen „Teilpartituren“<sup>68</sup>: Bläser- und Schlagzeugstimmen zu den Nummern 5b, 11, 14, 16, 21a und 21b. Die im Autograph des zweiten Aufzugs bis auf die letzten beiden Seiten durch eine Kopistenabschrift ersetzte No. 10 befindet sich in Schweizer Privatbesitz. Das gesamte autographe Partiturmanuskript stand für die Edition zur Verfügung.

*Originales Stimmenmaterial:* Von der für AMA noch benutzten „alten, möglicherweise bei der ersten Aufführung der Oper benutzten (Triangel-)Stimme in der Bibliothek des kaiserlichen Hofoperentheaters zu Wien“ fehlt heute jede Spur<sup>69</sup>. Dies gilt auch für das gesamte Stimmenmaterial, das aus Mozarts Partitur herausgeschrieben und möglicherweise von ihm selbst – wie aus seinem Brief vom 29. Mai 1782 geschlossen werden könnte – vor Beginn der Proben durchkorrigiert worden war.

*Frühe Partiturskizzen:* Aus der großen Zahl der im Zusammenhang mit der raschen und weiten Verbreitung des Werkes hergestellten Partiturskizzen – die ersten beiden Partiturdruke erschienen erst Anfang des 19. Jahrhunderts – wurden zwei und diese aus besonderen Gründen für die vorliegende Edition herangezogen.

1. Die in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindliche Partiturskizze, Signatur: O. [Opern] A. [Archiv] 322, hat offensichtlich als Ersatzpartitur gedient, nachdem Mozart das Partitur-Autograph am 20. Juli 1782 – am Tag nach der zweiten Aufführung – nach Salzburg geschickt hatte. Mozarts Eintragungen in der Partiturskizze O. A. 322 betreffen vor allem Vortragsbezeichnungen (Dynamik), aber auch einzelne Nachträge von Instrumentalstimmen, die z. T. vom Schreiber disponiert, aber nicht notiert worden waren (z. B. in der Ouvertüre: Pauken und Triangel). Die Mozartschen Vortragsangaben stehen deutlich im Zeichen der vom Komponisten geleiteten Aufführungen – zweifellos hätte Mozart solche Eintragungen auch in der autographen Partitur vorgenommen, wäre diese ihm damals noch zur Hand gewesen.

2. Bei der in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung) unter der Signatur *Mus. ms. 15146* aufbewahrten Partitur-

<sup>68</sup> Vgl. das Faksimile S. XL.

<sup>69</sup> Vgl. AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 74. – Zu einem kompletten alten Stimmen-Material der *Fagotti Due* – offensichtlich Wiener Provenienz –, auf das der Herausgeber erst nach Drucklegung der Partitur aufmerksam gemacht wurde, vgl. unten Anmerkung 109 und den Kritischen Bericht.

kopie<sup>70</sup> liegt es nahe, sie mit der vom preußischen Gesandten in Wien, Johann Hermann Freiherr von Riedesel, im September 1782 bei Mozart für eine Aufführung in Berlin in Auftrag gegebenen Abschrift der Partitur der *Entführung* in Verbindung zu bringen. Sie enthält (bisher singular) den Marsch zum ersten Auftritt der Janitscharen No. 5a („*Marcia*“).

Schließlich seien die dem Anhang (II und III) zugrunde liegenden autographen Quellen aufgeführt:

1. Das autographe Skizzenblatt zu No. 2 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart, zu KV 384*) enthält vor der Kompositionsskizze zum Fugato des Duetts Belmonte/Osmin eine Skizze zum Flötenquartett KV Anh. 171 (285<sup>b</sup>)<sup>71</sup> und (verso) Kanonstudien, die „*der Schrift nach wohl beträchtlich später*“ anzusetzen sind<sup>72</sup>.

2. In der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West befindet sich der autographe Entwurf zur Entführungsszene KV 389 (KV<sup>6</sup>: 384 A) (Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 389*)<sup>73</sup>.

3. Die beiden bisher unveröffentlichten autographen Klavierauszug-Fragmente – vgl. den folgenden Abschnitt – sind in Privatbesitz (No. 11, ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten) bzw. in Stanford/California, The Stanford University Libraries (No. 12, ein Blatt mit einer beschriebenen Seite).

## Originale Bearbeitungen

### 1. Klavierauszug (Fragmente)

„Nun vollende ich auch den klavierauszug meiner oper, welcher in Stich herauskommen wird“. Mozarts Mitteilung an seinen Vater vom 28. Dezember 1782 ließ den baldigen Abschluß und die Veröffentlichung

dieser Erstlingsarbeit erwarten<sup>74</sup>. Als Verleger war Christoph Torricella in Wien vorgesehen. Es wäre Mozarts erster eigener und vollständiger Klavierauszug einer ganzen Oper geworden, doch kam es weder zu seinem Abschluß noch zu seiner Veröffentlichung. Von Mozart selbst erfahren wir nichts mehr darüber. Leopold Mozart erwähnt das Torricella-Vorhaben erst wieder 1785 in seinen Briefen vom 12. März, 28. Oktober und 16. Dezember. Danach erschienen in diesem Jahr Klavierauszüge der *Entführung* „beim Buchhändler Stage“ in Augsburg und bei Schott in Mainz, letzterer von dem Mainzer Kanonikus Johann Franz Xaver Stark<sup>75</sup>.

In welchem Umfang Leopold Mozarts Angabe vom 16. Dezember 1785 zutrifft, sein Sohn habe „*die Zeit verlohren 2 act zu schreiben [!], die bis zum 3<sup>ten</sup> fertig waren [?]*“, muß dahingestellt bleiben. In Mozarts Handschrift sind bis heute nur die beiden im Anhang III dieses Bandes abgedruckten Fragmente bekannt geworden.

### 2. Bläserbearbeitungen („auf die harmonie gesetzt“)

Am 20. Juli 1782 heißt es in Mozarts Brief an seinen Vater:

„Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon [. . .] sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht.“

Inwieweit sich Mozart mit dieser Arbeit wirklich befaßt hat, ist bislang noch eine offene Frage<sup>76</sup>. Eine von Mozarts Hand geschriebene „Harmoniemusik“ zur *Entführung* ist bis heute nicht bekannt, und die beiden uns überlieferten Bläser-Bearbeitungen der *Entführung* werden in der neueren Spezialliteratur

<sup>70</sup> Vgl. W. A. Mozart. *Autographe und Abschriften*. Katalog von Hans-Günter Klein, Kassel 1982 (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West: *Kataloge der Musikabteilung* 1, 6).

<sup>71</sup> Vgl. NMA VIII/20, Abt. 2: *Quartette mit einem Blasinstrument* (Jaroslav Pohanka), S. 86 und Vorwort S. X; dazu NMA VIII/20, Abt. 1: *Streichquartette · Band 3* (Ludwig Finscher), S. XII.

<sup>72</sup> Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. – Erwähnt sei an dieser Stelle eine 22 Takte umfassende Melodieskizze in Violin-Notierung auf dem Skizzenblatt KV 467a, die von Ernst Heß als ein erster Entwurf zur Ouvertüre der *Entführung* angesehen wurde. Vgl. Wolfgang Plath, *Das Skizzenblatt KV 467a*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, S. 114–126, besonders S. 117 mit Anmerkung 15.

<sup>73</sup> Erstmals herausgegeben von Julius André als *Duett „Welch ängstliches Beben“ für zwei Tenöre*, Offenbach (1853).

<sup>74</sup> Zu Mozarts Klavierfassungen eigener Werke vgl. Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 2), Salzburg 1969, S. 52–54.

<sup>75</sup> RISM M 4247. Zu den von Torricella und Artaria angekündigten bzw. veröffentlichten Teilen der *Entführung* im Klavierauszug vgl. auch Otto Erich Deutsch, *Mozarts Verleger*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, Salzburg 1956, S. 49 f. Zum Klavierauszug des Kanonikus Stark („Abbé Stark“) vgl. Ernst Laaff, *Prozeß um Mozarts „Entführung“*, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag* (herausgegeben von Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Unverricht), Mainz 1971, S. 190–193. Von dem dort genannten Klavierauszug des Abbé Stark, angeblich erschienen bereits 1783, ließ sich bisher kein Exemplar nachweisen. Vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>76</sup> Vgl. Eibl VI, zu Nr. 677/33–34. Nach Mitteilung von Dr. Franz Giegling (Basel) ist die zitierte Briefstelle „*ehrer als Wunsch gedacht [. . .] denn als essentieller Arbeitsbericht*“.

Mozart abgesprochen. Genannt wird in erster Linie Johann Went (1745–1801), unter dessen Namen eine Bearbeitung für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner am 10. Juli 1784 in der *Wiener Zeitung* angekündigt wurde<sup>77</sup>. Die Bearbeitung mit zwei Englischhörnern (statt der Klarinetten) wird zwar als „Mozarts nicht ganz unwürdig“ beurteilt, doch neigt man mit guten Gründen „eher dazu, sie ihm überhaupt nicht zuzusprechen“<sup>78</sup>.

### Zur Edition

#### 1. Zur Editionstechnik

Über die Ausführungen auf S. VII (*Zur Edition*) hinausgehend, gelten für diesen Band folgende Richtlinien, die generell mit den in den Bänden *Don Giovanni* (NMA II/5/17) oder *Die Zauberflöte* (NMA II/5/19) gegebenen übereinstimmen:

a) Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn jeder Nummer wurde verzichtet; sie sind statt dessen im Personenverzeichnis auf S. 2 mitgeteilt.

b) Der sonst in der NMA geübte Brauch, Pausensysteme mitlaufen zu lassen, wurde in der Regel nicht übernommen, sondern das Prinzip der variablen Akkolade angewandt: Vor allem in Ensemblesätzen entfallen die Pausensysteme überall dort, wo es die Einteilung erfordert. Zu Beginn jeder Akkolade wird aber die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste“, angeführt, um die Orientierung zu erleichtern. Daraus folgt, daß Angaben wie *a 2* sowie *Imo* und *Il<sup>do</sup>* in den paarig notierten Bläsern von Akkolade zu Akkolade wiederholt werden. Weiterhin sind Rollennamen beim Wiedereinsatz, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste“, auch innerhalb der Akkolade wiederholt; dies geschieht in gerader Type (Versalien).

c) 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 Ouvertüre und zu den Nummern 5b, 7, 18, 21a und 21b.

d) Szenische Angaben außerhalb des Notentextes (Aufzug- und Auftrittangaben, Beschreibung der

Bühne) und der Dialog, abgesehen von im Autograph nicht enthaltenen Dialog-Stichworten, 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, werden jedoch im Kritischen Bericht verzeichnet. Szenische Angaben innerhalb 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.

#### 2. Zum deutschen Text

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<sup>79</sup>, die sich sehr oft als Bestandteil der Komposition erweist und damit eine wesentliche Hilfestellung für die Interpretation bietet.

#### 3. Zur Numerierung

Da Mozart die Gesangstexte nicht in der Reihenfolge des Textbuches komponiert hat, und da bei fortschreitender Arbeit – vor allem im zweiten und dritten Aufzug – umgedichtet worden ist und auch ganz neue, bei Bretzner nicht vorhandene Musiknummern dazugekommen sind, wäre es für den Komponisten kaum möglich gewesen, die Numerierung gleich selbst vorzunehmen. So kann es nicht verwundern, daß die autographe Partitur von fremder Hand, vermutlich erst beim Zusammenfügen der einzelnen Faszikel oder noch später, fortlaufend numeriert worden ist. Belmontes „*Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze!*“ trägt die Nummer 1, Vaudeville und Schlußchor sind gemeinsam als letzte Nummer mit 21 bezeichnet<sup>80</sup>. Die NMA hält an dieser allgemein üblich gewordenen und der musikalischen Praxis vertrauten Numerierung fest, unterteilt aber *Vaudeville* und Schlußchor in No. 21a und No. 21b. Der neu hinzugekommene Marsch im sechsten Auftritt des ersten Aufzugs erhielt ebenfalls keine eigene Nummer, sondern wurde mit No. 5a, der ihm unmit-

<sup>77</sup> *Dokumente* (NMA X/34), S. 201. – Von den neueren Spezialstudien von Roger Hellyer, Daniel N. Leeson und David Whitwell vgl. insbesondere Roger Hellyer, *The Transcriptions for Harmonie of „Die Entführung aus dem Serail“*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Band 102 (1975/76), S. (53)–66.

<sup>78</sup> Marius Flothuis, a. a. O., S. 42. – Vgl. die Ausgabe dieser Bearbeitung von Franz Giegling, Kassel 1958 (BA 3697).

<sup>79</sup> Zum Beispiel in No. 6, Takt 1: „*Ach ich liebe . . .*“, hingegen Takt 54 f.: „*Ach, ich liebe . . .*“

<sup>80</sup> Mehrere Stücke sind im Autograph zweimal und von verschiedenen Händen numeriert worden; im zweiten und dritten Aufzug finden sich auch einzelne Nummern von Mozarts Hand, zum Teil zur Bezeichnung von separat geschriebenen Stimmen. Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

telbar folgende *Chor der Janitscharen* mit No. 5b bezeichnet. Bei fortlaufender Zählung kommt man jetzt (ohne die *Ouverture*) auf 23 „Nummern“.

#### 4. Kürzungen, „Fassungen“, Taktzahlen

Anders als in der AMA sind in der NMA 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*“ – 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 Ausparung des Instrumentalbasses 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. Rücksichtnahme muß nicht nur in der Kapazität der Stimme begründet gewesen sein, sondern es wurden vielleicht auch Rivalitätsgefühle respektiert. 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 einmal änderte und einen in die *Martern-Arie* eingetragenen „*Strich*“ wieder „*aufgemacht*“ hat (vgl. unten den Abschnitt *Zu den einzelnen Nummern / Zu No. 11*).

Von der Veränderung der Dimension einzelner Nummern sind naturgemäß deren Taktzahlen betroffen. Taktzahlen finden sich – einige vermutlich von Mozarts Hand – jeweils am Schluß der Nummern, in komplexen Gebilden wie No. 16 auch bei deren Teilen. Für Mozart hatten die Taktzahlen der *Entführung* offensichtlich eine besondere Bedeutung. Die von ihm angestellten Berechnungen hat Wolfgang Plath eingehend untersucht<sup>81</sup>. Offensichtliche Zählfehler Mozarts (z. B. bei No. 1) und vergessene Teil-

zahlen (z. B. bei No. 15)<sup>82</sup> mahnen zur Vorsicht. Aber es zeigt sich auch hier deutlich die Variabilität der Dimensionen. So stehen z. B. für die Nummern 8 und 10 in Mozarts Berechnungen die Taktzahlen der gekürzten Fassungen, für No. 11 und den *Allegretto*-Teil von No. 15 hingegen wurde mit der ungekürzten Komposition „gerechnet“. Besondere Bedeutung kommt in der Taktzahlreihe des ersten Aufzugs der *Ziffer 28* zu: sie gilt dem auf No. 4 folgenden (im Autograph fehlenden) Marsch der Janitscharen No. 5a. Ob das Fehlen der Taktzahl für das Rezitativ von No. 20 bedeutet, daß es (noch) nicht komponiert war oder gestrichen werden sollte, oder ob Mozart die Taktzahl nur vergessen hat, wagt man nicht zu entscheiden; doch mögen Lücken im Rezitativtext des Wiener Textbuches von 1782 als ein Argument gewertet werden. Manche Fragen müssen also auch weiterhin offenbleiben.

### Spezielle Bemerkungen zur Edition und zur Aufführungspraxis

#### 1. Zu den einzelnen Nummern

*Zur Ouverture*: Über eine Aufführung der *Ouverture zur Entführung* im Konzert wissen wir aus Mozarts Umkreis nichts; vermutlich hat sich zu dieser Zeit die Frage eines Konzertschlusses auch gar nicht gestellt<sup>83</sup>. Weite Verbreitung fand die *Ouverture zur Entführung* mit einem Konzertschluß von Anton André<sup>84</sup>. Hier werden, elf Takte vor Mozarts „offenem“ Schluß einsetzend, zunächst fünfzig Takte aus dem ersten *Presto*-Teil der *Ouverture* (T. 59–108, entsprechend transponiert) angefügt, gefolgt von einem breit angelegten effektvollen Abschluß in *C*-dur, bei dem André, mit kleiner und großer Terz spielend, stets im Umkreis des von Mozart im ersten *Presto*-Teil aufgestellten Materials bleibt.

*Zu No. 1 Aria*: In der autographen Partitur blieb die erste Gesangsnummer unbezeichnet. Mit *Aria* überschrieb Mozart die acht Zeilen in der autographen Niederschrift des Textes (Fragment)<sup>85</sup>. Im Brief an

<sup>82</sup> Für No. 16, deren Taktzahlen in der Partitur richtig vermerkt sind, hat Mozart in seinen Berechnungen die zweimal hintereinander vorkommende Taktzahl 52 nur einmal aufgeschrieben.

<sup>83</sup> Der bei Torricella (Wien) erschienene Klavierauszug der *Ouverture de L'opera L'enlevement du sérail* (RISM M 4261) hat den originalen („offenen“) Schluß Mozarts.

<sup>84</sup> Gedruckte Stimmen erschienen bei Johann André, Offenbach (RISM M 4273). Anton Andrés Konzertschluß findet sich – ohne daß sein Name genannt ist – auch in dem bei Simrock erschienenen Stimmen-Druck (RISM M 4271); er wurde auch handschriftlich verbreitet (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: *Rara 384/5*).

<sup>85</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

<sup>81</sup> Wolfgang Plath, *Das Skizzenblatt KV 467a*, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 114–126.

den Vater vom 26. September 1781 nennt Mozart Belmontes Auftrittsgesang „eine kleine ariette“. In dieser Bezeichnung liegt viel beschlossen, was Charakter und Vortrag dieses so bedeutungsvollen Stückes betrifft. Denn das – von Mozart gleichsam unterstrichene – Diminutivum („kleine [!] ariette“) macht deutlich, daß er für Belmontes ersten Auftritt keine große „Arie“ für angebracht hielt, sondern eben „eine kleine ariette“, fernab vom großen Pathos, bescheiden in der Dimension (nur 59 Takte!).

Zu No. 2 *Lied und Duett*: Zur Frage der Tempo- bezeichnung muß zunächst festgestellt werden, daß sich in der autographen Partitur keine diesbezügliche Angabe findet. Vermutlich war für den Vortrag dieses „Liedchens“<sup>86</sup> für Mozart (und den von ihm besonders hochgeschätzten ersten Sänger und Darsteller des Osmin) das „richtige“ Tempo selbstverständlich. Die Angabe *Andante* schrieb Mozart aber im autographen Text-Fragment<sup>87</sup> neben den Text „und dann Treue gute Nacht“, also dorthin, wo in der autographen Partitur *Primo tempo* gefordert ist (T. 44/45). Demgemäß setzt NMA *Andante* (kursiv) an den Anfang von No. 2.

Eine höchst problematische Stelle bietet Takt 34 in der instrumentalen Baß-Stimme. Alle bisherigen Ausgaben setzen ohne Kommentar vor die zweite Note ein Auflösungszeichen, das in Mozarts Autograph (eindeutig) nicht steht: Es hat also „B“ zu erklingen, wohl als beabsichtigte unorthodoxe Härte und zugleich in konsequenter Beibehaltung der mit dem viertaktigen Vorspiel des „Liedchens“ aufgestellten Tonfolge B–c–d–G im Baß:

33

Tra - la - le - ra, tra - la - le - ra, tra - la - le - ra, tral - la - - le - - ra.

(pp) Archi cre - - scen - - do

[!]

f

tr

Man kann sich nur schwer vorstellen, daß Mozart eine so einschneidende, Gegebenes verändernde Vorzeichnung – es würde ja der Ritornell-Baß abgewandelt – vergessen hat. In Takt 34 setzte er in der Viola (gleichzeitig) ein Auflösungszeichen zur Aufhebung des „fis“ vom Vortakt. Dies darf man wohl als deutliches Zeichen dafür ansehen, daß er den akkordischen Zusammenhang mit der (schon vorher notierten) Baß-Stimme kontrollierend im Ohr hatte.

Für die Takte 76 bis 80 notiert Mozart die Hörner, ohne besonders darauf hinzuweisen, statt bisher „in B“ vorübergehend „in Mi<sup>b</sup>/Es“<sup>88</sup>. In den vor der NMA erschienenen Ausgaben wurde diese Stelle (kommentarlos) für Hörner in B umgeschrieben. Mit gutem Grund bleibt NMA bei Mozarts Notierung, fügt aber entsprechende Hinweise für das Umstimmen bzw. Auswechseln der Hörner hinzu: Offensichtlich wollte Mozart, daß der Ton „es“ als Naturton geblasen wird, was auf Es-Hörnern ohne weiteres möglich ist, während B-Hörner diesen Ton gar nicht oder nur als Stopfton (mit entsprechend anderer Färbung) bringen können<sup>89</sup>.

Zu No. 3 *Aria*: Mozarts autographe Partitur beginnt – unvermittelt zum vorangegangenen Dialog – mit dem Einsatz der Singstimme: Osmins gesprochene und gesungene Reden „Weil ich dich nicht leiden kann! / Solche hergelauf'ne Laffen . . .“ gehen nahtlos ineinander über. In allen bisher erschienenen Ausgaben steht vor dem Einsatz der Singstimme ein F-dur-Fermaten-Akkord der Streicher. Dieser ist in NMA in Kleinstich wiedergegeben. Die Frage, ob er von Mozart stammt, läßt sich nicht eindeutig beantworten, doch sprechen die Überlieferung und unserer Meinung nach auch der szenisch-dramatische Zusammenhang und die musikalische Faktur dagegen.

Ganz ohne Akkord, wie das Autograph, ist nur – soweit wir bisher sehen – die Berliner Partiturnote. Aber auch in der von Mozart benutzten Wiener Partiturnote stand der fragliche Akkord ursprünglich nicht: Er wurde von anderer Hand nachgetragen, wann und ob mit Mozarts Billigung, ist nicht feststellbar. Alle anderen uns bekannten handschriftlichen und gedruckten Quellen bzw. Ausgaben haben den Akkord ohne besondere Kennzeichnung. So

<sup>86</sup> So nennt Mozart Osmins „Wer ein Liebchen hat gefunden“ im Brief an den Vater vom 26. September 1781.

<sup>87</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

<sup>88</sup> Ebenso steht diese Stelle in den beiden erwähnten Partiturnoten (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*).

<sup>89</sup> Vgl. dazu unten den Abschnitt *Zur Besetzung der Hörner*.

kommen bei der Beurteilung der gestellten Frage – ob von Mozart stammend oder nicht – Zusammenhang und musikalische Faktur mitentscheidend ins Spiel. Allein als Hilfestellung für den Sänger („Einhelfen“ beim Finden des Tones) möchte man den Akkord nicht ansehen. Mozart (als Dirigent am Klavier) hätte sich hier, in Übereinstimmung mit der Theaterpraxis seiner Zeit, auch anders zu helfen gewußt. Als Ausdruck des Affektes aber – etwa in Verbindung mit einer aggressiven Geste des gereizt-wütenden Osmin – ist der lapidare Akkord doch zu primitiv, um uneingeschränkt Mozart angelastet werden zu können<sup>90</sup>.

Es fällt auf, daß bei der mit dem *Allegro assai* (T. 146/147) einsetzenden „türkischen Musik“ (vgl. das Briefzitat am Ende dieses Absatzes) nur Piatti und Tamburo grande beteiligt sind, nicht aber auch Triangel, wie dies in No. 21a beim „Zitat“ dieser Stelle geschieht und wie es in allen anderen Stücken mit „türkischer Musik“ der Fall ist (Ouverture, No. 5b, 14, 21b)<sup>91</sup>. Ohne weiteres ein Versäumnis Mozarts bei der Notierung des *Allegro assai* anzunehmen, geht nicht an. Auch der Platzmangel allein – das zwölfzeilige Notenpapier zwang ihn ohnehin zum Zusammenfassen der paarigen Bläser und ließ keine Zeile mehr frei – und die daraus ableitbare Annahme des Verlustes einer separat geschriebenen (autographen) Triangel-Stimme reichen als Argument nicht aus. Großes Gewicht hat demgegenüber Mozarts briefliche Beschreibung dieser Arie mit der Begründung der besonderen Wirkung dieser Stelle: „*der zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist.*“ Danach hätte man bei „*Erst geköpft, dann gehangen*“ tatsächlich Piatti, Tamburo grande und Triangel zu erwarten, wollte man Mozart beim Wort nehmen<sup>92</sup>.

Gleichfalls zum *Allegro assai* (NMA S. 85) ist Mozarts Notierung der Piatti – hier auf e'' – hervorzuheben sowie die Tatsache, daß im Autograph (und so auch in NMA) ausdrücklich *Corni in F* vorgeschrieben sind. Die bisherigen Ausgaben fordern *Corni in C*, notieren aber wie das Autograph e' / e'', so daß die Hörner die Quinte in der ersten Trompete verdrop-

peln bzw. oktavierens<sup>93</sup>. Mozart hingegen weist den Hörnern den Klang „a“ zu, als Ergänzung bzw. Basis zum Klang c–e der Trompeten.

Zu No. 4 *Recitativo ed Aria*: Eine bemerkenswerte Diskrepanz besteht zwischen Mozarts Beschreibung und seiner Notierung der Stelle Takt 40 ff. (entsprechend Takt 73 ff.). Im Brief an den Vater vom 26. September 1781 beschreibt Mozart „*die aria von Belmont in ADur. O wie ängstlich, o wie feurig*“ und „*wie es ausgedrückt ist*“ wie folgt:

„auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt – die 2 violinen in oktaven. [T. 9 ff.] [. . .] man sieht das zittern – wanken [T. 28 ff.] – man sieht wie sich die schwellende brust hebt – welches durch ein crescendo exprimirt ist [T. 33–39] – man hört das lispeln und seufzen – welches durch die ersten violinen mit Sordinen [sic] und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist [. . .]“

Die genaue Beschreibung läßt keinen Zweifel daran, daß zuletzt von den Takten 40 ff. die Rede ist. Doch steht hier im Autograph keine entsprechende Angabe „con sordino“<sup>94</sup> für die ersten Violinen. Allerdings muß man sich fragen, wann die Spieler den Dämpfer aufsetzen und wieder abnehmen sollen, da sie – bis auf die (demgemäß zu verlängernde?) Generalpause in Takt 39 (2. Hälfte) ununterbrochen beschäftigt sind. Der con-sordino-Effekt müßte mit Takt 40 eintreten; Entsprechendes gilt für Takt 73 ff. Will man nicht an einen Irrtum Mozarts im zitierten Brief glauben, könnte der (scheinbare) Widerspruch in seinen Äußerungen durch eine Teilung der ersten Violinen (Pulte mit und ohne Dämpfer) überwunden werden.

Zu *erstem Aufzug / sechstem Auftritt* (No. 5a und 5b): Der in NMA zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem Singspiel veröffentlichte „Marsch der Janitscharen“ bedarf auch an dieser Stelle eines besonderen Kommentars<sup>95</sup>. Ausschlaggebend für die Einbeziehung dieser im Autograph nicht vorhandenen<sup>96</sup>,

<sup>90</sup> Vgl. auch die Bemerkungen zu No. 21a, für die eine weitere Abweichung der bisherigen Ausgaben in der Notierung der Hörner gegenüber dem Autograph konstatiert wird.

<sup>91</sup> Mozarts Vorschrift *sotto voce* für die Streicher in dem der Arie vorangehenden Rezitativ kommt hier nicht in Betracht.  
<sup>92</sup> Vgl. dazu im einzelnen die Erstaussgabe 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. 2 ff., Nachtrag ebenda Heft 3/4, S. 31.

<sup>93</sup> Auf einer Leerseite zwischen Belmontes Arie (No. 4) und dem Chor der Janitscharen (No. 5b) steht im Autograph der

<sup>90</sup> Vgl. die ähnliche Fragestellung bei No. 7.

<sup>91</sup> Die beiden frühen Partiturlinien (siehe oben den Abschnitt *Quellen*) stimmen mit dem Autograph überein, notieren also keine Triangel. In einer der beiden Triangel-Stimmen zur *Entführung*, aufbewahrt in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: St. Th. 36), findet sich für das *Allegro assai* aus No. 3 eine No. 21a entsprechende Notierung für dieses Instrument; vgl. dazu den Kritischen Bericht.

<sup>92</sup> Zur „türkischen Musik“ vgl. den entsprechenden Abschnitt oben.

bisher unbekannt gebliebenen und nur in einer (freilich gewichtigen) Partiturnachkopie der *Entführung* nachgewiesenen Komposition<sup>97</sup> – an Mozarts Autorschaft besteht kein Zweifel – waren der dramaturgische Zusammenhang anhand des Wiener Textbuches zur Erstaufführung und der darin enthaltenen Regie-Anweisung zu diesem Auftritt sowie Mozarts eigenhändige Fixierung der Nummernfolge durch Angabe der Taktzahlen<sup>98</sup>.

Ausgegangen werden kann von der auch bei anderen Bühnenwerken beobachteten Mozartschen Gepflogenheit, textlose Bühnenmusik (und in der Regel auch die Ouvertüre) ganz zuletzt zu komponieren, manchmal wohl erst unter dem Eindruck des Bühnengeschehens während der Proben<sup>99</sup>. In Bretzners Libretto hatte Mozart zum sechsten Auftritt des ersten Aufzugs als gesungenen – und von ihm also zu komponierenden – Text nur den *Chor der Janitscharen* zur Begrüßung des „großen Bassa“ vorgefunden. Dieser Aufgabe hatte er sich am 8. August 1781 entledigt<sup>100</sup>, hatte aber die in der zitierten Regie-Anweisung geforderte Bühnenmusik für Auftritt und Anlandgehen der Janitscharen<sup>101</sup> – soweit er sich mit ihr damals überhaupt beschäftigte – zunächst einmal zurückgestellt. Das Dilemma wurde vermutlich erst bei den Proben evident. Um wenigstens etwas Musik und damit zugleich Zeit für das Erscheinen der Janitscharen zu gewinnen – dies die eigentliche Funktion der Bühnenmusik –, hat man sich zunächst vielleicht dadurch zu behelfen versucht, daß man die instrumentale Einleitung zum Chor (No. 5b) zwei- oder mehrmals spielte<sup>102</sup>. Zweifellos wurde der Marsch unter größtem Zeitdruck eingefügt, und vieles spricht dafür, daß Mozart ihn nicht ad hoc, nicht „neu“ komponiert hat. Die Frage nach seiner mutmaßlichen Herkunft wurde schon erörtert<sup>103</sup>. 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 (zumindest in der Spiel-

zeit 1782/83) praktiziert worden ist<sup>104</sup>. Das in vieler Hinsicht geringere musikalische Gewicht des Marsches der Janitscharen gegenüber dem sich nahtlos anschließenden Chor läßt diesen und damit das erste Erscheinen des Bassa auf der Bühne als Steigerung und schlagkräftig-effektvollen Höhepunkt des sechsten Auftritts wirken, der nun erst zu einer großen Szene für den „Souverän“ wird: Anlandgehen und Aufstellung der Janitscharen (Marsch) – Herannahen und Begrüßung des Bassa (Chor) – Abzug der Janitscharen (Orchesternachspiel des Chores).

*Zu No. 6 Aria:* Mozarts in Takt 80 von der Parallelstelle Takt 14 abweichende Vorzeichnung in Violine II und Viola (c' bzw. c statt cis' bzw. cis) wurde in NMA – wie auch in AMA – beibehalten. Sowohl die Tatsache, daß Mozart hier übereinstimmend auf zwei getrennt notierten Systemen gleichlautend anders verfuhr, als auch der von ihm abgewandelte Kontext dieser „Wiederholung“ (Holzbläser) lassen die Annahme einer Nachlässigkeit des Komponisten nicht zu.

*Zu No. 7 Terzett:* Die in NMA im Kleinstich wiedergegebenen Takte 1 bis 4 stehen nicht im Autograph: Ähnlich wie bei No. 3 beginnt Mozarts Partitur gleich mit dem Einsatz der Singstimme (NMA T. 5). Vielleicht war erst ein Mißgeschick bei der zweiten Aufführung<sup>105</sup> – im „schluß-terzet [. . .] machte aber das unglück den fischer fehlen“ – für Mozart, der sich darüber vor „Wuth [. . .] nicht kannte“, der Anlaß, den Sängern und insbesondere dem als ersten einsetzenden Osmin Hilfestellung dadurch zu geben, daß die instrumentale Begleitung seiner ersten vier Takte („Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!“) als „Vorspiel“ vorangestellt wurde. Während sich im Autograph dazu nur die von fremder Hand nachgetragene Andeutung einer zweimaligen Ausführung der Takte 1–4 findet<sup>106</sup>, stehen in der im Notentext mit dem Autograph übereinstimmenden Wiener Partiturnachkopie (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*) die Angaben *Das erste mal ohne Singstim* und *La prima*

(in AMA und auch sonst bisher unerwähnt gebliebene) Hinweis von fremder Hand: *NB Hieher kömt ein Marsch*. Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

<sup>97</sup> Auch hier sei der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West für freundliche Hilfe und Genehmigung der Publikation aufrichtig gedankt.

<sup>98</sup> Vgl. oben die Ausführungen im Abschnitt *Kürzungen*, „Fassungen“, *Taktzahlen*.

<sup>99</sup> Zum Beispiel bei *Idomeneo* (Ballettmusik) und *Zauberflöte* (Priestermarsch).

<sup>100</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

<sup>101</sup> Vgl. NMA S. 102.

<sup>102</sup> Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

<sup>103</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

<sup>104</sup> Laut Hoftheater-Rechnungsbuch 1782/83 (Österreichisches Staatsarchiv Wien, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Signatur: *Hoftheater S.R. 19*) wurden „dem Tyron Franz Kapellmeister für die [. . .] gestellte Banda von der Artillerie Music bey der Oper die *Entführung aus dem Serail* 32 fl.“ gezahlt. Vgl. *Dokumente* (NMA X/34), S. 179. Für ergänzende Mitteilungen sei dem Österreichischen Staatsarchiv Wien auch an dieser Stelle aufrichtig gedankt.

<sup>105</sup> Dazu und zum folgenden Mozarts Bericht über die Aufführung am 19. Juli im Brief an den Vater vom 20. Juli 1782.

<sup>106</sup> Mozart schickte das Autograph mit dem oben zitierten Brief nach Salzburg; die in Rede stehende Eintragung stammt vermutlich aus späterer Zeit. Vgl. den Kritischen Bericht.

*volta forte* sowie Wiederholungszeichen hinter Takt 4 mit Volten-Klammern. In der Berliner Partiturokopie (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*) ist die ganze Stelle vollends achttaktig ausgeschrieben<sup>107</sup>.

Zusammengenommen sprechen diese Überlieferungen, aber auch die „kompositorische“ Lösung des oben erwähnten Mißgeschicks bei der zweiten Ausführung für Mozarts Autorschaft bzw. Autorisierung dieser – daran sei noch einmal erinnert – nicht in seiner Handschrift überlieferten vier „Vorspiel“-Takte.

Zu No. 8 *Aria*: Der erste der beiden Striche, die Mozart in *Blondes erste Arie* eintrug, umfaßt mit 21 Takten (T. 37–59/NMA S. 152–153) ein Fünftel des Gesamtumfanges und beeinträchtigt den „in knappster Rondoform angelegten Satz“<sup>108</sup> nicht unerheblich, eben was die Rondoform anbelangt. Mozarts erste Kürzung führte zudem in den bisherigen Ausgaben zu einer entstellenden Vereinheitlichung in der Singstimme bei der Wiederaufnahme des Themas, abweichend von Mozarts mit der Geste eines „Eingangs“ gegebenen kleinen Variante (vgl. AMA T. 37 mit NMA T. 59). Demgegenüber betrifft der zweite Strich (T. 72–78/NMA S. 154) eine Wiederholung: Takt 72–76 und 79–83 bzw. Takt 76–78 und 69 bis 71 entsprechen einander, so daß bei aufgemachtem Strich die Takte 76–83 eine (fast) getreue Wiederholung der Takte 69–75 darstellen (schematisiert: statt  $x-y+x-y$  erscheint nach Streichung der beiden Binnenglieder  $[y \text{ und } x]$  die Folge  $x-y$ ).

Aufmerksam gemacht sei schließlich noch auf die (in den bisherigen Ausgaben „verbesserte“) Deklamation der Textworte „Zärtlichkeit“ und „Gefälligkeit“ in den Schlußtakt (T. 92–94): Mozart komponierte die betonte Silbe jeweils als Länge:



und nicht



Zu No. 9 *Duetto*: Zur Mitwirkung der Fagotte sei hier nur soviel vermerkt, daß den in den bisherigen Ausgaben für die Takte 3–18 vorgeschriebenen Pausen Mozarts Angabe *col Basso* widerspricht<sup>109</sup>. –

<sup>107</sup> Vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht.

<sup>108</sup> Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 7/1955, Band 1, S. 787.

<sup>109</sup> NMA S. 157 ff. Vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht. – In der erst nach Abschluß der Edition zur Verfügung stehenden zeitgenössischen Fagott-Stimme (Privatbesitz, vgl. oben Anmerkung 69) sind die Takte 1–11 „col

Im Andante-Teil (T. 56 ff. / NMA S. 162) machen Mozarts Angaben zur Artikulation – in Verbindung mit den Angaben zur Dynamik – für die Begleitstimmen deutlich, was gemeint ist; Ergänzungen wurden deshalb nur sparsam vorgenommen.

Zu No. 10 *Recitativo ed Aria*: Zu dieser Konstanze-Szene mit Rezitativ – dieses bei Bretzner fehlend – und Arie ist die Angabe des Textbuches (Wien 1782) von Bedeutung, daß Konstanze sie „ohne Blonde zu bemerken“ singt.

Für die NMA konnte erstmals Mozarts autographe Partitur benutzt werden. Alle bisherigen Ausgaben (auch AMA) mußten sich auf die in das Gesamt-autograph statt dessen eingefügte Kopistenabschrift verlassen, bis auf die dort verbliebenen letzten beiden Seiten der Arie (mit den Takten 134–147). Die eingefügte Ersatzkopie erweist sich im Vergleich mit dem nun vorliegenden Autograph zwar als im großen und ganzen zuverlässig, aber in vielen Details ist Mozarts Niederschrift „besser“.

Ein folgenschwerer Vorzeichenfehler unterlief dem Kopisten in Takt 13 des Rezitativs, als er „ein ♯ für ein ♭ in der *Spart angesehen*“<sup>110</sup>. AMA und alle Folge-Ausgaben haben demzufolge hier in Violine I und Violine II vor a' ein ♭-Vorzeichen. Bei Mozart steht aber beidemale ein ♯, sein Modulationsplan verläuft anders: Er überläßt die Wiedereinführung des „as“ (nach dessen Auflösung in T. 10) der Singstimme (T. 15), als Ausdruck der „Leiden“ der „bangen Sehnsucht“.

Die im Rezitativ als Reim zu „kannte“ von Mozart gleichsam sprachschöpferisch benutzte Konstruktion „trannte“ verdient besondere Beachtung. Einmal, weil der Rezitativtext nicht von Bretzner, sondern von Stephanie d. J. oder gar von Mozart selbst stammt; zum anderen, weil Mozart die beiden auf diese Reimworte endenden Sätze – geradezu demonstrativ – korrespondierend als Satz-Reim-Paar komponiert hat.

Die vom Kopisten (vgl. oben) beim Abschreiben übergangene Kürzung, die Mozart in seine autographe Partitur eingetragen hat (T. 116–127), wird

Basso“ ausgeschrieben, für die Takte 13–18 stehen Pausen. Die autographe Partitur bietet für diese Notierung keine Handhabe, doch erscheint das Pausieren der Fagotte in den Takten 13–18 im Hinblick auf den exponierten Einsatz in Takt 19 (als Atempause) plausibel. Vgl. dazu auch den Ausführungsvorschlag des Herausgebers für Takt 18 und im einzelnen den Kritischen Bericht.

<sup>110</sup> Leopold Mozart an seine Tochter (14. Januar 1786). Diese auf eine Kopie von KV 482 gemünzte Bemerkung macht deutlich, daß es sich um einen bei Abschriften nach Wolfgangs Autographen häufigen Lesefehler handelt.

hier zum ersten Mal mitgeteilt (NMA S. 182 f.). Für den Anschluß — vor und nach der Kürzung — bedurfte es keiner Eingriffe Mozarts.

Zu No. 11 *Aria*: Mozart setzte die für alle vier Solo-Instrumente gültige Angabe „ad libitum“ (Takt 24 und 28, Takt 93 und 97, Takt 197 und 201 / NMA S. 189, 198 und 212) jeweils nur einmal in die Mitte der betreffenden Taktgruppe. Aufzufassen ist diese (insgesamt sechsmal so plazierte) Angabe als Hinweis an die Solo-Spieler, sich zu einem freien — vom Gesamtverlauf losgelösten — solistischen Vortrag zusammenzufinden; interpretatorisch ist die so vorgetragene Episode, die den vier Solo-Instrumenten vorbehalten bleibt, wohl als Ausdruck einer im Worttext nur angedeuteten Gemütsbewegung Konstanzen zu verstehen, die das, was hier die Solo-Instrumente „sagen“, selbst nicht ausspricht.

Für die beiden von Mozart in der Partitur angebrachten Kürzungen (T. 109–119 / NMA S. 200–202; T. 275–289 / NMA 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“, als er die Pausenzahl 36, welche die Kürzung mit einbezog, durchstrich und statt dessen 47 eintrug, also die von der Kürzung betroffenen elf Takte wieder eingefügt wissen wollte. Daß Mozart auch den zweiten Strich (T. 275–289) nicht als unumstößlich ansah, zeigt sein (leider nur als Fragment überlieferter) Klavierauszug der Martern-Arie. Hier sind die letzten vier Takte der Kürzung (in der Partitur T. 286–289) wieder einbezogen<sup>111</sup>.

Zu No. 12 *Aria*: Auch in der zweiten Blonde-Arie<sup>112</sup> hat Mozart zwei Kürzungen vorgenommen<sup>113</sup>. Die eine betrifft eine in der Singstimme ständig das hohe „g“ aufsuchende Partie von vierzehn Takten (T. 120 bis 133 / NMA S. 239–240). Mit der zweiten (gleichfalls hoch liegenden) Kürzung, die wenig später einsetzt und zehn Takte umfaßt (T. 142–151 /

<sup>111</sup> Vgl. dazu weiter unten die Bemerkungen zu Anhang III/1.

<sup>112</sup> Zum autographen Klavierauszug des Anfangs dieser Arie (mit T. 26 abbrechend) vgl. weiter unten die Bemerkungen zu Anhang III/2.

<sup>113</sup> Bei einer der im Revisionsbericht zur AMA erwähnten „drei [sic] Kürzungen in der Arie der Blonde Nr. 12“ handelt es sich nicht um einen „Strich“ im Sinne von Kürzung, sondern um eine von Mozart verworfene Fassung der Takte 176 und 177, die er unmittelbar anschließend durch die gültige Fassung ersetzt hat. Vgl. AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 75, und Partitur S. 296, Anhang 3c; dazu NMA S. 244 und Kritischer Bericht.

NMA S. 241–242), wird ein reizvolles Spiel „mit Lachen und mit Scherzen“ von Flöte I, Fagott I und Violine I mit der Singstimme eliminiert.

Zu No. 13 *Aria*: In Pedrillos — neben der *Romance* (No. 18) — einzige Arie hat Mozart nicht mit Kürzungen eingegriffen. Über die Mitwirkung des Fagotts macht Mozart in seiner Partitur keine Angabe, vermutlich, weil col-Basso-Spiel als selbstverständlich vorausgesetzt wurde und der Kopist beim Herausschreiben der Stimmen auch ohne besonderen Hinweis entsprechend verfuhr. Zumindest hat dies für die Tutti-Partien zu gelten. Im übrigen ist Rücksicht auf die jeweiligen Aufführungsbedingungen (Sänger, Orchesterklang und Akustik) zu nehmen. Besonders hingewiesen sei auf die in NMA gegenüber den bisherigen Ausgaben andere Textunterlegung in Takt 62. Mit dem von Mozart hier fünfmal hintereinander gesetzten Wort „gewagt“ muß Pedrillo unfreiwillig einen komischen Effekt erzielen, der seine Wirkung nicht verfehlt. In der *Stretta* findet sich dann ein weiteres Detail der Mozartschen Charakterisierungskunst, das nicht (wie bisher) als Irrtum angesehen und „angeglichen“ werden darf: Wenn Pedrillo, zum letzten Mal zu Kampf und Streit aufrufend, sich selbst Mut machen will, bringt er „Kampf“ und „Streit“ — so die Reihenfolge bisher — schließlich durcheinander und ruft: „Frisch zum Streite! Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!“ (T. 97–99 / NMA S. 253).

Zu No. 14 *Duetto*: Die noch ungeklärte Frage nach dem „türkischen Zapfenstreich“, der dem „Saufduett“ nach Mozarts eigener Angabe zugrunde liegt, wurde bereits erörtert<sup>114</sup>. Mit Mozarts Feststellung dürfte auch ein Hinweis auf das anzuschlagende Tempo gegeben sein: „Türkischer Zapfenstreich“ und „Türkischer Marsch“ gehören zusammen; entsprechend lautet die Tempobezeichnung für No. 14 *Allegro* (nicht *Allegro assai* oder gar *Presto*).

Zu No. 15 *Aria*: Diese Arie (wie auch die letzte Belmonte-Arie zu Anfang des dritten Aufzugs) „scheint Mozart viel Mühe gemacht zu haben, wie aus mehrfachen Veränderungen und Kürzungen hervorgeht“<sup>115</sup>. Diese „Veränderungen und Kürzungen“ bedürfen auch hier der Erörterung<sup>116</sup>.

Als erstes verdient die Tatsache Beachtung, daß Mozart bei der Komposition der Arie zunächst keine Oboen vorgesehen hatte. Er fügte sie in einem zweiten Arbeitsgang — zu den von vornherein eingesetz-

<sup>114</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

<sup>115</sup> AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 75.

<sup>116</sup> Vgl. im übrigen den Kritischen Bericht.

ten Klarinetten, Fagotten und Hörnern — hinzu. Erst danach hat er seine „Veränderungen und Kürzungen“ gemacht. Allerdings ist in No. 15 an vier Stellen nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, ob die uns jeweils überlieferten zwei Fassungen beide von Mozart stammen. Es handelt sich um die in NMA als *Fassung A* und *Fassung B* bezeichneten Stellen:

<i>Fassung A</i>		<i>Fassung B</i>
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; die betreffenden Takte sind (mit Ausnahme von Takt 24 bis 25) im System der Violoncelli und Bässe von unbekannter Hand mit Rotstift eingekreist worden. Alle anderen uns bekannten gedruckten und handschriftlichen Quellen zu dieser Arie enthalten nur die *Fassung B*. Deshalb und weil „die Änderungen äußerst geschickt und diskret gemacht sind“ und dem Sänger langatmige, z. T. sehr tief liegende Stellen erspart bzw. verkürzt werden, gab AMA der Vermutung Raum, „Mozart habe die Änderungen später selbst vorgenommen“. AMA setzte demzufolge die zusammengezogenen Takte (*Fassung B*) in den Haupttext und verbannte Mozarts autographe Notierungen (*Fassung A*) in den Anhang. In NMA wurde anders verfahren. 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 (NMA S. 272/273) oder unmittelbar nebeneinander (NMA S. 278) — dargeboten, und so bleibt es dem Ausführenden anheimgestellt, sich zu entscheiden. Ausschlaggebend, damals wie heute, sollte das Vermögen des Sängers, sollten die jeweils gegebenen Bedingungen einer Aufführung sein.

Dies gilt prinzipiell auch für die beiden Partien in No. 15, die Mozart „gestrichen“ hat: Takt 37–62 / NMA S. 274–276, und Takt 125–157 / NMA S. 281–282<sup>117</sup>, wenn auch bei der zweiten Kürzung insbesondere die fortgesetzten Dreiklangsbruchun-

gen in Verbindung mit Dezimensprüngen (T. 142 bis 145) einen Verzicht nahelegen mögen.

Zu No. 16 *Quartetto*: Nachdrücklich hingewiesen sei auf Mozarts reduzierende Korrektur der ursprünglichen Tempobezeichnung *Allegro assai* (T. 258 / NMA S. 321), die er in seiner Partitur (vormalig in T. 258) auf *Allegro* eingeschränkt hat. In den von Mozart selbst separat (später, aber noch vor der Premiere) geschriebenen Stimmen der Flöten, Trompeten und Pauken steht dann (nur noch) *Allegro*. Zugrunde liegt zweifellos die Absicht, ein zu rasches Tempo zu vermeiden bzw. vor einer Überhetzung des Schlusses zu warnen.

Zu 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 — die eine umfaßt 25 Takte nach Takt 78 (ersetzt durch die Takte 79–93; vgl. dazu unten die Bemerkungen *Zu Anhang I. Zu No. 17* und NMA S. 347), die andere betrifft den Schluß der Arie nach Takt 147 (ohne die Takte 148–157) — ist die Takt 79–93 betreffende im Anhang I (NMA S. 433) mitgeteilt. Ist bei dieser Partie der übliche Vorgang der Straffung festzustellen (die endgültige Fassung ist kürzer als die frühere), so liegen die Dinge beim Schluß der Arie ausnahmsweise umgekehrt: Mozart hat die erste (kürzere) Fassung des Arienschlusses um zehn Takte erweitert (T. 148–157, vgl. NMA S. 353f.), in denen er den Sänger in weit ausgreifenden Koloraturen noch einmal emphatisch-bestätigend zu Wort kommen läßt. Zweimal hat Mozart in No. 17 den zur Singstimme komponierten Instrumentalpaß in einem zweiten Arbeitsgang ausgespart und statt dessen Pausen gefordert (T. 51–63 bzw. T. 128–132; vgl. NMA S. 344f., 352 und den Kritischen Bericht). In der ersten dieser beiden Stellen findet sich (zwischen T. 54 und 55 der endgültigen Fassung) eine fünf Takte umfassende Notierung nur der Singstimme nebst Instrumentalpaß, die Mozart getilgt, verworfen hat. Es handelt sich in der Singstimme um eine wörtliche Wiederholung der Takte 46/47 bis 50 über der um einen Takt verschobenen Begleitstimme dieser Partie. Man möchte darin einen Versuch Mozarts erkennen, dem Text der Arie folgend etwas zu „vereinigen“, was „der Welt unmöglich zu sein scheint“. Die bei diesem Kombinationsspiel offensichtlich unvermeidbaren Oktavparallelen dürften Mozart zur Tilgung der fünf Takte — er hatte sie in den anderen Stimmen leergelassen — veranlaßt haben. Um so schöner ist ihm das imitatorische Spiel zwischen Holzbläsern und Singstimme (T. 44ff. und

<sup>117</sup> Mozarts Streichung, die die Takte 163–165 betrifft, ist keine „Kürzung“, sondern Tilgung einer ersten, verworfenen Fassung dieser Takte, die gleich anschließend neu, vollständig (die erste Fassung enthält nur Singstimme und Violoncello/Baß) und endgültig notiert worden ist; vgl. NMA S. 282 und den Kritischen Bericht.

T. 134/5 ff.) gelungen. Auch hier zeigt das Autograph deutliche Spuren der Arbeit (vgl. dazu den Kritischen Bericht).

Zu No. 18 *Romance*: Mozart hat die *Romance* (Stephanie und Mozart haben mit den vier Textstrophen auch die Bezeichnung von Bretzner übernommen) platzsparend als Strophenlied notiert und den Text unter und über der Sing- bzw. Baß-Stimme aufgeschrieben. Er konnte sich dies auch deshalb erlauben, weil er auf die Wiedergabe des Dialogtextes zwischen der zweiten und dritten Strophe verzichtete. Statt dessen vermerkt er (zu dem T. 4 / Mitte korrespondierenden Segno) am „Schluß“: „3mal repetirt“, und fügt hinzu: „Nach der zwoten Strophe wird inggehalten und darunter geredet; dann wieder angefangen“. NMA setzt dementsprechend den Dialogtext hinter die zweite Strophe und im Anschluß daran die Musik für die dritte und vierte Textstrophe.

Eine Tempobezeichnung hielt Mozart offensichtlich für entbehrlich. Der richtige Vortrag — er betrifft nicht nur das Tempo — ergibt sich für das genial „verfremdete“ Stück aus der balladesk-erzählenden Haltung einer mandolinen-begleiteten *Romance* im 6/8-Takt gleichsam von selbst. Es gehört mit zum „Vortrag“, daß Pedrillo — den Angaben im Textbuch folgend — noch während des gesprochenen Textes „an zu spielen fängt“: Die Worte „Nun, so sei es denn gewagt!“ spricht er während des Orchestervorspiels zur ersten Strophe, ebenso wie er sein Selbstgespräch „Noch geht alles gut, es rührt sich noch nichts“ unter dem Nachspiel der zweiten Strophe hält.

Zu No. 19 *Aria*: Für die Darbietung dieser türkischen Arie ohne „türkische Musik“<sup>118</sup> hat die Angabe des Textbuches „*Osmín allein*“ besonderes Gewicht. Sie dürfte auf Mozart selbst zurückgehen, der mit dieser Arie dem Sänger und Darsteller des Osmin die Szene ganz für sich überläßt.

Zu No. 21a *Vaudeville*: Mozart schreibt für die Hörner in den Takten 74–95 2 *Corni* in *F* vor, danach *Corni* in *C*. So erklingt — vollkommen „richtig“ — Takt 83 ff. der Grundton „a“ zur Terz c–e der Trompeten<sup>119</sup>. Dem entspricht in der klanglichen Vorstellung auch Mozarts Notierung der Piatti, die er

hier — anders als in den C-dur-Stücken — auf „e“ schreibt<sup>120</sup>.

Zu Anhang I. Zu No. 17: *Verworfenne Fassung der Takte 79 ff.*: Die erste (verworfenne) Fassung umfaßt mit 25 Takten zehn Takte mehr als die zweite, beschränkt sich aber fast ganz auf die Singstimmbegleitung durch die Streicher allein. In der zweiten, also nur fünfzehn Takte langen Fassung sind demgegenüber die acht Bläser für sich (T. 83–86) und mit Singstimme und Streichern dialogisierend eingesetzt, wobei besonders die Klarinetten — die zweite Klarinette erstmals mit einer Triolenfigur — hervortreten. So bedeutet Kürzung zugleich Bereicherung.

Zu Anhang II/1. *Skizze zu No. 2, Takt 176 ff.*: 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. Im 12/8-Takt — also gleichsam großtaktig — geschrieben, enthält die Skizze alle Elemente und Effekte des *Presto*-Schlusses von No. 2 (vgl. NMA S. 67–71), wenn auch noch nicht mit allen Möglichkeiten voll ausgeführt.

Zu Anhang II/2. *Entwurf zur Entführungsszene*: Es handelt sich um das „*charmante quintett oder vielmehr final*“, von dem in Mozarts Brief vom 26. September 1781 die Rede ist (KV<sup>6</sup>: 384 A = 389)<sup>121</sup>. Zugrunde liegt der Text des dritten und vierten Auftritts (bis kurz vor Pedrillos *Romance*) aus dem dritten Aufzug von Bretzners Libretto<sup>122</sup> (S. 64 [recte: 46] bis 49). Wie weit der Entwurf Ende September bereits gediehen war, kann nur vermutet werden. Jedenfalls blieb er liegen, weil sich Mozarts Wunsch — „*dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2. Actts haben*“ — nicht verwirklichen ließ<sup>123</sup>.

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

<sup>120</sup> Vgl. dazu oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

<sup>121</sup> Vgl. Faksimile, S. XLI.

<sup>118</sup> Vgl. dazu oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

<sup>119</sup> Die bisherigen Ausgaben fordern von Anfang an Hörner in *C*, notieren aber wie Mozart e'–e", so daß die Akkordquinte verdoppelt erklingen muß. Vollends unerklärlich ist die Tatsache, daß bisher alle Ausgaben in den Takten 75–82 für die Hörner (in *C*) Takt für Takt Viertel e" (jeweils Forte) und zwei Viertelpausen notieren, obwohl Mozart hier eindeutig Pausen für die Hörner gesetzt hat. NMA folgt in allen Belangen dem Autograph.

<sup>122</sup> Im Vorwort zur Ausgabe von Julius André, Offenbach (1853) — vgl. dazu den Kritischen Bericht — wird unter Hinweis auf „*die komischen Reime im Gesange Pedrillo's* [vgl. T. 143 ff.], *worin der Componist bekanntlich eine große Fertigkeit besass*“, Mozart als (Mit-)Autor des Textes vermutet. Dies trifft nicht zu. Der zugrunde liegende Text stammt durchaus von Bretzner. Die Angabe in KV<sup>6</sup> (S. 412) „*Text von Mozart (?)*“ ist entsprechend zu berichtigen.

<sup>123</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

gestrichenen Takte 286 bis 289 stehen im Klavierauszug<sup>124</sup>.

Zu *Anhang III/2. Klavierauszug (Fragment) zu No. 12: Das Abbrechen nach Takt 26* — auf einer nicht voll beschriebenen Seite — läßt das Fragment als Anfang einer nur vorübergehend unterbrochenen Arbeit erscheinen. In dem ganz auf das Wesentliche der Begleitung beschränkten Klaviersatz fällt die lapidare Vereinfachung der Folge I—V<sup>7</sup>—I beim Themenkopf auf.

## 2. Zur Besetzung der Hörner

Die Frage nach der Besetzung der Hörner bei Mozart bedarf insgesamt gewiß noch weiterer wissenschaftlicher Klärung und auch praktischer Erfahrungen. Dies gilt in erster Linie im Bereich der „hohen“ und „tiefen“ Hörner, für die „in B“ mehr noch als für die „in C“, da letztere — als „Corno in Do alto“ (C hoch) — bei Mozart selten vorkommen<sup>125</sup>.

Die folgenden Bemerkungen können nur als ein Teilbeitrag zu diesem Thema gelten, auch wollen sie für die *Entführung* vor allem als Hinweise und Anregungen verstanden werden. Endgültige Lösungen für die besonders heikle Frage „basso“ oder „alto“ bei den B-Hörnern können schon deshalb nicht erwartet oder gegeben werden, weil uns praktische Erfahrungen mit B-alto-Naturhörnern noch so gut wie ganz fehlen. Auch lassen sich Einwände vorbringen gegen die heute (mit modernen Instrumenten) geübte Praxis, bei den fünf mit B-Hörnern besetzten Nummern der *Entführung* (No. 2, 6, 10, 15 und 20) nur No. 10 „alto“ zu spielen, und zwar von der Struktur des jeweiligen Satzes her gesehen, insbesondere hinsichtlich der Lage der Hörner im Verband mit den Holzbläsern. 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 bereits zitierten Nummern mit B-Hörnern zu-

mindest teilweise weit komplizierter<sup>126</sup>. Dazu im einzelnen — unter den einleitend dargelegten Aspekten — folgendes.

In No. 2 notiert Mozart die von ihm ab Takt 45 — ohne Angabe, ob „basso“ oder „alto“ — geforderten 2 *Corni in B* vorübergehend als Es-Hörner, allerdings ohne diesen Wechsel vor- und nachher besonders anzuzeigen<sup>127</sup>. Als plausible Erklärung für dieses Verfahren läßt sich wohl in erster Linie anführen, daß Mozart hier für B-Hörner schwer (oder gar nicht bzw. nur durch „Stopfen“) erreichbare Töne leichter spielbar machen und sie dadurch zugleich klanglich in den Zusammenhang einfügen wollte. Das in den Takten 77, 78, 79 und 80 in Horn I erforderliche „Es“ ist auf einem „alto“-Instrument (als es“ klingend) nur durch „Stopfen“ zu spielen; für ein „Corno in B basso“ ist der entsprechende Ton es‘ gar nicht spielbar. Mozart war also praktisch gezwungen, die ganze Stelle umzuschreiben, und er tat dies, indem er sie für „Corni in Mi<sup>b</sup>/Es“ notierte: In den Takten 77, 78, 79 und 80 erklingt in Horn I jeweils es‘.

Im Zusammenhang mit dem diesen Takten vorangehenden Teil — nach Takt 80 pausieren die Hörner mehr als 40 Takte — stellt sich die Frage „Corni in Si<sup>b</sup> — alto oder basso?“ auch unter dem Aspekt der eben diskutierten Stelle (Takte 76–80). Ob durch den Wechsel B — Es — B „B-hoch“ zwingend wird oder ob allein aus dieser Stelle eine eindeutige Antwort auf diese Frage kaum möglich ist, mag dahingestellt bleiben<sup>128</sup>.

Zu No. 6 können für „alto“ die Takte 50 ff. namhaft gemacht werden; „basso“-Hörner klingen hier (unter den Fagotten) unisono mit Violoncelli und

<sup>126</sup> Die Editionsleitung der NMA hat bei allen fünf Nummern im Vorsatz *Corno I, II in Si<sup>b</sup> alto / B hoch* angegeben, obwohl der Herausgeber für den Notentext eine Beschränkung auf Mozarts Angabe „Corni in B“ — also ohne Zusatz — vorgezogen hätte; sie folgte damit ihrer bisherigen Regel, die nicht zuletzt auf Wünsche aus der musikalischen Praxis zurückzuführen ist, in der NMA eine klare Entscheidung hinsichtlich der Frage „hoch—tief“ für die Hörner in B zu geben, war aber damit einverstanden, daß im Falle der *Entführung* die zugrunde liegende Problematik im Vorwort eingehend erörtert wird. Es gehört zur Kennzeichnung der hier skizzierten Situation, daß sich die Kernfragen für die an der Diskussion Beteiligten — neben der Editionsleitung und dem Herausgeber sind mit aufrichtigem Dank die Herren Professoren Marius Flothuis und Nikolaus Harnoncourt zu nennen — zum Teil als noch offene Fragen erwiesen haben.

<sup>127</sup> Takt 76–80: AMA hat diese Stelle kommentarlos für *Corni in B* (ohne nähere Bezeichnung der Lage) umgeschrieben. NMA folgt Mozarts Notierung und fügt die erforderlichen Hinweise für das Umstimmen der Hörner hinzu.

<sup>128</sup> Der Herausgeber neigt mehr zur „basso“-Lesung. Die in AMA vorgenommene Umschrift ist, um mit Mozarts Notierung für „Corni in Mi<sup>b</sup>/Es“ in Einklang gebracht zu werden, „basso“ zu lesen (also notiert c’/g’ = klingend b/f’).

<sup>124</sup> Vgl. NMA S. 444 und S. 224 f.

<sup>125</sup> Zur Literatur vgl. insbesondere (neben den thematisch weiter gespannten Veröffentlichungen von Horace Fitzpatrick, *The horn and horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London 1970, und J. Murray-Barbour, *Trumpets, Horn and Music*, Michigan State University Press, 1963) die Spezialstudie von Paul R. Bryan, *The horn in the works of Mozart and Haydn: some observations and comparisons*, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 9 (1975), S. 189–255, vor allem das Kapitel *The ALTO/BASSO Question*, S. 222 bis 228, sowie die für die Quelldokumentation bei Mozart einschlägige Publikation von Hans Pizka, *Das Horn bei Mozart*, Kirchheim b. München 1980.

Bässen. Gegen „alto“ sprechen hohe Pedaltöne (wie T. 34/35), aber auch eine Stelle wie Takt 46/47: Ein klingendes c' (der „basso“-Hörner) füllt hier den von Mozart zwischen den beiden Fagotten disponierten offenen weiten Raum:



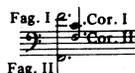
„alto“-Lesung ergäbe demgegenüber ein doppeltes Unisono (c') mit der ersten Klarinette<sup>129</sup>.

Nur bei No. 10 sind – wenn wir es richtig sehen – alle bisher vorliegenden Ausgaben und ebenso die heutige Praxis stets einmütig für „Corni in Si<sup>b</sup> alto“ eingetreten<sup>130</sup>. Mit Recht; denn Stellen wie Takt 34 bis 35 und Takt 38–39 oder Takt 96–98 und Takt 100–102 lassen keinen Zweifel an Funktion und Lage der („alto“-)Hörner zu, die – in hoher Tenorlage – einmal als Unterstimme (T. 34–35, T. 38–39), zum anderen als Konstante zwischen Fagott und Oboe I/Bassetthorn I eingesetzt sind. Insgesamt erweist sich der Bläsersatz in dieser Arie – mit acht Holzbläsern und zwei Hörnern – als am weitesten fortgeschritten in der *Entführung*, und zwar sowohl im konzertanten Gegenüber als auch in der Verbindung mit Singstimme und Streichern, besonders eindrucksvoll bei der Episode, in der Mozart sich einige Takte aus Glucks deutscher *Iphigenie* umgestaltend zu eigen macht<sup>131</sup>.

Bei No. 15 ergibt sich bei „alto“-Lesung eine bei Mozart sonst unbekannte und extreme Horn-Situation. Für die Beurteilung der Gegebenheiten mag auch ein Vergleich mit No. 10b aus *Idomeneo* aufschlußreich sein („*Non temer, amato bene*“ KV 490), der „nächsten Parallele [. . .] in Mozarts eigenen *Werken*“<sup>132</sup> zu Belmontes Rondo.

In No. 20 sind für „alto“ die Takte 31 ff. angeführt worden, weil dort (ähnlich wie in No. 6, T. 50 ff.) „basso“-Hörner in der gleichen Lage wie Vio-

loncelli und Bässe klingen würden, wiederum tief unter den beiden Fagotten liegend. Als besonders starkes Argument für „alto“ wird T. 71 geltend gemacht, denn hier klingt bei „basso“-Spiel Horn II eine Quart tiefer als die Bässe. Andererseits treffen in Takt 71 auf dem ersten Viertel gleichsam zwei Klanggruppen zusammen, die eine von oben kommend und abschließend (Bläser), die andere (Streicher) wieder (wie T. 68) gleichsam in der Mitte ansetzend und in Gegenbewegung auseinanderstrebend. So findet (nach Ansicht des Herausgebers) der störende Quartsextakkord nicht recht statt, er kommt nicht zur Wirkung. Für „basso“ seien aber insbesondere die Takte 26 und 29 angeführt, in denen die weite Lage der Fagotte nur einen Sinn hat, wenn der Raum von den Hörnern ausgefüllt wird, und das ist nun gerade der Fall, wenn man „basso“<sup>133</sup> liest:



Aber auch aufs Ganze gesehen spricht in No. 20 mehr (wenn nicht alles) – nach Meinung des Herausgebers – für *Corno I, II in Si<sup>b</sup> basso/B tief*.

Zusammenfassend darf – im Anschluß an das zu Beginn dieses Abschnittes Gesagte – konstatiert werden: Abgesehen von der eindeutigen Situation für die B-Hörner in No. 10 („alto“) kann das Für und Wider in den vier anderen in Frage kommenden Nummern 2, 6, 15 und 20 eindeutig allein in größerem Zusammenhang gelöst werden. Für den Herausgeber überwiegen in allen vier Fällen die Argumente für „basso“-Lesung.

### 3. Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes

Dafür, daß in Wien in den 1780er Jahren die barocke Tradition noch weiterwirkte, daß der Komponist einer Oper zumindest die Premiere und einige weitere Aufführungen zu leiten, zu „dirigieren“ und sich so als der für das Ganze Verantwortliche zu zeigen hatte, für das Fortbestehen dieser Tradition kann gerade die *Entführung* als Beispiel angeführt werden. Als der „russische Hof“ Anfang Oktober 1782 einer Aufführung der *Entführung* beiwohnte<sup>134</sup>, hat Mozart es, wie er am 19. Oktober an den Vater schreibt, „für gut befunden, wieder an das clavier zu gehen,

<sup>129</sup> Vgl. die entsprechende Argumentation bei No. 20, Takt 26 und 29.

<sup>130</sup> Auch AMA fordert hier (und nur hier) *Corni in B alto*.

<sup>131</sup> Es handelt sich um die Takte 53–58 der „Arie und Chor“ im zweiten Akt von Glucks *Iphigenie auf Tauris*, deutsche Fassung (Wien 1781), vgl. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt. I, Band 11, Kassel etc. 1965, S. 152, die Mozart den Takten 89 bis 95 von No. 10 zugrunde legte. Hierzu ausführlicher in einer vom Herausgeber vorbereiteten Studie über Mozart und Gluck 1781/82 in Wien.

<sup>132</sup> Daniel Heartz im Vorwort zu NMA II/5/11/Teilband 1, S. XIX. In der erwähnten *Idamante*-Arie (S. 196 ff.) ist in NMA (entsprechend den verwendeten Quellen und bestätigt durch das heute wieder zur Verfügung stehende Autograph: Biblioteka Jagiellońska Kraków) im Vorsatz *Corno I, II in Si<sup>b</sup> basso/B tief* eingesetzt.

<sup>133</sup> Vgl. auch die ähnliche Disposition der Fagotte in No. 6, Takt 46/47; dazu weiter oben in diesem Abschnitt die Ausführungen zu No. 6.

<sup>134</sup> Es dürfte die Aufführung am 8. Oktober 1781 gewesen sein, die zehnte seit der Premiere.

und zu dirrigiren, [. . .] um mich |: weil ich eben hier bin :| den anwesenden Herrschaften als vatter von meinem kinde zu zeigen". Aber nicht nur deshalb hat Mozart bei dieser Aufführung — einige zuvor waren nicht von ihm geleitet worden — wieder am Klavier Platz genommen. Es ging ihm auch und vielleicht noch mehr darum, „das ein wenig in schlummer gesunkene orchestre wieder aufzuwecken". Wie das im einzelnen geschehen ist, vermag niemand zu sagen. Aber das „Aufwecken" eines Orchesters kann man sich schwerlich anders vorstellen als durch Impulse vom Klavier her, durch mitreißende „Zeichen" des dirigierenden Klavierspielers oder klavierspielenden Dirigenten. Einige Hinweise auf das, was Mozart damals tat (und auch andernorts als „Dirigent" einer Oper getan hat<sup>135</sup>), dürften solche Eintragungen geben, wie wir sie, von Mozarts Hand geschrieben, in der Wiener Partiturnkopie<sup>136</sup> finden. Als Beispiel mögen seine ersten Eintragungen zur Dynamik dienen. Sie finden sich in No. 4 (T. 96–99/ NMA S. 100). Mozarts Vortragsangaben verdeutlichen das auskomponierte Crescendo, für das aber — weder im Autograph, noch in der auf dieses unmittelbar zurückgehenden Wiener Kopie — keine entsprechenden Angaben dastanden. Bezeichnend ist, daß Mozart jetzt seine Angaben (nur) unter dem Baß-System eintrug, dorthin, wo sie der vom Klavier aus „dirigierende" Verantwortliche sehen mußte und weitergeben konnte.

Die Warnung vor einem ständigen (und hervortretenden) Mitspielen bei der Mitwirkung eines Tasteninstrumentes dürfte sich erübrigen. Ein gut studiertes und nicht „in Schlummer gesunkenes" Orchester braucht man nicht „aufzuwecken". Auch hier gilt Leopold Mozarts erster Satz zum Kapitel *Von dem [. . .] guten Vortrage überhaupt* aus seiner *Violinschule*: „An der guten Ausführung ist alles gelegen"<sup>137</sup>.

Die Frage nach dem einzusetzenden Instrument beantwortet Mozart in der zitierten Briefstelle zumindest für die damalige Situation im Wiener Burgtheater recht deutlich: Er ging „an das clavier". Da

ein Clavichord nicht gemeint sein kann, bedeutet „clavier" hier eher Hammerflügel als Cembalo<sup>138</sup>.

#### 4. 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 (NMA S. 198)

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

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

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

Die dort jeweils als Fußnote gegebenen Auszierungen und Eingänge sind als unverbindliche und anregende Empfehlungen des Herausgebers anzusehen. Ähnliches gilt für die — jeweils über dem Gesangssystem zur betreffenden Note gestochenen — Appoggiaturen, bei denen in Zweifelsfällen eher einem Zuwenig als einem Zuviel das Wort geredet worden ist. In den geschlossenen Nummern hat Mozart Appoggiaturen oft in die melodische Stimmführung miteinbezogen. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür bietet No. 6: Sowohl bei dem Achtelvorhalt in Takt 9 (NMA S. 120) als auch bei der Ausführung des „langen" Vorhalts in Takt 75 (NMA S. 126) muß das Orchester selbstverständlich „warten" — das Innehalten der Bewegung sammelt sich in der Generalpause mit Fermate, beide Bewegungen — die der Singstimme und die des Orchesters — kommen hier zur Ruhe.

An Stellen, an denen Mozart keine Appoggiaturen vorschreibt, wie etwa in No. 6, T. 12 und 14 (NMA S. 120) oder T. 22 und 24 (NMA S. 121), hat der Herausgeber auf entsprechende Interpretationsvorschläge verzichtet, doch sind — insbesondere in den rezitativischen Teilen — weitere Appoggiaturen durchaus möglich; nur sei vor einem Zuviel nachdrücklich gewarnt. Ebenso nachdrücklich sei zum Problem der Appoggiaturen hingewiesen auf die Ausführungen von Luigi Ferdinando Tagliavini, Stefan Kunze und Daniel Hertz sowie von Friedrich-Heinrich Neumann<sup>139</sup>.

<sup>135</sup> Ähnliche Berichte über Mozarts Dirigieren vom Tasteninstrument aus liegen vom Mailänder *Mitridate* bis zum Prager *Don Giovanni* und zur *Zauberflöte* vor. Vgl. dazu auch den Bericht über das Colloquium des Zentralinstituts für Mozartforschung im Sommer 1968 über aktuelle Fragen der Mozart-Interpretation, insbesondere zu *Fragen der Besetzung und der Direktion des Orchesters*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 35–37.

<sup>136</sup> Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

<sup>137</sup> Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1/1787. Als Faksimile hrsg. von Hans Joachim Moser, Leipzig o. J., S. 257.

<sup>138</sup> Selbstverständlich schließt Mozarts Angabe nicht aus, daß in den Wiener Theatern damals auch noch Cembali vorhanden waren und auch weiterhin benutzt wurden.

<sup>139</sup> Vgl. die Vorworte zu NMA II/5/5: *Ascanio in Alba* (Tagliavini), NMA II/7: *Arien · Band I* (Kunze) und NMA

Allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Persönlichkeiten und Institutionen, die bei der Vorbereitung dieses Bandes mitgewirkt haben, sei aufrichtig gedankt. Namentlich gedankt sei auch an dieser Stelle:

Herrn Professor Dr. Joseph Heinz Eibl (Eichenau/Obb.) für Hinweise und die Beantwortung von Fragen bei der Ausarbeitung des Vorwortes; Herrn Professor Dr. Marius Flothuis (Amsterdam), der die Korrekturen mitlas und ständig beratend half; Herrn Professor Karl-Heinz Füssl (Wien) und den im Verlag mitlesenden Hauskorrektoren; den Herren Pro-

---

II/5/11: *Idomeneo* (Heartz) sowie Friedrich-Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschritftums des 18. Jahrhunderts*, phil. Diss. Göttingen 1955 (masch.), besonders *Die Lehre von der Aufführung des Rezitativs*, S. 287–332.

fessoren Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen/Salzburg) und Nikolaus Harnoncourt (St. Georgen) für viele Anregungen in Gesprächen, vor allem bei einem gemeinsam veranstalteten Seminar über die *Entführung* im Sommersemester 1980 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg; Dr. Alan Tyson (London) für die Mitteilung der Ergebnisse seiner Papieruntersuchungen, insbesondere der autographen Partitur. Schließlich gilt mein besonderer Dank den Herren der Editionsleitung. Begonnen und abgeschlossen wurde die Arbeit im Gedenken an den am 3. Oktober 1959 verstorbenen Mitarbeiter der *Neuen Mozart-Ausgabe* Friedrich-Heinrich Neumann, dem die Ausgabe ursprünglich anvertraut war.

Salzburg, den 3. Oktober 1981

Gerhard Croll



The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The title "Ouvverture" is written at the top left. The score consists of 13 staves, each labeled with an instrument: Flute, Violin I, Violin II, Viola, Oboe, Clarinet in C, Horn in C, Trumpet in C, Trombone, Bassoon, and Bass. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, particularly in the lower staves. The paper shows signs of age and wear.

Blatt 1<sup>r</sup> des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków): Beginn der Ouverture. Vgl. Seite 5-7, Takt 1-12.

*Rechtswort*

*aus dem 25. Act des Figaro's. Scene 172.*

57

Blatt 1r des Autographs von No. 10 (Schweizer Privatbesitz): Beginn des Rezitativs „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“. Vgl. Seite 172, Takt 1–9, und Vorwort.



713

*Vandeville*

Trompe, Piñti, Tamburagade, clarini  
 713  
 2 Corni  
 2 Violoncelli  
 2 Corni  
 2 Violoncelli  
 Trompete  
 Piñti  
 Tamburagade  
 Clarini  
 2 Corni  
 inf. No.

Franz Liszt

Erste Seite der autographen Sonderpartitur zum dritten Aufzug (Biblioteka Jagiellońska Kraków):  
 Timpani, 2 Corni, Triangoli, Piatti, Tamburo grande, 2 Clarini, 2 Corni zu No. 21a und No. 21b.  
 Vgl. Seite 397–409 und Vorwort.





**Die**  
**Entführung aus dem Serail.**

---

**Ein Singspiel**  
 in drey Aufzügen,  
 nach Brechnern  
 für Kinder, und für das k. k. Reichstheater dier  
 gewidmet.

---

Im Druck gezeig  
 t  
 vom  
**Ersten Verleger.**



**Aufgeführt im k. k. Nationaltheater.**

---

**1781,**  
 zu finden beym **Beynammer,** 1782.

**P e r s o n e n.**

---

Sultan, Bassa.  
 Konstante, Geliebte des Sultans.  
 Blonde, Mädchen der Konstante.  
 Belmonte.  
 Pedrillo, Bedienter des Belmonte, und Auf-  
 seher über die Thüren des Bassa.  
 Dschun, Aufseher über das Landhaus des Bassa.  
 Knaak, ein Schiffer.  
 Ein Stummer.  
 Wacht.

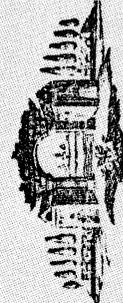
HILF





---

Die Scene ist auf dem Landhause des Bassa.



**Erster Aufzug.**  
 (Platz vor dem Palast des Bassa am Ufer des  
 Meeres.)

**Erster Auftritt.**  
 Belmonte allein.

Siehe! Sieh! ich dich denn sehen,  
 Konstante! dich mein Glück!  
 Laß Himmel es geschehen!  
 Sieh mit die Blau' zurück!  
 Ich hab dich der Geben  
 D' Stube! ah! wie!  
 Siehe! wie dasar nun werden  
 Und bringe mich aus Zeit.

Woh! wie soll ich in den Palast kommen? —  
 mit sie sehen? — mit sprechen?

307

Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aufzugs aus dem Textbuch (Wien 1782; Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung).