

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 ^r des Autographs (Beginn der Ouverture)	XXXVII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von No. 10	XXXVIII
Faksimile: Blatt 55 ^r des Autographs zum zweiten Aufzug (Beginn von No. 14)	XXXIX
Faksimile: Erste Seite der autographen Sonderpartitur zum dritten Aufzug	XL
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 389 (KV ^b : 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 ^b : 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: Kirchenkonzerte (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 (KV¹ bzw. KV²) sind in Klammern beigelegt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) 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 Schlüsselung 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 1778¹.

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“². Leopold Mozart reagierte sofort und wandte sich an Franz von Heufeld, um zu versuchen, seinen Sohn in Wien „anzubringen“. Heufelds freundschaftliche Antwort (vom 23. Januar 1778) enthält als Quintessenz dessen, was für seinen „lieben Wolfgang“ am besten zu tun sei, den Rat: „Will dero Sohn sich die Mühe nehmen zu irgend

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

Der hier vorgezeichnete Weg sollte über *Zaide*³ hin zur *Entführung aus dem Serail* führen. Im Schnittpunkt dieses Geschehens steht Gottlieb Stephanie d. J.⁴, 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:^{me} 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*⁵.

¹ 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.

² 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.

³ 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.

⁴ 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*.

⁵ 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 ihm⁶. 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 reagierte⁷. Der Stolz Leopold Mozarts über den an Wolfgang ergangenen allerhöchsten Auftrag, „eine operette [. . .] zu komponieren“, sein Vertrauen in Fleiß und Fähigkeiten des Sohnes⁸, 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.

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

⁷ 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.

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

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“⁹. An wen dieser (kaiserliche) Auftrag erging, wird aus Mozarts Mitteilungen nach Salzburg nicht ganz deutlich. Er nennt sowohl Friedrich Ludwig Schröder, „den vornehmen Acteur“¹⁰, als auch Stephanie d. J.¹¹. 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

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

¹⁰ 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.

¹¹ 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“¹². Bretzner, „der einen umfassenden Spürsinn in der Auswahl seiner beliebten Stoffe besaß“, mag „auch jenes Märchen im morgenländischen Gewande gekannt haben“¹³. Als unmittelbares Vorbild für Bretzner machte Walter Preibisch¹⁴ *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 Sklavin „Roxalana“ tyrannisiert, die sich aber als „englisches Mädchen“ zur Wehr setzt und schließlich den Sultan heiratet¹⁵.

Mozart, der das Wiener Theatergeschehen seit Beginn der Spielzeit 1781/82 an Ort und Stelle beobachten konnte und vieles miterlebte¹⁶, 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 würde¹⁷. 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:^{selle} Cavalieri [Konstanze], Mad:^{selle} Teyber [Blonde], M:^r Fischer [Osmin], M:^r Adamberger [Belmonte], M:^r Dauer [Pedrillo] und M:^r 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 beschäftigt¹⁸. Joseph Walther war Tenor und spielte „erste und zweite Liebhaber“¹⁹. 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. Richtig muß man sagen: als Sprechrolle

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.

¹² Vgl. Karl Maria Pizarowitz, *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.

¹³ *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.

¹² 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*.

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

¹⁴ *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.

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

¹⁶ 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 Rauchfangkehrer* 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.“

¹⁷ 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

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 Dominik Joseph Jautz (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 Kärntnertheater²⁰) laufend große Erfolge zu verzeichnen. Wie das *Wiener Diarium* vom 25. Februar 1778

²⁰ 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, [sich] 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: *Osterreichische Musikzeitschrift* 30 (1975), S. 374 f.; Alexander Weinmann, *Eine Italienerin aus Wähning*, in: *Wiener Figaro* 48 (1981), S. 22.

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). Vorgesehen 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^c 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 engagiert²¹. 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“²²; 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“ gefeiert²³. 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-

²¹ Michtner, a. a. O., S. 41 f. passim.

²² Michtner, a. a. O., S. 83.

²³ 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)²⁴ 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“²⁵. Das später an Fischers Vortrag — insbesondere bei Sarastros „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 praktiziert²⁶.

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 bekannt²⁷. 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)²⁸. Als Schauspieler war er zumindest im Singspiel Fischer unterlegen: „Fischer joua bien. Adamberger est une statue“, urteilte Zinzendorf nach der vierten Aufführung der *Entführung*²⁹.

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)³⁰. 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 türckischer 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 Paucken, 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

²⁴ 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*.

²⁵ 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).

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

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

²⁸ 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).

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

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

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.

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 Ouverture in den Briefen an den Vater. Am 1. August 1781 schreibt er: „*die Sinfonie [. . .] werde ich mit türckischer 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 Orchesters³¹, 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. 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*“³². 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 Marsch³³. Mozarts „*türkischen Zapfenstreich*“ haben wir – nach seinen eigenen Worten – im „*Saufduett*“ vor uns³⁴. Hingegen ist ein türkischer Orchester-Marsch von Mozart bisher nicht

³¹ 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.

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

³³ 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).

³⁴ Als den eigentlichen „Zapfenstreich“ wird man sich die mit „türkischer Musik“ ausgestatteten Partien des Duets 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 haben³⁵.

*

Es besteht kein Zweifel, daß Mozart den Triangel-Part von mehr als einem Instrument ausgeführt sehen wollte³⁶, 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 ist³⁷.

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 Piatti³⁸ 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 greifbar³⁹. 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 dominantischen Sphäre der betreffenden Tonart entsprachen – gehabt hat.

Der Tamburo grande (oder Tamburo turco = „Türkische Trommel“) wird von Mozart stets „zweistimmig“ notiert. Die Behaltung 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 – Ganzakt-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 Gerte⁴⁰. 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 Schnarrrsaite, 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 wurde⁴¹.

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 hatte⁴². In der Entführung um-

³⁵ Es sei angemerkt, daß Mozart im Brief vom 26. September 1781 den Vater an die Übersendung eines Marsches 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).

³⁶ 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*.

³⁷ 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.

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

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

⁴⁰ 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.

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

⁴² 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 stand⁴³. 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*⁴⁴.

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

⁴³ 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.

⁴⁴ Köchel-Verzeichnis, Wiesbaden 6/1964, S. 569. – Die von Mozart bei KV 509 benutzte Notierung im „natürlichen Ton“ (C), für jede Transposition geeignet, fand offensichtlich auch beim Herausschreiben 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“⁴⁵. 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:^{ten} Akt voreiten“, und er habe nun „nichts als verdrüssliche arbeiten, nemlich – zu Corrigiren. – künftigem Montag [3. Juni] werden wir die Erste Probe machen. – Ich freue mich recht auf diese oper, das muß ich ihnen gestehen.“ Bei keinem anderen der Entführung vergleichbaren Bühnenwerk liegt eine so große Zeitspanne zwischen Anfang und Ende der Arbeit; man spürt aus Mozarts Worten neben der Vorfreude auch die Erleichterung über den Abschluß der Oper. Es waren äußere und innere Gründe, welche die anfangs unter starkem Zeitdruck stehende und deshalb rasch vorangetriebene Arbeit ins Stocken kommen und sich dann so lange hinziehen ließen. 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:^{te} Akt vorgeritten“ (Brief vom 8. Mai 1782)

30. Mai 1782: Mozart spielt der Gräfin Thun „den 3:^{ten} 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:^{ten} soll es schon aufgeführt werden [. . .] der Großfürst von Rußland wird hieher kommen; und da bat mich Stephani ich

⁴⁵ 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 klopft 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 Tagen 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 Janitscharenchor 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 war⁴⁶. Hätte Mozart die Arbeit in diesem kaum vorstellbaren Tempo vorangetrieben, so hätte die erste Aufführung der *Entführung* tatsächlich Mitte September 1781 stattfinden können.

⁴⁶ 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. Juli⁴⁷ 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)⁴⁸, 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 Probenindrücke 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“⁴⁹. Er mußte aber einsehen, daß Johann Baptist Alxinger (der Übersetzer der *Iphigenie*) und die Bernasconi, Adamberger und Fischer überlastet waren und „eine 3.^{te} 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 zugeordnet, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat |: ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, 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

⁴⁷ 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.).

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

⁴⁹ 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 Actt eine aria bekommen, und wird auch im 2:^{ten} noch eine haben. — die aria hab ich dem H: Stephani ganz angegeben; — und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste. — sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß — der zorn des osmin wird dadurch in das komische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. — in der ausführung der aria habe ich 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 aßai — ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton — eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen — weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals 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 schwellige brust hebt — welches durch ein crescendo exprimirt ist — man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist. — der Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. — kurz und lustig; — und ganz für die Wiener geschrieben. — die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:^{elle} 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 Actt. — Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er gelegenheit hat mit seiner konstanze im garten zusamm zu kommen. der Bassa hat ihn in 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. dann fängt aber gleich das major pianißimo an — welches sehr geschwind gehen

muß — und der schluß wird recht viel lärm machen — und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Actt gehört — Je mehr lärm, Je besser; — Je kürzer, Je besser — damit die leute zum klatschen nicht kalt werden. — Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täck. — die ist ganz kurz — wechselt immer mit forte und piano ab; wobey 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 Haaß im Pfeffer — über 3 wochen ist schon der Erste Actt fertig — eine aria im 2:^{ten} Actt, und das Sauffduett |: per li Sig:ⁿⁱ vieneri |: welches in nichts als in *meinem türkischen Zapfenstreich* besteht |: ist schon fertig; — mehr kann ich aber nicht davon machen — weil ilt die ganze geschichte umgestürzt wird — und zwar auf mein verlangen. — zu anfang des dritten Actts ist ein charmantes quintett oder vielmehr final — dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2:^{ten} Actts 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 idèe vom Ersten Actt“ 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 Darsteller⁵⁰; 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 Sauffduett |: per li Sig:ⁿⁱ 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

⁵⁰ 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 „idèe“-Sendung Anfang und Ende von No. 3 („Solche hergelauftne Laffen“ und „Erst geköpft, dann gehangen“) und „14 Täck“ der Overture (zweifelloß die Takte 1–14 des Presto) befanden.

textlicher Gestaltung des eigentlichen Entführungsgeschehens im dritten Aufzug – Mozart nennt das Ganze „ein charmantes quintett oder vielmehr final“ –, will er die Entführungsszene „lieber zum schluß des 2. Actts 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 begann⁵¹, 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 tage brauchen“⁵². 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 Marten-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 Bretzners Dialogen hervorgegangen.

Noch weiter von Bretzners „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 größer Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen“.

Vaudeville (No. 21a) und Chor der Janitscharen (No. 21b) sind ebenfalls neu 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 Bretzners 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 Bretznerschen „Buches“ hoch eingeschätzt werden.

Proben und erste Aufführungen in Wien

Für die Spielzeit 1782/83 hatte sich Stephanie, nunmehr „als alleiniger Leiter der Operaufführungen vom Kaiser bestellt“⁵³, ein halbes Dutzend deutsche

⁵¹ KV 389 (KV⁶: 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.

⁵² 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.

⁵³ Michtner, a. a. O., S. 118.

und zwei italienische Opern vorgenommen. Den Anfang machten ein deutsches Singspiel und ein italienisches *Dramma giocoso*. *Der blaue Schmetterling oder Sieg der Natur über die Schwärmerie* 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 Oper 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 Burgtheaters⁵⁴. 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 1777⁵⁵ 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 waren⁵⁶, 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 1782⁵⁷ 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 brief⁵⁸ worinn ich ihnen die gute aufnahme meiner oper Berichtet habe, richtig erhalten haben. – gestern ist Sie zum 2:^{ten} 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:^{ten} 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:^{ten} Stock; und auch keine loge mehr. die Opera hat in den 2 tügen 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 auspeitschen 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-

⁵⁴ 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.

⁵⁵ Wilhelm Ludwig Wekherlin, *Denkwürdigkeiten von Wien. Aus dem Französischen übersetzt*, Wien 1777.

⁵⁶ Die Anordnung Josephs II. vom 24. April 1782 brachte den „*bekanntesten 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.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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 statt⁵⁹, die sechste (am 6. August) „auf begehren des glucks“: „gluck hat mir vielle 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 stattfand⁶⁰, trat eine längere Pause ein. Bis zum Ende der Spielzeit 1782/83 erlebte die *Entführung* insgesamt fünfzehn Aufführungen⁶¹. 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“ geworden⁶².

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^o 166. 426 [fl] 40 [kr].“ Stephanie erhielt „für Überarbeitung des Singspiels Die Entführung aus dem Serail 100.— [fl]“⁶³.

Aus der großen Zahl der an verschiedenen Orten geäußerten oder veröffentlichten Urteile über die *Entführung*⁶⁴ 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 differentes autres“⁶⁵. 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 zusammengeschmolzen⁶⁶. Dies meint im Grunde auch Goethe, dessen oft zitierte Äußerung über die *Entführung*⁶⁷, 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.

⁵⁹ *Dokumente* (NMA X/34), S. 180.

⁶⁰ Beispielhaft 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.

⁶¹ *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.

⁵⁸ 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.

⁶⁰ 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*.

⁶¹ 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).

⁶² *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); Saizburg, Preßburg, Rostock, Riga (1785).

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

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

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, Osmín: „recht gut, ich ließ ihn heut verbrennen.“).

Textbuch Wien 1782

Die Entführung aus dem Serail. / Ein Singspiel / in drey Aufzügen, / nach Bretzner / frey bearbeitet, und für das k.k. Nationalhoftheater ein- / gerichtet. / In Musik gesetzt / vom / Herrn Mozart. / Aufgeführt im k. k. Nationalhoftheater. / Wien, / zu finden bey dem 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. VI/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 „Engelsseele! ...“ 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 befinden 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“⁶⁸; 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 Hofopertheaters zu Wien“ fehlt heute jede Spur⁶⁹. 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 Partiturskopien: Aus der großen Zahl der im Zusammenhang mit der raschen und weiten Verbreitung des Werkes hergestellten Partiturabschriften – 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 Partiturskopie, 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 Partiturskopie 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-

⁶⁸ Vgl. das Faksimile S. XL.

⁶⁹ 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.

kopie⁷⁰ 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^b)⁷¹ und (verso) Kanonstudien, die „*der Schrift nach wohl beträchtlich später*“ anzusetzen sind⁷².

2. In der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West befindet sich der autographe Entwurf zur Entführungsszene KV 389 (KV⁶: 384 A) (Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 389*)⁷³.

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 erwarten⁷⁴. 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 Stark⁷⁵.

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^{ten} 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 Frage⁷⁶. 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

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

⁷¹ 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.

⁷² 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.

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

⁷⁴ 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.

⁷⁵ 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 Starck*“) 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 Starck, angeblich erschienen bereits 1783, ließ sich bisher kein Exemplar nachweisen. Vgl. den Kritischen Bericht.

⁷⁶ Vgl. Eibl VI, zu Nr. 677/33–34. Nach Mitteilung von Dr. Franz Giegling (Basel) ist die zitierte Briefstelle „*eher 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 wurde⁷⁷. 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“⁷⁸.

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 *I^{mo}* und *II^{do}* 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 gewidmet⁷⁹, 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 bezeichnet⁸⁰. 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-

⁷⁷ *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.

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

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

⁸⁰ 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 untersucht⁸¹. Offensichtliche Zählfehler Mozarts (z. B. bei No. 1) und vergessene Teil-

zahlen (z. B. bei No. 15)⁸² 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 gestellt⁸³. Weite Verbreitung fand die *Ouverture zur Entführung* mit einem Konzertschluß von Anton André⁸⁴. 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)⁸⁵. Im Brief an

⁸² 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.

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

⁸⁴ 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).

⁸⁵ Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

⁸¹ 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“⁸⁶ 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-Fragment⁸⁷ 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 -
(pp) Archi cre - - scen - - - do
[!]

34
le - ra, tral - la - - le - - ra.

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^b/Es“⁸⁸. 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 können⁸⁹.

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

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

⁸⁷ Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

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

⁸⁹ 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 können⁹⁰.

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 (Ouvverture, No. 5b, 14, 21b)⁹¹. 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 komische 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 nehmen⁹².

Gleichfalls zum *Allegro assai* (NMA 5. 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 verdop-

eln bzw. oktavierens⁹³. 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*“⁹⁴ 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 Kommentars⁹⁵. Ausschlaggebend für die Einbeziehung dieser im Autograph nicht vorhandenen⁹⁶,

⁹⁰ Vgl. die ähnliche Fragestellung bei No. 7.

⁹¹ Die beiden frühen Partitürkopien (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.

⁹² Zur „türkischen Musik“ vgl. den entsprechenden Abschnitt oben.

⁹³ 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.

⁹⁴ Mozarts Vorschrift *sotto voce* für die Streicher in dem der Arie vorangehenden Rezitativ kommt hier nicht in Betracht.

⁹⁵ Vgl. dazu im einzelnen die Erstausgabe des Marsches: Wolfgang Amadeus Mozart, *Marsch der Janitscharen für 9 Bläser und 2 Trommeln KV deest, aus „Die Entführung aus dem Serail“*, KV 384, vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1980 (BA 4792: Vorabdruck aus NMA II/5/12); ders., *Ein Janitscharen-Marsch zur „Entführung“*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 28 (1980), Heft 1/2, S. 2 ff., Nachtrag ebenda Heft 3/4, S. 31.

⁹⁶ Auf einer Leerseite zwischen Belmontes Arie (No. 4) und dem Chor der Janitscharen (No. 5b) steht im Autograph der

bisher unbekannt gebliebenen und nur in einer (freilich gewichtigen) Partiturnachkopie der *Entführung* nachgewiesenen Komposition⁹⁷ – 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 Taktzahlen⁹⁸.

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 Proben⁹⁹. 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 entledigt¹⁰⁰, hatte aber die in der zitierten Regie-Anweisung geforderte Bühnenmusik für Auftritt und Anlandgehen der Janitscharen¹⁰¹ – 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 spielte¹⁰². 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 erörtert¹⁰³. 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 ist¹⁰⁴. 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 Aufführung¹⁰⁵ – 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 findet¹⁰⁶, 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.

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

⁹⁸ Vgl. oben die Ausführungen im Abschnitt *Kürzungen, „Fassungen“, Taktzahlen*.

⁹⁹ Zum Beispiel bei *Idomeneo* (Ballettmusik) und *Zauberflöte* (Priestermarsch).

¹⁰⁰ Vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

¹⁰¹ Vgl. NMA S. 102.

¹⁰² Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

¹⁰³ Vgl. oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

¹⁰⁴ 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.

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

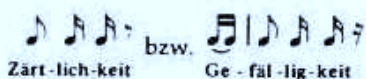
¹⁰⁶ Mozart schickte das Autograph mit dem oben zitierten Brief nach Salzburg; die in Rede stehende Eintragung stammt vermutlich aus späterer Zeit. Vgl. den Kritischen Bericht.

volta forte sowie Wiederholungszeichen hinter Takt 4 mit Volten-Klammern. In der Berliner Partiturnkopie (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*) ist die ganze Stelle vollends achttaktig ausgeschrieben¹⁰⁷.

Zusammengenommen sprechen diese Überlieferungen, aber auch die „kompositorische“ Lösung des oben erwähnten Mißgeschicks bei der zweiten Aufführung 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 Gesamtumfangs und beeinträchtigt den „in knappster Rondoform angelegten Satz“¹⁰⁸ 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 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* widerspricht¹⁰⁹. –

¹⁰⁷ Vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht.

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

¹⁰⁹ 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 Konstanzenzene 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 Gesamtautograph 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“¹¹⁰. 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 „bängen 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.

¹¹⁰ 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 Wolfgang 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 Konstanzes 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 einbezogen¹¹¹.

Zu No. 12 Aria: Auch in der zweiten Blonde-Arie¹¹² hat Mozart zwei Kürzungen vorgenommen¹¹³. 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 /

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

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

¹¹³ 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 erörtert¹¹⁴. 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“¹¹⁵. Diese „Veränderungen und Kürzungen“ bedürfen auch hier der Erörterung¹¹⁶.

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-

¹¹⁴ Vgl. oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

¹¹⁵ AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 75.

¹¹⁶ 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. 281–282¹¹⁷, wenn auch bei der zweiten Kürzung insbesondere die fortgesetzten Dreiklangsbrechun-

¹¹⁷ 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.

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 (viermal 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 Überhitzung 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. 353 f.), 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 Instrumentalbaß in einem zweiten Arbeitsgang ausgespart und statt dessen Pausen gefordert (T. 51–63 bzw. T. 128–132; vgl. NMA S. 344 f., 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 Instrumentalbaß, 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. 44 ff. und

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 ingehalten 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“¹¹⁸ hat die Angabe des Textbuches „Osmin 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 Trompeten¹¹⁹. Dem entspricht in der klanglichen Vorstellung auch Mozarts Notierung der Piatti, die er

¹¹⁸ Vgl. dazu oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

¹¹⁹ 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.

hier – anders als in den C-dur-Stücken – auf „e“ schreibt¹²⁰.

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 „charmantе quintett oder vielmehr final“, von dem in Mozarts Brief vom 26. September 1781 die Rede ist (KV⁶: 384 A = 389)¹²¹. Zugrunde liegt der Text des dritten und vierten Auftritts (bis kurz vor Pedrillos *Romance*) aus dem dritten Aufzug von Bretzners Libretto¹²² (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: Achts haben“ – nicht verwirklichen ließ¹²³.

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

¹²⁰ Vgl. dazu oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

¹²¹ Vgl. Faksimile, S. XLI.

¹²² 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 KV⁶ (S. 412) „Text von Mozart (?)“ ist entsprechend zu berichtigen.

¹²³ Vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

gestrichenen Takte 286 bis 289 stehen im Klavierauszug¹²⁴.

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–V⁷–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 „Corni in Do alto“ (C hoch) – bei Mozart selten vorkommen¹²⁵.

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 komplizierter¹²⁶. 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 anzuzeigen¹²⁷. 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^b/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^b – 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 bleiben¹²⁸.

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

¹²⁴ Vgl. NMA S. 444 und S. 224 f.

¹²⁵ 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 Quellendokumentation bei Mozart einschlägige Publikation von Hans Pizka, *Das Horn bei Mozart*, Kirchheim b. München 1980.

¹²⁶ Die Editionsleitung der NMA hat bei allen fünf Nummern im Vorsatz *Corno I, II in Si^b 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 Harmoncourt zu nennen – zum Teil als noch offene Fragen erwiesen haben.

¹²⁷ 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.

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

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:



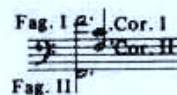
„alto“-Lesung ergäbe demgegenüber ein doppeltes Unisono (c') mit der ersten Klarinette¹²⁹.

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^b alto“ eingetreten¹³⁰. 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 macht¹³¹.

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“¹³² 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“¹³³ liest:



Aber auch aufs Ganze gesehen spricht in No. 20 mehr (wenn nicht alles) – nach Meinung des Herausgebers – für *Corno I, II in Si^b 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* beiwohnte¹³⁴, hat Mozart es, wie er am 19. Oktober an den Vater schreibt, „für gut befunden, wieder an das clavier zu gehen,

¹²⁹ Vgl. die entsprechende Argumentation bei No. 20, Takt 26 und 29.

¹³⁰ Auch AMA fordert hier (und nur hier) *Corni in B alto*.

¹³¹ 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.

¹³² Daniel Hertz 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^b basso/B tief* eingesetzt.

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

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

und zu dirigieren, [. . .] 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 hat¹³⁵), dürften solche Eintragungen geben, wie wir sie, von Mozarts Hand geschrieben, in der Wiener Partiturnote¹³⁶ 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 überhaupts aus seiner Violinschule*: „An der guten Ausführung ist alles gelegen“¹³⁷.

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 Cembalo¹³⁸.

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 rezitativen 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 Neumann¹³⁹.

¹³⁵ 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.

¹³⁶ Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

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

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

¹³⁹ Vgl. die Vorworte zu NMA II/5/5: *Ascanio in Alba* (Tagliavini), NMA II/7: *Arien · Band 1* (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* (Hertz) 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

Ouverture.

Flöte
Violin
Viola
Klarinette
Fagott
Oboe
Clarinet
Cello
Baß
Viola
Baß
Klarinette

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The title 'Ouverture.' is written at the top left. The score consists of multiple staves, each labeled with an instrument. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The instruments listed from top to bottom are: Flöte (Flute), Violin, Viola, Klarinette (Clarinet), Fagott (Bassoon), Oboe, Clarinet, Cello, Baß (Bass), Viola, Baß (Bass), Klarinette (Clarinet). The notation is dense and covers most of the page.

Blatt 1^o des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków): Beginn der Ouverture. Vgl. Seite 5-7, Takt 1-12.

N. 21. *fingirt als ob fühlend* *als* *Ich thail, non Mozart aus sein Handf. N. 21.*

Handwritten musical score for N. 21. The score consists of multiple staves with musical notation and lyrics. The lyrics are: "Ich thail, non Mozart aus sein Handf. N. 21." The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. There are some corrections and annotations in the score, such as "adieu" and "adieu" written above certain staves. The score is written in a cursive, handwritten style.

209.



Blatt 1' des Autographs von KV 389 (KVⁿ: 384 A) = Anhang II/2 (Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 436, Takt 1-9, und Vorwort.

Die
Entführung aus dem Serail.

Ein Singspiel
in drei Aufzügen,
nach Brechnern

sehr bearbeitet, und für das k. k. Nationaltheater ein-
gerichtet.

Im Druck gesetzt
von

Ferrin Mozart.



Aufgeführt im k. k. Nationaltheater.

in sechs neuen Sognummern, 178a.

Personen.

Selim, Bassa.

Konstanze, Bekannte des Belmonte.

Bianche, Wadogen der Konstanze.

Belmonte.

Pedrisso, Bediente des Belmonte, und Auf-
seher über die Wärter des Bassa.

Domin, Kupfer über das Zandhaus des Bassa.

Klaas, ein Schiffer.

Ein Stummer.

Wacht.



Die Scene ist auf dem Landgute des Bassa.



Erster Aufzug.

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

Erster Auftritt.

Belmonte allein.

Hier soll ich dich dann sehen,
Konstanze! dich mein Glück!
Läßt Himmel es geschehen!
Gieb mir die Hand zurück!
Ich dichers der Seiten
O Liebe! ahnezeit!
Woh! mit dafür nun Freuden
Und bringe mich ans Ziel.

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

A 2




31000

Die Entführung aus dem Serail

DEUTSCHES SINGSPIEL IN DREI AUFZÜGEN
TEXT VON CHRISTOPH FRIEDRICH BRETZNER (1748–1807)
BEARBEITET VON
JOHANN GOTTLIEB STEPHANIE d. J. (1741–1800)
KV 384

Begonnen: Wien, 30. Juli 1781
Vollendet: Wien, Ende Mai 1782
Erste Aufführung: Wien, 16. Juli 1782

PERSONEN

Selim, Bassa	Sprechrolle
Konstanze, Geliebte des Belmonte	Sopran } 
Blonde, Mädchen der Konstanze	Sopran }
Belmonte	Tenor } 
Pedrillo, Bedienter des Belmonte und Aufseher über die Gärten des Bassa	Tenor }
Osmin, Aufseher über das Landhaus des Bassa	Baß } 
Klaas, ein Schiffer	Sprechrolle
Ein Stummer. Wache	
Chor der Janitscharen	
Die Szene ist auf dem Landgut des Bassa.	

ORCHESTERBESETZUNG

Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti / 2 Corni di Bassetto,
2 Fagotti; 2 Corni, 2 Clarini; Timpani, Deutsche Trommel,
Triangoli, Piatti, Tamburo grande (Türkische Trommel); Archi; Hammerflügel oder
Cembalo (vgl. dazu Vorwort)

VERZEICHNIS DER AUFTRITTE UND NUMMERN

Ouverture 5

Erster Aufzug

ERSTER AUFTRITT

No. 1 Aria Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze! (Belmonte) 44

Dialog Aber wie soll ich in den Palast kommen (Belmonte) 47

ZWEITER AUFTRITT

No. 2 Lied und Duett Wer ein Liebchen hat gefunden (Osmin) — Verwünscht seist du samt deinem Liede! (Belmonte, Osmin) 48

DRITTER AUFTRITT

Dialog Könnt' ich mir doch noch so einen Schurken auf die Nase setzen (Osmin, Pedrillo) 72

No. 3 Aria Solche hergelauf'ne Laffen (Osmin) 73

VIERTER AUFTRITT

Dialog Geh nur, verwünschter Aufpasser (Pedrillo, Belmonte) 90

FÜNFTER AUFTRITT

No. 4 Recitativo ed Aria Konstanze! dich wieder zu sehen! — O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz! (Belmonte) 91

Dialog Geschwind, geschwind auf die Seite und versteckt! (Pedrillo) 101

SECHSTER AUFTRITT

No. 5a Marcia 102

No. 5b Chor der Janitscharen Singt dem großen Bassa Lieder (Chor und Soli: Sopran, Alt, Tenor, Baß) 104

SIEBENTER AUFTRITT

Dialog Immer noch traurig, geliebte Konstanze? (Selim, Konstanze) 119

No. 6 Aria Ach ich liebte, war so glücklich! (Konstanze) 119

Dialog Ach, ich sagt' es wohl, du würdest mich hassen (Konstanze, Selim) 132

ACHTER AUFTRITT

Dialog Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mein Herz immer mehr (Selim, Pedrillo, Belmonte) 132

NEUNTER AUFTRITT

Dialog Ha, Triumph, Triumph, Herr! (Pedrillo, Belmonte) 132

ZEHNTER AUFTRITT

Dialog Wohin? — Hinein! — Was will das Gesicht? (Osmin, Pedrillo, Belmonte) 132

No. 7 Terzett Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort! (Belmonte, Pedrillo, Osmin) 133

Zweiter Aufzug

ERSTER AUFTRITT

Dialog O des Zankens, Befehlens und Murrens wird auch kein Ende! (Blonde) 150

No. 8 Aria Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln (Blonde) 150

Dialog Ei seht doch mal, was das Mädchen vorschreiben kann! (Osmin, Blonde) 156

No. 9 Duetto Ich gehe, doch rate ich dir (Blonde, Osmin) 157

ZWEITER AUFTRITT

Dialog Wie traurig das gute Mädchen daherkommt! (Blonde) 172

No. 10 Recitativo ed Aria

Recitativo Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele (Konstanze) 172

Aria Traurigkeit ward mir zum Lose (Konstanze) 174

Dialog Ach mein bestes Fräulein! (Blonde, Konstanze) 185

DRITTER AUFTRITT

Dialog Nun, Konstanze, denkst du meinem Begehren nach? (Selim, Konstanze) 185

No. 11 Aria Martern aller Arten (Konstanze) 186

VIERTER AUFTRITT

Dialog Ist das ein Traum? (Selim) 230

FÜNFTER AUFTRITT

Dialog Kein Bassa, keine Konstanze mehr da? (Blonde) 230

SECHSTER AUFTRITT

Dialog Bst, bst! Blondchen! Ist der Weg rein? (Pedrillo, Blonde) 230

No. 12 Aria Welche Wonne, welche Lust (Blonde) 231

SIEBENTER AUFTRITT

Dialog Ah, daß es schon vorbei wäre! (Pedrillo) 245

No. 13 Aria Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite! (Pedrillo) 245

ACHTER AUFTRITT

Dialog Ha! Geht's hier so lustig zu? (Osmin, Pedrillo) 254

No. 14 Duetto Vivat Bacchus! Bacchus lebe! (Pedrillo, Osmin) 255

Dialog Wahrhaftig, das muß ich gestehen, es geht doch nichts über den Wein! (Pedrillo, Osmin) 268

NEUNTER AUFTRITT

- Dialog** Gute Nacht – Brüderchen – gute Nacht!
(Pedrillo, Belmonte, Konstanze) 268
- No. 15 Aria** Wenn der Freude Tränen fließen (Belmonte) 269
- Dialog** Ich hab' hier ein Schiff in Bereitschaft (Belmonte, Konstanze, Pedrillo, Blonde) 283
- No. 16 Quartetto** Ach Belmonte! ach mein Leben!
(Konstanze, Blonde, Belmonte, Pedrillo) 284

Dritter Aufzug

ERSTER AUFTRITT

- Dialog** Hier, lieber Klaas, hier leg sie indes nur
nieder (Pedrillo, Klaas) 339

ZWEITER AUFTRITT

- Dialog** Ach! – Ich muß Atem holen (Pedrillo,
Belmonte) 339

DRITTER AUFTRITT

- Dialog** O Konstanze, Konstanze! Wie schlägt mir
das Herz! (Belmonte) 339
- No. 17 Aria** Ich baue ganz auf deine Stärke, ver-
trau', o Liebe! deiner Macht! (Belmonte) 340

VIERTER AUFTRITT

- Dialog** Alles liegt auf dem Ohr; es ist alles so ruhig
(Pedrillo, Belmonte) 355
- No. 18 Romance** In Mohrenland gefangen war ein
Mädel hübsch und fein (Pedrillo) 356
- Dialog** Sie macht auf, Herr! Sie macht auf! (Pedrillo,
Belmonte, Konstanze) 358

FÜNFTER AUFTRITT

- Dialog** Lärmen hörtest du? Was kann's denn geben?
(Osmin, Blonde, Pedrillo, Wache, Belmonte, Kon-
stanze) 358
- No. 19 Aria** O, wie will ich triumphieren, wenn sie
euch zum Richtplatz führen (Osmin) 360

SECHSTER AUFTRITT

- Dialog** Geht, unterrichtet Euch, was der Lärm im
Palast bedeutet (Selim, Osmin, Konstanze, Bel-
monte) 376

SIEBENTER AUFTRITT

- No. 20 Recitativo e Duetto**
- Recitativo** Welch ein Geschick! o Qual der Seele!
(Belmonte, Konstanze) 376
- Duetto** Meinetwegen sollst du sterben! (Kon-
stanze, Belmonte) 379

ACHTER AUFTRITT

- Dialog** Ach Herr! Wir sind hin! (Pedrillo, Blonde) 396

LETZTER AUFTRITT

- Dialog** Nun, Sklave! elender Sklave! (Selim, Bel-
monte, Konstanze, Pedrillo, Osmin) 396
- No. 21a Vaudeville** Nie werd' ich deine Huld ver-
kennen, mein Dank bleibt ewig dir geweiht (Kon-
stanze, Blonde, Belmonte, Pedrillo, Osmin) 397
- No. 21b Chor der Janitscharen** Bassa Selim lebe
lange! 417

Overture

Presto

Flauto piccolo*)
in Sol/G

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do/C

Clarino I, II
in Do/C

Timpani
in Do-Sol/C-G

Triangoli*)

Piatti*)

Tamburo grande*)

Violino I
p

Violino II
p

Viola I, II

Vc. p

Violoncello
e Basso**)

*) Zu den Instrumenten „Flauto piccolo“ in Sol/G, „Triangoli“, „Piatti“ und „Tamburo grande“ vgl. Vorwort.
 **) Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes (Cembalo, Hammerflügel) vgl. Vorwort.

12

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.
a2

Clar.
(in Do)
a2

Fag.
a2

Cor.
(in Do)

CL.
(in Do)
a2

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Plattl

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

p

p

p

p

35

Fl. picc. (in Sol)

Ob. a2

Clar. (in Do) a2

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

41

FL picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag. ^{a2}

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

p

ff

p

p

p

46

FL. picc.
(In Sol)

Ob.

Clar.
(In Do)

Fag.

Cor.
(In Do)

Cl.
(In Do)

Timp.
(In Do-Sol)

Triang.

Plattl

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

56

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Platti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Basso

Tutti Bossi

62

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.
a2
p

Cor.
(in Do)
a2

Cl.
(in Do)
a2

Timp.
(in Do-Sol)

Trang.

Piatti

Tamb. g.

V. I
p

V. II
p

Vc.

Vc. e B.
p

68

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag. *a2*

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va. *p*

Vc. e B.

73

Fl. picc. (in Sol) *f*

Ob. *ff*

Clar. (in Do) *ff*

Fug. *f* a 2

Cor. (in Do) *f* a 2

Cl. (in Do) *f* a 2

Timp. (in Do-Sol) *f*

Triang. *f*

Piatti *f*

Tamb. g. *f*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *f*

Vc. e B. *f* Tutti Bassi

Detailed description: This page of a musical score covers measures 73 to 76. The instrumentation includes Piccolo Flute (in Sol), Oboe, Clarinet (in Do), Bassoon (a 2), Horn (in Do), Clarinet (in Do), Timpani (in Do-Sol), Triangle, Cymbals, Gong, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The woodwinds and strings are marked *f* (forte), while the Oboe and Clarinet are marked *ff* (fortissimo). The Piccolo Flute has a dynamic marking of *f*. The Bassoon and Horn parts are marked *a 2*. The Violin I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

90

Fl. picc. (in Sol)

Ob. a2

Clar. (in Do) a2

Fag. a2

Cor. (in Do) a2

Cl. (in Do) a2

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

96

FL. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.
a2

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Plecti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

101

The musical score for page 101 includes the following parts and dynamics:

- Fl. picc. (in Sol):** *f*
- Ob.:** *f*
- Clar. (in Do):** *f* (later *p*)
- Fag.:** *f* (later *p*)
- Cor. (in Do):** *f* (with *a2* marking)
- Cl. (in Do):** *f* (with *a2* marking)
- Timp. (in Do-Sol):** *f*
- Triang.:** *f*
- Piatti:** *f*
- Tamb. g.:** *f*
- V. I:** *f*
- V. II:** *f* (later *p*)
- Va.:** *f* (later *p*)
- Vc. e B.:** *f* (later *p*)

107

The musical score for measures 107-111 includes the following parts and markings:

- Fl. picc. (in Sol):** Treble clef, starting with a whole rest in measure 107, then playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Ob.:** Treble clef, starting with a whole rest in measure 107, then playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Clar. (in Do):** Treble clef, playing a sustained chord in measure 107, then a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Fag.:** Bass clef, playing a sustained chord in measure 107, then a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*. Includes marking *a2*.
- Cor. (in Do):** Treble clef, playing a sustained chord in measure 107, then a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*. Includes marking *a2*.
- Cl. (in Do):** Treble clef, playing a sustained chord in measure 107, then a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*. Includes marking *a2*.
- Timp. (in Do-Sol):** Bass clef, playing a single note in measure 108. Dynamic: *f*.
- Triang.:** Treble clef, playing a continuous eighth-note pattern from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Piatti:** Treble clef, playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Tamb. g.:** Bass clef, playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- V. I:** Treble clef, playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- V. II:** Treble clef, playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Va.:** Bass clef, playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.
- Vc. e B.:** Bass clef, playing a series of eighth notes from measure 108 onwards. Dynamic: *f*.

Flauto piccolo
tacet

113

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatto

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

119 **Andante**
Flauto traverso

FL
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

127

Detailed description: This page of a musical score is divided into two systems. The first system covers measures 119 to 126, and the second system covers measures 127 to 134. The tempo is marked 'Andante'. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score features dynamic markings such as piano (p), forte (f), and sforzando (sf). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the flute has a melodic line. The strings play a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

146

Fl.

traverso
tacet

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Primo tempo

153

Ob.

Clar.
(in Do)

Triang.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Vc. e B.

171

The musical score consists of the following parts and their characteristics:

- FL. picc. (in Sol):** Treble clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174 starting on a2.
- Ob.:** Treble clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174 starting on a2.
- Clar. (in Do):** Treble clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174 starting on a2.
- Fag.:** Bass clef, rests in measures 171-173, then plays a rhythmic pattern in measure 174 starting on a2.
- Cor. (in Do):** Treble clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174 starting on a2.
- CL (in Do):** Treble clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174 starting on a2.
- Timp. (in Do-Sol):** Bass clef, rests in measures 171-173, then plays a rhythmic pattern in measure 174.
- Triang.:** Treble clef, plays a continuous rhythmic pattern of eighth notes throughout.
- Piatti:** Treble clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174.
- Tumb. g.:** Bass clef, rests in measures 171-173, then plays a melodic phrase in measure 174.
- V. I:** Treble clef, plays a melodic line with a slur over measures 171-173, then continues in measure 174.
- V. II:** Treble clef, plays a melodic line with a slur over measures 171-173, then continues in measure 174.
- Va.:** Alto clef, plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout.
- Vc. e B.:** Bass clef, plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout, with the instruction "Tutti Bassi" in measure 174.

Dynamic markings include *f* (forte) and *a2* (second octave) for several instruments in measure 174.

183

Fl. picc. (in Sol)
 Ob.
 Clar. (in Do)
 Fag.
 Cor. (in Do)
 Cl. (in Do)
 Timp. (in Do-Sol)
 Triang.
 Piatte
 Tamb. g.
 V. I
 V. II
 Va.
 Vc. e B.

Musical score for page 33, measures 183-186. The score includes parts for Fl. picc. (in Sol), Ob., Clar. (in Do), Fag., Cor. (in Do), Cl. (in Do), Timp. (in Do-Sol), Triang., Piatte, Tamb. g., V. I, V. II, Va., and Vc. e B. The music features a variety of instruments with dynamic markings of 'f' and 'a2'.

189

Fl. picc. (in Sol)

Ob. a 2

Clar. (in Do) a 2

Fag. a 2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 189 to 193. The instrumentation includes Flute piccolo (in Sol), Oboe (a 2), Clarinet (in Do) (a 2), Bassoon (a 2), Horn (in Do), Trumpet (in Do), Trombone (in Do-Sol), Triangle, Cymbals, Snare drum, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The flute and bassoon play melodic lines with eighth-note patterns. The oboe and clarinet play sustained chords with long notes. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The percussion instruments play a steady, rhythmic accompaniment.

210

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatto

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

p

mp

a 2

215

Fl. picc. (in Sol) *f*

Ob. *f* *a2* *p*

Clar. (in Do) *f* *mo* *p*

Fag. *f* *p*

Cor. (in Do) *f*

Cl. (in Do) *f*

Timp. (in Do-Sol) *f*

Triang. *f* *p*

Platti *f*

Tamb. g. *f*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Vc. e B. *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 215 to 218. The woodwind section includes Piccolo Flute (in Sol), Oboe (with second octave 'a2' marking), Clarinet (in Do), and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais (in Do), Clarinet (in Do), Timpani (in Do-Sol), Triangle, Cymbals, and Tom-tom. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Bass. Dynamics range from fortissimo (f) to piano (p). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The score is in a common time signature and features various articulations and phrasing marks.

230

The musical score for measures 230-233 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. picc. (in Sol):** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- Ob.:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *a2*.
- Clar. (in Do):** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *a2*.
- Fag.:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- Cor. (in Do):** Treble clef, playing a sustained chord with a slur. Dynamics include *f*.
- Cl. (in Do):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- Timp. (in Do-Sol):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- Triang.:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- Piatti:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- Tamb. g.:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- V. I:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- V. II:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- Va.:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.
- Vc. e B.:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.

235

Fl. picc. (in Sol) *p*

Ob. *mo* *p*

Clar. (in Do) *p*

Fag. *a2* *p*

Cor. (in Do) *p*

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang. *p*

Piatti

Tamb. g.

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Vc. e B. *p*

*)

*) Zu einem Konzertschluß der Ouverture vgl. Vorwort.

ERSTER AUFZUG

Platz vor dem Palast des Bassa am Ufer des Meeres.

Erster Auftritt

BELMONTE allein.

Nº 1) Aria*
Andante

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do/C

Violino I

Violino II

Viola I, II

BELMONTE

Violoncello e
Basso

8

Clar.
(in Do)

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Hier soll ich dich denn se - hen, Kon - stan - ze! dich mein Glück! laß

*) Zur Numerierung vgl. Vorwort. - Zur kursiv gesetzten Überschrift für No. 1 vgl. Vorwort.

15

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Him - mel es ge - sche - hen! gib mir die Ruh' zu - rück, gib mir die Ruh' zu - rück, Ich dulde - te der

22

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Lei - den, o Lie - be! ich dulde - te der Lei - den, o Lie - be! o Lie - be! all - zu -

28

V. I *fp* *p* *mf* *p*

V. II *fp* *p* *mf* *p*

Va. *fp* *p* *mf* *p*

Belm. *fp* *p* *mf* *p*

8 viel! all - - - zu - viel! Schenk mir da - für nun Freu - den, nun Freu - den und brin - ge mich ans

Vc. e B. *fp* *p* *mf* *p*

34

V. I *f* *p* *mf* *p*

V. II *f* *p* *mf* *p*

Va. *f* *p* *mf* *p*

Belm. *f* *p* *mf* *p*

8 Ziel, und brin - - ge mich ans Ziel! Schenk mir da - für nun Freu - den, nun Freu - den und brin - ge mich ans

Vc. e B. *f* *p* *mf* *p*

41

Clar. (in Do) *p*

Fag. *p* *a2*

Cor. (in Do) *p*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Belm. *f* *p*

9 Ziel, und brin - - ge mich ans Ziel, und brin - - ge mich ans

Vc. e B. *f* *p*

Zweiter Auftritt

BELMONTE, OSMIN (mit einer Leiter, welche er an einen Baum vor der Türe des Palasts lehnt, hinaufsteigt und Feigen abnimmt.)

Nº2 Lied und Duett

Andante^{*)}

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
Sivalto/
B hoch^{**)}

Violino I
p

Violino II
p

Viola I, II
p

BELMONTE

OSMIN

Violoncello e
Basso
p

6

Ob.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

Wer ein Lieb-chen hat ge - fun - den, die es treu und red-lich

meint, lohn' es ihr durch tau - send Küs - se, mach' ihr all das Le - ben sü - ße, sei ihr Trö - ster, sei ihr

*) Zur kursiv gesetzten Tempobezeichnung vgl. Vorwort.

**) Zur Lagenfrage (hoch-tief) der Hörner in B in den Nummern 2, 6, 10, 15 und 20 vgl. Vorwort.

26

Ob.

Fag.

Cor.
(in Sib alto)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Schmet - ter - ling und na - schen gar zu gern vom frem - den Wein, gar zu

Vc. e B.

30

Ob.

Fag.

Cor.
(in Sib alto)

V. I

V. II

Va.

Osmín

gern - vom frem - den Wein, vom frem - den Wein, Tral - la - le - ra, tral - la - le - ra, tral - la -

Vc. e B.

*) Zur 2. Note von T. 34 in Violoncello/Baß vgl. Vorwort.

35

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

BELMONTE
He, Alter, he! -
hört Ihr nicht? -
ist hier des Bas-
sa Selim Palast?

OSMIN (sieht ihn
an, dreht sich her-
um und singt
wie zuvor.)

f *tr* *f* *tr* *f* *tr*

p *mo* *p* *mo* *p* *mo*

pizzicato *p* *pizzicato* *p* *pizzicato* *p*

le - ra, tral - la - le - ra.

Son - der - lich beim Mon - den - schei - ne, Freun - de.

f *pizzicato* *p*

39

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

Allegro

mo *mo* *mo*

nehmt sie wohl in acht! Oft lauscht da ein jun - ges Herr - chen, kirrt und lockt das klei - ne

44 **Primo tempo**

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Si^balto)

V. I

V. II

Va.

Osmin

Närr-chen, und dann Treu - e gu - te Nacht, und dann Treu - e gu - te Nacht, gu - te

Vc. e B.

pp

49 **Allegro**

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Si^balto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Ver - wünschst seist du samt dei - nem

Osmin

Nacht, Trai - la - le - ra, tral - la - le - ra, tral - la - le - ra, tral - la - le - ra,

Vc. e B.

cre - - scendo

f

p

BELMONTE

55

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

Lie - de! Ich bin dein Sin - - gen nun schon mü - de; so hör' doch nur ein ein - zig—

fp fp fp

59

Ob.

Fag.

Cor.
(in Si^balto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

Wort!

Was Hen-ker laßt Ihr Euch ge - lü - sten, Euch zu er - ei - fern, Euch zu Brü - sten. Was

f p f

73

Ob.

Fag.

Cor.
(in Sib, alto) *muta in Mi \flat /Es** *in Mi \flat /Es**

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

Bas - sa Se - lim Haus? - So war-tet doch -

Das ist des Bas - sa Se - lim Haus. Ich kann nicht

(will fort)

p *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

77

Ob.

Fag.

Cor.
(in Mi \flat)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

Ein Wort - so war-tet doch - ein Wort -

wei-len. Ge-schwind, denn ich muß ei-len, ich kann nicht wei-len, ge-schwind, denn ich muß

p *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

*) Zur Notation der Hörner in T. 76-80 vgl. Vorwort.

80

Ob.

Fag.

Cor.
(in Mib)

muto in Sibalto/B hoch

V. I

V. II

Va.

Beim.

Osmin

Vc. e B.

p

simile

Seid Ihr in sei - nen Dien - sten, Freund? Seid Ihr in sei - nen Dien - sten,
ei - len. He?

85

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Beim.

Osmin

Vc. e B.

p

Freund? Seid Ihr in sei - nen Dien - sten, Freund? -
He? Ich bin in sei - nen Dien - sten, Freund.

90 Recitativo

V. I

V. II

Va.

Belm.

Wie kann ich den Pe-drill wohl spre-chen, der hier in sei-nen Dien-sten steht?

Osmin

Den Schur-ken? –

Vc. e B.

93 in tempo

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Der den Hals soll bre-chen? – Seht sel-ber zu; seht sel-ber zu; wenn's an-ders

Vc. e B.

97 a2

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

BELMONTE (für sich)

Was für ein al-ter gro-ber Ben-gel! *(ihn betrachtend, auch für sich)*

Osmin

(will fort)

geht. Seht sel-ber zu; wenn's an-ders geht. Das ist just

Vc. e B.

102

V. I

V. II

Va.

Belm.

Oserin

Vc. e B.

Was für ein al - ter gro - ber Ben - gel! Was für ein al - ter gro - ber

so ein Gal - gen - schwen - gel. Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just

sfz *fp* *sfz* *sfz* *fp* *sfz* *fp* *sfz* *fp*

107

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Oserin

Vc. e B.

Ben - gel! Was für ein al - ter gro - ber, al - ter gro - ber Ben - gel! *(zu ihm)* Ihr irrt, Ihr irrt, Ihr

so — ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just so — ein Gal - gen - schwen - gel!

sfz *fp* *sfz* *sfz* *fp* *sfz* *f* *sfz* *fp* *sfz* *f*

112

Ob.

Fag.

V. I.

V. II.

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

irrt, es ist ein bra - ver Mann,

So brav, so brav, so brav, daß man ihn spie - ßen

117

Ob.

Fag.

V. I.

V. II.

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht ken - nen. Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht kann. Recht gut; ich ließ ihn heut' ver - bren - nen. Recht gut; ich

121

Ob. *fp*

Fag. *fp*

Cor. (in Sivalto) *f* *in Sivalto/B hoch*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *fp*

Belm. ken - nen, Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht ken - nen, Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht

Osmin ließ ihn heut' ver - bren - nen. Recht gut; ich ließ ihn heut' ver - bren - nen. Recht gut; ich

Vc. e B. *fp*

125

Ob. *fp*

Fag. *fp* *p* *cresc.* *f*

Cor. (in Sivalto) *f* *p* *cresc.* *f*

V. I *f* *p* *cresc.* *f*

V. II *f* *p* *cresc.* *f*

Va. *fp* *cresc.* *f*

Belm. ken - nen.

Osmin ließ ihn heut' ver - brennen, heut', heut' ließ ich ihn ver - bren - nen.

Vc. e B. *fp* *cresc.* *f*

129

Ob. *p*

Fag. *p* *f* *p*

Cor. (in Sibalto) *p* *f* *p* *f* *p* *f*

V. I *p* *f* *p* *f* *p*

V. II *p* *f* *p* *f* *p*

Va. *p* *f* *p* *f* *p*

Belm. Es ist für - wahr ein gu - ter Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter

Osmin Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf.

Vc. e B. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

135

Ob. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Fag. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *simile*

Cor. (in Sibalto) *p* *simile*

V. I *simile*

V. II *simile*

Va. *simile*

Belm. Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter

Osmin Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein

Vc. e B. *simile*

138

Ob. *fp*

Fag. *fp*

Cor. (in Si \flat alto)

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Belm. *fp*

Osm. *fp*

Vc. e B. *fp*

Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter Tropf, ein gu - - ter
Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein

142

Ob. *f* *p* *f*

Fag. *f* *p* *f*

Cor. (in Si \flat alto) *f* *p* *f*

V. I *f* *p* *f* *fp* *fp*

V. II *f* *p* *f* *fp* *fp*

Va. *f* *p* *f* *f* *f*

Belm. *f* *p* *f* *f* *f*

Osm. *f* *p* *f* *f* *f*

Vc. e B. *f* *p* *f* *f* *f*

Tropf. Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. (will fort) So

145

Ob.

Fag.

Cor. (in Sib alto) *a2*

V. I *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

V. II *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

Va. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Beim.

blei-bet doch! So blei-bet doch!

Osmi.

Was wollt Ihr noch? Was wollt Ihr, was wollt Ihr, was

Vc. e B. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

149

Ob.

Fag.

Cor. (in Sib alto) *p*

V. I *p* *simile*

V. II *p* *p*

Va. *p*

Beim.

Ich möch-te ger - - ne ...

Osmi.

wollt Ihr noch? ... so hübsch von (spöttisch)

Vc. e B. *p*

154

Ob.

Fag.

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Osmin

fer - - ne ums Haus rum-schlei-chen und Mäd - chen steh-len?

Vc. e B.

159

Ob.

Fag.

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Osmin

Fort, Eu-res-glei-chen braucht man hier nicht. Fort, fort, fort, fort, fort: Eu - res -

Vc. e B.

*) Zu den Herausgeber-Vorschlägen für die Ausführung von Appoggiaturen vgl. Vorwort.

163

Ob.

Fag.

Cor.
(In Sibalto)

muta in Re/D

V. I

V. II

Va.

Belm.

BELMONTE

Ihr seid be- ses - sen! sprecht vol-ler Gal - le mir so ver- mes - sen

Osmi

glei - chen braucht man hier nicht.

Vc. e B.

167

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

ins An-ge-sicht! mir so ver - mes - sen ins An - ge - - sicht, Schont Eu - ren

Osmi

Nur nicht in Ei - fer!

Vc. e B.

170

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Beim.

Osmin

Vc. e B.

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Gei - fer, laßt Eu - er Drohn. Schont Fu - ren Gei - fer, laßt Eu - er

ich kenn' Euch schon. Nur nicht in Ei - fer! ich kenn' Euch schon,

f *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

173

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Beim.

Osmin

Vc. e B.

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

Drohn, laßt Eu - er Drohn, laßt Eu - er Drohn.

ich kenn' Euch schon, ich kenn' Euch schon.

p *crescendo* *f*

176
Presto*)

Ob.

Cor. I, II
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Osm. in

Vc. e B.

Schert Euch zum Teu - fel, Ihr krieget, ich schwö - re, sonst oh - ne Gna - de die Ba - sto -

183

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osm. in

Vc. e B.

BELMONTE

Es bleibt kein Zwei - fel, Ihr seid von

na - de; noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit.

*) Eine Skizze zu T. 176-235 ist im Anhang II als Nr. 1, S. 434-435, wiedergegeben (Faksimile und Übertragung).

203

Ob. *fp*

Fag. *fp*

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Belm. welch ein Be - tra - gen auf mei - ne Fra - gen, seid doch ge - scheid. seid doch ge -

Osmin Gna - de die Ba - sto - na - de; noch habt Ihr Zeit, noch

Vc. e B. *fp*

209

Ob. *fp*

Fag. *fp*

Cor. (in Re) *f*

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Belm. scheid. seid doch ge - scheid. Es bleibt kein Zwei - fel, Ihr seid von Sin - nen, welch ein Be -

Osmin habt Ihr Zeit. Schert Euch zum Teu - fel, Ihr kriegt, ich schwö - re, sonst oh - ne Gna - de

Vc. e B. *fp*

214

Ob.

Fag. *a2*

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

tra - gen auf mei - ne Fra - gen, seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit.

die Ba - sto - na - de; noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr

218

Ob.

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

cre - - scen - do *f* *p*

cre - - scen - do *f* *p*

cre - - scen - do *f* *p*

cre - - scen - do *f* *p*

cre - - scen - do *f* *p*

cre - - scen - do *f* *p*

seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit,

Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr

cre - - scen - do *f* *p*

224

Ob. *a2* cre - scen - do *f* *f*

Fag. cre - scen - do *f p* *f*

Cor. (in Re) cre - scen - do *f* *f*

V. I cre - scen - do *f p* *f*

V. II cre - scen - do *f p* *f*

Va. cre - scen - do *f p* *f*

Belm. seid doch ge - scheid, seid doch ge - scheid, seid doch ge - scheid, seid

Osmin Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch

Vc. e B. cre - scen - do *f p* *f*

230

Ob. *a2* *p* *f*

Fag. *p* *f*

Cor. (in Re) *p* *f*

V. I *p* *f*

V. II *p* *f*

Va. *p* *f*

Belm. doch ge - scheid, seid doch ge - scheid, seid doch ge - scheid. *(ab)*

Osmin habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit. *(stößt ihn fort)*

Vc. e B. *p* *f*

236

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I.

V. II.

Va.

Beim

Osmin

Vc. e B.

Dritter Auftritt

OSMIN, hernach PEDRILLO.

OSMIN (allein)

Könn't ich mir doch noch so einen Schurken auf die Nase setzen wie den Pedrillo, so einen Gaudieb, der Tag und Nacht nichts tut, als nach meinen Weibern herumszuschleichen und zu schnöbern, ob's nichts für seinen Schnabel setzt. Aber ich laure ihm sicher auf den Dienst, und wohl bekomm dir die Prügelsuppe, wenn ich dich einmal beim Kanthaken kriege! – Hätt' er sich nur beim Bassa nicht so eingeschmeichelt, er sollte den Strick längst um den Hals haben.

PEDRILLO

Nun wie steht's, Osmine? Ist der Bassa noch nicht zurück?

OSMIN

Sie darnach, wenn du's wissen willst.

PEDRILLO

Schon wieder Sturm im Kalender? – Hast du das Gericht Feigen für mich gepflückt?

OSMIN

Gift für dich, verwünschter Schmarotzer!

PEDRILLO

Was in aller Welt ich dir nun getan haben muß, daß du beständig mit mir zankst. Laß uns doch einmal Friede machen.

OSMIN

Friede mit dir? Mit so einem schleichenden, spitzbübischen Paßauf, der nur spioniert, wie er mir eins versetzen kann? Erdrosseln möcht' ich dich! –

PEDRILLO

Aber sag nur, warum? Warum?

OSMIN

Warum? – Weil ich dich nicht leiden kann.

Nº 3 Aria

Allegro con brio

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

OSMIN

Violoncello e
Basso

Sol - che her - ge - lauf - ne Laf - - - - -

7

Ob.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

fen, die nur nach den Wei - bern gaf - fen, mag ich

*) Zum kleinstochenen ersten Takt, der im Autograph fehlt und wahrscheinlich nicht von Mozart stammt, vgl. Vorwort.

13

Ob. *crescendo*

Cor. (in Fa) *p* *crescendo*

V. I *fp* *crescendo*

V. II *fp* *crescendo*

Va. *fp* *fp* *fp* *fp* *crescendo*

Osm. *fp* *fp* *fp* *fp* *crescendo*

Vc. e B. *fp* *fp* *fp* *fp* *crescendo*

vor den Teu - fel nicht, mag ich vor den Teu - fel nicht, mag ich vor den Teu - fel

18

Ob. *f* *fp*

Cor. (in Fa) *f* *fp*

V. I *f* *fp* *fp*

V. II *f* *fp* *fp*

Va. *f* *fp* *fp*

Osm. *f* *fp* *fp* *fp*

Vc. e B. *f* *fp* *fp* *fp*

nicht. Denn ihr gan - zes Tun und Las - sen ist, uns auf den Dienst zu

24

V. I *fp* *fp* *fp* *fp* *ad libitum*

V. II *fp* *fp* *fp* *fp* *ad libitum*

Va. *fp* *fp* *fp* *fp* *ad libitum*

Osm. *fp* *fp* *fp* *fp* *ad libitum*

Vc. e B. *fp* *fp* *fp* *fp* *ad libitum*

pas - sen, uns auf den Dienst zu pas - sen, doch mich trägt kein solch Ge -

29 *Adagio* *Allegro*

Ob.

Cor. (in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

sicht, doch mich trägt kein solch Ge - sicht. Eu - re Tü - cken, eu - re Rän - ke, eu - re

Vc. e B.

34

Ob.

Cor. (in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Fin - ten, eu - re Schwän - ke sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt,

Vc. e B.

49 *mo* *tr* *tr*

Ob. *p* *p*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Osmin
stand, ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich, ich hab' auch Ver -

Vc. e B. *f* *p*

55

Ob. *p* *sf* *p* *sf* *p*

V. I *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p* *cresc.*

V. II *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p* *cresc.*

Va. *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

Osmin
stand. Sol - che her - ge - lauf' - ne Laf

Vc. e B. *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p* *cresc.*

62

Ob. *p*

V. I *f* *p* *tr* *f* *fp* *fp*

V. II *f* *p* *tr* *f* *fp* *fp*

Va. *f* *p* *f* *fp* *fp*

Osmin
- fen, die nur nach den Wei - bern gaf - fen, mag ich vor den

Vc. e B. *f* *p* *f* *fp* *fp*

68

Ob. *crescendo* *f*

V. I *fp* *fp* *fp* *crescendo* *f*

V. II *fp* *fp* *fp* *crescendo* *f*

Va. *fp* *fp* *fp* *crescendo* *f*

Osmin
Teu - fel nicht, mag ich vor den Teu-fel nicht, mag ich vor den Teu - fel nicht. Denn ihr

Vc. e B. *fp* *fp* *fp* *crescendo* *f*

73

Ob. *fp*

Cor. (in Fa) *fp*

V. I *fp* *fp* *fp*

V. II *fp* *fp* *fp*

Va. *fp* *fp* *fp* *fp*

Osmin
gan - zes Tun und Las-sen ist, uns auf den Dienst zu pas-sen,

Vc. e B. *fp* *fp* *fp* *fp*

78

V. I *fp* *fp* *fp* *ad libitum* *f*

V. II *fp* *fp* *fp* *ad libitum* *f*

Va. *fp* *fp* *fp* *ad libitum* *f*

Osmin
uns auf den Dienst zu pas-sen, doch mich trägt kein solch Ge-sicht, doch mich

Vc. e B. *fp* *fp* *fp* *f*

83 Adagio Allegro

Ob.

Cor. (in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

trügt kein solch Ge - sicht. Eu - re Tü - cken, eu - re Rän - ke, eu - re Fin - ten, eu - re

88

Ob.

Cor. (in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

Schwänke sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt, ganz be -

92

Ob.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

kann, sind mir ganz be-kannt. Mich zu hin-ter-ge-hen, müßt ihr früh auf-

Vc. e B.

98

Ob.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

ste-hen, müßt ihr früh auf-ste-hen, ich hab' auch Ver-stand,

Vc. e B.

103 *mo*

Ob. *tr* *p*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Osmín

ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich, ich hab' auch Ver - stand,

Vc. e B. *f* *p*

109 *tr* *p* *f*

Ob. *p* *f*

Cor. (in Fa) *p* *f*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *f*

Osmín

ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich,

Vc. e B. *f*

115

V. I *p* *crescendo* *f*

V. II *p* *crescendo* *f*

Va. *p* *crescendo* *f*

Osmín

ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand,

Vc. e B. *p* *crescendo* *f*

120

Ob.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmin

stand, ich hab' auch Ver - - stand, Drum, beim Bar-te des Pro -

Vc. e B.

127

Ob.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmin

phe - ten! ich stu - die - re Tag und Nacht, ruh' nicht bis ich dich seh' tö - ten, nimm dich wie du willst in

Vc. e B.

130 *a2*

Ob.

Cor. (in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

acht. Drum, beim Bar-te des Pro - phe - ten! ich stu - die - re Tag und Nacht, ruh' nicht bis ich dich seh'

133

Ob.

Cor. (in Fa)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

tö - ten, nimm dich wie du willst in acht; nimm dich wie du willst in acht, nimm dich in acht, nimm dich

138

Ob. *sf* *p* *sf* *p* *f* *a2* *p* *cresc.*

Cor. (in Fa) *fp* *fp* *f* *f*

V. I *sf* *p* *sf* *p* *f* *p* *cresc.*

V. II *fp* *fp* *f* *p* *cresc.*

Va. *sf* *p* *sf* *p* *f* *p* *cresc.*

Osmin
wie du willst in acht, nimm dich in acht, nimm dich wie du willst in acht, nimm dich in acht, nimm dich in

Vc. e B. *sf* *p* *sf* *p* *f* *p* *cresc.*

142 *a2*

Ob. *f* *f*

Cor. (in Fa) *f* *f*

V. I *f* *f*

V. II *f* *f*

Va. *f* *f*

Osmin
acht, nimm dich in acht, nimm dich in acht.

Vc. e B. *f* *f*

PEDRILLO
Was bist du für ein
grausamer Kerl, –
und ich hab' dir
nichts getan – –

OSMIN
Du hast ein Galgen-
gesicht. Das ist ge-
nug.

Allegro assai
Flauto piccolo
147

Flauto piccolo in Sol/G

Oboe I, II

Fagotto I, II

*Corno I, II in Fa/F**

Clarino I, II in Do/C

*Piatti**

Tamburo grande

Violino I

Violino II

Viola I, II

OSMIN

Erst ge - köpft, dann ge - - han - gen, dann ge - - spießt auf hei - ßen Stan - gen, dann ver -

Violoncello e Basso

*) Zur Notierung von Corni und Piatti sowie zur Frage der hier im Gegensatz zu No. 21a (T. 74 ff., S. 407 ff.) fehlenden Triangoli vgl. Vorwort.

151

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Fag.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

brannt, dann ge - - bun - den und ge - taucht, zu - letzt ge - schun - den. Erst ge - köpft, dann ge -

156

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Fag.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

han - gen, dann ge - spielt auf hei - ßen Stan - gen, dann ver - brannt, dann ge - bun - den und ge -

161

Fl. picc. (in Sol)
sf sf sf sf sf sf pp

Ob.
sf sf sf sf sf sf pp

Fag.
sf sf sf sf sf sf a 2 pp

Cor. (in Fa)
pp

Cl. (in Do)
pp

Piatti
p

Tamb. g.
p

V. I
sfp sf sf sf sf sf pp

V. II
sfp sf sf sf sf sf pp

Va.
sfp sf sf sf sf sf pp

Ozmin
taucht, zu - letzt ge - schun - den..., ge - schun - den..., ge - schun - den. Erst ge - köpft, dann ge -

Vc. e B.
sfp sf sf sf sf sf pp

Vierter Auftritt

PEDRILLO, hernach BELMONTE.

PEDRILLO (allein)

Geh nur, verwünschter Aufpasser, es ist noch nicht aller Tage Abend. Wer weiß, wer den andern überlistet; und dir mißtrauischem, gehässigem Menschenfeinde eine Grube zu graben, sollte ein wahres Fest für mich sein.

BELMONTE

Pedrillo, guter Pedrillo!

PEDRILLO

Ach mein bester Herr! Ist's möglich? Sind Sie's wirklich? Bravo, Madam Fortuna, bravo, das heißt doch Wort gehalten! Schon verzweifelte ich, ob einer meiner Briefe Sie getroffen hätte.

BELMONTE

Sag, guter Pedrillo, lebt meine Konstanze noch?

PEDRILLO

Lebt, und noch, hoff' ich, für Sie. Seit dem schrecklichen Tage, an welchem das Glück uns einen so häßlichen Streich spielte und unser Schiff von den Seeräubern erobern ließ, haben wir mancherlei Drangsal erfahren. Glücklicherweise traf sich's noch, daß der Bassa Selim uns alle drei kaufte: Ihre Konstanze nämlich, meine Blonde und mich. Er ließ uns sogleich hier auf sein Landhaus bringen. Donna Konstanze ward seine auserwählte Geliebte. –

BELMONTE

Ah! Was sagst du?

PEDRILLO

Nu, nur nicht so hitzig! Sie ist noch nicht in die schlimmsten Hände gefallen. Der Bassa ist ein Renegat*) und hat noch soviel Delikatesse, keine seiner Weiber zu seiner Liebe zu zwingen; und soviel ich weiß, spielt er noch immer den unerhörten Liebhaber.

BELMONTE

Wär' es möglich? Wär' Konstanze noch treu?

PEDRILLO

Sicher noch, lieber Herr! Aber wie's mit meinem Blondchen steht, weiß der Himmel! Das arme Ding schmachtet bei einem alten, häßlichen Kerl, dem sie der Bassa geschenkt hat; und vielleicht – ach, ich darf gar nicht dran denken! –

BELMONTE

Doch nicht der alte Kerl, der soeben ins Haus ging?

PEDRILLO

Eben der.

BELMONTE

Und dies ist der Liebbling des Bassa?

*) = Glaubensabtrünniger.

PEDRILLO

Lieblich, Spion und Ausbund aller Spitzbuben, der mich mit den Augen vergiften möchte, wenn's möglich wäre.

BELMONTE

O guter Pedrillo! Was sagst du?

PEDRILLO

Nur nicht gleich verzagt! Unter uns gesagt: Ich hab' auch einen Stein im Brette beim Bassa. Durch mein bißchen Geschick in der Gärtnerei hab' ich seine Gunst weggekriegt und dadurch hab' ich so ziemlich Freiheit, die tausend andere nicht haben würden. Da sonst jede Mannsperson sich entfernen muß, wenn eine seiner Weiber in den Garten kommt, kann ich bleiben; sie reden sogar mit mir, und er sagt nichts darüber. Freilich mault der alte Osmin, besonders, wenn mein Blondchen ihrer Gebieterin folgen muß.

BELMONTE

Ist's möglich? Du hast sie gesprochen? – O sag, sag: Liebt sie mich noch?

PEDRILLO

Hm, daß Sie daran zweifeln! Ich dächte, Sie kennten die gute Konstanze mehr als zu gut, hätten Proben genug ihrer Liebe. – Doch damit dürfen wir uns gar nicht aufhalten. Hier ist bloß die Frage, wie's anzufangen ist, hier wegzukommen?

BELMONTE

O, da hab' ich für alles gesorgt! Ich hab' hier ein Schiff in einiger Entfernung vom Hafen, das uns auf den ersten Wink einnimmt, und –

PEDRILLO

Ah, sachte, sachte! Erst müssen wir die Mädels haben, ehe wir zu Schiffe gehen, und das geht nicht so husch, husch, wie Sie meinen!

BELMONTE

O lieber, guter Pedrillo, mach nur, daß ich sie sehen, daß ich sie sprechen kann! Das Herz schlägt mir vor Angst und Freude! –

PEDRILLO

Pfiffig müssen wir das Ding anfangen und rasch müssen wir's ausführen, damit wir den alten Aufpasser übertölpeln. Bleiben Sie hier in der Nähe. Jetzt wird der Bassa bald von einer Lustfahrt auf dem Wasser zurückkommen. Ich will Sie ihm als einen geschickten Baumeister vorstellen, denn Bauen und Gärtnerei sind seine Steckenpferde. Aber lieber, goldner Herr, halten Sie sich in Schranken: Konstanze ist bei ihm –

BELMONTE

Konstanze bei ihm? Was sagst du? Ich soll sie sehen?

PEDRILLO

Gemach, gemach, ums Himmels willen, lieber Herr! Sonst stolpern wir – Ah, ich glaube, dort seh' ich sie schon angefahren kommen. Gehn Sie nur auf die Seite, wenn er kommt; ich will ihm entgegengehen.
(geht ab)

Fünfter Auftritt

BELMONTE allein.

Nº 4 Recitativo ed Aria

Recitativo

Flauto

Oboe dolce

Fagotto p

Corno I, II in La/A

Violino I sotto voce rf

Violino II sotto voce rf

Viola I, II sotto voce rf

BELMONTE

Violoncello e Basso sotto voce rf

Kon - stan - ze! Kon - stan - ze! dich wie - der zu se - hen! - dich! -

Aria

5 Andante

Cor. (in La)

V. I p p simile

V. II p p simile

Va. p p simile

Belm.

Vc. e B. p p simile

O wie ängst - lich, o wie feu - rig klopft mein lie - be - vol - les Herz! klopft mein

12

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

lie - be - vol - les Herz! klopft mein lie - - be - vol

17

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

les Herz! Und des Wie - der - se - hens Züh - re lohnt der

23

Fag. *p*

Cor. (in La) *p*

V. I

V. II

Va.

Belm.

Tren-nungban-gen Schmerz, lohnt der Tren - - nung ban - - gen Schmerz.

Vc. e B.

29

Fl. *f*

Ob. *f*

Fag. *f* *pp*

Cor. (in La) *f*

V. I *simile* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

V. II *simile* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

Va. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

Belm.

Schon zitr' ich und wanke, schon zag' ich und schwanke, schon zag' ich und schwan-ke, es

Vc. e B. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

45

FL

Ob.

Fag.

Cor. (in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

p

pizzicato

ma

da

ban - ge. War das ihr

49

FL

Ob.

Fag.

Cor. (in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

coll' arco

legato

Seuf - zen? Es glüht mir die Wan - - ge. Täuscht mich die Lie - be, war es ein

54

FL.

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Traum? Täuscht mich die Lie - be, war es ein Traum? Täuscht mich die

57

FL.

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Lie - be, war es ein Traum? - O wie ängst-lich, o wie feu-rig! klopft mein

65

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

simile

simile

simile

simile

lie - be - vol - les Herz! klopft mein lie - be - vol - les Herz! klopft mein lie - - be -

rf *p*

rf *p*

rf *p*

rf *p*

rf *p*

rf *p*

70

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

p

pp

pizzicato

I ma

II da

pizzicato

pizzicato

vol - - - - - les Herz.

pizzicato

82



FL

Ob.

Fag.

Cor. (in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

feu - rig! klopft mein lie - be - vol - les Herz! klopft mein lie - be - vol - les Herz!

88



FL

Ob.

Fag.

Cor. (in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

klopft_ mein lie - be - vol - les Herz! Schon zitr' ich und wan - ke, schon zag' ich und

94

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

pp *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f*

cresc. *cresc.* *cresc.* *f*

cresc. *simile* *f*

schwän-ke, o wie ängst-lich, o wie feu-rig! klopft mein lie-be-vol-les Herz!

cre- scendo *f*

99

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

p *fp* *f* *p*

p *fp* *f* *p*

p *fp* *f* *p*

klopft mein lie-be-vol-les Herz! klopft mein lie-be-vol-les Herz! mein.

p *fp* *f* *p*

105

FL.

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

lie - be - vol - les Herz! mein - lie - be - vol - les Herz!

110

FL.

Ob.

Fag.

Cor.
(in La)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

de - cre - - scen - do

de - cre - - scen - do

de - cre - - scen - do

pizzicato

PEDRILLO (kommt hurtig gelaufen.)
Geschwind, geschwind auf die Seite und versteckt! Der Bassa kommt.
(BELMONTE versteckt sich.)

Sechster Auftritt *)

Der BASSA SELIM und KONSTANZE kommen in einem Lustschiffe angefahren, vor welchem ein anderes Schiff mit Janitscharenmusik voraus landet. Die Janitscharen stellen sich am Ufer in Ordnung auf, stimmen folgenden Chor [= No. 5b] an und entfernen sich dann.

No 5a Marcia

The musical score for "No 5a Marcia" is arranged for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Flauto I, II**: Flute I and II, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinetto I, II in Do/C**: Clarinet I and II in C, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Fagotto I, II**: Bassoon I and II, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Corno I, II in Do/C**: Horn I and II in C, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Clarino in Do/C**: Clarinet in C, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Deutsche Trommel**)**: German Drum, starting with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*).
- Türkische Trommel**)**: Turkish Drum, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 6. The second system covers measures 7 through 12. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). There are trills (*tr*) and accents (*acc*) in the woodwind parts. The drum parts feature trills and specific rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

*) Zu diesem Auftritt mit Marsch und Chor der Janitscharen vgl. Vorwort.

***) Zu den Instrumenten „Deutsche Trommel“ und „Türkische Trommel“ vgl. Vorwort.

14

Fl. (in Do)

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

D. Tr.

T. Tr.

tr

p

f

a2

21

Fl.

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

D. Tr.

T. Tr.

tr

p

f

a2

No 5b Chor der Janitscharen

Allegro

Flauto piccolo
in Sol/G

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do/C

Clarino I, II
in Do/C

Timpani
in Do-Sol/C-G

Triangoli

Piatti

Tamburo grande

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e
Basso

8

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.
a2

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa

Coro

Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa

Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa

Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa

Vc. e B.

16

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Coro

Lie - der, tö - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer

Lie - der, tö - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer

Lie - der, tö - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer

Lie - der, tö - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer

Vc. e B.

24

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.
a 2

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - -

Corn

hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer

hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer

hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer

Vc. e B.

33

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

- - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!

Coro

Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!

Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!

Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!

Vc. e B.

40.

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Solo

Eb - ne dich sanf - ter, sanf - - ter,

Solo

Eb - ne dich sanf - ter,

Coro

Solo

Weht ihm ent - ge - gen, küh - len - de Win - de, eb - ne dich sanf - - ter,

Vc. e B.

48

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

wal - len - de Flut!

Coro

wal - len - de Flut! Singt ihm der Lie - be Freu - -

wal - len - de Flut! Singt ihm der

Solo

Singt ihm ent - ge - gen, flie - gen - de Chö - re, singt ihm der

Vc. e B.

56

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Coro

Vc. e B.

Weht ihm ent - ge - - gen,
 den ins Herz! Weht ihm ent - ge - - gen,
 Lie - be Freu - den ins Herz! Singt ihm ent - ge - - gen,
 Lie - - be Freu - den ins Herz! Singt ihm ent - ge - - gen,

64

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Triang.

V. I

V. II

Va.

Coro

Vc. e B.

küh - - len - de Win - - de, eb - - ne dich sanf - -

küh - - len - de Win - - de, eb - - ne dich sanf - -

flie - - gen - de Chö - - re, singt ihm der Lie - -

flie - - gen - de Chö - - re, singt ihm der Lie - -

p

a2

71

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.
a 2

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

ter, wal - len - de Flut!

Coro

ter, wal - len - de Flut!

be, der Lie - - - be Freu - den ins Herz!

be, der Lie - - - be Freu - den ins Herz!

Vc. e B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 113, contains staves for various instruments and vocal parts. The woodwind section includes Piccolo Flute (in Sol), Oboe, Clarinet (in Do), Bassoon (a 2), Cor Anglais (in Do), and Clarinet (in Do). The percussion section includes Timpani (in Do-Sol), Triangle, Cymbals, and Tom-tom. The string section includes Violin I, Violin II, and Viola. The vocal parts include a solo voice and a Chorus. The lyrics are: 'ter, wal - len - de Flut!', 'ter, wal - len - de Flut!', 'be, der Lie - - - be Freu - den ins Herz!', and 'be, der Lie - - - be Freu - den ins Herz!'. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'a 2'.

77

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag. *a 2*

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Pfatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Tutti
Singt dem gro - ßen Bass - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, tö - -

Tutti
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, tö - -

Coro
Tutti
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, tö - -

Tutti
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, tö - -

Vc. e B.

85

FL. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in Do)

Fag. *a 2*

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom

ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom

ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom

ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom

Vc. e B.

93

Fl. picc.
(In Sol)

Ob.

Clar.
(In Do)

Fag.
a²

Cor.
(In Do)

Cl.
(In Do)

Timp.
(In Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel -

Coro

U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel -

U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel -

U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel -

Vc. e B.

101

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Platti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

(Janitscharen ab)

klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-klang!

Coro

klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-klang!

klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-klang!

klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-klang!

Vc. e B.

*) T. 106-107: Zur Notierung der Trompeten im Autograph vgl. Krit. Bericht.

108

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 108 through 113. The score is arranged in a system with 14 staves. The top four staves are for woodwinds: Flute piccolo (in Sol), Oboe, Clarinet (in Do), and Bassoon. The next four staves are for brass: Horn (in Do), Clarinet (in Do), Timpani (in Do-Sol), and Triangle. The following two staves are for percussion: Piatti and Tambourine. The bottom four staves are for strings: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A repeat sign is visible at the end of measure 113.

Siebenter Auftritt

SELIM, KONSTANZE.

SELIM

Immer noch traurig, geliebte Konstanze? Immer in Tränen? – Sieh, dieser schöne Abend, diese reizende Gegend, diese bezaubernde Musik, meine zärtliche Liebe für dich – sag, kann nichts von allem dich endlich beruhigen, endlich dein Herz rühren? – Sieh, ich könnte befehlen, könnte grausam mit dir verfahren, dich zwingen –

KONSTANZE (seufzt)**SELIM**

Aber nein, Konstanze, dir selbst will ich dein Herz zu danken haben – dir selbst –

KONSTANZE

Großmütiger Mann! O daß ich es könnte! Daß ich's erwidern könnte – aber –

SELIM

Sag, Konstanze, sag, was hält dich zurück?

KONSTANZE

Du wirst mich hassen.

SELIM

Nein, ich schwöre dir's. Du weißt, wie sehr ich dich liebe, wieviel Freiheit ich dir vor allen meinen Weibern gestatte, dich wie meine Einzige schätze –

KONSTANZE

O so verzeih!

No 6 Aria

Adagio

1^{mo}

Oboe I, II dolce

Clarinetto I, II in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II in Sib/alto/B hoch

Violino I p mf p mf

Violino II p mf p mf

Viola I, II p mf p mf

KONSTANZE

Ach ich lieb-te, war so glück-lich! kann-te nicht der Lie-be Schmerz; war so glück-lich! kann-te

Violoncello e Basso p mf p mf

4 1^{mo}

Ob.

Cor. (in Sib/alto) p

V. I p cresc. p cresc. p cresc. p

V. II p cresc. p cresc. p cresc. p

Va. p cresc. p cresc. p cresc. p

Konst. nicht der Lie-be Schmerz! Schwur ihm Treue, dem Ge-lieb-ten, schwur ihm Treue, dem Geliebten; gab da-

Vc. e B. p

7 Allegro

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

hin mein ganzes Herz, gab da - hin — mein gan - zes Herz. Doch wie

11

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

schnell schwand meine Freu-de, doch wie schnell schwand mei-ne Freu - de, Tren - nung

16

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

war mein ban - - - ges Los; und nun schwimmt mein Aug' in Trä-nen, mein Aug' schwimmt in

22

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Trä-nen, es schwimmt in Trä-nen;

35 *mo*

Ob.

Fag. *mo*

Cor. (in Sibalto)

V. I *sfp*

V. II *sfp*

Va. *sfp* *p*

Konst. *tr*
 mei - - - - - nem Schoß, Kum - mer

Vc. e B. *sfp*

40

V. I

V. II

Va.

Konst.
 ruht in mei - nem Schoß, Kum - mer ruht in mei

Vc. e B.

45

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

50 a2

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

nem Schoß.

Ach, ich

p *cresc.* *f* *a2* *crescendo* *f* *crescendo* *f* *crescendo* *f* *crescendo* *f* *p* *a2* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *f* *p* *p* *f* *p*

55

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

lieb-te, war so glück-lich! kann - te nicht der Lie - be

61

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

cre - scendo

Schmerz, kann - te nicht der Lie - be Schmerz; war so glück - lich! kann-te nicht

67 *Imo*

Ob. *p*

Clar. (in Si^b) *p*

Fag. *p*

Cor. (in Si^balto) *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Konst.

Vc. e B. *p*

— der Lie-be Schmerz! Schwur ihm Treue, dem Ge-lieb-ten: gab da-hin mein gan-zes Herz, gab da-

73

Ob.

Clar. (in Si^b) *f* *a2*

Fag. *sf* *p* *f*

Cor. (in Si^balto) *f*

V. I *cresc.* *sf* *p* *f* *p* *f*

V. II *cresc.* *sf* *p* *f* *p* *f*

Va. *cresc.* *sf* *p* *f* *p* *f*

Konst.

Vc. e B. *sf* *p* *f* *p* *f*

hin — mein gan-zes Herz. Doch wie schnell schwand mei-ne Freude, doch wie

79

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

schnell schwand mei - ne Freu - de, Tren - - nung war mein ban - - ges

84

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Los; und nun schwimmt mein Aug' in Trä - nen, mein Aug' schwimmt in Trä - nen, es schwimmt in

*) Anders als in T. 14 notiert Mozart in T. 80 für die 2. und 4. Note in Violine II bzw. Viola c' bzw. c (statt cis' bzw. cis); vgl. Vorwort.

90 *mo*

Ob. *p* *cresc.* *sfp* *sfp* *sfp*

Clar. (in Sib) *p* *cresc.* *sfp* *sfp* *sfp*

Fag. *p* *cresc.* *sfp* *sfp* *sfp*

Cor. (in Sibalto) *sfp* *sfp* *sfp*

V. I *sfp* *sfp* *sfp*

V. II *sfp* *sfp* *sfp*

Va. *sfp* *sfp* *sfp*

Konst. *sfp* *sfp* *sfp*

Trä - nen; Kum - mer

Vc. e B. *sfp* *sfp* *sfp*

94

Ob. *sfp* *sfp* *sfp*

Clar. (in Sib) *sfp* *sfp* *sfp*

Fag. *sfp* *sfp* *sfp*

Cor. (in Sibalto) *sfp* *sfp* *sfp*

V. I *p* *sfp* *sfp*

V. II *p* *sfp* *sfp*

Va. *p* *sfp* *sfp*

Konst. *sfp* *sfp* *sfp*

ruht in mei - - nem Schoß,

Vc. e B. *p* *sfp* *sfp*

98

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

mo

fp *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

[*o*]

Kum - mer ruht in mei - nem Schoß, in mei

103

Clar. (in Sib)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

p

108

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

112

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

nem Schoß, Kum-mer ruht in... mei-nem

117

Ob. *sf* *p cresc.* *f* *a2*

Clar. (in *Sib*) *sf* *f*

Fag. *sf* *f*

Cor. (in *Sibalto*) *p cresc.* *f*

V. I *cre - scendo*

V. II *cre - scendo*

Va. *crescendo* *f*

Konst. *f*

Vc. e B. *crescendo* *f*

Schoß, Kum-mer ruht in... mei-nem Schoß, in mei-nem Schoß, in mei-nem Schoß.

122 *a2*

Ob. *sf* *p cresc.* *f* *a2*

Clar. (in *Sib*) *sf* *f*

Fag. *sf* *f* *a2*

Cor. (in *Sibalto*) *p cresc.* *f*

V. I *cre - scendo*

V. II *cre - scendo*

Va. *crescendo* *f*

Vc. e B. *crescendo* *f*

(Während des Gesanges geht der BASSA unwillig hin und her.)

KONSTANZE

Ach, ich sagt' es wohl, du würdest mich hassen. Aber verzeih, verzeih dem liebekranken Mädchen! – Du bist ja so großmütig, so gut – Ich will dir dienen, deine Sklavin sein bis ans Ende meines Lebens; nur verlange nicht ein Herz von mir, das auf ewig versagt ist –

SELIM

Ha, Undankbare! Was wagst du zu bitten?

KONSTANZE

Töte mich, Selim, töte mich! Nur zwing mich nicht, meineidig zu werden – Noch zuletzt, wie mich der Seeräuber aus den Armen meines Geliebten riß, schwur ich aufs feierlichste –

SELIM

Halt ein! Nicht ein Wort! Reize meinen Zorn nicht noch mehr. Bedenke, daß du in meiner Gewalt bist –

KONSTANZE

Ich bin es, aber du wirst dich ihrer nicht bedienen, ich kenne dein gutes, dein mitleidvolles Herz. Hätte ich's sonst wagen können, dir das meine zu entdecken? –

SELIM

Wag es nicht, meine Güte zu mißbrauchen –

KONSTANZE

Nur Aufschub gönne mir, Herr, nur Zeit, meinen Schmerz zu vergessen! –

SELIM

Wie oft schon gewährt' ich dir diese Bitte –

KONSTANZE

Nur noch diesmal!

SELIM

Es sei! Zum letzten Male! – Geh, Konstanze, geh! Besinne dich eines Bessern, und morgen –

KONSTANZE (im Abgehen)

Unglückliches Mädchen! O Belmonte, Belmonte!

Achter Auftritt

SELIM, PEDRILLO, BELMONTE.

SELIM

Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mein Herz immer mehr, machen mir ihre Liebe nur noch wünschenswerter. Ha! wer wollte gegen ein solches Herz Gewalt brauchen? – Nein, Konstanze, nein, auch Selim hat ein Herz, auch Selim kennt Liebe –

PEDRILLO

Herr! verzeih, daß ich es wage, dich in deinen Betrachtungen zu stören –

SELIM

Was willst du, Pedrillo?

PEDRILLO

Dieser junge Mann, der sich in Italien mit vielem Fleiß auf die Baukunst gelegt, hat von deiner Macht, von deinem Reichtum gehört und kommt her, dir als Baumeister seine Dienste anzubieten.

BELMONTE

Herr, könnte ich so glücklich sein, durch meine geringen Fähigkeiten deinen Beifall zu verdienen!

SELIM

Hm! Du gefällst mir. Ich will sehen, was du kannst. – (zum PEDRILLO)
Sorge für seinen Unterhalt. Morgen werde ich dich wieder rufen lassen.
(geht ab)

Neunter Auftritt

BELMONTE, PEDRILLO.

PEDRILLO

Ha, Triumph, Triumph, Herr! Der erste Schritt wär' getan.

BELMONTE

Ach, laß mich zu mir selbst kommen! – Ich habe sie gesehen, hab' das gute, treue, beste Mädchen gesehen! – O Konstanze, Konstanze! Was könnt' ich für dich tun, was für dich wagen?

PEDRILLO

Ha, gemacht, gemacht, bester Herr! Stimmen Sie den Ton ein bißchen herab; Verstellung wird uns weit bessere Dienste leisten. Wir sind nicht in unserem Vaterlande. Hier fragen sie den Henker darnach, ob's einen Kopf mehr oder weniger in der Welt gibt. Bastonade und Strick um den Hals sind hier wie ein Morgenbrot.

BELMONTE

Ach, Pedrillo, wenn du die Liebe kenntest! –

PEDRILLO

Hm, als wenn's mit unsereinem gar nichts wäre! Ich habe so gut meine zärtlichen Stunden als andere Leute. Und denken Sie denn, daß mir's nicht auch im Bauche grimmt, wenn ich mein Blondchen von so einem alten Spitzbuben, wie der Osmin ist, bewacht sehen muß?

BELMONTE

O, wenn es möglich wäre, sie zu sprechen –

PEDRILLO

Wir wollen sehen, was zu tun ist. Kommen Sie nur mit mir in den Garten; aber um alles in der Welt: vorsichtig und fein. Denn hier ist alles Aug und Ohr.

(Sie wollen in den Palast; OSMIN kommt ihnen in der Tür entgegen und hält sie zurück.)

Zehnter Auftritt

Vorige, OSMIN.

OSMIN

Wohin?

PEDRILLO

Hinein!

OSMIN (zu BELMONTE)

Was will das Gesicht? – Zurück mit dir, zurück!

PEDRILLO

Ha, gemacht, Meister Grobian, gemacht! Er ist in des Bassa Diensten.

OSMIN

In des Henkers Diensten mag er sein! Er soll nicht herein!

PEDRILLO

Er soll aber herein!

OSMIN

Kommt mir nur einen Schritt über die Schwelle –

BELMONTE

Unverschämter! Hast du nicht mehr Achtung für einen Mann meines Standes?

OSMIN

Ei, Ihr mögt mir vom Stande sein! – Fort, fort, oder ich will Euch Beine machen.

PEDRILLO

Alter Dummkopf! Es ist ja der Baumeister, den der Bassa angenommen hat.

OSMIN

Meinethalben sei er Stockmeister, nur komm er mir hier nicht zu nahe. Ich müßte nicht sehen, daß es so ein Kumpan deines Gelichters ist und daß das so eine abgeredte Karte ist, uns zu überlisten. Der Bassa ist weich wie Butter, mit dem könnt ihr machen, was ihr wollt; aber ich habe eine feine Nase. Gaunerei ist's um den ganzen Kram mit euch fremden Gesindel, und ihr abgefeimten Betrüger habt lange euer Plänchen angelegt, eure Pfiffe auszuführen. Aber wart ein bißchen! Osmin schläft nicht. Wär' ich Bassa, ihr wär't längst gespießt. – Ja! schneid't nur Gesichter, lacht nur höhnisch in den Bart hinein!

PEDRILLO

Ereifere dich nicht so, Alter, es hilft dir doch nichts. Sieh, soeben werden wir hineinspazieren.

OSMIN

Ha, das will ich sehen!
(stellt sich vor die Türe)

PEDRILLO

Mach keine Umstände. –

BELMONTE

Weg, Niederträchtiger!

Nº 7 Terzett

Allegro

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do/C

Clarino I, II
in Do/C

Timpani in
Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Viola I, II

BELMONTE

PEDRILLO

OSMIN

Violoncello e
Basso

Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort! sonst soll die Ba - sto -

10

V. I

V. II

Va.

Belm.

Osmin

Vc. e B.

Ei, ei,

na - de euch gleich zu Dien - sten stehn, euch gleich zu Dien - sten stehn.

*) Zu den kleinstochenen Takten 1-4 vgl. Vorwort.

15 *a2*

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

ei! das wär' ja scha - de, mit uns so um - zu - gehn, mit

ei, ei, ei! das wär' ja scha - de, mit uns so um - zu -

20

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

uns so um - zu - gehn. Weg von der Tü - re, weg von der

geh, mit uns so um - zu - gehn. **OSMIN** Weg von der Tü - re, weg von der

Kommt mir nicht nä - her, kommt mir nicht nä - her,

*) T. 18, Violine I: Mozart setzt eindeutig $\frac{1}{4}$ vor 2. Note.

26

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

31

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

Tü - re, wir gehn hin - - ein

Tü - re, wir gehn hin - - ein

sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich

f p f p f p f p

f p f p f p f p

wir gehn hin - - ein

wir gehn hin - - ein

drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich

f p f p f p f p f p

Detailed description of the musical score: The score is for measures 26-31. It includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Belmonte (Belm.), Pedrillo (Pedr.), Osmin, and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). Measures 26-30 are marked with a forte-piano (fp) dynamic. The vocal parts have lyrics in German. The woodwinds play chords, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Belmonte and Pedrillo sing the first part of the phrase, while Osmin sings the second part.

36

Ob. *fp* *fp* *f* *fp*

Fag. *fp* *fp* *f* *fp*

V. I *cre - - scendo* *f* *fp*

V. II *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *fp*

Va. *fp* *fp* *fp* *fp* *sfp*

Belm. *wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein.* *(Sie drängen ihn von der Türe weg.)*

Pedr. *wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein.*

Osmin *drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein. Marsch,*

Vc. e B. *f p f p f sfp*

42

Ob. I *fp* *fp*

Ob. II *fp* *fp*

Fag. *fp* *fp*

V. I *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

V. II *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Va. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Belm. *Platz, fort! Platz, fort! Platz,*

Pedr. *Platz, fort! Platz, fort! Platz,*

Osmin *fort! Marsch, fort! Marsch, fort!*

Vc. e B. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

47

Ob. *fp*

Fag. *fp*

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Belm. *fort!* Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin - ein, Wir

Pedr. *fort!* Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin -

Osmin Ich schla - ge drein, Ich schla - ge

Vc. e B. *sfp*

53

Ob. *p* *a2* *crescendo* *f*

Fag. *p* *crescendo* *f*

V. I *p* *crescendo* *f*

V. II *p* *crescendo* *f*

Va. *p* *crescendo* *f*

Belm. gehn, wir gehn hin - ein, Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin -

Pedr. ein, Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin - ein, Wir gehn hin - ein.

Osmin drein, Ich schla - ge drein, Ich schla - ge drein, Ich schla - ge drein, Marsch, marsch,

Vc. e B. *p* *crescendo* *f*

62

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Ei, ei, ei! das wär' ja

Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Das wär' ja scha - de.

marsch! trollt euch fort! Marsch, marsch, marsch! trollt euch

68

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

scha - de, wär' ja scha - de! Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Ei,

Ei, ei, ei! Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Ei,

fort! Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort! sonst soll die

74

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

ei, ei, ei, ei, ei, ei, ei! das wär' ja scha - de, wär' ja

ei, ei, ei, ei, ei, ei, ei! das wär' ja scha - de, wär' ja

Ba - sto - na - de euch gleich zu Dien - sten stehn, sonst soll die Ba - sto -

79

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

scha - de, mit uns so um - zu - gehn. Wir gehn

scha - de, mit uns so um - zu - gehn. Wir

na - de euch gleich zu Dien - sten stehn. Ich schla - ge drein, Ich schla - ge drein.

f p f p f p

84

Ob. *fp*

Fag. *fp*

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Belm. hin - - - ein. Wir gehn hin -

Pedr. gehn hin - ein. Wir gehn hin -

Osmin Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein.

Vc. e B. *f p*

89

Ob. *fp*

Fag. *fp*

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Belm. ein. Wir gehn hin -

Pedr. ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein.

Osmin Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich

Vc. e B. *f p*

94 Allegro assai

Ob. *fp* *fp* *fp*

Fag. *fp* *fp* *fp*

V. I *cre* - - - - - scen - - - do *f* *p*

V. II *fp* *fp* *fp*

Va. *fp* *fp* *fp*

Belm. ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - - ein.

Pedr. . Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - - ein.

Osmin schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Marsch, fort, fort, fort, fort,

Vc. e B. *cre* - - - - - scen - - - do *f* *p*

99

V. I

V. II *p*

Va. *p*

Belm. Platz, fort, fort, fort, fort, fort! Platz,

Pedr. Platz, fort, fort, fort, fort, fort! Platz,

Osmin fort! Marsch,

Vc. e B. *cre* -

102

Ob.

Clar.
(in Do)

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

p *crescendo*

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

fort, fort, fort! Wir gehn hin -

fort, fort, fort, fort, fort! Wir gehn hin - ein,

fort, fort, fort, fort, fort! Ich schla - ge drein.

scen - - - do *f*

108

a 2

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

Cor (in Do)

Cl (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Belm.

gehn hin - - ein. Wir gehn hinein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Platz,

Pedr.

gehn hin - - ein. Wir gehn hinein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Platz,

Osmin

schla - ge drein. Marsch, fort, ich schla - ge

Ve. e B.

112

Ob. *a 2*

Clar. (in Do) *a 2*

Fag. *a 2*

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Belm.
fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hinein, wir gehn hin-ein, wir gehn hin -

Pedr.
fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hinein, wir gehn hin-ein, wir gehn hin -

Osmin
drein. Marsch, fort, ich schla - ge drein. Marsch,

Vc. e B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 145, covers measures 112 to 115. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal soloists. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. (in Do)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (in Do)), and Clarinet in D (Cl. (in Do)). The percussion section includes Timpani (Timp. (in Do-Sol)). The string section consists of Violin I (V. I), Violin II (V. II), and Viola (Va.). The vocal soloists are Belmonte (Belm.), Pedro (Pedr.), and Osmin. The lyrics for the vocalists are: 'fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hinein, wir gehn hin-ein, wir gehn hin -' for Belm. and Pedr., and 'drein. Marsch, fort, ich schla - ge drein. Marsch,' for Osmin. The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and dotted rhythms in the timpani. The woodwinds have 'a 2' markings, indicating a second ending or a specific articulation. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

116

Ob.

Clar. (in Do) a2

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Belm.
8 ein. Platz, fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -

Pedr.
ein. Platz, fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -

Osmin
fort, ich schla - ge drein. Marsch, fort, ich schla - ge

Vc. e B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 116, 117, and 118. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. in Do), Clarinet in D (Cl. in Do), Timpani (Timp. in Do-Sol), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Bassoon (Belm.), Bassoon (Pedr.), Bassoon (Osmin), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment. The vocal soloists (Belm., Pedr., Osmin) have lyrics in German. A dynamic marking 'a2' is present for the Clarinet and Bassoon parts. A fermata is placed over the first measure of the Oboe part.

119

Ob.

Clar. (in Do)

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Besm.

ein. Platz, Platz, Platz, Platz, fort, wir gehn hin - ein. Platz, Platz, Platz, Platz,

Pedr.

ein. Platz, Platz, Platz, Platz, fort, wir gehn hin - ein. Platz, Platz, Platz, Platz,

Osmin

drein. Marsch, marsch, marsch, fort, ich schla - ge drein. Marsch, marsch, marsch,

Vc. e B.

Musical score for page 148, measures 124-126. The score includes parts for Oboe, Clarinet (in D), Bassoon, Cor (in D), Clarinet (in D), Timpani (in D), Violin I, Violin II, Viola, Bassoon, Pedro, Osmin, and Violoncello/Double Bass. The vocal parts have lyrics in German.

Ob.
Clar. (in D)
Fag.
Cor. (in D)
Cl. (in D)
Timp. (in D-Sol)
V. I.
V. II.
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.

fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -
 fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -
 fort, ich schla - ge drein, Marsch,

127

Ob. *a2*

Clar. (in Do) *a2*

Fag. *a2*

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol) *tr*

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

ein. Platz, Platz!

(Sie stoßen ihn weg und gehn hinein.)

ein. Platz, Platz!

Marsch!

Ende des ersten Aufzugs

ZWEITER AUFZUG

Garten am Palast des Bassa Selim; an der Seite Osmins Wohnung.

Erster Auftritt

OSMIN, BLONDE.

BLONDE

O des Zankens, Befehlens und Murrens wird auch kein Ende! Einmal für allemal: das steht mir nicht an! Denkst du alter Murrkopf

etwa, eine türkische Sklavin vor dir zu haben, die bei deinen Befehlen zittert? O da irrst du dich sehr! Mit europäischen Mädchen springt man nicht so herum, denen begegnet man ganz anders.

N^o 8 Aria

Andante grazioso

Violino I

Violino II

Viola I, II

BLONDE

Violoncello e Basso

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

Durch Zärt-lich-keit und Schmeicheln, Ge-fäl-ig-keit und

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

Scherzen, er-ö-bernt man die Her-zen der gu-ten Mädchen leicht, der gu-ten Mäd-chen

18

V. I *mf* *p* *mf* *p*

V. II *mf* *p* *mf* *p*

Va. *mf* *p* *mf* *p*

Blonde
leicht. Doch mü - ri - sches Be - feh - len und Pol - tern, Zan - ken,

Vc. e B. *mf* *p* *mf* *p*

22

V. I *mf* *cresc.* *f* *p* [*]*

V. II *mf* *cresc.* *f* *p*

Va. *mf* *cresc.* *f* *p*

Blonde
Pla - gen, und Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen macht, daß in we - nig Ta - gen so—

Vc. e B. *mf* *cresc.* *f* *p* [*]*

27

V. I [*]* [*]* *fp*

V. II [*]* [*]* *fp*

Va. [*]* [*]*

Blonde
Lieb' als Treu' ent - weicht, macht, daß in we - nig Ta - gen so— Lieb' als Treu' ent - weicht

Vc. e B. [*]* [*]*

33 Vi-^o)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

so Lieb' als Treu'ent-weicht. Durch Zärt-lich-keit und

39

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

Schmei-cheln, Ge-fäl-lig-keit und Scher-zen, er-o-ber-t man die Her-zen der gu-ten Mäd-chen

45

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

leicht, der gu-ten Mäd-chen leicht. Doch mür-ri-sches Be-feh-len und

*)- de: T. 59 (S. 153); vgl. Vorwort.

50

V. I *p* *mf* *p*

V. II *p* *mf* *p*

Va. *p* *mf* *p*

Blonde Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen macht, daß in we - nig Ta - gen, daß in we - nig

Vc. e B. *p* *mf* *p*

55 -de

V. I *fp* *fp* *p*

V. II *fp* *fp* *p*

Va. *fp* *fp* *p*

Blonde Ta - gen so Lieb' als Treu'ent - weicht, so Lieb' als Treu'ent - weicht. Durch Zärt - lich - keit und Schmei - cheln, Ge -

Vc. e B. *fp* *fp* *p*

62

V. I *cresc.*

V. II *cresc.*

Va. *cresc.*

Blonde fäl - lig - keit und Scher - zen, er - o - bert man die Her - zen der gu - ten Mäd - chen leicht, der

Vc. e B. *sf*

68 Vi-*)

V. I *p* *sf p* *sf p crescendo*

V. II *p* *sf p* *sf p crescendo*

Va. *p* *sf p* *sf p crescendo*

Blonde
gu - ten Mäd - chen leicht. Doch mür - ri - sches Be - feh - len und Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen, und Pol - tern, Zan - ken,

Vc. e B. *p* *sf* *sf* *sf* *crescendo*

72

V. I *f* *p* *mf* *p* *sf p*

V. II *f* *p* *mf* *p* *sf p*

Va. *f* *p* *mf* *p* *sf p*

Blonde
Pla - gen macht, daß in - we - nig - Ta - gen so - Lieb' als Treu' ent - weicht. Doch mür - ri - sches Be -

Vc. e B. *f* *p* *mf* *p* *sf*

77 -de

V. I *sf p* *sf p cresc.* *f* *p*

V. II *sf p* *sf p cresc.* *f* *p*

Va. *sf p* *sf p cresc.* *f* *p*

Blonde
feh - len und Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen, und Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen macht, daß in - we - nig -

Vc. e B. *sf* *sf* *crescendo* *f* *p*

*) - de: T. 79; vgl. Vorwort.

81

V. I *mf* *p* *fp* *p*

V. II *mf* *p* *fp* *p*

Va. *mf* *p* *p*

Blonde
Ta - gen so - Lieb' als Treu'ent - weicht _____ so

Vc. e B. *mf* *p* *p*

87

V. I *fp* *p*

V. II *fp* *p*

Va.

Blonde
Lieb' als Treu'ent - weicht _____ Durch

Vc. e B.

92

V. I

V. II

Va.

Blonde
Zärt - lich - keit und Schmeicheln, Ge - fäl - lig - keit und Scher - zen, er - o - bert man die

Vc. e B.

97

V. I.
V. II.
Va.
Blonde
Vc. e B.

Her - zen der gu - ten Mädchen leicht.

OSMIN

Ei seht doch mal, was das Mädchen vorschreiben kann! Zärtlichkeit! Schmeicheln! – Es ist mir wie pure Zärtlichkeit! – Wer Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt? – Hier sind wir in der Türkei, und da geht's aus einem andern Tone. Ich dein Herr, du meine Sklavin; ich befehle, du mußt gehorchen!

BLONDE

Deine Sklavin? Ich deine Sklavin! – Ha, ein Mädchen eine Sklavin! Noch einmal sag mir das, noch einmal!

OSMIN (für sich)

Ich möchte toll werden, was das Mädchen für ein starrköpfiges Ding ist.

(laut)

Du hast doch wohl nicht vergessen, daß dich der Bassa mir zur Sklavin geschenkt hat?

BLONDE

Bassa hin, Bassa her! Mädchen sind keine Ware zum Verschenken! Ich bin eine Engländerin, zur Freiheit geboren, und trotz' jedem, der mich zu etwas zwingen will!

OSMIN (besetzt)

Gift und Dolch über das Mädchen! – Beim Mahomet! sie macht mich rasend. – Und doch lieb' ich die Spitzbubin, trotz ihres tollen Kopfs!

(laut)

Ich befehle dir augenblicklich, mich zu lieben.

BLONDE

Hahaha! Komm mir nur ein wenig näher, ich will dir fühlbare Beweise davon geben.

OSMIN

Tolles Ding! Weißt du, daß du mein bist und ich dich dafür züchtigen kann?

BLONDE

Wag's nicht, mich anzurühren, wenn dir deine Augen lieb sind.

OSMIN

Wie? du unterstehst dich –

BLONDE

Da ist was zu unterstehen! Du bist der Unverschämte, der sich zu viel Freiheit herausnimmt. So ein altes, häßliches Gesicht untersteht sich, einem Mädchen wie ich, jung, schön, zur Freude geboren, wie einer Magd zu befehlen! Wahrhaftig, das stünde mir an! Uns gehört das Regiment, ihr seid unsre Sklaven und glücklich, wenn ihr Verstand genug habt, euch die Ketten zu erleichtern.

OSMIN

Bei meinem Bart, sie ist toll! Hier in der Türkei?

BLONDE

Türkei hin, Türkei her! Weib ist Weib, sie sei, wo sie wolle! Sind eure Weiber solche Närrinnen, sich von euch unterjochen zu lassen, desto schlimmer für sie; in Europa verstehen sie das Ding besser. Laß mich nur einmal Fuß hier gefaßt haben, sie sollen bald anders werden.

OSMIN

Beim Allah! die wär' imstande, uns allen die Weiber rebellisch zu machen – aber –

BLONDE

Aufs Bitten müßt ihr euch legen, wenn ihr etwas von uns erhalten wollt, besonders Liebhaber deines Gelichters.

OSMIN

Freilich, wenn ich Pedrillo wär', so ein Drahtpüppchen wie er, da wär' ich vermutlich willkommen, denn euer Mienenspiel hab' ich lange weg.

BLONDE

Erraten, guter Alter, erraten! Das kannst du dir wohl einbilden, daß mir der niedliche kleine Pedrillo lieber ist wie dein Blasbalgesicht. Also wenn du klug wärst –

OSMIN

Sollt' ich dir die Freiheit geben, zu tun und zu machen, was du wolltest? He?

BLONDE

Besser würdest du immer dabei fahren, denn so wirst du sicher betrogen.

OSMIN

Gift und Dolch! Nun reißt mir die Geduld! Den Augenblick hinein ins Haus! Und wo du's wagst –

BLONDE

Mach mich nicht zu lachen.

OSMIN

Ins Haus, sag' ich!

BLONDE

Nicht von der Stelle!

OSMIN

Mach nicht, daß ich Gewalt brauche.

BLONDE

Gewalt werd' ich mit Gewalt vertreiben. Meine Gebieterin hat mich hier in den Garten bestellt; sie ist die Geliebte des Bassa, sein Augapfel, sein alles; und es kostet mir ein Wort, so hast du funfzig auf die Fußsohlen. Also geh –

OSMIN (für sich)

Das ist ein Satan. Ich muß nachgeben, so wahr ich ein Muselmann bin; sonst könnte ihre Drohung eintreffen.

Nº 9 Duetto

Allegro

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

BLONDE

OSMIN

Violoncello e
Basso

f *a₂* *p*

Ich ge - he, doch ra - te ich dir, den Schur - ken Pe - dril - lo zu

Fag.

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

a₂

O pack dich, be - fiehl nicht mit mir, be - fiehl nicht mit
mei - den, den Schur - ken Pe - dril - lo zu mei - den.

*) Zur Mitwirkung der Fagotte in T. 3-18 vgl. Krit. Bericht.

11 *a2*

Fag. *a2*

V. I *fp*

V. II *fp*

Va.

Blonde
mir, be-fiehl nicht mit mir, du weißt — ja, ich kann es nicht lei-den, du weißt — ja, ich kann es nicht

Vc. e B.

16

Ob.

Fag. *a2*

Cor. (in Mib)

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *f* *p* *f*

Blonde
lei-den, ich kann es nicht lei-den, ich kann es nicht lei-den. Was fällt dir — da ein!

Osmín
Ver-spricht mir — — zum Hen-ker!

Vc. e B. *f* *p* *f*

32

Ob.

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

BLONDE

Nicht so viel, nicht so viel, nicht

his du zu ge - hor - chen mir schwörst, zu ge - hor - chen mir schwörst.

38

Ob.

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

so viel, nicht so viel, nicht so viel, nicht so viel, nicht so viel, du ar - mer Ge - sel - le,

44

Ob.

Fag. *a2*
p

Cor. (in Mib)
p

V. I
p

V. II
p

Va.
p

Blonde
und wenn du der Groß - - mo - - gul wärst,

Vc. e B.
p

50

Ob.

Fag.
f *p* *f* *p* *f*

Cor. (in Mib)
f *p* *f*

V. I
f *p* *f* *p* *f*

V. II
f *p* *f* *p* *f*

Va.
f *p* *f* *p* *f*

Blonde
und wenn du der Groß - mo - gul wärst, wenn du der Groß - - der Groß - mo - gul wärst.

Vc. e B.
f *p* *f* *p* *f*

56 *Andante* *Imo*

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Blonde

OSMIN

O Eng-län-der, seid ihr nicht To-ren, ihr laßt eu-ren Wei-bern den Wil-len.

Vc. e B.

BLONDE

Ein

61 *Imo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Blonde

Herz, so in Frei-heit ge-bo-ren, läßt nie-mals sich skla-visch be-han-deln, bleibt,

Osmín

Wie

Vc. e B.

65 *pmo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Blonde

wenn schon die Frei-heit ver-lo-ren, noch stolz auf sie, la-chet der Welt. Ein

Osmin

ist man ge-plagt und ge-scho-ren, wenn solch ei-ne Zucht, ei-ne Zucht man er-hält! O

Vc. e B.

69

Ob.

p
pmo

Fag.

V. I

V. II

Va.

simile

Blonde

Herz, so in Frei-heit ge-bo-ren, läßt nie-mals sich skla-visch be-han-deln, bleibt, wenn schon die Frei-heit ver-

Osmin

Eng-län-der! o Eng-län-der! o Eng-län-der, seid ihr nicht To-ren. Wie ist man ge-plagt und ge-

Vc. e B.

mf *mf*

74

Ob.

Fag. *mo*

V. I *mf p*

V. II *mf p*

Va. *mf p*

Blonde

lo - ren, noch stolz auf sie, la - chet der Welt, bleibt, wenn schon die Frei - heit ver - lo - ren,

Osmin

scho - ren, wenn solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält. Wie ist man ge - plagt und ge - scho - ren, wenn

Vc. e B.

79

Ob.

Fag. *mo*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Blonde

noch stolz auf sie, la - chet der Welt, noch stolz auf sie, la - chet der Welt.

Osmin

solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält, wenn solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält!

Vc. e B.

Allegro assai

83

Ob. *f* *a2*

Fag. *f* *p* *f* *p*

Cor. (in Mi^b) *f*

V. I *f* *p* *f* *p*

V. II *f* *p* *f* *p*

Va. *f* *p* *f* *p*

Blonde Nun troll dich. Nun troll dich.

Osmin So sprichst du mit mir? So

Vc. e B. *f* *p* *f* *p*

90

Ob. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Fag. *a2* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Cor. (in Mi^b) *p*

V. I *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

V. II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Va. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Blonde Nicht an-ders, nicht an-ders,

Osmin sprichst du mit mir? Nun bleib' ich erst hier. Nun bleib' ich erst hier. Nun bleib' ich erst

Vc. e B. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

96

Ob.

Fag.

Cor. (in MiB)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

Ein an-der-mal, jetzt mußt du ge-hen. Ein an-der-mal, jetzt mußt du

hier. Nun bleib' ich erst hier. Wer hat sol-che Frech-heit ge-se-hen! Wer

100

Ob.

Fag.

Cor. (in MiB)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

ge-hen. Ein an-der-mal, jetzt mußt du ge-hen. Ein an-der-mal, jetzt mußt du

hat sol-che Frech-heit ge-se-hen! Wer hat sol-che Frech-heit ge-se-hen! Wer

104 *a2*

Ob. *crescendo*

Fag. *a2* *p crescendo* *f*

Cor. (in Mib) *a2* *crescendo* *f*

V. I *crescendo* *f* *p*

V. II *crescendo* *f* *p*

Va. *crescendo* *f* *p*

Blonde *(stellt sich, als wollte sie ihm die Augen auskratzen)*
ge - hen, jetzt mußt du ge - hen. Es ist um die Au - gen ge - sche - hen, es

Osmin
hat sol - che Frech - - heit ge - se - hen!

Vc. e B. *p crescendo* *f* *p*

111

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Blonde
ist um die Au - gen ge - sche - hen, wo - - fern du noch län - ger ver - weilst. *(furchtsam zurückweichend)*

Osmin
Nur ru - hig, ich will ja gern

Vc. e B. *f* *p*

117

Ob. *a2*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

f

Nun

ge - hen, nur ru - hig, ich will ja gern ge - hen, be - - vor du gar Schlä - ge er -

123

Ob. *a2*

Fag. *a2*

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

p

troll dich. Nicht an - ders. Ein an - der - mal, jetzt mußt du ge - hen. Es

teilst. So sprichst du mit mir? Nun bleib' ich erst hier. Wer hat sol - che Frech - heit ge -

127

Ob.

Fag.

Cor.
(in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

ist um die Au-gen ge-sche-hen, wo-fern du noch lan-ger ver-weilst. Es

se-hen! Nur ru-hig, ich will ja gern ge-hen, be-vor du gar Schlä-ge er-

131

Ob.

Fag.

Cor.
(in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmin

Vc. e B.

ist um die Au-gen ge-sche-hen, wo-

teilst. Nur ru-hig, ich will ja gern ge-hen, be-

136

Ob.

Fag.

Cor.
(in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde
fern du noch län - ger ver - weilst. Es ist um die Au - gen ge - sche - hen, wo -

Osmin
vor du gar Schlä - ge er - teilst. Nur ru - hig, ich will ja gern

Vc. e B.

141

Ob.

Fag.

Cor.
(in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde
fern du noch län - ger ver - weilst, wo - - fern du noch län - ger ver -

Osmin
ge - hen, be - vor du gar Schlä - ge er - teilst, be - vor du gar Schlä - ge er -

Vc. e B.

146

Ob. *p* *f* *f* *a2*

Fag. *p* *f* *f*

Cor. (in Mib) *f*

V. I *p* *crescendo* *f*

V. II *p* *crescendo* *f*

Va. *p* *crescendo* *f*

Blonde
weilst, noch län - ger ver - weilst, noch län - ger ver - weilst.

Osmín
teilst, gar Schlä - ge er - teilst, gar Schlä - ge er - teilst. *(geht ab)*

Vc. e B. *p* *crescendo* *f*

152

Ob. *a2*

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Osmín

Vc. e B.

Zweiter Auftritt

BLONDE, KONSTANZE.

BLONDE

Wie traurig das gute Mädchen daherkommt! Freilich tut's weh, den Geliebten zu verlieren und Sklavin zu sein. Es geht mir wohl auch

nicht viel besser; aber ich habe doch noch das Vergnügen, meinen Pedrillo manchmal zu sehen, ob's gleich auch mager und verstorben genug geschehen muß; doch wer kann wider den Strom schwimmen!

N^o 10 Recitativo ed Aria

Recitativo

Adagio

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

Violoncello e Bassa

(ohne BLONDE zu bemerken)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Wel - cher Wechsel

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

herrscht in mei - ner See - le seit dem Tag, da uns das Schicksal trenn - te!*)

*) Im Autograph und im Textbuch (Wien 1782): „... da uns das Schicksal trannte!“; vgl. den Reim T. 13.

10

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

O Bel-mont! hin sind die Freu-den, die ich sonst an dei-ner Sei-te

13

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

kann-te; ban-ger Sehn-sucht Lei-den,

16

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

ban-ger Sehn-sucht Lei-den woh-nen nun da-für in der be-klemm-ten Brust.

Aria

Andante con moto

20=1

Flauto I, II
Oboe I, II
Corno di Bassetto I, II in Fa/F
Fagotto I, II
Corno I, II in Si^b alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola I, II
KONSTANZE
Violoncello e Basso

Trau - rig - keit ward mir zum Lo - se,

7

Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Si^balto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.

ward mir zum Lo - se, weil ich dir ent - ris - sen bin, weil ich dir ent - ris - sen

13

FL

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

bin, weil ich dir, weil ich dir ent-ris-sen bin, Gleich der

ten.

sf

p

21

FL

Fag.

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

wurm-zer-nag-ten Ro-se, gleich dem Gras im Win-ter-moo-se, welkt mein ban-ges

p

28

Fl.

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va

Konst.

Vc. e B.

Le - ben hin, mein ban - ges Le - ben hin.

35

Fl.

Ob.

Cor. di B. (in Fa)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

Konst.

Selbst der Luft darf ich nicht sa - gen mei - ner See - le bit - tern Schmerz,

55

FL

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Sib alto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

wie - der in mein ar - mes Herz, wie - der in mein ar - mes Herz, wie - der

61

FL

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Sib alto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

in mein ar - mes Herz. Trau - rig - keit, Trau - rig - keit,

69

V. I *p* *p* *sf*

V. II *p* *mf* *p* *sf*

Va. *p* *p* *sf*

Konst. Trau - rig - keit ward mir zum Lo - se, ward mir zum Lo - se, weil ich

Vc. e B. *p* *p* *sf*

75

Fl. *f* *ten.* *f* *ten.*

Ob. *f* *ten.* *f* *ten.*

Cor. di B. (in Fa) *f* *ten.* *f* *ten.*

Fag. *f* *ten.* *f* *ten.*

Cor. (in Si balt) *f* *ten.* *f* *ten.*

V. I *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

V. II *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Va. *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Konst. dir ent - ris - sen bin, weil ich dir ent - ris - sen bin, weil ich

Vc. e B. *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

81

V. I *p* *crescendo* *p*

V. II *p* *crescendo* *p*

Va. *p* *crescendo* *p*

Konst. dir_, weil ich dir_ ent - ris - - sen bin. Gleich der wurm - zer - nag - ten

Vc. e B. *p* *crescendo* *p*

87

Fl. *p* *p*

Ob. *p* *a2* *p*

Cor. di B. (in Fa) *p* *a2* *p*

Fag. *a2* *p*

Cor. (in Sibalto) *a2* *p*

V. I *crescendo* *p*

V. II *crescendo* *p*

Va. *crescendo* *p*

Konst. Ro - se, gleich dem Gras im Win - ter - moo - se welkt mein ban - ges Le - ben hin_, mein ban - ges

Vc. e B. *crescendo* *p*

94

FL

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Le - ben hin. Selbst der Luft darf ich nicht sa - gen

1mo

p

crescendo

p

cresc.

a2

p

crescendo

p

cresc.

a2

p

crescendo

p

cresc.

101

FL

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

mei - ner See - le bit - tern Schmerz, mei - ner See - le bit - tern

1mo

p

cresc.

a2

p

cresc.

a2

p

cresc.

a2

p

cresc.

133

Fl.

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Si^balto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Herz, wie-der in mein ar - mes Herz, wieder in mein ar

141

Fl.

Ob.

Cor. di B.
(in Fa)

Fag.

Cor.
(in Si^balto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

mes, ar - mes Herz.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 133 to 141. It includes parts for Flute, Oboe, Cor Anglais (B-flat), Bassoon, Horn (Si-flat alto), Violin I and II, Viola, Cello/Double Bass, and a Soloist (Konst.). The vocal line has lyrics: 'Herz, wie-der in mein ar - mes Herz, wieder in mein ar' (measures 133-140) and 'mes, ar - mes Herz.' (measure 141). Dynamics include sf, p, and a2. Performance markings include 'lmo' and 'tr'.

BLONDE

Ach mein bestes Fräulein! Noch immer so traurig?

KONSTANZE

Kannst du fragen, die du meinen Kummer weißt? – Wieder ein Abend, und noch keine Nachricht, noch keine Hoffnung! – Und morgen – ach Gott! Ich darf nicht daran denken.

BLONDE

Heitern Sie sich wenigstens ein bißchen auf. Sehn Sie, wie schön der Abend ist, wie blühend uns alles entgegenlacht, wie freudig uns die Vögel zu ihrem Gesang einladen! Verbannen Sie die Grillen, und fassen Sie Mut!

KONSTANZE

Wie glücklich bist du, Mädchen, bei deinem Schicksal so gelassen zu sein! O daß ich es auch könnte!

BLONDE

Das steht nur bei Ihnen. Hoffen Sie –

KONSTANZE

Wo nicht der mindeste Schein von Hoffnung mehr zu erblicken ist?

BLONDE

Hören Sie nur: ich verzage mein Lebtage nicht, es mag auch eine Sache noch so schlimm aussehen. Denn wer sich immer das Schlimmste vorstellt, ist auch wahrhaftig am schlimmsten dran.

KONSTANZE

Und wer sich immer mit Hoffnung schmeichelt und zuletzt betrogen sieht, hat alsdann nichts mehr übrig als die Verzweiflung.

BLONDE

Jedes nach seiner Weise. Ich glaube bei der meinigen am besten zu fahren. Wie bald kann Ihr Belmont mit Lösegeld erscheinen oder uns listigerweise entführen? Wären wir die ersten Frauenzimmer, die den türkischen Vielfraßen entkämen? – Dort seh' ich den Bassa.

KONSTANZE

Laß uns ihm aus den Augen gehn.

BLONDE

Zu spät. Er hat Sie schon gesehen. Ich darf aber getrost aus dem Wege trollen, er schaffte mich ohnehin fort.
(im Weggehen)
Courage! wir kommen gewiß noch in unsre Heimat.

Dritter Auftritt

KONSTANZE, SELIM.

SELIM

Nun, Konstanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen, morgen mußt du mich lieben, oder –

KONSTANZE

Muß? welch albernes Begehren! Als ob man die Liebe anbefehlen könnte, wie eine Tracht Schläge! – – Aber freilich, wie ihr Türken zu Werke geht, läßt sich's auch allenfalls befehlen – Aber ihr seid wirklich zu beklagen. Ihr kerkert die Gegenstände eurer Begierden ein und seid zufrieden, eure Lüste zu büßen.

SELIM

Und glaubst du etwan, unsre Weiber wären weniger glücklich als ihr in euren Ländern?

KONSTANZE

Die nichts bessers kennen!

SELIM

Auf diese Art wäre wohl keine Hoffnung, daß du je anders denken wirst.

KONSTANZE

Herr! Ich muß dir frei gestehn – – – denn was soll ich dich länger hinhalten, mich mit leerer Hoffnung schmeicheln, daß du dich durch mein Bitten erweichen ließest – – Ich werde stets so denken wie itzt: dich verehren, aber – – lieben? Nie.

SELIM

Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe?

KONSTANZE

Nicht im geringsten. Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe, und je eher dies geschieht, je lieber wird es mir sein.

SELIM

Elende! Nein! nicht sterben, aber Martern von allen Arten – – –

KONSTANZE

Auch die will ich ertragen; du erschreckst mich nicht, ich erwarte alles.

N^o 11 Aria

Allegro

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do/C

Clarino I, II
in Do/C

Timpani
in Do-Sol/C-G

Flauto solo

Oboe solo

Violino solo

Violoncello solo

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

Violoncello e
Basso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Clarinetto I, II in Do/C; Fagotto I, II; Corno I, II in Do/C; and Clarino I, II in Do/C. Below these are the percussion parts: Timpani in Do-Sol/C-G. The next section contains the solo parts for Flauto solo, Oboe solo, Violino solo, and Violoncello solo. The bottom section features the string quartet: Violino I and II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. A vocal line for 'KONSTANZE' is also present. The score begins with a forte (f) dynamic and includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings like piano (p) later in the piece.

7 *a2*

Fag.

Cor. (in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

13

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Fl. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

22

Clar. (in Do) *a2*

Fag. *a2*

Cor. (in Do)

CL (in Do) *a2*

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo *ad libitum**

Ob. solo *ad libitum**

V. solo *ad libitum**

Vc. solo *ad libitum**

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Vc. e B. *p*

p dolce

*) T. 24 und 28, Solo-Instrumente: Zur Angabe „ad libitum“ hier, T. 93 und 97 sowie T. 197 und 201 vgl. Vorwort.

29

Clar. (in Do)
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

p

33

Fag.
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

a2
f
b
b
f
f

38

Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

41

Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

52
a2

Clar. (in Do)

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do) a2

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Vc. c. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 193, contains measures 52 through 55. The score is for a full orchestra with woodwinds, percussion, and strings. The woodwind section includes Clarinet (in D), Bassoon (a2), Cor Anglais (in D), and Clarinet (in D) (a2). The percussion section includes Timpani (in D-Sol). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Bass. The woodwinds and strings are active throughout the measures, while the Flute, Oboe, and Violin solo parts are marked as 'solo' and contain rests. The Clarinet (in D) part has a '52' above the first measure and 'a2' above the first and third measures. The Bassoon part has 'a2' above the first measure. The Cor Anglais part has 'a2' above the first measure. The Clarinet (in D) part has 'a2' above the first and third measures. The Timpani part has 'a2' above the first measure. The Violin I and II parts have 'a2' above the first measure. The Viola part has 'a2' above the first measure. The Violoncello/Bass part has 'a2' above the first measure.

56

Clar. (in Do)

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Mar - tern al - ler

Detailed description: This page of a musical score contains measures 56 through 60. The score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Clarinet in D (Clar. (in Do)), Bassoon (Fag. a2), Cor Anglais (Cor. (in Do)), and Clarinet in D (Cl. (in Do)). Below these are the percussion parts: Timpani (Timp. (in Do-Sol)), Flute solo (Fl. solo), Oboe solo (Ob. solo), Violin solo (V. solo), and Viola solo (Vc. solo). The bottom section contains the string ensemble: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Concertmaster (Konst.), and Violoncello and Double Bass (Vc. e B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the solo instruments have more melodic and technical passages. The text 'Mar - tern al - ler' appears at the end of the Concertmaster part.

62

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

crescendo

sfp

tr

f

Ar-ten, al-ler Ar-ten mö-gen mei - - ner war-ten. Ich ver-la-che, ich ver-la-che, ich ver-

69

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

p

p

p

la

che

73

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Qual — und Pein. Nichts, nichts,

78

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

nichts, nichts — soll mich er-schüt-tern, nur dann, nur dann — würd' ich zit-tern, wenn ich

84

Fag. *p*

Cor. (in Do) *a2 p*

V. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

un - treu, un - treu, un - treu könn - te sein, Nur

88

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do) *a2*

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

dann, dann würd' ich zit - tern, wenn ich un - treu könn - te

91

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

p dolce

ad libitum

sfp

sein, könn - te sein. Laß dich be - we - gen,

sfp *p*

*) Herausgeber-Vorschlag zur Auszierung der Fermate: 92
könn - - - te sein.

98

Clar. (in Do)
 Fag.
 Cor. (in Do)
 Fl. solo
 Ob. solo
 V. solo
 Vc. solo
 V. I
 V. II
 Va.
 Konst.
 Vc. e B.

ver - scho - ne mich; des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich! Des Him - mels

Musical score for page 98, featuring various instruments and a vocal line with German lyrics. The score includes parts for Clarinet (in D), Bassoon, Cor Anglais (in D), Flute solo, Oboe solo, Violin solo, Viola solo, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The vocal line (Konst.) has the lyrics: "ver - scho - ne mich; des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich! Des Him - mels". The score is marked with a piano (p) dynamic.

103

Cor. (in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Se - gen be - loh - ne dich! Des Him - mels Se

Vc. e B.

107

Vi-*)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

*) - de: T. 120b (S. 202); vgl. Vorwort.

110

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

114

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

118

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

- de

120^a 120^b 121

gen be - loh - ne dich, des [Se -] - gen, des Him - mels

122

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

p

p

Se - gen be - loh - ne dich, des Him - mels Se - gen be -

128

Cor, (in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

loh - ne, be - loh - ne dich, des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, be - loh -

133

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

ne dich, be - loh

137

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

ne, be - loh - ne dich!

crescendo

f

a2

f

a2

f

a2

f

crescendo

crescendo

crescendo

f

crescendo

f

141 *a2*

Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 141 to 143. It features seven staves: Clarinet (in C), Bassoon, Cor Anglais (in C), Clarinet (in C), Timpani (in C-G), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the timpani has a sparse accompaniment. A dynamic marking of *a2* is present at the beginning of the system.

144

Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
V. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 144 to 147. It features nine staves: Clarinet (in C), Bassoon, Cor Anglais (in C), Clarinet (in C), Timpani (in C-G), Flute solo, Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The woodwinds and strings continue their rhythmic patterns. The flute and violin solo parts enter in measure 144. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system.

149

Fag.

Cor.
(in Do)

Fl. solo

Ob. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

Laß dich be - we - gen, ver - scho - ne mich,

154

Fag.

Cor.
(in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, be - loh - ne dich!

Detailed description: This is a page of a musical score, page 206, containing measures 149 through 154. The score is arranged in a standard orchestral format with a vocal line. The instruments listed on the left are: Fag. (Bassoon), Cor. (in Do) (Trumpet), Fl. solo (Flute), Ob. solo (Oboe), Vc. solo (Violoncello), V. I (Violin I), V. II (Violin II), Va. (Viola), Konst. (Contra Bass), and Vc. e B. (Violoncello and Bass). The vocal line is written in a single staff with German lyrics. The music is in a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. The lyrics are: 'Laß dich be - we - gen, ver - scho - ne mich,' at the end of measure 149, and 'des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, be - loh - ne dich!' across measures 150-154.

Allegro assai
160
a 2

Clar. (in Do) *f*

Fag. *a 2*
f

Cor. (in Do) *f* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Cl. (in Do) *f*

Timp. (in Do-Sol) *f*

Fl. solo *f*

Ob. solo *f*

V. solo *f*

Vc. solo *f*

V. I *f* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

V. II *f* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Va. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Konst. Doch du bist ent-schlossen. Doch du bist ent-schlossen. Wil - lig, un - ver-dros-sen wähl' ich

Vc. e B. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

167

Clar. (in Do)

Fag. *a 2*

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

f f f f p p crescendo

f f f f p p crescendo

fp fp fp fp pp crescendo

p crescendo

p crescendo

f

f

f

f

pp crescendo f

pp crescendo f

f f f f pp crescendo f

je - de Pein und Not, wähl'ich je - - de Pein, je-de Pein _____ und

f f f f p crescendo f

189

Clar. (in Do) *sfp* *sfp*

Fag. *sfp* *sfp*

Cor. (in Do) *sf p* *sfp*

Cl. (in Do) *sfp* *sfp*

Timp. (in Do-Sol) *sf* *sf*

Fl. solo *sfp* *sfp*

Ob. solo *sfp* *sfp*

V. solo *sfp* *sfp*

Vc. solo *sfp* *sfp*

V. I *sf p p sf p p*

V. II *sf p p sf p p*

Va. *p p sf p p*

Konst. *p p sf p p*

Vc. e B. *p p sf p p*

Tod, zu-letzt be-freit mich doch der Tod, zu-letzt be-freit mich doch der

Primo tempo

Clar. (in Do)

Fag.

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Tod. Laß dich be - we - - gen,

Vc. e B.

203

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

ver - scho - ne mich; des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, des Him - mels Se - gen be - loh - ne

Vc. e B.

p dolce

ad libitum

p

208

Cor. (in Do)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

dich, des Him-mels Se - - - - -

Vc. e B.

211

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

gen be -

Vc. e B.

215

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

loh - - ne dich, des Him - mels Se

Vc. e B.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 215-218. The Clarinet (in D) and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (f) dynamic. The Cor Anglais (in D) and Clarinet (in D) parts play a melodic line, with the Cor Anglais starting with a piano (p) dynamic. The Timpani (in D-G) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (f) dynamic. The Flute solo part plays a melodic line with slurs and accents. The Oboe solo part plays a melodic line with slurs and accents, marked with [P]. The Violin solo part plays a melodic line with slurs and accents, marked with [P]. The Viola solo part plays a melodic line with slurs and accents. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with slurs and accents, marked with f. The Viola part plays a melodic line with slurs and accents, marked with f. The Concertist part plays a melodic line with slurs and accents, marked with tr, and has lyrics: 'loh - - ne dich, des Him - mels Se'. The Violoncello/Double Bass part plays a melodic line with slurs and accents, marked with f.

221

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

gen, des Him - mels Se - gen be -

*) Ein originaler Klavierauszug ab T. 226 (Fragment) ist im Anhang III als Nr. 1, S. 442 bis 445, wiedergegeben; vgl. auch Vorwort.

227

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.
loh - ne dich, des Him - mels Se

Vc. e B.

232

Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.

f
a2
f
f
f
fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
f
f
f
f

244

Clar. (in Do) *a 2*

Fag. a 2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

schlos-sen. Doch du bist ent-schlos-sen. Wil - lig, un - ver-dros-sen wähl' ich je - de Pein und

250

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

f *f* *p* *cresc.* *f*

f *f* *p* *cresc.* *f*

fp *fp* *pp* *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

f *f* *pp* *crescendo* *f*

f *f* *pp* *crescendo* *f*

f *f* *pp* *crescendo* *f*

Not, wähl' ich je - - de Pein, je-de Pein und Not. Ord - ne

f *f* *p* *crescendo* *f*

280

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

freit mich doch der Tod, der Tod, zu-letzt be-freit mich doch der Tod, zu-letzt be-

Detailed description of the musical score: The score is for measures 280-285. It includes parts for Clarinet (in D), Bassoon, Cor Anglais (in D), Clarinet (in D), Timpani (in D-G), Flute solo, Oboe solo, Violin solo, Viola solo, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The vocal line has lyrics: "freit mich doch der Tod, der Tod, zu-letzt be-freit mich doch der Tod, zu-letzt be-". Dynamics include sf, sfp, p, and sf p. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

288 **-de** *stringendo il tempo*

Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.

freit mich doch der Tod, zu - letzt be - freit

crescendo
crescendo
crescendo
crescendo

294

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

mich doch der Tod, zu - letzt be - freit

307

Clar. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

der Tod!

314
a2

Clar. (in Do)

Fag. a2

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Fl. solo

Ob. solo

V. solo

Vc. solo

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Vierter Auftritt

SELIM allein.

SELIM

Ist das ein Traum? Wo hat sie auf einmal den Mut her, sich so gegen mich zu betragen? Hat sie vielleicht Hoffnung, mir zu entkommen? Ha! das will ich verwehren!

(will fort)

Doch das ist's nicht, dann würde sie sich eher verstellen, mich einzuschläfern versuchen — — — Ja! es ist Verzweiflung! Mit Härte richt' ich nichts aus — mit Bitten auch nicht — — also, was Drohen und Bitten nicht vermögen, soll die List zuwege bringen.

(geht ab)

Fünfter Auftritt

BLONDE allein.

BLONDE

Kein Bassa, keine Konstanze mehr da? Sind sie miteinander eins worden? — — Schwerlich, das gute Kind hängt zu sehr an ihrem Belmont! Ich bedaure sie von Grund meines Herzens. Sie ist zu empfindsam für ihre Lage. Freilich, hätt' ich meinen Pedrillo nicht an der Seite, wer weiß, wie mir's ginge! Doch würd' ich nicht so zärteln wie sie. Die Männer verdienen's wahrlich nicht, daß man ihrenthalben sich zu Tode grämt. — — Vielleicht würd' ich muselmännisch denken.

Sechster Auftritt

BLONDE, PEDRILLO.

PEDRILLO

Bst, bst! Blondchen! Ist der Weg rein?

BLONDE

Komm nur, komm! Der Bassa ist wieder zurück. Und meinem Alten habe ich eben den Kopf ein bißchen gewaschen. Was hast du denn?

PEDRILLO

O Neuigkeiten, Neuigkeiten, die dich entzücken werden.

BLONDE

Nun? Hurtig heraus damit!

PEDRILLO

Erst, liebes Herzensblondchen, laß dir vor allen Dingen einen recht herzlichen Kuß geben. Du weißt ja, wie gestohlnes Gut schmeckt

BLONDE

Pfui, pfui! Wenn das deine Neuigkeiten alle sind —

PEDRILLO

Närrchen, mach darum keinen Lärm: der alte spitzbübische Osmin lauert uns sicher auf den Dienst.

BLONDE

Nun? Und die Neuigkeiten? —

PEDRILLO

Sind, daß das Ende unsrer Sklaverei vor der Türe ist. —

(Er sieht sich sorgfältig um.)

Belmonte, Konstanzens Geliebter, ist angekommen, und ich hab' ihn unter dem Namen eines Baumeisters hier im Palast eingeführt.

BLONDE

Ah, was sagst du? Belmonte da?

PEDRILLO

Mit Leib und Seele!

BLONDE

Ha! Das muß Konstanze wissen!

(will fort)

PEDRILLO

Hör nur, Blondchen, hör nur erst: Er hat ein Schiff hier in der Nähe in Bereitschaft, und wir haben beschlossen, euch diese Nacht zu entführen.

BLONDE

O allerliebste, allerliebste! Herzenspedrillo! Das verdient einen Kuß. Geschwind, geschwind zu Konstanzen!

(will fort)

PEDRILLO

Halt nur, halt, und laß erst mit dir reden. Um Mitternacht kommt Belmonte mit einer Leiter zu Konstanzens Fenster und ich zu dem deinigen, und dann geht's heidi davon!

BLONDE

O vortrefflich! Aber Osmin?

PEDRILLO

Hier ist ein Schlaftrunk für den alten Schlaukopf, den misch ihm fein manierlich ins Getränke, verstehst du? Ich habe dort auch schon ein Fläschchen angefüllt. Geht's hier nicht, wird's dort wohl gehen.

BLONDE

Sorg nicht für mich! — Aber kann Konstanze ihren Geliebten nicht sprechen?

PEDRILLO

Sobald es vollends finster ist, kommt er hier in den Garten. Nun geh und bereite Konstanzen vor; ich will hier Belmonten erwarten. Leb wohl, Herzchen, leb wohl!

BLONDE

Leb wohl, guter Pedrillo! Ach, was werd' ich für Freude anrichten!

N^o 12 Aria^{*)}

Allegro

Flauto I

Flauto II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Sol/G

Violino I

Violino II

Viola I, II

BLONDE

Violoncello e
Basso

Fl. I

Fl. II

Fag. I

Fag. II

Cor.
(in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

Wel - che Won - ne, wel - che Lust herrscht nun -

*) Ein originaler Klavierauszug (Fragment: T. 1-26) ist im Anhang III als Nr. 2, S. 446, wiedergegeben; vgl. auch Vorwort.

11

Fl. I

Fl. II

Fag. I

Fag. II

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

mehr in mei - ner Brust! Wel - che Won - ne, wei - che Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust!

17

Fl. I

Fl. II

Fag.

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

Oh - ne Auf - schub will ich sprin - gen, und ihr gleich die Nach - richt

22

FL. I

FL. II

Fag. *a2*

Cor. (in Sol) *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Blonde
brin-gen und mit La - chen und mit Scherzen ih - rem schwa - chen, fei - gen Her - zen

Vc. e B.

30

FL. I

FL. II

Fag. *a2* *crescendo* *f*

Cor. (in Sol) *a2* *crescendo* *f* *p*

V. I *crescendo* *f* *p*

V. II *crescendo* *f*

Va. *crescendo* *f*

Blonde
Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn.

Vc. e B. *crescendo* *f*

36

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Fag. I *p*

Fag. II *p*

Cor. (in Sol) *a 2^a p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Blonde

Vc. e B. *p*

Oh - ne Auf - schub will ich sprin - gen, und ihr

42

Fl. I

Fl. II

Fag. I

Fag. II

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

gleich die Nach - richt brin - gen und mit La - chen und mit Scher - zen ih - rem schwa - chen, fei - gen Her - zen, ih - rem

48

Fl. I

Fl. II

Fag. I

Fag. II

V. I

V. II

Va.

Blonde

schwachen, schwachen, fei - gen Her - - - zen Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn,

Vc. e B.

58

Fl.

Fag.

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, pro - phe - zeihn. Wel - che

Vc. e B.

*) Herausgeber-Vorschlag zur Auszierung der Fermate (T. 66) und für den Eingang (T. 67):

pro - - - phe - zeihn, Wel - che Won - ne

68

FL I
FL II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.

Won - ne, wel - che Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust! Wel - che Won - ne, wel - che

73

FL I
FL II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.

Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust! Oh - ne Auf - schub will ich

79

FL I

FL II

Fag.

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

sprin - gen und ihr gleich die Nach - richt brin - gen und mit La - chen

Vc. e B.

85

FL I

FL II

Fag.

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

und mit Scherzen ih - rem schwa - chen, fei - gen Herzen Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und

Vc. e B.

95

FL I

FL II

Fag

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va

Blonde

Ju - bel pro - phe - zeihn Oh - - ne Auf - schub will ich sprin - gen und ihr

Vc. e B.

101

FL I

FL II

Fag

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va

Blonde

gleich die Nach - richt brin - gen und mit La - chen und mit Scher - zen ih - rem schwa - chen, fei - gen Her - zen, ih - rem

Vc. e B.

Fl. I

Fl. II

Fag. I

Fag. II

V. I

V. II

Va.

Blonde

schwa - chen, schwa - chen, fei - gen - Her - zen Freud' und Ju - bel

Vc. e B.

115

tr

Vi-^o

Fl. I

Fl. II

Fag. I

Fag. II

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Blonde

pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn. Oh - ne Auf - schub will ich

Vc. e B.

*) - de: T. 134^b (S. 240); vgl. Vorwort.

35

Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.

Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - scen - do

142

Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.

zeihn, und mit Lachen und mit Scher-zen ih - rem

*) - de: T. 152b (S. 242); vgl. Vorwort.

⊕ -de ⊕

152^a 152^b

149

Fl. I p cre- p cre - - scen - - do f

Fl. II p cre- p cre - - scen - - do f

Fag. I p cre- cre - - scen - - do f

Fag. II p cre- cre - - scen - - do f

Cor. (in Sol) p cre- p cre - - scen - - do f

V. I cre- cre - - scen - - do f

V. II sfp cre- cre - - scen - - do f

Va. cre- cre - scen - - - - do f

Blonde schwachen, fei-gen Herzen Freud' und Ju-bel prophe - zeihn, zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn,

Vc. e B. cre- cre - scen - - - - do f

157

FL. I

FL. II

Fag. I

Fag. II

Cor. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Klar. (in Sol)

Vcl. e B.

Freud'und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud'und Ju - bel pro - phe - zeihrt. Wei - che Wonne, wei - che Lust herrscht nun -

Siebenter Auftritt

PEDRILLO allein.

PEDRILLO

Ah, daß es schon vorbei wäre! daß wir schon auf offner See wären,

unsre Mädels im Arm und dies verwünschte Land im Rücken hätten!
Doch sei's gewagt, entweder itzt oder niemals. Wer zagt, verliert!

No 13 Aria

Allegro con spirito

The musical score is for No. 13 Aria, 'Allegro con spirito'. It features a vocal line for Pedrillo and an orchestral accompaniment. The instruments listed are Oboe I, II; Horn I, II in Re/D; Clarinet I, II in Re/D; Timpani in Re-La/D-A; Violin I, II; Viola I, II; Violoncello e Basso; Oboe; Clarinet in Re; Trumpet; Violin I, II; Viola; Pedrillo; and Violoncello e Basso. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *f*, and articulation like accents and slurs. The vocal line for Pedrillo includes the lyrics: 'Frisch zum Kampfe! Frisch zum Strei-te!'.

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

11

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.

18

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

Sollt' ich zit - tern? Sollt' ich za - gen? nicht mein

31

Ob. *fp* cre - scen - do

Cor. (in Re) *fp* cre - scen - do

Cl. (in Re) *fp* cre - scen - do

Timp. (in Re-La)

V. I *sf* *p* cre - scen - do

V. II *sf* *p* cre - scen - do

Va. *sf* *p* cre - scen - do

Pedr. nein, nein, nein, es sei ge - wagt! nein, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge -

Vc. e B. *sf* *p* cre - scen - do

36

Ob. *f*

Cor. (in Re) *f*

Cl. (in Re) *a2* *f*

Timp. (in Re-La) *f*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Pedr. wagt! Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.

Vc. e B. *f* *p*

*) T. 37, Oboe II, 4. Viertel: so im Autograph (nicht e" wie in T. 36).

42

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Sollt' ich zit - tern? -

pizzicato

47

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

Sollt' ich za - gen? nicht mein Le - ben mu - tig wa - gen? nicht mein

51

Ob. *sf*

Cor. (in Re) *sf*

Cl. (in Re) *f*

Timp. (in Re-La) *f*

V. I *sf* *p*

V. II *sf* *p*

Va. *coll' arco* *sf* *p*

Pedr. *f* *p*

Vc. e B. *coll' arco* *sf* *p*

Le - ben mu - tig wa - gen? Nein, ach

56

Ob. *sf*

Cor. (in Re) *sf*

Cl. (in Re) *sf*

Timp. (in Re-La)

V. I *sf* *p*

V. II *sf* *p*

Va. *sf* *p*

Pedr. *f* *p*

Vc. e B. *sf* *p*

s nein, es sei ge - wagt! ach nein, nein, nein, es sei ge - wagt! nein, es sei ge -

61

Ob.

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

cre scendo f

cre scendo f

p crescendo f

p crescendo f

cre scendo f

cre scendo f

cre scendo f

wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, ge - wagt, ge - wagt, ge - wagt, ge - wagt

cre scendo f

66

Ob.

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

a2

f

f

f

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.

p

p

p

f

73

Ob. *a2*

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

80

Ob.

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

Frisch zum Kamp-fe! Frisch zum Strei - te! Frisch, frisch zum Kamp-fe, frisch zum Strei - te!

Frisch zum Kamp - fe, frisch zum Strei - - - te!

87

Ob.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

Nur ein fei - ger Tropf ver -

94

Ob.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

zagt. Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Frisch zum Strei - te! Frisch zum Kamp-fe! Frisch zum Strei - te!

Vc. e B.

100

a 2

Ob.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Achter Auftritt

PEDRILLO, OSMIN.

OSMIN

Ha! Geht's hier so lustig zu? Es muß dir verteuft wohl gehen.

PEDRILLO

Ei, wer wird so ein Kopfhänger sein, es kommt beim Henker da nichts bei heraus! Das haben die Pedrillos von jeher in ihrer Familie gehabt. Fröhlichkeit und Wein versüßt die härteste Sklaverei. Freilich könnt ihr armen Schlucker das nicht begreifen, daß es so ein herrlich Ding um ein Gläschen guten, alten Lustigmacher ist. Wahrhaftig, da hat euer Vater Mahomet einen verzweifelten Bock geschossen, daß er euch den Wein verboten hat. Wenn das verwünschte Gesetz nicht wäre, du müßtest ein Gläschen mit mir trinken, du möchtest wollen oder nicht.

(für sich)

Vielleicht beißt er an: er trinkt ihn gar zu gerne.

OSMIN

Wein mit dir? Ja Gift –

PEDRILLO

Immer Gift und Dolch, und Dolch und Gift! Laß doch den alten Groll einmal fahren und sei vernünftig. Sieh einmal, ein Paar Flaschen Zypernwein! – Ah –

(Er zeigt ihm zwei Flaschen, wovon die eine größer als die andere ist.)

die sollen mir trefflich schmecken!

OSMIN (für sich)

Wenn ich ihm trauen dürfte?

PEDRILLO

Das ist ein Wein! Das ist ein Wein!

(Er setzt sich nach türkischer Art auf die Erde und trinkt aus der kleinen Flasche.)

OSMIN

Kost' einmal die große Flasche auch.

PEDRILLO

Denkst wohl gar, ich habe Gift hinein getan? Ha! Laß dir keine grauen Haare wachsen. Es verlohnte sich der Mühe, daß ich deinetwegen zum Teufel führe. Da sieh, ob ich trinke.

(Er trinkt aus der großen Flasche ein wenig.)

Nun hast du noch Bedenken? Traust mir noch nicht? Pfui, Osmin! sollt'st dich schämen. – Da nimm!

(Er gibt ihm die große Flasche.)

Oder willst du die kleine?

OSMIN

Nein, laß nur, laß nur! Aber wenn du mich verrätst! –

(sieht sich sorgfältig um)

PEDRILLO

Als wenn wir einander nicht weiter brauchten. Immer frisch! Mahomet liegt längst auf'm Ohr und hat nötiger zu tun, als sich um deine Flasche Wein zu kümmern.

Nº 14 Duetto

Allegro

Flauto piccolo
in Sol/G

p

Flauto I

sotto voce

Flauto II

sotto voce

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Do/C

Triangoli

Piatti

Tamburo grande

Violino I

sotto voce

Violino II

sotto voce

Viola I, II

sotto voce

PEDRILLO

OSMIN

Violoncello e
Basso

sotto voce

6

Fl. picc.

Fl. I

Fl. II

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

p

p

p

p

p

Vi - vat Bac-chus! Bac-chus le - be! Bac-chus war ein bra - ver

12

Fl. picc.

Fl. I

Fl. II

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

Mann! Vi - vat Bac-chus! Bac-chus le - be! Bac-chus war ein bra - ver Mann!

OSMIN

Ob ich's

30

Ob. *cresc.* *f* *p*

Clar. (in Do) *cresc.* *f* *p*

Fag. *cresc.* *f* *p*

V. I *cresc.* *f* *f* *p* *f* *p* *p*

V. II *cresc.* *f* *f* *p* *f* *p* *p*

Va. *cresc.* *f* *f* *p* *f* *p* *p*

Pedr. lan - ge, nicht lan - ge ge - fragt!

Osmin (er trinkt) OSMIN
Nun wär's ge - sche - hen, nun wär's hin - un - ter, das heiß' ich, das heiß' ich ge -

Vc. e B. *cresc.* *f* *f* *p* *f* *p* *p*

38 Allegro

Ob.

Clar. (in Do)

Fag. *Imo*

V. I *tr*

V. II

Va.

Pedr. Es le - ben die Mäd - chen, die Blon - den, die Brau - nen, die Blon - den, die Brau - nen, sie

Osmin wagt! Es le - ben die Mäd - chen, die Blon - den, die Brau - nen, die Blon - den, die Brau - nen, sie

Vc. e B.

45

Clar. (in Do)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

le - ben, sie le - ben, sie le - ben hoch, sie le - ben, sie le - ben, sie

le - ben, sie le - ben, sie le - ben hoch, sie le - ben, sie le - ben, sie

51

Ob.

Clar. (in Do)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

le - ben hoch! Das schmeckt trefflich! Ah! das heiß' ich

le - ben hoch! Das schmeckt herrlich! Ah! das heiß' ich

ad libitum

ad libitum

fp

58

FL picc. *p*

FL I *p*

FL II *p*

Ob. *f*

Clar. (in Do) *f*

Fox *a2* *p*

Cl. (in Do) *p*

Triang. *p*

Piatti *p*

Tamb. g. *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Pedr. *f*
Göt - ter - trank! Vi - vat

Osmin *f*
Göt - ter - trank! Vi - vat Bac - chus! Bac - chus le - be! Bac - chus, der den Wein er - fand! Vi - vat

Vc. e B. *p*

63

Fl. picc. *f*

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. I

Ob. II

Clar. I (in Do)

Clar. II (in Do)

Fag. *a2* *f*

Cl. (in Do) *f* *a2*

Triang. *f*

Piatti *f*

Tamb. g. *f*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *f*

Pedr.
Bac-chus! Bac-chus le-be! Bac-chus der den Wein er-fand! Vi-vat Bac-chus!

Osmin
Bac-chus! Bac-chus le-be! Bac-chus der den Wein er-fand! Vi-vat Bac-chus!

Vc. e B. *f*

69

Fl. picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Clar. I (in Do)

Clar. II (in Do)

Fag.

Cl. (in Do)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Bac - chus le - be! *sotto voce* Es le - - ben die Mäd - chen, die

Osmin

Bac - chus le - be! *sotto voce* Es le - - ben die Mäd - chen, die

Vc. e B.

74

Fl. picc.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. II
 Clar. I (in Do)
 Clar. II (in Do)
 Fag.
 Cl. (in Do)
 Triang.
 Patti
 Tamb. g.
 V. I
 V. II
 Va.
 Pedr.
 Osmin
 Vc. e B.

Blon - den, die Brau - nen, sie le - - ben — hoch! Vi - vat Bac-chus! Vi - vat,
 Blon - den, die Brau - nen, sie le - - ben — hoch! Vi - vat,

79

Fl. picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Clar. I (in Do)

Clar. II (in Do)

Fag. *a 2*

Cl. (in Do) *a 2*

Triang. *p*

Piatti

Tamb. g.

V. I *p.*

V. II *p.*

Va.

Pedr. *sotto voce*
 der den Wein er - fand! Vi - vat Bacchus! Bac - chus le - be! Es

Osmin *sotto voce*
 der den Wein er - fand! Vi - vat Bacchus! Bac - chus le - be! Es

Vc. e B.

86

Fl. picc.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. II
 Clar. I (in Do)
 Clar. II (in Do)
 Fag.
 Cl. (in Do)
 Triang.
 Piatti
 Tamb. g.
 V. I
 V. II
 Va.
 Pedr.
 Osmin
 Vc. e B.

le - - ben die Mäd - - chen, die Blon - - den, die Brau - - nen, sie le - - ben
 le - - ben die Mäd - - chen, die Blon - - den, die Brau - - nen, sie le - - ben

91

FL. *picc.*

FL. I

FL. II

Ob. I

Ob. II

Clar. I
(in Do)

Clar. II
(in Do)

Fag.

Cl.
(in Do)

Triang.

Puati

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Osmin

Vc. e B.

hoch! Vi - vat Bac - chus! Vi - vat, der den Wein er - fand! Vi - vat Bac - chus! Vi - vat,

hoch! Vi - vat, der den Wein er - fand! Vi - vat,

96

Fl. picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Clar. I
(in Do)

Clar. II
(in Do)

Fag.
a 2

Cl.
(in Do)

Triang.

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Pedr.
der den Wein er - fand!

Osmin
der den Wein er - fand!

Vc. e B.

PEDRILLO

Wahrhaftig, das muß ich gestehen, es geht doch nichts über den Wein! Wein ist mir lieber als Geld und Mädchen. Bin ich verdrießlich, mürrisch, launisch: hurtig nehm' ich meine Zuflucht zur Flasche; und kaum seh' ich den ersten Boden: weg ist all mein Verdruß! – Meine Flasche macht mir kein schlechtes Gesicht wie mein Mädchen, wenn ihr der Kopf nicht auf dem rechten Flecke steht. Und schwatzt mir von Süßigkeit der Liebe und des Ehestands, was ihr wollt. Wein auf der Zunge geht über alles!

(OSMIN fängt bereits an, die Wirkung des Weins und des Schlaftrunks zu spüren und wird bis zu Ende des Auftritts immer schläfriger und träger, doch darf's der Schauspieler nicht übertreiben und muß nur immer halb träumend und schlaftrunken bleiben.)

OSMIN

Das ist wahr – Wein – Wein – ist ein schönes Getränk; und unser großer – Prophet mag mir's nicht übel nehmen – Gift und Dolch! Es ist doch eine hübsche Sache um den Wein! – Nicht – – Bruder Pedrillo?

PEDRILLO

Richtig, Bruder Osmín, richtig!

OSMIN

Man wird gleich so – munter,
(Er nickt zuweslen.)
so vergnügt – so aufgeräumt – – Hast du nichts mehr, Bruder?
(Er langt auf eine lacherliche Art nach der zweiten Flasche, die Pedrillo ihm reicht.)

PEDRILLO

Hör du, Alter: trink mir nicht zu viel; es kommt einem in den Kopf.

OSMIN

Trag doch keine – Sorge, ich bin so – so – nüchtern wie möglich – Aber das ist wahr –
(Er fangt an, auf der Erde hin und her zu wanken.)
es schmeckt – – vortrefflich! –

PEDRILLO (für sich)

Es wirkt, Alter, es wirkt!

OSMIN

Aber verraten mußst du mich nicht – Brüderchen – verraten – denn – wenn's Mahomet – – nein, nein – der Bassa wüßte – – denn siehst du – – – liebes Blondchen – – ja oder nein! – –

PEDRILLO (für sich)

Nun wird's Zeit, ihn fortzuschaffen!
(laut)
Nun komm, Alter, komm, wir wollen schlafen gehn!
(Er hebt ihn auf.)

OSMIN

Schlafen? – Schämst du dich nicht? – – Gift und Dolch! Wer wird denn so schläfrig sein – es ist ja kaum Morgen –

PEDRILLO

Hoho! Die Sonne ist schon hinunter! – Komm, komm, daß uns der Bassa nicht überrascht!

OSMIN (im Abführen)

Ja, ja – – eine Flasche – guter – Bassa – geht über – – alles! – Gute Nacht – – Brüderchen – gute Nacht. –

PEDRILLO (führt ihn hinein, kommt aber gleich wieder zurück.)

Neunter Auftritt

PEDRILLO, hernach BELMONTE, KONSTANZE, BLONDE.

PEDRILLO (macht Osmín nach.)

Gute Nacht – Brüderchen – gute Nacht! Hahahaha, alter Eisenfresser! Erwischt man dich so? Gift und Dolch! – Du hast deine Ladung! Nur, fürcht' ich, ist's noch zu zeitig am Tage, bis Mitternacht sind noch drei Stunden, und da könnt' er leicht wieder ausgeschlafen haben. – Ach! kommen Sie, kommen Sie, liebster Herr! Unser Argus ist blind, ich hab' ihn tüchtig zugedeckt.

BELMONTE

O daß wir glücklich wären! – Aber sag: Ist Konstanze noch nicht hier?

PEDRILLO

Eben kommt sie da den Gang herauf. Reden Sie alles mit ihr ab, aber fassen Sie sich kurz, denn der Verräter schläft nicht immer.
(Während der Unterredung des Belmonte mit Konstanzen unterhält sich Pedrillo mit Blondem, der er durch Pantomime den ganzen Auftritt mit dem Osmín vormacht und jenen nachahmt; zuletzt unterrichtet er sie ebenfalls, daß er um Mitternacht mit einer Leiter unter ihr Fenster kommen wolle, um sie zu entführen.)

KONSTANZE

O mein Belmonte!

BELMONTE

O Konstanze!

(einander im Arme)

KONSTANZE

Ist's möglich? – Nach soviel Tagen der Angst, nach soviel ausgestandnen Leiden dich wieder in meinen Armen –

BELMONTE

O, dieser Augenblick versüßt allen Kummer, macht mich all meinen Schmerz vergessen –

KONSTANZE



Hier will ich an deinem Busen liegen und weinen! – Ach, jetzt fühl' ich's – die Freude hat auch ihre Tränen!

Nº 15 Aria

Adagio

Oboe I, II
 Clarinetto I, II
 in Si^b/B
 Fagotto I, II
 Corno I, II
 in Si^b alto/B hoch
 Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 BELMONTE
 Violoncello e
 Basso

Ob.
 Clar.
 (in Si^b)
 Fag.
 Cor.
 (in Si^balto)
 V. I
 V. II
 Va.
 Belm.
 Vc. e B.

*) Die im Autograph für Violine II in T. 6 und 7 gegebene Notierung  wird für alle entsprechenden Stellen, die Mozart vereinfachend  notiert, gesetzt (Violine II: T. 15-18, 42-45, 68-71, 76-77; Klarinette II: T. 78-79); gemeint ist *tenuto*-Vortrag. Vgl. Krit. Bericht.

8

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor (in Staaltr.)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

p

tr

pp

p

pp

pp

p

pp

p

pp

p

simile

Wenn der Freu - de Trä - nen flie - ben, lä - chelt Lie - be dem Geliebten

13

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

hold —! Von den Wan - gen sie — zu küs - sen, ist — der Lie - be schön - ster, größ - ter

17

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Sold, ist der Lie - be schön - ster, größ - ter Sold. Ach Kon - stan - ze! dich zu

p *tr* *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p

tr

21

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

se - hen, dich voll Won - ne, voll Ent - zü - eken an mein

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

Fassung A*)

24

Ob

Clar. (in Sb.)

Fag.

Cor. (in Si alto)

V. I

V. II

Va

Belm

Vc. e B.

treu - es Herz zu drü - cken, lohnt für - wahr nicht Krösus' Pracht! lohnt für - wahr nicht Krösus'

30

Ob

Clar. (in Sb.)

Cor. (in Si alto)

V. I

V. II

Va

Belm

Vc. e B.

Pracht nicht Krösus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Krösus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Krösus' Pracht - Wenn der

writer: S. 274

*) Vgl. Vorwort.

**) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang

36

Pracht - Wenn der

24(+25) 26 27 28

Ob.

Clar. (in Sib.)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

treu - - - es Herz zu drü - cken, lohnt für - wahr nicht Krö - sus' Pracht, lohnt für -

29 30(+31) 32 33(-35) 36

Ob.

Clar. (in Sib.)

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

wahr nicht Krö - sus' Pracht, lohnt nicht Krö - sus' Pracht. lohnt für-wahr nicht Krö - - - sus' Pracht- Wenn der

*) Vgl. Vorwort.

**) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang in T. 36: siehe S. 272.

Vi-*)

37

V. I

V. II *simile*

Va.

Belm.

Vc. e B.

Freu - de Trä - nen flie - ßen, lä - chelt Lie - be dem Ge - lieb - ten hold - ! Von den Wan - gen sie — zu

42

Ob.

Clar. (in B \flat)

Fag.

Cor. (in B \flat)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

küs - sen, ist der Lie - be schön - ster, größ - ter Sold, ist der Lie - be schön - ster, größ - ter Sold. Ach Kon -

*) - de: T. 63 (S. 276); vgl. Vorwort.

47

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Beim.

Vc. e B.

stan-ze! dich zu se - hen, dich voll Won - ne, voll Ent - zü - cken an mein

51

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Beim.

Vc. e B.

treu - - es Herz zu drü - cken, lohnt für - wahr nicht Krö - sus' Pracht, lohnt für -

56

Ob.

Clar. (in Si_b)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

wahr nicht Krö - sus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Krö - sus' Pracht, nicht

cresc. p

61

-de

Ob.

Clar. (in Si_b)

Fag.

V. I

V. II


Va.

Belm.

Vc. e B.

Krö - sus' Pracht. Wenn der Freu - de Trä - nen flie - Ben, lä - chelt Lie - be dem Gelieb - ten

simile

*) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang:  Pracht - Wenn der

66

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

hold! Von den Wan - gen sie — zu küs - sen, ist der Lie - be schön - ster, größ - ter Sold, ist der

71

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Lie - be schön - ster, größ - ter Sold, Ach Kon - stan - ze! dich zu se - hen, dich voll Won - ne, voll Ent -

75

Ob. *sfp*

Clar. (in Si^b) *p* *cresc.* *p* *mo*

Fag. *p* *cresc.* *p*

Cor. (in Si^balto) *p*

V. I *sf* *p* *cresc.* *p* *tr*

V. II *sf* *p* *cresc.* *p*

Va. *sf* *p* *cresc.* *p*

Belm. *tr*

Vc. e B. *sf* *p* *cresc.* *p*

80

Ob. \diamond 82**)

Clar. (in Si^b)

Fag. \diamond 83**)

Cor. (in Si^balto) \diamond 82/83**)

V. I

V. II

Va.

Belm. *tr*

Vc. e B.

wahr nicht Krö - sus' nicht Krö - sus'

76

v drü - cken,

*) Herausgeber-Vorschlag zur Auszierung der ersten Fermate:



***) Zu T. „82“ und „83“ (= Fassung A) sowie zu T. „82/83“ (= Fassung B) vgl. Vorwort.

Allegretto

84

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

a2

Imo

sfp

sfp

sfp

Pracht.

94

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

a2

Daß wir uns nie - mals wie - der - fin - den, so dür - fen wir nicht erst emp -

103

Clar. (in Sib.)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

fp

fp

fp

fp

fin-den, wel-chen Schmerz die Tren-nung macht, Daß wir uns

111

Clar. (in Sib.)

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

nie-mals wie-der-fin-den, so dür-fen wir nicht erst emp-fin-den, wel-chen

Vi-^{*)}

119

V. I sfp sfp fp

V. II sfp sfp fp

Va. sfp sfp fp

Belm. sfp sfp fp

Belm. Schmerz, wel - chen Schmerz die Tren - nung, die Tren - nung macht

Vc. e B. sfp sfp fp

Vc. Tutti Bassi Vc. Tutti Bassi

127

V. I p tr

V. II

Va.

Belm. p tr

Belm. wel - chen

Vc. e B.

135

Ob. p

Cor. (in Sib) alto p

V. I fp

V. II fp

Va. fp

Belm. fp

Belm. Schmerz die Tren - nung macht

Vc. e B. fp

*) - de: T. 158 (S. 282); vgl. Vorwort.

143

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

fp *sf* *p*

fp *sf* *p*

fp *sf* *p*

fp *p*

wel - chen Schmerz die Tren - nung macht, wel - chen

151

Clar. (in Sib)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

f *p* *mf* *p*

f *p* *mf* *p*

f *p* *mf* *p*

Schmerz die Tren-nung, wel - chen Schmerz die Tren - nung macht, die Tren - nung macht,

- de

p *p*

f *p* *mf* *p*

159

Clar. (in Sib)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

fp *fp* *fp*

wel - chen Schmerz die Tren - nung macht, wel - chen Schmerz die Tren - nung

fp

*) T.158, Belmonte: Die untere Note (b) gilt für „Vi-de“.

**) Zu einer ersten, im Autograph gestrichenen Fassung der Takte 163-165 (Belmonte, Violoncello/Baß) vgl. Krit. Bericht.

166

Ob.

Clar. (in Sib.)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

8 macht, die Tren - nung macht, die Tren - nung macht.

BELMONTE

Ich hab' hier ein Schiff in Bereitschaft; um Mitternacht, wenn alles schläft, komm' ich an dein Fenster, und dann sei die Liebe unser Schutzengel!

KONSTANZE

Mit tausend Freuden! Was wollt ich nicht mit dir wagen? Ich erwartete dich –

PEDRILLO

Also, liebes Blondchen, paß ja hübsch auf, hörst du's?

BLONDE

Sorge für mich nicht. Das wär' das erste Abenteuer, das ein Mädchen verschlafen hätte.

PEDRILLO

Du wirst's schon merken, wenn du so was Gesungenes hörst, wie's so meine Art des Abends immer ist; dann paß auf, und dann mit einem Sprung ins Schiff! – Nur hübsch Mut gefaßt und nicht verzagt: Wer alles zu verlieren hat, muß alles wagen!

KONSTANZE

Wenn es aber nur glücklich abläuft!

BELMONTE

Wir wollen's hoffen; die Liebe wird unsre Geleiterin sein.

N^o 16 Quartetto

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Flauto I, II**: Flute parts, starting with a forte (*f*) dynamic and featuring a second ending (*a2*) in the final measure.
- Oboe I, II**: Oboe parts, also starting with a forte (*f*) dynamic and featuring a second ending (*a2*).
- Fagotto I, II**: Bassoon parts, starting with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) in the second measure, and returning to forte (*f*) in the final measure.
- Corno I, II in Re-D**: Horn parts, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to piano (*p*) in the second measure.
- Clarino I, II in Re-D**: Clarinet parts, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Timpani in Re-La/D-A**: Timpani part, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violino I, II**: Violin parts, starting with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) in the second measure, and returning to forte (*f*) in the final measure.
- Viola I, II**: Viola parts, starting with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) in the second measure, and returning to forte (*f*) in the final measure.
- KONSTANZE**, **BLONDE**, **BELMONTE**, **PEDRILLO**: Four vocal parts, all of which are silent in this section.
- Violoncello e Basso**: Cello and double bass parts, starting with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) in the second measure, and returning to forte (*f*) in the final measure.

*) Zu T. 1 in den Trompeten vgl. Krit. Bericht.

6
a2

Fl.

Ob.

Fag. a2

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

p

f

p

p

Ach Bel-mon-te!

Detailed description: This is a page of a musical score, page 285, containing measures 6 through 10. The score is for an orchestra and a voice part. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. in Re), Clarinet (Cl. in Re), Timpani (Timp. in Re-La), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Cello and Double Bass (Vc. e B.), and a Keyboardist (Konst.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 6 starts with a first ending bracket labeled '6' and 'a2' above the Flute staff. The Flute and Bassoon parts have melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part has a dynamic marking 'p' at the start of measure 10. The Oboe part has a dynamic marking 'f' in measure 8. The Cor Anglais part has a dynamic marking 'p' in measure 10. The Violin I and II parts have dynamic markings 'p' in measure 10. The Viola part has a dynamic marking 'p' in measure 10. The Cello and Double Bass part has a dynamic marking 'p' in measure 10. The Keyboardist part has a dynamic marking 'p' in measure 10. The voice part (Konst.) has the lyrics 'Ach Bel-mon-te!' in measure 10. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulations.

12 *a 2*

Fag. *mf*

Cor. (in Re)

V. I *mf*

V. II *mf*

Va. *mf*

Konst. ach mein Le - ben! Ist es mög - lich? Welch Ent -

Belm. BELMONTE
Ach Kon - stan - ze! ach mein Le - ben!

Vc. e B. *mf*

17 *a 2*

Fag. *mf*

Cor. (in Re)

V. I *mf*

V. II *mf*

Va. *mf*

Konst. zü - cken! dich an mei - ne Brust zu drü - cken, nach so - vie - ler - Ta - ge -

Vc. e B. *mf*

21

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

Leid, nach so... vie - ler Ta - ge Leid.

BELMONTE

Wel - - che Won-ne, dich zu

31

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

p

p

KONSTANZE

Sieh die Freuden-trä-ne flie-ßen. Daß es
freut! mein Herz er-freut! Hol - de! laß hin-wegsie küs-sen!

38

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

p

p

doch die letz - te sei! Daß es doch die
Ja, noch heu - te wirst du frei. Ja noch heu - te... heu -

51

Fl.

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc. e B.

han-den, um Schlag zwöl-fe sind wir da, um Schlag zwöl-fe sind wir da.

54

Fl.

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Blonde

Vc. e B.

BLONDE

Un-be-sorgt, es wird nichts feh-len, die Mi-nu-ten werd' ich

61

FL

Ob.

Fag. *a2*

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

scheint die Hoff - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma -

scheint die Hoff - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma -

scheint die Hoff - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma -

scheint die Hoff - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma -

p

67 *a2*

Fl.

Ob.

Fag. *a2* *f*

Cor. (in Re) *a2* *p*

Cl. (in Re) *a2* *p*

Timp. (in Re-La) *p*

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Konst. *f* *sotto voce*

ment, hell durchstrü - be Fir - ma - ment, Voll Ent -

Blonde *f* *sotto voce*

ment, hell durchstrü - be Fir - ma - ment, Voll Ent -

Belm. *f* *sotto voce*

ment, hell durchstrü - be Fir - ma - ment, Voll Ent -

Pedr. *f* *sotto voce*

ment, hell durchstrü - be Fir - ma - ment, Voll Ent -

Vc. e B. *f* *p*

77

a2

p

a2

p

a2

p

a2

p

p

p

p

sotto voce

uns - rer Lei-den End'. Voll Ent - zü - cken,

sotto voce

uns - rer Lei-den End'. Voll Ent - zü - cken,

sotto voce

8 uns - rer Lei-den End'. Voll Ent - zü - cken,

sotto voce

8 uns - rer Lei-den End'. Voll Ent - zü - cken,

p

82

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir... uns - rer Lei - den

Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir... uns - rer Lei - den

Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir... uns - rer Lei - den

Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir... uns - rer Lei - den

Vc. p Tutti Bassi

93

FL.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

p

fp

fp

fp

KONSTANZE

Was ist es, Lieb - ster,

Lust emp - fin - det mei - ne Brust noch manch' ge - hei - me Sor - gen!

fp

99

FL.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

sprich, ge - schwind, er - klä - re dich, ge - schwind, er - klä - re

Fl. *a2*

Ob. *mo*

Fag. *p*

V. I

V. II

Va.

Konst. dich, o halt — mir nichts ver - bor - gen, nichts ver - bor - gen, nichts ver - bor - gen!

Belm. BELMONTE

Vc. e B. Man sagt: -

Fl. *a2*

Ob. *mo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst. (sieht den BELMONT stillschweigend furchtsam an)

Belm. Nun wei - ter?

Pedr. man sagt, du seist - -

Vc. e B. PEDRILLO (zeigt, daß er es wagt, gehenkt zu werden)

Doch Blond - chen, ach! die Lei - ter! bist

119

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Blonde

Hans Narr! schrappt's bei dir ü - ber? Ei! hät - test du mir

Pedr. du wohl so - viel wert? wohl so - viel wert?

Vc. e B. *fp*

124

Fl. *a2* *p*

Ob. *imo* *p*

Fag. *p*

V. I

V. II

Va.

Blonde

lie - ber die Fra - ge um - ge - kehrt, die Fra - ge um - ge - kehrt.

Pedr. Doch Herr Os - min -- doch Herr Os -

Vc. e B.

129 *a2*

Fl.

Ob. *Imo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

KONSTANZE

Willst du dich nicht er - klä - ren? -

Blonde

BLONDE

Laß hö - ren -

Belm.

BELMONTE

Man

Pedr.

min - doch Herr Os - min

Vc. e B.

Detailed description of the musical score: The score is for page 302, starting at measure 129. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.). The string section includes Violin I (V. I), Violin II (V. II), and Viola (Va.). There are three vocal parts: Konstanze, Blonde, and Belmonte. Konstanze's part begins with the lyrics 'Willst du dich nicht er - klä - ren? -'. Blonde's part begins with 'Laß hö - ren -'. Belmonte's part begins with 'Man'. Pedro's part (Pedr.) has lyrics 'min - doch Herr Os - min'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Imo'.

135

Fl.

Ob. *fmo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Bklnde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

Nun wei-ter-

Laß hö-ren-

sagt - du seist - -

doch Herr Os - min- doch Herr Os - min-

141 **Recitativo** **Andante**

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst. **Recitativo**
KONSTANZE
Willst du dich nicht er - klä - ren? -

Belm. **BELMONTE**
Ich will, Doch zür - ne nicht, wenn

Pedr. **PEDRILLO**
Hat nicht Os - min et - wan, hat nicht Os - min et -

Vc. e B.

145

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm. ich nach dem Ge - rücht, so ich ge - hört, es wa - ge, dich

Pedr. wan, wie man fast glau - ben kann, sein Recht, sein Recht, als Herr pro - bie - ret, sein Recht als Herr pro -

Vc. e B.

149

FL.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

zit - ternd, be - bend fra - ge, ob du den Bas - - sa liebst? den Bas - sa

bie - ret und bei dir ex - er - zie - ret, ex - er - zie - ret? bei dir pro - bie - ret und ex - er - zie - ret? Dann wär's ein schlech - ter

153

FL.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

Allegro assai

a2

f

f

f

f

KONSTANZE (sie weint)

O! wie du mich be - trübst!

BLONDE (gibt dem PEDRILLO eine Ohrfeige)

Da nimm die Ant - wort drauf.

liebst? -

Kauf! Dann wär's ein schlech - ter, schlech - ter Kauf!

157 *a2*

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedrillo (hält sich das Wang)

Vc. e B.

p *f* *f* *f*

mo *p* *f*

BELMONTE (kniend)

Kon - stan - ze! ach ver - gib!

Nun bin ich auf - ge - klärt!

161 *a2*

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde (geht zornig von PEDRILLO)

Vc. e B.

p *f* *f* *f*

mo *p* *mo* *f*

KONSTANZE (seufzend)

Ob ich dir treu ver - blieb! Ob ich dir treu ver - blieb!

Du bist mich gar nicht wert.

167

Fl. *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Blonde

BLONDE (zu KONSTANZE)

Der Schlin - gel fragt sich an, ob ich ihm treu ge - blie - ben?

Vc. e B. *p*

172

Fl. *p*

Ob. *p*

Fag. *p*

V. I

V. II

Va.

Konst.

KONSTANZE (zu BLONDE)

Dem Bel - mont sag - te man, ich soll den Bas - sa

Vc. e B.

177

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

lie - ben!

PEDRILLO (hält sich das Wang)

Daß Blon - de ehr - lich sei, schwör'

Vc. e B.

182

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Belm.

BELMONTE (zu PEDRILLO)

Kon - stan - ze ist mir treu, dar - an ist nicht zu

Pedr.

ich bei al - len Teu - feln.

Vc. e B.

187 **Adagio**

FL.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst. **KONSTANZE (zu BLONDE)**
Dem Bel - mont sag - te man, ich soll den Bas - sa lie -

Blonde **BLONDE (zu KONSTANZE)**
Der Schlin - gel fragt sich an, ob ich ihm treu ge - blie -

Belm. **(zu PEDRILLO)**
zwei - feln. Kon - stan - ze ist mir treu, dar - an ist nicht zu zwei -

Pedr. **PEDRILLO (hält sich das Wang)**
Daß Blon - de ehr - lich sei, schwör' ich bei al - len Teu -

Vc. e B.

192 *Andantino*
a 2

Fl. *p*

Ob. *p*

Fag. *p*

Cor. (in Re) *a 2*
p

V. I *p* *pp*

V. II *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Konst. *p*
ben! Wenn uns - rer Eh - re

Blonde *p*
ben? Wenn uns - rer Eh - re

Belm. *p*
fein. So - bald sich Wei - ber

Pedr. *p*
fein! So - bald sich Wei - ber

Vc. e B. *p* *pp*

198

V. I

V. II

Va.

Konst.

we - gen die Män - ner Arg - wohn he - gen, ver - däch - tig auf uns sehn, das

Blonde

we - gen die Män - ner Arg - wohn he - gen, ver - däch - tig auf uns sehn, das

Belm.

krän - ken, daß wir sie un - treu den - ken, dann sind sie wahr - haft treu, von

Pedr.

krän - ken, daß wir sie un - treu den - ken, dann sind sie wahr - haft treu, von

Vc. e B.

203

V. I

V. II

Va.

Konst.

ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu -

Blonde

ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu -

Belm.

al - lem Vor - wurf frei, dann sind sie wahr - haft treu, von al - lem Vor - wurf

Pedr.

al - lem Vor - wurf frei, dann sind sie wahr - haft treu, von al - lem Vor - wurf

Vc. e B.

208 Allegretto

V. I

V. II

Va.

Konst.

stehn.

Blonde

stehn.

Belm.

frei.

Pedr.

frei. Lieb-stes Blond-chen, ach! ver-zei-he, sieh, ich bau' auf dei-ne... Treu-e mehr itzt

Vc. e B.

213

V. I

V. II

Va.

Blonde

BLONDE

Nein, das kann ich dir nicht schen-ken, nein,

Belm.

BELMONTE

Ach Kon- stan - ze! ach mein Le - ben, könn - test

Pedr.

als auf mei - nen Kopf!

Vc. e B.

217

V. I

V. II

Va.

Blonde

das kann ich dir nicht schen-ken, mich mit so was zu ver - den - ken, mit dem al - ten dum-men

Belm.

du mir doch ver - - ge - ben, daß ich die - - se Fra - ge

Vc. e B.

220

V. I

V. II

Va.

Konst.

KONSTANZE

Bel - mont! wie, du konn - test glau - ben, Bel - mont!

Blonde

Tropf! das kann ich dir nicht schen - ken, nein, das kann ich dir nicht

Belm.

tat.

Pedr.

PEDRILLO

Lieb - stes Blond - chen!

Vc. e B.

223

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Pedr.

Vc. e B.

wie, du konn - test glau - ben, daß man dir dies Herz könnt' schen - ken, nein, mich mit so - was zu - ver - den - ken, mit dem al - ten, dum - men

ach! ver - zei - he,

226

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Vc. e B.

mf

mf

rau - ben, das nur dir, das nur dir, das nur

Tropf, nein, das kann ich dir nicht schen - ken, mich mit so - was zu - ver - den - ken, mit dem al - ten, dum - men

229

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

p

a 2

p

mfp

mfp

dir_ ge - schla - gen hat, das nur dir, das nur

Tropf, mit dem al - ten, dum - men Tropf, nein, das kann ich dir_ nicht schen - ken, mich mit so_ was zu_ ver -

BELMONTE

Ach Kon - stan - ze! ach mein

PEDRILLO

lieb - stes Blond - chen! ach ver - ze - he!

232

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re) a 2

V. I

V. II

Va.

Kontr.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

cre -

cre -

cre -

cre -

cre -

dir, das nur dir ge - schia - - gen hat, das nur

den - ken, mit dem al - ten, dum - men Tropf, mit dem al - ten dum - men Tropf, mit dem al - ten, dum - men

Le - ben!

cre - scen -

240

FL I

FL II

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

mp

fp

p

Ich be - reu - e!

zei - he! Ich be - reu - e!

245

Fl. I

Fl. II

Ob.

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

KONSTANZE

Konst.

Ich ver - zei - he, ver - zei - he dei - ner Reu - - e. Wohl, es sei nun

BLONDE

Blonde

Ich ver - zei - he dei - ner Reu - - e. Wohl, es sei nun

Belm.

Wohl, es sei nun

Pedr.

Wohl, es sei nun

Vc. e B.

Allegro*)

258 *1^{mo}*

Fl. *p*

Ob. *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va.

Konst. *p*
tan! Es le - - be die Lie - - be, es

Blonde
tan! Es

Belm.
tan!

Pedr.
tan!

Vc. e B.

264

Fl.

Ob.

Fag. *1^{mo}*

Cor. (in Re) *p*

V. I

V. II

Konst.
le - - be die Lie - - be, es le - - be die

Blonde
le - - be die Lie - - be, es le - - be die

Belm. *p*
Es le - - be die

*) Ursprünglich „Allegro assai“; vgl. Vorwort.

276

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

Lie - be! Nur sie sei uns teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

Lie - be! Nur sie sei uns teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

Lie - he! Nur sie sei uns teu - er, nichts

Lie - be! Nur sie sei uns teu - er,

282

Fl.

Ob. *a 2*

Fag. *a 2*

Cor. (in Re)

Cl. (in Re) *a 2*

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.
an, nichts, nichts, nichts fa - -

Blonde
an, nichts, nichts, nichts, nichts fa - -

Belm.
fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts

Pedr.
nichts fa - che das Feu - er der

Vc. e B.

ff

Fl.

Ob.

Fag. a 2

Cor. (in Re)

Cl. (in Re) a 2

Timp. (in Re-La) *) [J]

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

che das Feu - er der Ei - fer - sucht an.

che das Feu - er der Ei - fer - sucht an.

fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an.

Ei - fer - sucht an, der Ei - fer - sucht an,

*) Zur Notierung der Pauken in T. 290 vgl. T. 316 und Krit. Bericht.

298

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I.

V. II.

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

do

f

a 2

do

f

do

f

do

f

do

f

do

f

Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

do

f

304

Fl. *a 2*

Ob. *a 2*

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re) *a 2*

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.
an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an,

Blonde
an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an,

Belm.
an, nichts fa - che das

Pedr.
an,

Vc. e B.

309

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

nichts, nichts, nichts fa - - che das

nichts, nichts, nichts, nichts fa - - che das

Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das

nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

314

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

Feu - er der Ei - fer - sucht an. Es le - -

Feu - er der Ei - fer - sucht an.

Feu - er der Ei - fer - sucht an.

an, der Ei - fer - sucht an.

*) T. 318, Violine I: piano möglicherweise schon zu T. 317 gemeint; dazu und zu einer Korrektur Mozarts an den Takten 317ff. vgl. Krit. Bericht.

319

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

be die Lie - - be, es le - - be die

Blonde

p
Es le - - be die Lie - - be, die

Belm.

p
Es le - - be die

Pedr.

p
Es

Vc. e B.

324

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

Lie - - be, es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns

Lie - - be, es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns

Lie - - be, es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns

le - - be die Lie - be, die Lie - be! Nur sie sei uns

329

Fl. *p* *crescendo* *f*

Ob. *crescendo* *f* *a 2*

Fag. *f*

Cor. (in Re) *crescendo* *f*

Cl. (in Re) *p* *crescendo* *f*

Timp. (in Re-La) *p* *crescendo* *f*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *f*

Konst. *f*
 teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts

Blonde *f*
 teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts

Belm. *f*
 teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts

Pedr. *f*
 teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts

Vc. e B. *f*
crescendo

334

FL

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

341

FL.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,

348

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Re)

Cl.
(in Re)

Timp.
(in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, der Ei - fer - sucht

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, der Ei - fer - sucht

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, der Ei - fer - sucht

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, der Ei - fer - sucht

nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, der Ei - fer - sucht

356

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Blonde

Belm.

Pedr.

Vc. e B.

an, der Ei - fer - sucht an.

an, der Ei - fer - sucht an.

an, der Ei - fer - sucht an.

an, der Ei - fer - sucht an.

DRITTER AUFZUG

Platz vor dem Palaste des BASSA SELIM; auf einer Seite der Palast des BASSA; gegenüber die Wohnung des OSMIN; hinten Aussicht aufs Meer.
Es ist Mitternacht.

Erster Auftritt

PEDRILLO, KLAAS, der eine Leiter bringt.

PEDRILLO

Hier, lieber Klaas, hier leg sie indes nur nieder und hole die zwote vom Schiff. Aber nur hübsch leise, daß nicht viel Lärm gemacht wird: es geht hier auf Tod und Leben.

KLAAS

Laß mich nur machen, ich versteh' das Ding auch ein bißchen – wenn wir sie nur erst an Bord haben!

PEDRILLO

Ach lieber Klaas! Wenn wir mit unsrer Beute glücklich nach Spanien kommen: ich glaube, Don Belmonte läßt dich in Gold einfassen.

KLAAS

Das möchte wohl ein bißchen zu warm aufs Fell gehn; doch das wird sich schon geben. Ich hole die Leiter.
(geht ab)

PEDRILLO

Ach! wenn ich sagen sollte, daß mir's Herz nicht klopfte, so sagt' ich eine schreckliche Lüge. Die verzweifelten Türken verstehn nicht den mindesten Spaß; und ob der Bassa gleich ein Renegat ist, so ist er, wenn's aufs Kopfab ankommt, doch ein völliger Türke.

KLAAS (bringt die zwote Leiter)

PEDRILLO

So, guter Klaas, und nun lichte die Anker und spann alle Segel auf; denn eh' eine halbe Stund' vergeht, hast du deine völlige Ladung.

KLAAS

Bring sie nur hurtig, und dann laß mich sorgen.
(geht ab)

Zweiter Auftritt

BELMONTE, PEDRILLO.

PEDRILLO

Ach! – Ich muß Atem holen. – Es zieht mir's Herz so eng zusammen, als wenn ich's größte Schelmstück vorhätte. – Ach, wo mein Herr auch bleibt! –

BELMONTE (ruft leise)

Pedrillo! Pedrillo!

PEDRILLO

Wie gerufen!

BELMONTE

Ist alles fertig gemacht?

PEDRILLO

Alles! Jetzt will ich ein wenig um den Palast herum spionieren, wie's aussieht. Singen Sie indessen eins. Ich hab' das so alle Abende getan; und wenn Sie da auch jemand gewahr wird oder Ihnen begegnet – denn alle Stunden macht hier eine Janitscharenwache die Runde –, so hat's nichts zu bedeuten, sie sind das von mir schon gewohnt; es ist fast besser, als wenn man Sie so stille hier fände.

BELMONTE

Laß mich nur machen und komm bald wieder.

PEDRILLO (geht ab)

Dritter Auftritt

BELMONTE allein.

BELMONTE

O Konstanze, Konstanze! Wie schlägt mir das Herz! Je näher der Augenblick kommt, desto ängstlicher zagt meine Seele; ich fürchte und wünsche, bebe und hoffe. O Liebe, sei du meine Leiterin!

Nº 17 Aria*)

Andante

Flauto I
Flauto II
Clarinetto I in Sib/B
Clarinetto II in Sib/B
Fagotto I
Fagotto II
Corno I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
BELMONTE
Violoncello e Basso

Fl. I
Fl. II
Clar. I (in Sib)
Clar. II (in Sib)
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Mib)

*) Zu den verschiedenen Kompositionsstadien dieser Arie vgl. Vorwort (siehe dazu auch die Fußnoten auf Seiten 345, 347 und 353).

17

FL

Clar. I
(in *Sf*)

Clar. II
(in *Sf*)

Fag. I

Fag. II

Cor.
(in *Mib*)

V. I

V. II

Va.

Belm.

8

BelMONTE

Ich bau - e - ganz - auf

Vc. e B

23

V. I

V. II

Va.

Belm.

8

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

[j]

dei - - ne Stär - ke, ver - trau' - , o - Lie - be! dei - ner Macht! ver - trau' - , o -

Vc. e B

29

Fl.

Clar. (in Si^b)

Fag.

Cor. (in Mi^b)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Lie - be, o Lie - - be! dei - - ner Macht! Denn

35

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

fp

fp

ach! was wur-den nicht für Wer-ke schon oft durch dich — zu - stand ge - bracht, was wur - den nicht für

41

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

mo

p

mo

p

a2

p

Wer-ke schon oft durch dich zu-stand ge-bracht. Was

47

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

mo

mo

a2

p

al-ler Welt un-mög-lich scheint, wird durch die Lie-be doch ver-eint, wird durch die

*) Zu T. 51 in Violoncello/Baß vgl. Krit. Bericht.

52

FL.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

Belm.

Lie - be, durch die Lie - be doch ver - eint _____, wird durch die Lie - be, durch die

57

FL.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

Belm.

Lie - be doch ver - eint

62

FL.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

doch ver - eint _____, doch ver - eint _____, doch ver -

*) Zu fünf verworfenen Takt (Belmonte, Violoncello/Baß) zwischen T. 54 und 55 vgl. Vorwort.

67

FL I
f

FL II
f

Clar. I
(in Sib.)
f

Clar. II
(in Sib.)
f

Fag. I
f

Fag. II
f

Cor.
(in Sib.)
f

V. I

V. II

Va.

Belm.
eint.

Vc. e B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 346, covers measures 67 through 72. It features a woodwind section with Flute I and II, Clarinets I and II (both in Sib.), Bassoon I and II, and Cor Anglais (in Sib.), all playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The strings consist of Violin I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.), providing a steady accompaniment. The Bassoon I part includes a 'eint.' (entry) marking. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

73

Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

78

Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.

Was al - ler Welt un - mög - lich scheint, wird durch die Lie - be doch ver - eint.

*) Eine verworfene Fassung nach T. 78 (25 Takte anstelle von T. 79-93) ist im Anhang I, S. 433, wiedergegeben; vgl. Vorwort.

83

Fl.

Clar. (in *Sib*)

Fag.

Cor (in *Mib*)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Was

87

Fl.

Clar. (in *Sib*)

Fag.

Cor (in *Mib*)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

al - - ler Welt, al - ler Welt un - mög - lich scheint, wird durch die

92

Fl.

Clar. (in Si \flat)

Fag.

Cor. (in Mi \flat)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Lie - be, durch die Lie - be_ doch ver - eint

fp

p

a2 *tr*

p

fp

fp

fp

97

Fl.

Clar. (in Si \flat)

Fag.

Cor. (in Mi \flat)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Ich bau - e_ ganz_ auf dei - ne Stär - ke, ver - trau'_, o_

p

a2

p

p

p

p

p

*) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang:

98

(vereint)_ Ich

104

V. I *sfp*

V. II *sfp*

Va. *fp*

Belm. [J]
Lie - be! dei - ner Macht! ver - trau' —, o — Lie - be, o Lie - - be! dei - - ner

Vc. e B. *fp*

110

Fl.

Clar. (in Sib) *p*

Fag. *p*

Cor. (in Mib) *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Belm. Macht! Denn ach! was wur - den nicht für Wer - ke schon

Vc. e B. *p*

116

Clar. (in Sib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

oft durch dich zu-stand ge-bracht, schon oft durch dich zu-stand ge-bracht

Vc. e B.

122

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

127

FL

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

132

FL

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

mo

mo

a2

[]

schon oft, schon oft durch dich zu - stand - ge - bracht, Was al - ler Welt un -

138 *mo*

FL

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

mög - lich scheint, wird durch die Lie - be doch ver - eint, wird durch die Lie - be, durch die Lie - be doch ver -

144

FL

Clar. I (in Sib)

Clar. II (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

Belm.

eint, wird durch die Lie - be, durch die Lie - be doch ver - eint

*) Zur ursprünglichen Fassung des Schlusses ohne die Takte 148-157 vgl. Vorwort.

150

Fl.

Clar. I
(in Sib)

Clar. II
(in Sib)

Fag.

Cor.
(in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

... wird durch die Liebe doch vereint

fp

fp

fp

fp

154

Fl.

Clar.
(in Sib)

Fag.

Cor.
(in Mib)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

... doch vereint, doch ver -

fp

fp

fp

f

p

f

p

159

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mi)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

eint —, doch ver - eint.

Vierter Auftritt

BELMONTE und PEDRILLO.

PEDRILLO

Alles liegt auf dem Ohr; es ist alles so ruhig, so stille, als den Tag nach der Sündflut.

BELMONTE

Nun so laß uns sie befreien. Wo ist die Leiter?

PEDRILLO

Nicht so hitzig. Ich muß erst das Signal geben.

BELMONTE

Was hindert dich denn, es nicht zu tun? Mach fort!

PEDRILLO (sieht nach der Uhr)

Eben recht, Schlag zwölf. Gehen Sie dort an die Ecke und geben Sie wohl acht, daß wir nicht überrascht werden.

BELMONTE

Zaudre nur nicht!
(geht ab)

PEDRILLO (indem er seine Mandoline hervorholt)

Es ist doch um die Herzhaftigkeit eine erzläppische Sache. Wer keine hat, schafft sich mit aller Mühe keine an! Was mein Herz schlägt! Mein Papa muß ein Erzpolttron*) gewesen sein.

(fängt an zu spielen)

Nun, so sei es denn gewagt!**)

(singt und akkompagniert sich)

*) Poltron = Feigling

**) Pedrillo spricht diesen Satz also während des Vorspiels von No. 18; vgl. Vorwort.

No 18 Romance*

Violino I *pizzicato*

Violino II *pizzicato*

Viola I, II *pizzicato*

PEDRILLO

Violoncello *pizzicato*

1. In Moh-ren -
2. Da kam aus

6

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc.

land ge-fan-gen war — ein Mä-del hübsch und fein; sah rot und weiß, war schwarz von Haar, seufzt' Tag und
fer-nem Land da-her — ein jun-ger Rit-ters-mann; den jam-mer-te das Mäd-chen sehr; jach**) rief er,

12

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Vc.

8 Nacht und wein-te gar — wollt' gern er-lö-set sein —, wollt' gern er-lö-set sein.
wag' ich Kopf und Ehr' — wenn ich sie ret-ten kann —, wenn ich sie ret-ten kann.

*) Zu Mozarts Notierung als Strophenlied vgl. Vorwort.

**) jach (norddeutsch) = gach (süddeutsch) = rasch, frisch, ohne Zaudern.

18

V. I. PEDRILLO
Noch geht alles gut, es rührt sich
noch nichts.*)

V. II. BELMONTE (kommt hervor)
Mach ein Ende, Pedrillo.

Va. PEDRILLO
An mir liegt es nicht, daß sie sich
noch nicht zeigen. Entweder schlafen
sie fester als jemals, oder der Bassa ist
bei der Hand. Wir wollen's weiter ver-
suchen. Bleiben Sie nur auf Ihrem Pos-
ten.

Pedr. -

Vc. -

BELMONTE (geht wieder fort)

3. Ich komm zu
4. Ge - sagt, ge -

Dal segno
(Strophe 2)

(6)

V. I. -

V. II. -

Va. -

Pedr.
dir in finst - rer Nacht _____, laß, Lieb - chen, husch mich ein! Ich fürch - te we - der Schloß noch
tan; Glock zwöl - fe stand _____ der tapf - re Rit - ter da; sanft reicht sie ihm die wei - che

Vc. -

(11)

V. I. -

V. II. -

Va. -

Pedr.
Wacht; hol - la! horch auf! um Mit - ter - nacht - sollst du er - lö - set sein _____, sollst
Hand; früh man die lee - re Zel - le fand; - fort war - sie, hop - sa - sa _____! fort

Vc. -

*) Pedrillo spricht diesen Satz während des Nachspiels zur 2. Strophe.

(16)

V I

V II

Va

Pedr

du - er - lö - set - sein
war - sie - hop - sa - sa!

Vc

Dal segno
(Strophe 4)

PEDRILLO (hustet eingemal, KONSTANZE öffnet das Fenster.)
Sie macht auf, Herr! Sie macht auf!

BELMONTE
Ich komme, ich komme!

KONSTANZE (oben am Fenster)
Belmonte!

BELMONTE
Konstanze! Hier bin ich! hurtig die Leiter!
(PEDRILLO stellt die Leiter an Konstanzens Fenster, BELMONTE steigt hinein, PEDRILLO hält die Leiter.)

PEDRILLO
Was das für ein abscheuliches Spektakel macht.
(hält die Hand aufs Herz)
Es wird immer ärger, weil es nun Ernst wird. Wenn sie mich hier erwischten, wie schön würden sie mit mir abtrollen, zum Kopfab schlagen, zum Spießen oder zum Hängen. Je nu! Der Anfang ist einmal gemacht, itzt ist's nicht mehr aufzuhalten, es geht nun schon einmal aufs Leben oder auf den Tod los.
(BELMONTE kommt mit KONSTANZEN unten zur Türe heraus.)

BELMONTE
Nun, holder Engel! nun hab' ich dich wieder, ganz wieder. Nichts soll uns mehr trennen.

KONSTANZE
Wie ängstlich schlägt mein Herz! Kaum bin ich imstande, mich aufrecht zu halten: wenn wir nur glücklich entkommen.

PEDRILLO
Nur fort! nicht geplaudert! Sonst könnt' es freilich schief gehen, wenn wir da lange Rat halten und seufzen.
(stößt BELMONTEN und KONSTANZEN fort)
Nur frisch nach dem Strande zu! Ich komme gleich nach.
(BELMONTE und KONSTANZE ab.)

PEDRILLO
Nun, Cupido, du mächtiger Herzensdieb, halte mir die Leiter und hülle mich samt meiner Gerätschaft in einen dicken Nebel ein!
(Er hat unter der Zeit die Leiter an Blondens Fenster gelegt und ist hinaufgestiegen.)
Blondchen, Blondchen! Mach auf ums Himmelswillen, zaudre nicht! Es ist um Hals und Kragen zu tun.
(Es wird das Fenster geöffnet, er steigt hinein.)

Fünfter Auftritt

OSMIN und ein schwarzer STUMMER öffnen die Türe von Osmins Hause, wo PEDRILLO hineingestiegen ist. OSMIN, noch halb schlaftrunken, hat eine Laterne. Der STUMME gibt OSMIN durch Zeichen zu verstehen, daß es nicht richtig sei, daß er Leute gehört habe, u.s.w.

OSMIN
Lärmen hörtest du? Was kann's denn geben? Vielleicht Schwärmer? Geh, spioniere, bringe mir Antwort.
(Der STUMME lauscht ein wenig herum; endlich wird er die Leiter an Osmins Fenster gewahr, erschrickt und zeigt sie OSMIN, der wie im Taumel mit der Laterne in der Hand an seine Haustüre gelehnt steht und nickt.)

OSMIN
Gift und Dolch! Was ist das? Wer kann ins Haus steigen? Das sind Diebe oder Mörder.
(Er tummelt sich herum, weil er aber noch halb schlaftrunken ist, stößt er sich hier und da etc.)

OSMIN

Hurtig, hole die Wache! Ich will unterdessen lauern.
(Der STUMME ab; OSMIN setzt sich auf die Leiter mit der Laterne in der Hand und nickt ein. PEDRILLO kömmt rückwärts wieder zum Fenster herausgestiegen und will die Leiter wieder herunter. BLONDE oben am Fenster wird OSMIN gewahr und ruft PEDRILLO zu:)

BLONDE

O Himmel, Pedrillo! Wir sind verloren.

PEDRILLO (sieht sich um, und sowie er OSMIN gewahr wird, stutzt er, beseht ihn und steigt wieder zum Fenster hinein.)

Ah! welcher Teufel hat sich wider uns verschworen.

OSMIN (auf der Leiter dem PEDRILLO nach, ruft:)

Blondchen! Blondchen!

PEDRILLO (im Hineinsteigen zu BLONDE:)

Zurück, nur zurück!

OSMIN (steigt wieder zurück)

Wart, Spitzbube, du sollst mir nicht entkommen. Hilfe! Hilfe! Wache, hurtig, hier gibt's Räuber! Herbei, herbei!

PEDRILLO (kommt mit BLONDEN unten zur Haustüre heraus, sieht schüchtern nach der Leiter und schleicht sich dann mit BLONDEN darunter weg.)

PEDRILLO, BLONDE (im Abgehn)

O Himmel, steh uns bei! Sonst sind wir verloren.

OSMIN

Zu Hilfe! zu Hilfe! geschwind!
(Er will nach.)

WACHE (mit Fackeln, halten OSMIN auf)

Halt, halt! Wohin?

OSMIN

Dorthin, dorthin.

WACHE

Wer bist du?

OSMIN

Nur nicht lange gefragt, sonst entkommen die Spitzbuben. Seht ihr denn nicht? Hier ist noch die Leiter.

WACHE

Das sehn wir. Kannst nicht du sie angelegt haben?

OSMIN

Gift und Dolch! Kennt ihr mich denn nicht? Ich bin Oberaufseher der Gärten beim Bassa. Wenn ihr noch lange fragt, so hilft euer Kommen nichts.

(Ein Teil der WACHE bringt PEDRILLO und BLONDEN zurück.)

OSMIN

Ah endlich! Gift und Dolch! Seh' ich recht? Ihr beide? Warte, spitzbübischer Pedrillo, dein Kopf soll am längsten fest gestanden sein.

PEDRILLO

Brüderchen, Brüderchen! Wirst doch Spaß verstehen? Ich wollt' dir dein Weibchen nur ein wenig spazieren führen, weil du heute dazu nicht aufgelegt bist. Du weißt schon,

(heimlich zu OSMIN)

wegen des Zyperweins.

OSMIN

Schurke, glaubst du mich zu betäuben? Hier verstehe ich keinen Spaß. Dein Kopf muß herunter, so wahr ich ein Muselmann bin.

PEDRILLO

Und du hast einen Nutzen dabei? Wenn ich meinen Kopf verliere, sitzt deiner um so viel fester?

(Ein anderer Teil der WACHE, auch mit Fackeln, bringt BELMONTE und KONSTANZE.)

BELMONTE (widersetzt sich noch)

Schändliche, laßt mich los!

WACHE

Sachte, junger Herr, sachte! Uns entkommt man nicht so geschwinde.

OSMIN

Sieh da! Die Gesellschaft wird immer stärker. Hat der Herr Baumeister auch wollen spazieren gehen? O ihr Spitzbuben! Hatte ich heute nicht recht,

(zu BELMONTE)

daß ich dich nicht ins Haus lassen wollte? Nun wird der Bassa sehen, was für sauberes Gelichter er um sich hat.

BELMONTE

Das beiseite! Laß hören, ob mit Euch ein vernünftig Wort zu sprechen ist? Hier ist ein Beutel mit Zechinen, er ist Euer, und noch zweimal soviel; laßt mich los.

KONSTANZE

Laßt Euch bewegen!

OSMIN

Ich glaube, ihr seid besessen! Euer Geld brauchen wir nicht, das bekommen wir ohnehin: eure Köpfe wollen wir.

(zur WACHE)

Schleppt sie fort zum Bassa!

BELMONTE, KONSTANZE

Habt doch Erbarmen! Laßt Euch bewegen!

OSMIN

Um nichts in der Welt! Ich habe mir längst so einen Augenblick gewünscht. Fort, fort!

(Die WACHE führt BELMONT und KONSTANZEN fort, samt PEDRILLO und BLONDEN.)

OSMIN (allein)

N^o 19 Aria

Allegro vivace

Flauto piccolo
in Sol/G

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola I, II

OSMIN

Violoncello e
Basso

6

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 6 through 13. The Fl. picc. (in Sol) part begins with a sixteenth-note scale. The woodwinds (Ob., Clar. (in La), Fag.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The strings (V. I, V. II, Va., Vc. e B.) provide harmonic support with various rhythmic patterns. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte).

14

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

O, wie will ich tri - um -

Detailed description: This system of musical notation covers measures 14 through 21. The woodwinds continue their accompaniment. The strings play a steady eighth-note pattern. The vocal part, Osmin, enters in measure 14 with the lyrics "O, wie will ich tri - um -". Dynamics are marked as *p* (piano).

22

Fl. picc. (in Sol)

V. I

V. II

Va.

Osm. in

phie - ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh - ren und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren

Vc. e B.

29

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osm. in

zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu; schnü-ren zu;

Vc. e B.

38

FL. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in La)

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu. Hüp - fen will ich, la - chen,

45

Ob.

Clar.
(in La)

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

sprin - gen und ein Freu - den - lied - chen sin - gen; denn

51

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

nun hab' ich vor euch Ruh', denn nun

60

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

hab' ich vor euch Ruh'

67

Ob.

Clar.
(in La) *a 2*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

73

Fl. picc.
(in Sol) *p*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Osmin

Vc. e B. *p*

O, wie will ich tri - um - phie - ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh - ren

79

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu. Schleicht

88

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

nur säu-ber-lich und lei-se, ihr ver-damm-ten Ha-rems-mäu-se, un-ser Ohr ent-deckt euch

99

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

schon; und eh' ihr uns könnt ent - sprin - gen, seht ihr euch in un - sern Schlin - gen und er -

meno f

sf

fp

sf

p

sf

p

sf

p

104

Ob.

Clar. (in La)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmín

Vc. e B.

ha - schet eu - ren Lohn, und er - ha - - schet eu - - ren Lohn.

p

p

p

p

113

Ob.

Clar. (in C)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

p

Schlecht nur säu - ber - lich und lei - se, ihr ver - dämm - ten Ha - rem -

123

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

fp *fp* *fp* *f* *p* *f* *p*

fp *fp* *fp* *f* *p* *f* *p*

fp *fp* *fp* *f* *p* *f* *p*

mäu - se, un - - ser Ohr ent - deckt euch schon, ent - deckt euch schon, ent - deckt euch schon,

132

Fl. picc.
(in Sol)

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

p

O, wie will ich tri-um - phie - ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh - ren und die

139

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in La)

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

p

Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu. Hüpf-en.

147

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in La)

Fag.

Cor.
(in Re)

V. I

V. II

Va.

Osm. in

Vc. e B.

will ich, la-chen, sprin-gen und ein Freu - - - den -

a 2

a 2

sf *p*

sf *p*

sf *p*

sf *p*

154

V. I

V. II

Va.

Osm. in

Vc. e B.

lied - chen sin -

tr *tr* *tr*

tr *tr* *tr*

3 *3* *3*

185

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Clar.
(in La) *a2*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

191

Fl. picc.
(in Sol) *p*

Ob.

Clar.
(in La) *a2*

Fag.

V. I

V. II *p*

Va. *p*

Osmn

Vc. e B. *p*

O, wie will ich tri-um-phi-ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh-ren

197

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren zu, schnü-ren,

204

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Cor. (in Re)

V. I

V. II

Va.

Osmn

Vc. e B.

schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren zu; und die Häl - se schnü - ren

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

211

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Cor.
(in Re)

V. I
f p

V. II
f p

Va.
f p

Osmín

Vc. e B.
f p

zu: und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren zu, schnü-ren,

218

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Cor.
(in Re)

V. I
crescendo

V. II
crescendo

Va.
crescendo

Osmín

Vc. e B.
crescendo

schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren; schnü-ren, schnü-ren zu: und die Häl - se schnü - ren

Sechster Auftritt

Zimmer des Bassa.

SELIM mit Gefolge, hernach OSMIN, BELMONTE, KONSTANZE und WACHE.

SELIM (zu einem Offiziere)

Geht, unterrichtet Euch, was der Lärm im Palast bedeutet; er hat uns im Schlaf aufgeschreckt, und laßt mir Osmin kommen.

(Der Offizier will abgehen, indem kommt OSMIN zwar hastig, doch noch ein wenig schläfrig.)

OSMIN

Herr! – Verzeih, daß ich es so früh wage – deine Ruhe zu stören.

SELIM

Was gibt's, Osmin, was gibt's? Was bedeutet der Aufruhr?

OSMIN

Herr, es ist die schändlichste Verräterei in deinem Palast –

SELIM

Verräterei?

OSMIN

Die niederträchtigen Christensklaven entführen uns – die Weiber. Der große Baumeister, den du gestern auf Zureden des Verräters Pedrillo aufnahmst, hat deine – schöne Konstanze entführt.

SELIM

Konstanze? Entführt? Ah, setzt ihnen nach!

OSMIN

O, 's ist schon dafür gesorgt! Meiner Wachsamkeit – hast du es zu danken, daß ich sie wieder beim Schopfe gekriegt habe. Auch mir selbst hatte der – spitzbübische Pedrillo eine gleiche Ehre zuge-dacht und er hatte mein Blondchen schon beim Kopfe, um mit ihr – in alle Welt zu reisen. – Aber Gift und Dolch! Er soll mir's entgelten! – Sieh, da bringen sie sie!

(BELMONTE und KONSTANZE werden von der WACHE hereingeführt.)

SELIM

Ah, Verräter! Ist's möglich? – Ha, du heuchlerische Sirene! War das der Aufschub, den du begehrtest? Mißbrauchtest du so die Nachsicht, die ich dir gab, um mich zu hintergehen?

KONSTANZE

Ich bin strafbar in deinen Augen, Herr, es ist wahr. Aber es ist mein Geliebter, mein einziger Geliebter, dem lang schon dieses Herz gehört. O nur für ihn, nur um seinetwillen fleht' ich Aufschub. – O laß mich sterben! Gern, gern will ich den Tod erdulden, aber schone nur sein Leben –

SELIM

Und du wagst's, Unverschämte, für ihn zu bitten?

KONSTANZE

Noch mehr: für ihn zu sterben!

BELMONTE

Ha, Bassa! Noch nie erniedrigte ich mich zu bitten, noch nie hat dieses Knie sich vor einem Menschen gebeugt. Aber sieh, hier lieg' ich zu deinen Füßen und flehe dein Mitleid an. Ich bin von einer großen spanischen Familie, man wird alles für mich zahlen. Laß dich bewegen, bestimme ein Lösegeld für mich und Konstanze so hoch du willst. Mein Name ist Lostados.

SELIM (stauend)

Was hör' ich! Der Kommandant von Oran, ist dir der bekannt?

BELMONTE

Das ist mein Vater.

SELIM

Dein Vater? Welcher glückliche Tag! Den Sohn meines ärgsten Feindes in meiner Macht zu haben! Kann was Angenehmers sein! Wisse, Elender! Dein Vater, dieser Barbar, ist schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte. Sein unbiegsamer Geiz entriß mir eine Geliebte, die ich höher als mein Leben schätzte. Er brachte mich um Ehrenstellen, Vermögen, um alles. Kurz, er zernichtete mein ganzes Glück. Und dieses Mannes einzigen Sohn habe ich nun in meiner Gewalt! Sage, er an meiner Stelle, was würde er tun?

BELMONTE (ganz niedergedrückt)

Mein Schicksal würde zu beklagen sein.

SELIM

Das soll es auch sein. Wie er mit mir verfahren ist, will ich mit dir verfahren. Folge mir, Osmin, ich will dir Befehle zu ihren Martern geben.

(zu der WACHE)

Bewacht sie hier.

Siebenter Auftritt

BELMONTE und KONSTANZE.

Nº 20 Recitativo e Duetto

Recitativo

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

KONSTANZE

BELMONTE

Violoncello e Basso

Welch ein Ge-schick!

5

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

o Qual der See - le! Hat sich denn al - les wi - der mich ver -

sf *p* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

sfp *f*

8

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

schwo - ren! Ach! Kon - stan - ze! durch mich bist du ver - lo - ren! Welch ei - ne Pein!

f *p* *fp* *p*

f *p* *fp* *p*

f *p* *fp* *p*

f *p* *fp* *p*

11

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

KONSTANZE

Laß, ach, Ge - lieb - ter! laß dich das nicht quä - len! Was ist der Tod? - ein

14

V. I

V. II

Va.

Konst.

U - ber-gang zur Ruh! und dann an dei - ner Sei - te ist er Vor - ge - schmack der Se - lig - keit!

Belm.

BELMONTE

En - - gels -

Vc. e B.

17 *a tempo*

V. I

V. II

Va.

Belm.

see - le! Welch hol - de Gü - te! Du flö - best Trost in mein er - schüt - tert

Vc. e B.

21 *colla parte*

V. I

V. II

Va.

Belm.

Herz. Du lin - derst mir den To - des - schmerz, und ach! ich rei - ße dich ins Grab!

Vc. e B.

sfp

attacca subito il Duetto

Duetto

Andante

24 = 1

Flauto I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
Sivalto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

BELMONTE

Violoncello e
Basso

Mei-net-we-gen sollst du ster-ben! Ach Kon-stan-ze! kann ich's wa-gen, noch die

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

Au-gen auf-zu-schla-gen? Ich be-rei-te dir den Tod! Ich be-

10

FL

Clar. (in Si^b)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Konstanze

Bel - mont! du stirbst mei - net - we - gen! mei - net - we - gen! Ich nur zog dich ins Ver -

Belm.

rei - - te dir den Tod!

Vc. e B.

16

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

der - ben, ich, ich nur zog dich ins Ver - der - ben, und ich

20

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

soll nicht mit dir ster - ben! und ich soll nicht mit dir ster - ben! ich

*) Zu T. 13 in den Flöten vgl. Krit. Bericht.

24

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Vc. e B.

soll nicht mit dir ster-ben? Won-ne ist mir dies Ge - bot...! Won - ne ist mir dies Ge -

31

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

bot! Ed - le See - le! dir zu le - ben war mein Wunsch und all mein

BELMONTE

Ed - le See - le! dir zu le - ben war mein Wunsch und all mein

37

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

sf p sf p sf p sf p

sfp sfp sfp

mf

Stre - ben, all mein Stre - ben, war mein Wunsch und all mein Stre - ben, Oh - ne

Stre - ben, all mein Stre - ben, war mein Wunsch und all mein Stre - ben.

sf p sf p

43

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

a2

dich ist mir's nur Pein, län - ger auf der Welt zu sein, län - ger

Oh - ne dich ist mir's nur Pein, län - ger auf der Welt zu sein,

48

Fl.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

län - ger auf der Welt zu sein, län - ger, län - ger auf der Welt zu sein.

Belm.

län - ger auf der Welt zu sein, län - ger, län - ger auf der Welt zu sein. Mei-net-

Vc. e B.

55

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Bel - mont! du stirbst mei-net - we-gen! mei-net - we-gen!

Belm.

we - gen sollst du ster-ben! Ach Kon -

Vc. e B.

70

FL

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

ist mir dies Ge - - bot! Won - ne, Won - ne ist mir dies Ge - bot!

Ich be - rei - te dir den Tod!

76

FL

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

Ed - le... See - le! dir zu - le - ben ist mein Wunsch... ist mein

Ed - le... See - le! dir zu - le - ben ist mein Wunsch... ist mein

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

81

FL

Clar.
(in Si₂)

Fag.

Cor.
(in Si₂alto)

V. I

V. II

Vc.

Konst.

Behn.

Vc. e B.

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

p

p

Wunsch und all mein Stre - ben, ist mein Wunsch — und all — mein Stre - ben! Oh - ne

Wunsch und all mein Stre - ben, ist mein Wunsch — und all — mein Stre - ben!

86

Cor.
(in Si₂alto)

V. I

V. II

Vc.

Konst.

Behn.

Vc. e B.

dich ist mir's nur Pein, län - ger auf der Welt zu sein,

Oh - ne dich ist mir's nur Pein, län - ger auf der Welt zu

101

Clar. (in Si^b)

Fag.

Cor. (in Si^balto) *a 2*

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

sf p

sf p

sf p

sf p

sf p

sf p

sf p

Freu-den, weil ich dir zur Sei - te bin, weil ich dir zur Sei - te bin, zur Sei - te -

weil ich dir zur Sei - te bin, weil ich dir zur Sei - te bin, zur Sei - te -

sf p

108

Clar. (in Si^b)

Fag.

Cor. (in Si^balto) *a 2*

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

tr

tr

bin. Um dich, Ge - lieb - ter, geb' ich gern mein

bin. Um dich, Ge - lieb - te, geb' ich gern mein

114

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sib/alto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

Le - ben hin, geb' ich gern mein Le - ben hin, O wel - che

Le - ben hin, geb' ich gern mein Le - ben hin, O wel - che

sfp *p* *sf* *fp*

120

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sib/alto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

Se - lig-keit! O wel - che Se - lig-keit! O wel - che Se

Se - lig-keit! O wel - che Se - lig-keit! O wel - che Se

fp *fp* *fp*

152

V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.

fp fp fp cresc. cresc. crescendo

Se

158

Clar.
(in Sib.)
Fag.
Cor.
(in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.

fp p fp fp fp fp

- lig - keit! Mit dem Ge - lieb - ten ster - - ben ist se - li - ges Ent - zü - - cken! Mit

- lig - keit! Mit der Ge - lieb - ten ster - - ben ist se - li - ges Ent - zü - - cken! Mit

164

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

won - ne-vol - len Bli - cken ver - läßt man da die Welt, ver - - läßt man, ver - -

won - ne-vol - len Bli - cken ver - läßt man da die Welt, ver - - läßt man, ver - -

fp *fp* *sfp* *sfp*

169

Clar.
(in Sib)

Cor.
(in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

läßt man da die Welt _____ Mit

läßt man da die Welt. Mit der Ge - lieb - ten ster - ben ist se - li - ges Ent - zü - cken. Mit

p *p* *p* *sf* *p* *p*

175

Clar. (in Sib)

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

won - ne - vol - len Bli - - - cken ver - läßt man da die Welt. Mit dem Ge - lieb - ten ster - ben ist

won - ne - vol - len Bli - - - cken ver - läßt man da die Welt

f p f p fp p sf p

182

Clar. (in Sib)

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

se - li - ges Ent - zü - cken. Mit won - ne - vol - len Bli - - - cken ver - läßt man da die Welt... Mit

Mit won - ne - vol - len Bli - - - cken ver - läßt man da die Welt... Mit

f p f p fp p

189

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

won-ne-vol-len Bli-cken ver-läßt man da die Welt _____, ver-läßt _____ man da _____ die

won-ne-vol-len Bli-cken ver-läßt man da die Welt _____, ver-läßt _____ man da _____ die

f p f p fp p f p fp fp fp fp fp fp

197

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Konst.

Belm.

Vc. e B.

Welt _____, ver-läßt _____ man da _____ die Welt _____, die Welt _____, die Welt.

Welt _____, ver-läßt _____ man da _____ die Welt _____, die Welt _____, die Welt.

fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp f

Achter Auftritt

PEDRILLO und BLONDE werden von einem andern Teil der WACHE hereingeführt; und die Vorigen.

PEDRILLO

Ach Herr! Wir sind hin! An Rettung ist nicht mehr zu denken. Man macht schon alle Zubereitungen, um uns aus der Welt zu schaffen. Es ist erschrecklich, was sie mit uns anfangen wollen! Ich, wie ich im Vorbeigehen gehört habe, soll in Öl gesotten und dann gespießt werden. Das ist ein sauber Traktament! Ach! Blondchen! Blondchen! Was werden sie wohl mit dir anfangen?

BLONDE

Das gilt mir nun ganz gleich. Da es einmal gestorben sein muß, ist mir alles recht.

PEDRILLO

Welche Standhaftigkeit! Ich bin doch von gutem altchristlichen Geschlecht aus Spanien, aber so gleichgültig kann ich beim Tode nicht sein! — Weiß der Teufel . . . Gott sei bei mir! Wie kann mir auch itzt der Teufel auf die Zunge kommen?

Letzter Auftritt

Die Vorigen, BASSA SELIM, OSMIN (voll Freuden) und Gefolge.

SELIM

Nun, Sklave! Eiender Sklave! Zitterst du? Erwartest du dein Urteil?

BELMONTE

Ja, Bassa, mit so vieler Kaltblütigkeit, als Hitze du es aussprechen kannst. Kühle deine Rache an mir, tilge das Unrecht, so mein Vater dir angetan. — Ich erwarte alles und tadle dich nicht.

SELIM

Es muß also wohl deinem Geschlechte ganz eigen sein, Ungerechtigkeiten zu begehen, weil du das für so ausgemacht annimmst? Du betrügst dich. Ich habe deinen Vater viel zu sehr verabscheut, als daß ich je in seine Fußstapfen treten könnte. Nimm deine Freiheit, nimm Konstanzen, segle in dein Vaterland, sage deinem Vater, daß du in meiner Gewalt warst, daß ich dich freigelassen, um ihm sagen zu können, es wäre ein weit größer Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster tilgen.

BELMONTE

Herr! . . . du setzest mich in Erstaunen . . .

SELIM (ihn verächtlich ansehend)

Das glaub' ich. Zieh damit hin und werde du wenigstens menschlicher als dein Vater, so ist meine Handlung belohnt.

KONSTANZE

Herr, vergib! Ich schätzte bisher . . . deine edle Seele, aber nun bewundre ich . . .

SELIM

Still! Ich wünsche für die Falschheit, so Sie an mir begangen, daß Sie es nie bereuen möchten, mein Herz ausgeschlagen zu haben. (im Begriff abzugehen)

PEDRILLO (tritt ihm in den Weg und fällt ihm zu Füßen)

Herr! Dürfen wir beide Unglückliche es auch wagen, um Gnade zu flehen? — Ich war von Jugend auf ein treuer Diener meines Herrn . . .

OSMIN

Herr! Beim Allah! Laß dich ja nicht von dem verwünschten Schmarotzer hintergehn! Keine Gnade! Er hat schon hundertmal den Tod verdient.

SELIM

Er mag ihn also in seinem Vaterlande suchen. (zur WACHE)
Man begleite alle viere an das Schiff.
(gibt BELMONTE ein Papier)
Hier ist euer Paßport.

OSMIN

Wie! Meine Blonde soll er auch mitnehmen?

SELIM (scherzhaft)

Alter! Sind dir deine Augen nicht lieb? — Ich Sorge besser für dich als du denkst.

OSMIN

Gift und Dolch! Ich möchte bersten!

SELIM

Beruhige dich. Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muß man sich vom Halse schaffen.

Nº 21a Vaudeville

Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

BLONDE

BELMONTE

PEDRILLO

OSMIN

Violoncello e
Basso

Nie werd' ich dei - - ne Huld ver - ken - nen, mein Dank bleibt e - - wig_ dir_ ge -

5

V. I

V. II

Va.

Belm.

Vc. e B.

weiht; an je - dem Ort, zu je - der Zeit_ _ _ _ _ werd' ich dich groß und e - del nen - - -

20 *mo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Lie - be ver - ges - sen, was der Dank ge - beut; mein Herz, der Lie - be nun ge - weih - t, hegt auch dem

Vc. e B.

25 *mo*

Fag.

V. I

V. II

Va.

Konst.

Dank ge - weih - te - Trie - - - be. Wer so - viel Huld ver - ges - sen kann, den seh' man

Vc.

Vc. e B.

30

FL

Ob.

Fag. *mo*

Cor. (in Fa) *a2*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *f*

Konst.

mit Ver - ach - tung an. Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man

BLONDE

Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man

BELMONTE

Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man

PEDRILLO

Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man

OSMIN

Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man

Vc. e B. *Tutti Bassi* *f*

34

Fl.

Ob. *1mo solo*
p

Fag. *a2*

Cor.
(in Fa)

V. I
p

V. II
p

Va.
p

Konst.
mit Ver-ach-tung an.

Blonde
mit Ver-ach-tung an.

Belm.
mit Ver-ach-tung an.

Pedr.
mit Ver-ach-tung an. Wenn ich es je ver-ges-sen könn-te, wie nah ich am Er-dros-seln

Osmin
mit Ver-ach-tung an.

Vc. e B.
p

Detailed description of the musical score: The score is for page 402, starting at measure 34. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.), a string section with Violin I (V. I), Violin II (V. II), and Viola (Va.), and a keyboard part (Konst.). There are also vocal parts for Blonde, Belm., Pedr., and Osmin. The Oboe part has a '1mo solo' marking and a 'p' dynamic. The string parts also have 'p' dynamics. The vocal parts have lyrics in German. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

39 *mo*

Ob.

V. I

V. II

Va.

Pedr.

war, und all der an - de - ren Ge - fahr _____; ich lief _____ als ob der Kopf mir brenn -

Vc. e B.

44 *mo*

Ob.

V. I

V. II

Va.

Pedr.

te. Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung

Vc.

Vc. e B.

48

Fl. *f* *mo* *p*

Ob. *mo* *f* *a 2*

Fag. *f*

Cor. (in Fa) *a 2* *f*

V. I *f* *tr* *p*

V. II *f* *p*

Va. *f*

Konst. KONSTANZE
Wer so-viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver-ach - tung an.

Blonde BLONDE
Wer so-viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver-ach - tung an. Herr Bas-sa,

Belm. BELMONTE
Wer so-viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver-ach - tung an.

Pedr. an.
Wer so-viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver-ach - tung an.

Osmín OSMIN
Wer so-viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an.

Vc. e B. *Tutti Bassi* *f*

*) T. 48, Oboe II, letzte Note: Im Autograph unisono mit Oboe I; vgl. jedoch T. 14 und T. 31 sowie Krit. Bericht.

53 *1^{mo}*

FL

V. I

V. II

Va. *p*

Blonde

ich sag'recht mit Freu-den viel Dank für Kost und La - ger - stroh. Doch bin ich recht von Her - zen

Vc. e B. *p*

58 *1^{mo}*

FL

V. I

V. II

Va.

Blonde

froh _____, daß er mich läßt _____ von hin - nen schei - den. Denn seh'er nur das Tier dort an, ob manso-

(auf OSMIN zeigend)

Vc.

64 *mo* *più Andante* *Allegretto*

Fl.

V. I

V. II

Va.

Blonde
was er - tra - gen kann.

OSMIN
Ver - bren - nen soll - te man die Hun - de, die uns so schänd - lich hin - ter - gehn; es ist nicht

Vc. e B. *Tutti Bassi*

69 *stringendo il tempo*

V. I *fp fp fp fp fp fp*

V. II *fp fp fp fp fp fp*

Va. *fp fp fp fp fp fp*

Osmín
län - geraus - zu - steh'n _____, mir starrt die Zun - ge fast im Mun - de, um ih - ren Lohn zu ord - nen

Vc. e B. *fp fp fp fp fp fp*

Allegro assai

Flauto piccolo

74

Flauto piccolo in Sol/G

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in Fa/F*

Clarino I, II in Do/C

Triangoli

Piatti*)

Tamburo grande

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

BLONDE

BELMONTE

PEDRILLO

OSMIN

Violoncello e Basso

an: Erst ge - köpft, dann ge - han - gen, dann ge - spießt auf hei - ße

*) Zur Notierung von Corni und Piatti vgl. Vorwort.

78

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Fag.

Trianz

Piatti

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Osmin

Vc. e B.

Stän-gen, dann ver - brannt, dann ge - bun-den und ge - taucht, zu-letzt ge - schun-den. Erst ge -

83

Fl. picc.
(in Sol)

pp

cre

Ob.

pp

a2

pp

cre

Fag.

pp

cre

Cor.
(in Fa)

pp

cresc.

Cl.
(in Do)

pp

cresc.

Triang.

p

cresc.

Plattl

p

cresc.

Tamb. g.

p

cresc.

V. I

pp

cre

V. II

pp

cre

Va.

pp

cre

Osmi

köpft, dann ge - han - gen, dann ge - spießt auf hei - ße Stan - gen, dann ver - brannt, dann ge - bun - den und ge -

Vc. e B.

pp

cre

89

Fl. picc. (in Sol)
- scen - do *f*

Ob.
- scen - do *f*

Fag.
a2
- scen - do *f*

Cor. (in Fa)
f

Cl. (in Do)
f

Triang.
f

Piatti
f

Tamb. g.
f

V. I
- scen - do *f*

V. II
- scen - do *f*

Va.
- scen - do *f*

Osmin
(läuft wütend ab)
taucht, zuletzt ge - schun - den.

Vc. e B.
- scen - do *f*

muta in Do/C

Andante sostenuto

95

V. I. *f p*

V. II. *f p*

Va. *f p*

Konst. **KONSTANZE**
sotto voce *f p f p f p*
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die

Blonde **BLONDE**
sotto voce *f p f p f p*
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die

Belm. **BELMONTE**
sotto voce *f p f p f p*
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die

Pedr. **PEDRILLO**
sotto voce *f p f p f p*
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die

Vc. e B. *f p f p f p f p*

103

Ob. *Imo*
p *cresc.*

Fag. p *cresc.*

V. I *cresc.*

V. II *cresc.*

Va. *cresc.*

Konst. *cresc.*
sein und oh - ne Ei - gen - nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der

Blonde *cresc.*
sein und oh - ne Ei - gen - nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der

Belm. *cresc.*
sein und oh - ne Ei - gen - nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der

Pedr. *cresc.*
sein und oh - ne Ei - gen - nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der

Vc. e B. *cresc.*

107 *Andante come prima*

Fl. *f* *fp*

Ob. *f* *fp*

Fag. *f* *fp*

Cor. I, II (in Do) *f* *p*

V. I *f* *p*

V. II *f* *fp* *p*

Va. *f* *fp* *p*

Konst. *f* *p*
gro - ßen See - len Sa - - - che. Wer die - ses nicht er - ken - nen

Blonde *f*
gro - ßen See - len Sa - - - che,

Belm. *f*
gro - ßen See - len Sa - - - che.

Pedr. *f*
gro - ßen See - len Sa - - - che.

Vc. e B. *f* *fp*
Basso

115

FL

Ob.

Fag. *a2*

Cor. I, II (in Do)

V. I *tr*

V. II

Va.

Konst.

kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung

Blonde

kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung

Belm.

8 kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung

Pedr.

8 kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung

Vc. e B.

Nº 21b Chor der Janitscharen

Allegro vivace
119 120 = 1

FL. picc. (in Sol) Flauto piccolo tr tr

Ob. a 2

Fag. a 2

Cor. (in Do) a 2

Cl. (in Do)

Timpani in Do-Sol

Triang. f

Piatti f

Tamb.g. f

V. I f tr tr

V. II f tr tr

Va. f tr tr

Konst. an. Soprano

Blonde an. Alto

Belm. an. Tenore

Pedr. an. Basso

Vc. e B. f

9

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

Coro

Vc. e B.

Bas - sa Se - lim le - be...

Bas - sa Se - lim le - be...

Bas - sa Se - lim le - be...

Bas - sa Se - lim le - be...

18

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

lan - ge, lan - ge, lan - ge, lan - ge! Eh - re

Coro

lan - ge, lan - ge, lan - ge, lan - ge! Eh - re

lan - ge, lan - ge, lan - ge, lan - ge! Eh - re

lan - ge, lan - ge, lan - ge, lan - ge! Eh - re

Vc. e B.

34

FL picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

Triang.

V. I

V. II

Va.

Coro

Vc. e B.

hoi - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa
 hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa
 hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa
 hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa

40

FL. picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Triang.

Piatti

Tamb. 2

V. I

V. II

Va.

Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!

Coro

Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!

Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!

Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!

Vc. e B.

46

FL. picc. (in Sol)
p

Fag.
a2
p

Triang.
p

V. I

V. II

Va.
p

Sei - ne hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von

Coro

Sei - ne hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von

Sei - ne hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von

Sei - ne hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von

Vc. e B.
p

51

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatl

Tamb. g.

V. I

V. II

Va.

Coro

Vc. e B.

f

a2

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re

Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re

Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re

Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re

57

FL. picc. (in Sol)

Ob.

Fag. *a 2*

Cor. (in Do) *a 2*

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Vc.

sei sein Ei-gen - tum! Bas - - sa Se - lim le - be - lan - -

Coro

sei sein Ei-gen - tum! Bas - - sa Se - lim le - be - lan - -

sei sein Ei-gen - tum! Bas - - sa Se - lim le - be - lan - -

sei sein Ei-gen - tum! Bas - - sa Se - lim le - be - lan - -

Vc. e B.

64

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

CL.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

Coro

Vc. e B.

ge, lan-ge, lan-ge, lan-ge! Eh-re

ge, lan-ge, lan-ge, lan-ge! Eh-re

ge, lan-ge, lan-ge, lan-ge! Eh-re

ge, lan-ge, lan-ge, lan-ge! Eh-re

*) Zu T. 69 in den Fagotten vgl. T. 24 und Krit. Bericht.
 **) Zu T. 69-77 im Tamburo grande vgl. Krit. Bericht.

71

FL. picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

se
sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Sei - ne

Coro

se
sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Sei - ne

se
sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Sei - ne

se
sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Sei - ne

Vc. e B.

*) Zu T. 77 in den Pauken vgl. Krit. Bericht.

79

FL. picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

Coro

hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel
 hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel
 hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel
 hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel

Vc. e B.

84

Fl. picc. (in Sol)

Ob.

Fag.

Cor. (in Do)

Cl. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

Träng.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

Coro

pran-ge voll von Ju-bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,

pran-ge voll von Ju-bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,

pran-ge voll von Ju-bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,

pran-ge voll von Ju-bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,

Vc. e B.

91 tr

Fl. picc.
(in Sol)

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

Cl.
(in Do)

Timp.
(in Do-Sol)

Triang.

Piatti

Tamb.g.

V. I

V. II

Va.

voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm _____

Coro

voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm _____

voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm _____

voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm _____

Vc. e B.

Ende des Singspiels

ANHANG

II

Skizzen und Entwürfe

I. Skizze zu No. 2, T. 176ff. (Faksimile und Übertragung)

Handwritten musical score for a string quartet, showing a sketch and a transcription of measures 176-180. The score is written on five staves. The first staff is the Violin I part, the second is Violin II, the third is Viola, the fourth is Cello, and the fifth is Double Bass. The music is in G major and 3/4 time. The sketch is written in dark ink, and the transcription is written in lighter ink. A circular library stamp is visible in the bottom right corner of the page.

[5] [10]

Schert euch zum Teufel, ihr kr ich schw
so ohne gnade die Bastonade

[15] [20]

[25] [30]

2. Entwurf zur Entführungsszene (Christoph Friedrich Bretzner III/3–4)^{*)}
 Arie Belmonte „Welch ängstliches Beben“
 Duett Belmonte/Pedrillo „Alles ruhig, alles stille“ KV 389 (KV⁶: 384 A)

Flauto

Oboe

Fagotto

Corno I, II
in Mi^b/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

BELMONTE

Welch ängst-li - ches Be - ben, welch

Violoncello e
Basso

7

Fl.

Ob.

Fag.

V II

Belm.

schn - - li - - ches Stre-ben, welch feu-rig' Ver - lan-gen, zit-tert durch meinganzes

Vc. e B.

f p cresc. p

*) Vgl. Vorwort.

13

Belm. Blut, zit - tert durch mein gan - zes Blut! Wie vom Sturm da - her ge -

Vc. e B. *cresc.* *p*

17

Belm. schleu - dert, da - her ge - schleu - dert, fürcht', und hoff' ich Tod und

Vc. e B. *cresc.* *f* *f* *p* *f*

22

Belm. Le - ben; O! wer kann mir Ru - - he

Vc. e B. *p* *fp* *fp*

28

Belm. ge - ben; ach! wer lin - - dert mei - - nen Schmerz? O! wer

Vc. e B. *fp*

34

Belm. kann mir Ru - - he ge - ben, ach, wer lin - - dert mei - - nen

Vc. e B. *fp*

40

Belm. Schmerz, wer? wer lin - dert mei - nen Schmerz, wer? wer lin - dert mei - nen Schmerz?

Vc. e B. *mf* *p* *mf* *p*

48

Belm. Welch ängst - - - - - li - ches Be - ben, welch

Vc. e B. *mf*

55

Belm. sehn - - li - ches Stre - ben, welch feu - - rig Ver - lan - gen, welch feu - - rig Ver -

Vc. e B. *sfp* *sfp*

61

Belm. lan - gen zit - tert durch mein gan - zes Blut! zit - tert durch mein gan - zes

Vc. e B. *cresc.* *p* *cresc.* *p*

Allegro

65

Belm. Blut

PEDRILLO

Pedr. Al - les ru - hig, al - les stil - le: je - der liegt auf sei - nem Oh - re, je - der

Vc. e B. *p* *f* *p*

70

Belm. Ha! so komm, sie zu er -

Pedr. liegt auf sei - nem Oh - re, und die Wach' ist schon hin - ein.

Vc. e B. *f* *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

75

Belm. ret - ten, denn ge - äng - stet, wie in Ket - ten, schlägt mein kran - kes Herz für sie, schlägt mein

Pedr.

Vc. e B. *f* *p* *f* *p*

80

Belm. kran - kes Herz, mein kran - kes Herz für sie, Komm laß uns ei - len!

Pedr. Nicht so ge -

Vc. e B. *cresc.* *f* *p*

87

Belm. sie zu - er - ret - ten. Be - ster Pe - dril - lo! Be - ster Pe -

Pedr. schwin - de! nur nicht so - hit - zig! Ah, nur ge - mach!

Vc. e B. *f* *p*

92

Belm. dril - lo!

Pedr. ah, nur ge - mach! Erst sing' ich mein Lied - chen, hm, hm, hust' ich da -

Vc. e B. *f* *p*

97

Belm. zau - - dre nicht

Pedr. rein: dann hol' ich die Lei - ter; husch! husch! sind wir hin - ein!

Vc. e B.

102

Belm. län - ger! zau - - dre nicht län - ger! laß mich, laß mich sie be -

Pedr. Ah, nur ge - mach! ah, nur ge - mach! Lie - - ber

Vc. e B. *fp* *fp*

107

Belm. frein! O laß mich sie be - frein. O laß mich sie be - frein, mich sie be -

Pedr. Herr, das kann nicht sein. Lie - ber Herr, das kann nicht sein. Lie - ber Herr, das kann nicht

Vc. e B. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

112

Belm. frein. Laß mich sie be - frein. Laß mich, laß mich — sie be -

Pedr. sein. Lie - ber Herr, das kann nicht sein, das kann nicht sein, das kann nicht

Vc. e B.

116

Belm. frein. Laß mich sie be - frein. Laß mich, laß mich — sie be -

Pedr. sein. Lie - ber Herr, das kann nicht sein, das kann nicht sein, das kann nicht

Vc. e B.

120

V. I *f*

V. II

Belm. frein.

Pedr. *(sieht nach der Uhr)* sein. Ha! Just ist es Mit - ter-nacht. Stel - len

Vc. e B. *fp* *f*

126

V. I

Pedr.

Sie sich auf die Wacht, dort im Ros - ma - rin - ge - sträu - che, da - mit nie - mand uns be -

Vc. e B.

p

131

V. I

Pedr.

(BELMONTE entfernt sich.)

schlei - che, da - mit nie - mand uns be - schlei - che. Nun, du

Vc. e B.

f

136

Pedr.

lie - be Mut - ter Nacht! nimm mich un - ter dei - nen Man - tel, geht es schief mit un - serm

Vc. e B.

p

141

Pedr.

Han - del, husch ich wie ein Blitz da - von. Soll - te man uns at - tra - pie - ren, ging' es an ein Stran - gu -

Vc. e B.

145

Pedr.

lie - ren, häl' gar kein Ka - pi - tu - lie - ren, Ka - pi - tu - lie - ren, Ka - pi - tu - lie - ren, häl' gar

Vc. e B.

148

Pedr.

(Er lauscht.)

kein Ka - pi - tu - lie - - ren, häl' gar kein Ka - pi - tu - lie - o weh! o weh

Vc. e B.

III
Originale Bearbeitungen
1. Klavierauszug (Fragment) zu No. II

226

[KONSTANZE] Se - gen be - loh - ne dich, des Him - mels

[Klavier]

230

Se

233

f p fp fp fp fp fp

237

gen be - loh - ne

tr

cresc.

Allegro assai

242

dich. Doch du bist ent-schlossen. Doch du bist ent-schlossen. Willig, un-ver-

248

dros-sen wähl' ich je-de Pein und Not, wähl' ich je-de

252

Pein, je-de Pein und Not, Ord-ne nur, ge-

258

bie-te, ord-ne nur, ge-bie-te, lä-r-me, to-be,

264

wü - te! zu - letzt be - freit mich doch der Tod, zu -

268

letzt be - freit mich doch der Tod, der Tod, zu-letzt be -

273 274*) → 286*) 287 288

freit mich doch der Tod, zu-letzt be - freit mich

289

doch der Tod, zu - letzt be - freit

stringendo il tempo

*) Vgl. S. 223f. und Vorwort

mich doch der Tod, zu- letzt_ be -

crescendo

f *p*

freit

crescendo

mich doch der Tod,

f

der Tod,

2. Klavierauszug (Fragment) zu No.12

Allegro

BLONDE

Klavier

7
 Wel - che Won - ne, wel - che Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust! Wel - che Won - ne, wel - che

14
 Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust! Oh - ne Auf - schub will ich sprin - gen und ihr

21
 gleich die Nach - richt brin - gen, und mit La - chen und mit Scher - zen ih - rem