

DIE ENTFÜHRUNG
AUS DEM SERAIL * L'ENLÈVEMENT AU SERAIL

ROBIN JOHANSEN * MARI ERIKSMOEN * MAXIMILIAN SCHMITT

JULIAN PRÉGARDIEN * DIMITRY IVASHCHENKO * CORNELIUS OBONYA

RIAS KAMMERCHOR * AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

RENÉ JACOBS

1	Ouvertüre	4'00
2	ERSTER AUFZUG	
	ERSTER AUFTRITT (Belmonte)	
	Nr.1 Arie Belmonte: <i>Hier soll ich dich denn sehen</i>	2'21
3	ZWEITER AUFTRITT (Osmin, Belmonte)	
	Nr.2 Lied und Duett Osmin: <i>Wer ein Liebchen hat gefunden</i>	6'26
4	DRITTER AUFTRITT (Osmin, Pedrillo)	
	Osmin: <i>Ich kann doch nicht noch so einen Schurken</i>	1'20
5	Nr.3 Arie Osmin: <i>Solche hergelaufne Laffen</i>	5'00
6	VIERTER AUFTRITT (Pedrillo, Belmonte)	
	Pedrillo: <i>Hau bloss ab, verwünschter Aufpasser!</i>	4'09
7	FÜNFTER AUFTRITT (Pedrillo, Belmonte)	
	Nr.4 Arie Belmonte: <i>Konstanze! dich wiederzusehen!</i>	4'44
8	SECHSTER AUFTRITT (Janitscharen)	
	Nr.5a Türkischer Marsch (Michael Haydn)	2'08
9	Nr.5b Chor der Janitscharen <i>Singt dem grossen Bassa Lieder</i>	1'35
10	SIEBENTER AUFTRITT (Bassa Selim, Konstanze)	
	Bassa Selim: <i>Immer noch traurig, geliebte Konstanze?</i>	1'47
11	Nr.6 Arie Konstanze: <i>Ach, ich liebte, war so glücklich</i>	4'59
12	Bassa Selim: <i>Kummer! Immer nur Kummer!</i>	
	ACHER AUFTRITT (Bassa Selim, Pedrillo, Belmonte)	
	NEUNTER AUFTRITT (Pedrillo, Belmonte)	
	ZEHENTER AUFTRITT (Osmin, Pedrillo, Belmonte)	6'19
13	Nr.7 Terzett Osmin: <i>Marsch! Marsch! Marsch!</i>	2'10
	ZWEITER AUFZUG	
	ERSTER AUFTRITT (Osmin, Blonde)	
14	Osmin: <i>Wer zum Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt?</i>	0'32
15	Nr.8 Arie Blonde: <i>Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln</i>	3'54
16	Osmin: <i>Ei, seht doch mal</i>	3'42
17	Nr.9 Duett Osmin: <i>Ich gehe, doch rate ich dir</i>	3'48
18	ZWEITER AUFTRITT (Blonde, Konstanze)	
	Blonde: <i>Da ist Konstanze</i>	0'42
19	Konstanze: <i>Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele</i>	2'10
20	Nr.10 Arie Konstanze: <i>Traurigkeit ward mir zum Lose</i>	5'05
21	Blonde: <i>Noch immer so traurig, Fräulein Konstanze?</i>	
	DRITTER AUFTRITT (Bassa Selim, Konstanze)	
	Bassa Selim: <i>Nun, Konstanze, denkst du über mein Begehren nach?</i>	3'48
22	Nr.11 Arie Konstanze: <i>Martern aller Arten</i>	8'35
23	VIERTER AUFTRITT (Bassa Selim)	
	Bassa Selim: <i>Verzweiflung ist es!</i>	1'01

1	FÜNFTER AUFTRITT (Blonde)	
	Blonde: <i>Hm... Kein Bassa, keine Konstanze mehr da</i>	
	SECHSTER AUFTRITT (Pedrillo, Blonde)	
	Pedrillo: <i>Psst! Psst! Blondchen! Ist die Luft rein?</i>	2'30
2	Nr.12 Arie Blonde: <i>Welche Wonne, welche Lust</i>	
	SIEBENTER AUFTRITT (Pedrillo)	
	Pedrillo: <i>Ach, dass doch alles schon vorbei wäre</i>	2'51
3	Nr.13 Arie Pedrillo: <i>Frisch zum Kampfe!</i>	3'10
4	ACHTER AUFTRITT (Osmín, Pedrillo)	
	Osmín: <i>Ha! Geht's hier so lustig zu?</i>	2'29
5	Nr.14 Duett Pedrillo: <i>Vivat Bacchus! Bacchus lebe!</i>	2'22
6	Pedrillo: <i>Glaub' mir, Osmín</i>	3'51
	NEUNTER AUFTRITT (Pedrillo, Konstanze, Belmonte, Blonde)	
	Pedrillo: <i>Hahaha, alter Eisenfresser</i>	
7	Nr.15 Arie Belmonte: <i>Wenn der Freude Tränen fließen</i>	5'58
8	Belmonte: <i>Höre, liebste Konstanze</i>	0'49
9	Nr.16 Quartett Konstanze: <i>Ach Belmonte! ach, mein Leben!</i>	9'30

DRITTER AUFZUG

	ERSTER AUFTRITT (Pedrillo)	
	Pedrillo: <i>Ich möchte wohl der Kaiser sein!</i>	
	ZWEITER AUFTRITT (Belmonte, Pedrillo)	
	DRITTER AUFTRITT (Belmonte)	
10	Belmonte: <i>O Konstanze, Konstanze!</i>	1'51
11	Nr.17 Arie Belmonte: <i>Ich baue ganz auf deine Stärke</i>	6'11
12	VIERTER AUFTRITT (Pedrillo, Belmonte, Konstanze, Blonde)	
	Pedrillo: <i>Alles liegt im Schlaf, Herr</i>	0'51
13	Nr.18 Romanze Pedrillo: <i>In Mohrenland gefangen war</i>	2'38
14	Pedrillo: <i>Herr, kommt schnell!</i>	
	FÜNFTER AUFTRITT (Osmín, Blonde, Pedrillo, Janitscharen, Wache)	
	Osmín: <i>Ein Riesenkrach!</i>	5'57
15	Nr.19 Arie Osmín: <i>O, wie will ich triumphieren</i>	3'49
16	SECHSTER AUFTRITT (Osmín, Bassa Selim, Konstanze, Belmonte)	5'57
17	SIEBENTER AUFTRITT (Belmonte, Konstanze, Bassa Selim)	8'34
18	ACHTER AUFTRITT (Wache, Pedrillo, Blonde)	0'50
19	NEUNTER AUFTRITT (Bassa Selim, Belmonte, Konstanze, Pedrillo, Osmín, Janitscharen)	4'04
20	Nr.21 Vaudeville Belmonte: <i>Nie werd' ich deine Huld verkennen</i>	5'11

<i>Konstanze</i>	Robin Johannsen, <i>soprano</i>
<i>Blonde</i>	Mari Eriksmoen, <i>soprano</i>
<i>Belmonte</i>	Maximilian Schmitt, <i>tenor</i>
<i>Pedrillo</i>	Julian Prégardien, <i>tenor</i>
<i>Ossin</i>	Dimitry Ivashchenko, <i>bass</i>
<i>Bassa Selim</i>	Cornelius Obonya, <i>spoken role</i>

RIAS Kammerchor

<i>Sopranos</i>	Claudia Ehmann, Margret Giglinger, Mi-Young Kim, Uta Krause, Sarah Krispin Anja Petersen, Stephanie Petitlaurent, Viola Wiemker, Dagmar Wietschorke
<i>Altos</i>	Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Karin Eger, Karola Hausburg, Waltraud Heinrich Hildegard Rützel, Ursula Thurmair, Marie-Luise Wilke
<i>Tenors</i>	Volker Arndt, Joachim Buhrmann, Minsub Hong, Stuart Kinsella, Christian Mücke Volker Nietzsche, Kai Roterberg, Msashi Tsuji
<i>Basses</i>	Janusz Gregorowicz, Roland Hartmann, Wieland Lemke, Werner Matusch, Paul Mayr Rudolf Preckwinkel, Andrew Redmond, Johannes Schendel
<i>Choirmaster</i>	Frank Markowitsch

Akademie für Alte Musik Berlin

<i>Violins I</i>	Bernhard Forck, <i>concert master</i> Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben, Edburg Forck, Thomas Graewe, Henriette Scheytt
<i>Violins II</i>	Dörte Wetzel, Erik Dorset, Verena Sommer, Barbara Halfter, Stephan Mai, Uta Peters
<i>Violas</i>	Sabine Fehlandt, Annette Geiger, Anja-Regine Graewel, Clemens-Maria Nuszbaumer
<i>Violoncellos</i>	Jan Freiheit, Antje Geusen, Barbara Kernig
<i>Double basses</i>	Walter Rumer, Mirjam Wittulski
<i>Flutes</i>	Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert
<i>Recorder</i>	Anna Fusek
<i>Oboes</i>	Xenia Löffler, Michael Bosch
<i>Clarinets</i>	Ernst Schlader, Philippe Castejon, Markus Springer
<i>Bassoons</i>	Christian Beuse, Eckhart Lenzing
<i>Horns</i>	Erwin Wieringa, Alexandre Zanetta
<i>Bassons</i>	Christian Beuse, Eckhard Lenzing
<i>Trumpets</i>	Helen Barsby, Sebastian Kuhn
<i>Timpani</i>	Heiner Herzog
<i>Fortepiano</i>	Christian Koch
<i>Percussions</i>	Marie-Ange Petit, David Joignaux, Stefan Gawlick
<i>Hammerflügel</i>	Andreas Küppers
<i>Conductor</i>	René Jacobs



Konstanze
Robin Johannsen
soprano

© Uwe Arens



Blonde
Mari Eriksmoen
soprano

Photo D.R.



Belmonte
Maximilian Schmitt
tenor

© Marco Borggreve



Pedrillo
Julian Prégardien
tenor

© Christian Kargl



Osmin
Dimitry Ivashchenko
bass

© Andreas Stirnberg



Bassa Selim
Cornelius Obonya
spoken role

© Anjeza Cikopano



RIAS Kammerchor



Akademie für Alte Musik Berlin



René
Jacobs

L'Enlèvement au sérail

Le 16 juillet 1782 eut lieu au Hoftheater de Vienne la première représentation de *L'Enlèvement au sérail*, opéra en langue allemande dans le genre du *singspiel* comique. L'empereur Joseph II s'était depuis longtemps donné pour objectif de développer un opéra national allemand, à côté de l'opéra italien qui dominait alors. L'Autriche, en tant que puissance européenne de premier plan, éprouvait le besoin de posséder une forme d'art représentative et rien ne pouvait mieux répondre à ce souhait qu'un style d'opéra spécifique.

Alors que le projet d'un opéra allemand semblait voué à l'échec, ce fut Mozart lui-même qui s'attela à la tâche avec enthousiasme. Trois ans après la première, il écrivait : "N'y eût-il qu'un seul patriote à la tête, que tout changerait de face ! Mais peut-être qu'alors le Théâtre national, dont les germes sont si prometteurs, arriverait à son plein épanouissement et que ce serait pour l'Allemagne une honte éternelle si nous, Allemands, nous mettions pour une fois sérieusement à penser en allemand, à agir en allemand, à parler en allemand et même à chanter en allemand !!!"

L'idée, visiblement, lui tenait fort à cœur. Déjà, par le passé, Mozart avait eu à plusieurs reprises l'occasion de s'essayer au genre du *singspiel* allemand : en 1768, par exemple, avec *Bastien et Bastienne*. L'année 1780 avait vu la naissance d'un projet d'une tout autre envergure, qui ne devait pourtant pas être mené à terme : *Zaïde*. L'opéra reposait sur une intrigue analogue à celle de *L'Enlèvement*, plus tardif de quelques années. La jeune et belle Zaïde, une esclave chrétienne, est retenue captive dans le harem du sultan Soliman. Aidée par les esclaves Gomatz et Allazim, elle tente de s'enfuir, mais est aussitôt rattrapée par Zaram, le chef de la garde du corps du sultan. Lorsqu'on découvrira qu'Allazim est à la fois le père de Zaïde et de Gomatz, le sultan les laissera repartir vers l'Occident, porteuse du message que "non seulement l'Europe, mais encore l'Asie peut donner naissance à des âmes nobles."

Les parallèles avec *L'Enlèvement*, postérieur d'un an à peu près, sont évidents : là, c'est le pacha Selim, un Turc, qui a fait de la belle Espagnole Constance la favorite de son harem. Pedrillo et Blonde sont également tombés entre ses mains, mais Belmonte, le bien-aimé de Constance, vient pour les délivrer. La fuite est découverte par le vindicatif Osmin, gardien du sérail. Selim, d'abord furieux, fera preuve de magnanimité et adressera, lui aussi, un message clair à l'Occident. Le père de Belmonte avait autrefois dépossédé Selim de tous ses biens, faisant de lui un proscrit. Pourtant, c'est en ces termes que le pacha parle au fils de son pire ennemi : "Reprends ta liberté, reprends Constance, fais voile vers ton pays et raconte à ton père comment tu es tombé entre mes mains ; dis-lui quels efforts j'ai dû faire sur moi-même pour t'accorder cette liberté, malgré ta félonie. Demeure en vie ; ainsi seulement tu pourras lui apprendre que répondre à l'injustice par des bienfaits est une joie bien plus grande que de rendre le mal pour le mal."

On est frappé, dans les deux opéras, par l'humanité de ces princes orientaux, aussi bien Soliman que le pacha Selim de *L'Enlèvement*. C'est là, de toute évidence, la marque de l'intérêt que Mozart et ses librettistes portaient aux idées des Lumières. Le XVIII^e siècle est celui de la déclaration des droits de l'homme et des combats pour la liberté de penser. Les préjugés, répandus à l'époque, à l'égard de l'Orient et des Musulmans, sont utilisés par les philosophes français pour dénoncer les failles de leur propre société ; car la haine de l'autre et de l'étranger repose sur une étroitesse d'esprit qui peut entraîner des conséquences désastreuses. Vivre ensemble, dans un esprit d'humanité, ne paraît possible que dans un monde où règnent liberté, égalité et fraternité. Ces mêmes idées allaient plus tard trouver leur accomplissement dans la collaboration de Mozart avec son librettiste Emmanuel Schikaneder pour *La Flûte enchantée*.

Janissaires

Zaïde avait été le premier opéra "oriental" de Mozart, mais non sa première composition "orientale". On trouve en effet dans son Concerto pour violon K.219 un passage "*alla turca*"; mais le morceau le plus connu est évidemment la "marche turque" de la Sonate pour piano K.331. Toutes ces "turqueries" musicales trouvent leur origine dans l'interprétation européenne de la musique des janissaires, autrement dit des orchestres militaires des troupes d'élite turques qui, pendant les guerres ottomanes, accompagnaient les soldats dans leur lente avancée vers l'Europe centrale.

Plusieurs cours européennes, dès le XVI^e ou le XVII^e siècle, avaient à leur service de tels orchestres, qu'ils s'étaient acquis comme butin de guerre ou avaient reçu en cadeau diplomatique. C'était également le cas pour les Habsbourg, à Vienne – qui, en 1683, était encore assiégée par les Turcs. Sur le plan de l'harmonie, cependant, la musique fut très vite adaptée aux oreilles occidentales, tandis que les instruments orientaux typiques fusionnèrent avec les instruments européens : le résultat était un mélange très coloré de chalumeau, hautbois, cor, flûte piccolo, triangle, cymbales, tambour, tambourin, timbales, tympanon et chapeau chinois. Des coups de tambour retentissants marquaient le rythme d'un *deux-quatre* martial, caractéristique de ce type de musique. C'est elle, d'ailleurs, qui donnera naissance au genre musical de la marche en Occident. Cette musique prétendument turque connut une immense popularité dans l'Europe du XVIII^e siècle.

Pour l'acclimater au théâtre, Mozart prit modèle sur un opéra français de Gluck, écrit pour Vienne en 1764 : *Les Pèlerins de la Mecque* ou *La Rencontre imprévue*. Il est plus que probable que Mozart ait assisté à la représentation donnée en langue allemande en 1781, sous le titre *Die Pilgrime von Mekka*. C'est du reste le futur librettiste de *L'Enlèvement*, Johann Gottlieb Stephanie, qui se chargea pour cette occasion de la traduction du livret français. Les contemporains de Mozart ne manquèrent pas de lui reprocher, plus tard, d'avoir "pillé" l'ouvrage de Gluck pour écrire son propre opéra. Pour faire taire les détracteurs, le vieux Gluck lui-même parut aux yeux de tous en compagnie de Mozart lors d'une représentation de *L'Enlèvement au sérail*. Au-delà de la musique "turque", la thématique orientale de l'enlèvement jouissait à l'époque d'une exceptionnelle faveur. *Zaïde*, déjà, reposait sur un modèle antérieur. Pour *L'Enlèvement au sérail*, le librettiste Stephanie alla lui aussi puiser à une source préexistante : le *singspiel* intitulé *Belmont und Konstanze, oder die Entführung aus dem Serail*, représenté un an plus tôt, en 1781 – ouvrage du librettiste Bretzner et du compositeur André. L'affaire, dans le cas de Stephanie, dépassa de loin les simples reproches adressés à Mozart quant à son prétendu "pillage" de Gluck, puisque le librettiste fut accusé de plagiat et menacé d'un procès. Bretzner, du reste, n'avait pas tort, car le livret de Stephanie était en maints endroits un calque littéral de son propre texte. Mais la menace était quelque peu disproportionnée : le cadre oriental et le thème de l'enlèvement jouissaient à cette époque d'une telle popularité que des dizaines de librettistes et de compositeurs s'en étaient déjà largement inspirés. Il eût été bien difficile de remonter à une source originelle.

La fureur d'Osmin

C'est dans l'ouverture, surtout, que l'on peut reconnaître la musique des janissaires, avec ses "trompes et cloches" exotiques, les contrastes marqués entre *forte* et *piano*, et l'alternance constante entre mineur et majeur. Mais on l'entend également dans le chœur qui accompagne l'entrée du pacha Selim et dans les interventions chantées d'Osmin.

Ces dernières permettent à Mozart d'introduire un élément nouveau qui fera date dans l'histoire de la musique. "La fureur d'Osmin, écrit-il dans une lettre, est rendue comique parce que j'y emploie la musique turque." La couleur locale "turque" semble donc parfaitement appropriée à l'expression de caractères négatifs et comiques. Mais on trouverait à cela des précédents dans l'histoire de l'opéra. L'élément révolutionnaire apparaît bien davantage dans cette remarque de Mozart, à propos de la section qui termine l'air d'Osmin "*Solche hergelaufne Laffen*" :

"Le passage "*Drum beim Barte des Propheten*" est certes dans le même tempo, mais avec des notes brèves et, comme sa colère ne cesse d'augmenter, alors qu'on croit que l'air est terminé, *Allegro assai* [*"erst geköpft, dann gehangen*"], qui est dans une tout autre mesure et un autre ton, doit produire le meilleur effet ; car un homme qui se laisse aller à un tel excès de fureur dépasse toute norme, toute mesure, toute limite, il perd le contrôle de lui-même, et la musique aussi doit perdre le contrôle d'elle-même. Mais comme les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'à provoquer la répulsion, et que la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille, mais continuer à plaire, en d'autres termes doit rester de la musique, je n'ai pas choisi pour cela un ton étranger à celui de de fa (le ton de l'air), mais un ton apparenté : non cependant le plus proche, ré mineur, mais la mineur, qui est plus éloigné."

Ce que Mozart décrit ici, c'est en premier lieu une dramaturgie des tonalités mûrement pensée. Le caractère violent d'Osmin réclame un équivalent musical, mais il ressort clairement des propos du compositeur que ce n'est plus dans le carcan des règles harmoniques classiques qu'il pourra le trouver. Il les repousse aussi loin que possible au nom de l'expressivité. En procédant ainsi, non seulement il confère au personnage une dimension plus réaliste, mais il inaugure une esthétique du "laid" qui, bien au-delà du classicisme viennois, regarde déjà vers le romantisme.

“Martern aller Arten”

Osmin n'est qu'un exemple de cette profondeur psychologique que Mozart introduit dans ses opéras. Il crée des caractères plus pleins et plus nuancés que ceux que proposaient avant lui les opéras bâtis sur le thème de l'enlèvement – et à vrai dire, tous les opéras. Ses personnages doivent se frayer un chemin à travers toutes sortes d'émotions contradictoires et disposent en définitive d'une palette de sentiments qui leur est propre. Autre apport capital de Mozart : le mélange des genres. Il associe dans le *singspiel* des éléments empruntés à l'*opera buffa* italien, à l'*opera seria* et même à la tragédie lyrique française pour traduire musicalement toutes les nuances des caractères. Mozart se souviendra plus tard du procédé pour les opéras qu'il écrira avec Da Ponte, dans lesquels il brisera une fois pour toutes les limites entre les genres.

Le meilleur exemple de ce souci de caractérisation nous est fourni par le rôle de Constance, confié au soprano. Elle est, à proprement parler, de même que le ténor lyrique Belmonte, un personnage sérieux, ou, tout au moins, mi-comique, mi-sérieux. Associer à de tels personnages les figures entièrement comiques du *singspiel* – Osmin, Pedrillo, Blonde – était quelque chose de tout à fait nouveau pour Vienne. Plus inhabituels encore étaient les airs de Constance, à travers lesquels se révèlent les mouvements les plus profonds de son âme. Mozart lui confie une forme d'*aria* directement héritée de l'*opera seria* italien. Son déchirant cri de détresse, “*Martern aller Arten*”, avec ses coloratures vertigineuses, ne le cède en rien aux plus grands airs de bravoure. Le contraste n'en est que plus frappant avec le rôle parlé du pacha Selim : par ses propos, il se révèle beaucoup plus près de la *ratio* et, par là même, des idées de l'*Aufklärung*. L'empereur Joseph II, dit-on, se serait reconnu dans cette figure de prince magnanime et éclairé. Selim, toutefois, est confronté à un défi émotionnel en tous points comparable à celui de Constance : il l'a introduite dans son harem, mais, de toutes ses femmes, elle est de loin la préférée. Il est même prêt à renoncer à toutes les autres si elle consent à répondre à ses sentiments. Constance ne le peut pas, parce qu'elle a été promise à Belmonte, et non parce que le pacha Selim appartient à une culture et à une religion qui lui sont fondamentalement étrangères.

Mozart ne manque aucune occasion de laisser entrevoir que Constance, à de certains moments, subit le charme de cet homme étrange et étranger qui lui voue une attention extrême. Elle s'y montre de plus en plus sensible. À ce titre, l'air “*Martern aller Arten*” apparaît pour le moins ambigu, car il reflète également le combat que Constance doit mener contre ses propres sentiments contradictoires. La magnanimité du pacha, sa capacité à pardonner, nous frappent et nous touchent d'autant plus que la jeune femme, à la fin, fait tout de même le choix de Belmonte.

La mansuétude du pacha Selim, d'un autre côté, établit un contraste avec la brutalité d'Osmin. Mozart se sert ici du principe “*good cop/bad cop*”. Avec la figure du pacha, il brosse le portrait d'un souverain éclairé, humaniste, qui tente, à l'aide de sa raison, de maîtriser ses sentiments et, par là même, inflige un démenti au préjugé de barbarie attaché à sa culture. Osmin est l'extrême opposé : l'Oriental, qui ne se laisse guider que par ses émotions et court rapidement le risque de basculer dans la violence. Il va de soi que cette dualité idéalisée ne correspondait en rien à la réalité orientale, mais qu'elle reflétait les clichés auxquels la guerre contre les Ottomans avait donné naissance.

Compositeur indépendant

L'anecdote est célèbre. Joseph II, après la première de *L'Enlèvement au sérail*, aurait fait cette remarque : “Trop beau pour nos oreilles, et beaucoup trop de notes, cher Mozart !” À quoi Mozart aurait répondu : “Juste autant qu'il en faut, Votre Majesté.” Son authenticité n'a jamais été prouvée, mais elle est fréquemment citée lorsqu'il s'agit d'illustrer la prétendue naïveté de l'empereur. Joseph II était toutefois grand amateur de musique et lui-même fort honorable musicien. Si les propos qu'on lui prête sont exacts, il est probable qu'il ait voulu par là faire allusion à une écriture d'orchestre révolutionnaire, capable de rendre compte à la fois de l'action dramatique et d'une dynamique entièrement nouvelle.

Mozart, dans ses premières années viennoises – il était arrivé dans la capitale en 1781 – se montrait plein d'assurance et d'espoir. Pas seulement sur le plan de la politique culturelle – son fervent plaidoyer pour un opéra national de langue allemande témoigne de son engagement ; il avait pleine confiance en lui. Avant même que la composition de *L'Enlèvement* ne fût achevée, il écrit : “...je connais cette nation et espère que [mon opéra] sera un succès. Si c'est le cas, je serai aussi populaire en tant que compositeur que je le suis comme pianiste.” Réussir était du reste une nécessité absolue : après avoir été démis de ses fonctions auprès du prince-archevêque de Salzbourg, Mozart, en tant que compositeur indépendant, était à la recherche d'une source de revenus régulière pour lui permettre de subvenir à ses besoins. Le succès d'*Idomeneo* à Munich n'avait pas été suffisant pour lui assurer une position stable. Le triomphe éclatant de *L'Enlèvement* à Vienne et ensuite à l'étranger contribua très largement à consolider son statut de compositeur indépendant, mais il espéra jusqu'au dernier moment que la cour impériale le prendrait à son service. Même si Mozart, dans les dernières années de sa vie, ne fut jamais aussi pauvre ni oublié que la tradition romantique s'est plu à le rapporter, il ne devait plus *jamais* connaître, à Vienne, un succès public et une reconnaissance professionnelle comparables. Avec *L'Enlèvement au sérail*, venait de naître un nouveau compositeur d'opéras – un génie accompli qui devait encore produire d'autres chefs-d'œuvre. Mais, comme on le sait bien, le premier *big bang* est – et demeure toujours – le plus retentissant.

WILLEM BRULS

Traduction : Michel Chasteau

“L’Enlèvement au sérail”

comme audiodrame pour des oreilles d’aujourd’hui.

I. Dialogues parlés et musique : une unité

Schikaneder, l’ami et le librettiste de Mozart, répétait volontiers qu’il avait, en étroite collaboration avec le compositeur, “mûrement pensé” la dramaturgie de *La Flûte enchantée*. La conception de *L’Enlèvement au sérail* fut, elle aussi, le fruit d’une “mûre réflexion” qui, en l’occurrence, n’incluait pas seulement deux auteurs, mais trois : un premier librettiste à Leipzig, Christoph Friedrich Bretzner, un deuxième à Vienne, Johann Gottlieb Stephanie le Jeune, et le compositeur W.A. Mozart. Le XVIII^e siècle ne s’embarrassait guère de problèmes de “copyright” : ainsi, le *singspiel* de Bretzner, *Belmont und Constanze*, put-il, à l’initiative de Mozart et selon ses indications, être remanié en toute impunité par Stephanie, qui le transforma en un “nouveau” livret. “Un individu du nom de Mozart, à Vienne, s’est permis de faire un usage malhonnête de mon drame *Belmont und Constanze* pour en tirer un livret d’opéra”, devait plus tard protester Bretzner ; et l’on ne peut que comprendre son indignation : ce qui lui a été littéralement emprunté se révèle, sur le plan littéraire, d’un niveau supérieur à ce qui provient de la plume de Stephanie. Mozart lui-même fut à ce point enthousiasmé par l’ouvrage de Bretzner que, deux jours à peine après l’avoir reçu, il en avait déjà mis en musique trois numéros. Le temps inespéré dont il bénéficia pour la composition – la première, prévue à l’origine pour octobre 1781 et sans cesse différée, n’eut lieu qu’en juillet 1782 – lui permit de profiter d’un délai inhabituel pour “(re)penser mûrement” le texte original. Avec la collaboration compétente, mais toujours subalterne, de Stephanie – dans un opéra, écrit le compositeur à son père, “la poésie doit rester la fille obéissante de la musique” – Mozart apporte de considérables modifications à la dramaturgie originelle, en particulier à la fin de l’œuvre : chez Bretzner, le pacha Selim – autrefois Don Carlos Belmonte de Tolède – reconnaît dans le jeune Belmonte son fils qu’il croyait mort ; dans l’opéra de Mozart, en revanche, Belmonte est le fils du pire ennemi du pacha, de celui qui a causé sa chute et son bannissement. Le pardon de Selim devient ainsi un acte d’humanité “qui procède d’une libre décision, le signe d’une grandeur et d’une générosité suprêmes (Werner-Jensen). Le dénouement de Bretzner, hérité de l’antique tradition du roman d’aventures gréco-hellénistique, allait au-devant des attentes du public de l’époque ; l’idée de Mozart était nouvelle, surprenante et, pour beaucoup, choquante.

Nous avons voulu rendre justice à cet *Enlèvement* dans sa totalité, parce que, “mûrement pensée”, l’œuvre, telle qu’elle se présente, n’appelle aucune “retouche”. Peu importe que l’on parle ou que l’on chante ; seule, la scène insignifiante avec le marin Klaas, au début du troisième acte, a été coupée, et rien d’autre – ce qui ne sera pas du goût des doctrinaires de l’“unité dramatique”. Mozart, au contraire, aimait la DIVERSITÉ dramatique, et qui ne voudrait pas le suivre sur ce terrain s’exposerait à priver l’œuvre de toute chair. C’est ce qui se passe, par exemple, lorsque, pour éviter la rupture entre les scènes 7 et 8 du dernier acte – entre le duo d’adieu chanté par le couple “noble” (Constance : *Was ist der Tod ? Ein Übergang zur Ruh !*) et le bref dialogue, mi-amer mi-comique, entre les deux personnages “populaires” (Blonde : *“Da wir nun einmal sterben müssen, ist mir alles recht !”*) – on choisit de couper ce court passage pour enchaîner immédiatement sur la scène finale (la “Clémence de Selim”). Un principe séculaire du théâtre s’en trouve du coup sacrifié : depuis les débuts de l’opéra, les serviteurs relativisent, “travestissent” même, les nobles sentiments de leurs maîtres. Dans la mesure où Blonde et Pedrillo jouent cette courte scène avec assez de délicatesse pour qu’elle n’apparaisse simplement pas comme un ingrédient obligé du *singspiel*, ils peuvent en parlant toucher autant que Constance et Belmonte dans le long duo qui précède. Mozart a certes écrit que “la musique [...] dans tout opéra, doit être l’élément principal” (lettre à son père) et que, dans un *singspiel*, elle sert à tout autre chose qu’à “laisser aux acteurs le temps de changer de costume” (à Fridolin Weber) ; cela ne signifie en rien qu’il eût approuvé la manière dont certains metteurs en scène d’aujourd’hui mutilent les scènes parlées.

Rien de commun entre ces mutilations pratiquées en haine de la pièce et les libertés prises par les chanteurs de l’époque avec le texte imprimé (raccourcis, amplifications, variations dans le choix des termes, tournures dialectales etc.) : il s’agissait d’improvisations spontanées, *par amour* de la pièce. Les nombreuses productions de *L’Enlèvement* du vivant de Mozart demeuraient en substance fidèles à l’œuvre des trois auteurs. C’est dans la lignée de ces premières représentations que notre version voudrait s’inscrire. Ici aussi, les dialogues ont été quelque peu remaniés, par amour et avec respect, et souvent, même, modifiés lors des répétitions au gré de

l’humeur improvisatrice. Le but étant toujours de donner à ces textes parlés du XVIII^e siècle, dans la bouche d’acteurs d’aujourd’hui, des accents aussi actuels que possible. Et actuelle, cette œuvre l’est assurément, car elle cloue au pilori un cliché qui, encore aujourd’hui, paraît indéradicable : l’Europe éclairée face à l’Islam obscurantiste. L’antagonisme est délibérément grossi à travers le couple Osmin/Blonde. La réplique sottement fière de Blonde (“*Ich bin eine Engländerin*”) est à prendre au-delà de la lettre : elle affirme son statut d’Européenne éclairée (l’Angleterre comme modèle de la garantie des libertés individuelles). Mozart, qui avait coutume de se qualifier lui-même d’“*Erz-Engländer*” (“*Anglissime*”), se situe de son côté et se félicite, dans une lettre à son père, de tourner au ridicule la colère d’Osmin “parce qu’il y emploie la musique turque.” Le texte lui-même du passage en question (“*Erst geköpft, dann gehangen*”) est évidemment caricatural (difficile d’être pendu quand on a été d’abord décapité !) – et la charge nous apparaît plus que jamais actuelle, plus que jamais inquiétante, au point de nous faire passer l’envie de rire, à nous, auditeurs de 2015 : ceux qui ont caricaturé le Prophète sont aujourd’hui menacés de mort...

II. Musique “turque”

“Triangoli” (triangles), “piatti” (cymbales), “tamburo grande” (grosse caisse turque) et “flauto piccolo” (non pas une petite flûte traversière, mais une petite flûte à bec transpositrice, plus proche du “flageolet”) : tels sont les instruments “turcs” dans la partition autographe de Mozart. Leurs timbres exotiques étaient connus du public viennois par l’intermédiaire des prétendus orchestres de janissaires qui, vêtus d’uniformes de fantaisie, jouaient des marches militaires européennes pour le divertissement des auditeurs. Leur utilisation, dans l’opéra de Mozart, est beaucoup moins anodine : “Je crois”, écrit-il à propos de l’ouverture, où ils interviennent pour la première fois, “qu’on ne pourra pas dormir pendant son exécution, quand bien même on n’aurait pas fermé l’œil de toute une nuit.” C’est que, dans le subconscient du public, résonnaient encore le vacarme et le tranchant de ces sonorités dont, un siècle plus tôt, les vrais orchestres de janissaires avaient accompagné l’avancée des troupes turques. Les instruments “turcs” se devaient donc de caricaturer l’aspect martial de ces musiques : la peur ancestrale du Turc, encore inscrite dans les gènes du spectateur, était ainsi exorcisée par le rire. Dans notre enregistrement, nous avons également utilisé un “chapeau chinois”, comme il était parfois d’usage à l’époque, et, naturellement, le piano est équipé d’un cordon de sonnettes “turques” activable depuis le clavier. Pour la marche d’entrée des janissaires, exécutée lors de la première par une “*banda militare*” placée sur la scène, mais manquante dans la partition autographe, nous avons choisi de jouer une *Marcia turchese* composée par Michael Haydn pour une reprise de *L’Enlèvement* à Salzbourg (1795). On trouve à sa place, dans la Neue Mozart-Ausgabe, une marche attribuée à Mozart, dont l’authenticité est cependant très contestée.

La musique “turque”, dans notre version, est également utilisée pour la “musicalisation” (voir III) de certaines scènes parlées du troisième acte. Au tout début, le poltron Pedrillo, pour se donner du courage, chante les premières mesures du lied de Mozart “*Ich möchte wohl der Kaiser sein*” (*Ein deutsches Kriegslied* K.539, pour basse et musique “turque”). Il s’accompagne lui-même avec un tambour turc et n’est que légèrement soutenu par le piano. Il ne va pas plus loin que le vers “*Die Muselmänner müssten zittern*”, car il se laisse effrayer par le ululement d’une chouette (il est près de minuit). Cette scène, librement imaginée, remplace celle qui fait intervenir le marin Klaas et que l’on coupe la plupart du temps, à juste titre. La couleur “turque” du lied ramène le danger extérieur (le sérail, le pacha, Osmin) après que la menace du danger intérieur, dans le quatuor “du soupçon” (n°16) – d’intention plus nettement “psychologisante” – a été écartée pour les amants.

Dans la scène “musicalisée” de l’enlèvement (III, 4-5), un motif emprunté à l’*Allegretto “alla turca”* de la sonate pour piano en La majeur (K.331) symbolise la garde des janissaires, que Pedrillo entend d’abord au loin et qui fera son entrée un peu plus tard. Les instruments “turcs” de l’orchestre et le piano entraînent l’ensemble dans un tempo frénétique. Les gardes scandent sur le rythme *alla turca*, soutenus par les instruments “turcs”, “*Halt ! Wo gehst du hin ?*” (à l’adresse d’Osmin) et “*Zum Bassa, zum Bassa !*” (à Constance et Belmonte).

III. Le Singspiel comme Hörspiel¹

Notre version de *L'Enlèvement au sérail* est, comme pour *La Flûte enchantée*, d'abord pensée pour le disque, comme une mise en scène acoustique de l'œuvre. Étant donné que, comme pour une pièce radiophonique, la composante visuelle fait défaut, il faut ici aussi fournir à l'auditeur toutes les aides possibles pour qu'il puisse se représenter l'action invisible : mise en valeur du texte parlé et chanté, interférences entre dialogue parlé et monologue chanté (exprimant l'indicible), bruitages et – dans les dialogues – musique de fond “rehaussant” la parole, sans rupture de style avec la musique des numéros chantés. Tels sont les principes qui fondent le genre de l'audiodrame, “*auditory in the physical dimension but equally powerful as a visual force in the psychological dimension*” (Tim Crook, *Radio drama, Theory and Practice*, 1999) ; le but de cette version étant de faire en sorte, à travers la “musicalisation” (néologisme inévitable !) des dialogues parlés, que l'auditeur continue à tendre l'oreille entre les numéros chantés.

1. Interférences entre chanté et parlé

À trois reprises, Mozart prévoit expressément une interruption du chant par le texte parlé : Belmonte interrompt la chanson d'Osmine, lorsque celui-ci fait la cueillette des figues (n°2) ; Pedrillo interrompt à son tour l'air d'Osmine “*Solche hergelauf'ne Laffen*” (n°3) ; et, pour la romance de Pedrillo “*In Mohrenland gefangen war*” (n°18), le compositeur écrit : “Après la deuxième strophe on marque un temps d'arrêt pendant lequel Belmonte parle, puis on reprend.” Nous avons amplifié l'idée de Mozart pour ces deux derniers numéros, et appliqué le procédé à d'autres passages :

– L'air de Constance “*Martern aller Arten*” (n°11) est interrompu par son interlocuteur – en théorie muet – le pacha Selim qui, pendant le très long prélude orchestral et les pauses, murmure les premières lignes de son monologue suivant (II, 4 : “*Ist das ein Traum ? Woher nimmt sie auf einmal den Mut ?*”).

– Le dialogue précédant l'air de Blonde (n°12) et l'air lui-même (“*Welche Wonne, welche Lust*”) se chevauchent. Même chose pour le bref monologue de Pedrillo qui suit (“*Ach, dass doch alles schon vorbei wäre !*”) et son air n°13 (“*Frisch zum Kampfe*”).

– Dans la scène 9 de l'acte II, une didascalie précise que, tandis que Belmonte et Constance s'abandonnent à la joie des retrouvailles (parlé), Pedrillo s'entretient à voix basse avec Blonde (“*leise*”, c'est-à-dire de manière inaudible) et “lui représente par une pantomime toute la scène avec Osmine [ivre]”. Dans la version “audio”, le couple “populaire” se voit confier un bref dialogue qui est dit simultanément, ce qui produit une sorte de contrepoint parlé avec effet stéréo.

– Dans le duo d'adieu de Constance et Belmonte (n°20), nous reprenons, entre la partie *Andante* et l'*Allegro* suivant (“*Ich will alles gerne leiden*”), une idée du premier librettiste, Bretzner : Selim a écouté en secret les confidences du jeune couple et laisse libre cours à ses pensées les plus profondes : “*Fast rührt mich so viel Liebe, so viel Beständigkeit.*”

2. Anticipation ou répétition des idées musicales

Le motif qui introduit la romance de Pedrillo (n°18), signal de l'enlèvement à l'acte III, est par deux fois anticipé : par Pedrillo lui-même qui le siffle lors de sa première entrée en scène (I, 3) ; par Pedrillo et Blonde qui le chantent ensemble (II, 9) au moment où ils discutent du plan de l'enlèvement. L'accompagnement *pizzicato* de la romance (figurant la mandoline de Pedrillo, sur laquelle, précise le livret, il s’accompagne”) est lui aussi anticipé. Selon le livret, Pedrillo doit “aller chercher” l'instrument ; dans la version “audio”, il prélude, au moyen de quelques accords, sur le violon du chef de pupitre. Dans la scène 6 de l'acte III, Osmine, pénétrant dans les appartements du pacha Selim, répète avec délectation le début de son air de triomphe (n°19), dans une variante du texte provenant du livret original de Bretzner (“*O wie will ich triumphieren, den Pedrillo strangulieren*”), avant d'être sèchement interrompu par le pacha.

3. Bruitages

Ces effets sont ici bien moins nombreux que dans notre version “audio” de *La Flûte enchantée*. On y entend le fouet d'Osmine, le chant des oiseaux (II, 2), lorsque Blonde invite Constance à l'écouter pour chasser sa tristesse, ainsi que les douze coups de minuit dans le lointain, lorsque Pedrillo, selon le livret (III, 4), “regarde l'horloge”.

4. Le piano-forte : fonctions “préludantes” et mélodramatiques

“J'ai jugé bon de reprendre ma place au clavier et de diriger, [...] pour réveiller l'orchestre quelque peu somnolent”, écrit Mozart à son père après une représentation de *L'Enlèvement* au Burgtheater de Vienne, en octobre 1782. Cette simple information nous apprend deux choses : d'abord, qu'un instrument à clavier se trouvait dans la fosse d'orchestre, bien qu'il n'y eût aucun récitatif à accompagner ; ensuite, que la direction d'orchestre se faisait du clavier. Lors de cette importante représentation (en présence du grand-duc Paul de Russie), Mozart, qui était dans la salle, prit donc la décision d'écarter le *Kapellmeister* en fonction pour assurer lui-même la direction musicale et ranimer les *tempi* paresseux par un énergique *continuo*.

Dans une adaptation “audio” également, le piano-forte – jouant le rôle d'un sympathisant des acteurs – se révèle d'un grand secours pour la “musicalisation” des dialogues. Les pseudo-improvisations du pianiste (toujours dérivées de citations empruntées à des pièces pour piano de Mozart !) doivent aider l'auditeur à ressentir l'atmosphère d'une scène, à suivre l'action ou, dans certains passages importants du texte, à réfléchir à ce que disent les personnages (le pacha Selim dans la scène finale, par exemple). Mozart apprenait à ses élèves à “préluder”, c'est-à-dire à introduire par un “*praeambulum*” improvisé le morceau qu'ils avaient à jouer. Le public était ainsi préparé au climat de l'œuvre (tandis que l'interprète “chauffait” l'instrument). Une telle pratique, admise alors comme une évidence, peut aussi aisément s'imaginer dans la fosse d'orchestre : comme “entrée” d'une scène ou comme transition entre un dialogue parlé et un air – et particulièrement un air sans prélude orchestral, ce qui, par la même occasion, permet de donner le ton au chanteur. De tels “*praeambula*”, ou “*capricci*” comme il les appelait, Mozart en écrivit à l'intention de sa sœur et les envoya à son père, à Paris, en 1778 : “Pour ce qui est du jeu, je le laisse à sa propre sensibilité”, ajoutait-il dans la même lettre. Mozart, qui avait découvert la même année à Mannheim les mélodrames de Georg Benda *Ariadne auf Naxos* et *Medea*, et fait part de son enthousiasme à son père, dut lui aussi s'essayer avec “*Empfindsamkeit*” (le mot à la mode pour désigner à la fois sensibilité raffinée et profondeur) à l'improvisation “mélodramatique” sur des textes parlés : “[Un mélodrame] est un récitatif avec instruments – à ceci près que l'acteur dit les paroles au lieu de les chanter ; si vous l'entendez seulement au clavier, il ne pourra que vous plaire ; si vous l'entendez avec l'orchestre, vous serez entièrement transporté.” “Parfois”, écrit-il dans une autre lettre, “on parle même SOUS la musique, ce qui produit alors un effet admirable.” Dans le *singspiel* inachevé *Zaide* – précurseur de *L'Enlèvement* et son proche parent – Mozart traite sous forme de mélodrame l'entrée des deux protagonistes Gomat et Soliman. On a pu s'étonner, non sans raison, que de telles séquences “mélodramatiques” soient absentes dans *L'Enlèvement*. Qu'un “*empfindsamer Kapellmeister*” ait pu, pendant les représentations, improviser de brefs mélodrames au clavier, c'est une simple hypothèse qui relève de la spéculation ; que ces mêmes improvisations s'imposent à l'évidence dans une version “audio” de l'opéra, c'est ce dont, nous l'espérons, cet enregistrement fera la preuve.

• Interventions “préludantes”

– **N°2** Le piano-forte, intervenant avant les cordes, énonce furtivement le refrain (“*Trallalera*”) de la chanson d'Osmine, suggérant ainsi que la musique se rapproche peu à peu.

– **N°3, 7** Les mesures d'introduction à l'orchestre qui figurent dans la Neue Mozart-Ausgabe (en petits caractères) sont absentes de la partition autographe. Elles ont été ajoutées par la suite pour aider le chanteur à trouver la note (Osmine : “*Solche hergelauf'ne Laffen*” et “*Marsch ! Marsch ! Marsch ! Trolle euch fort !*”). Avec Mozart au clavier, elles étaient inutiles, puisque, tout simplement, il “préludait”.

– **Après le n°5 (Chœur des janissaires)** : transition vers la première entrée du pacha Selim (“*Immer noch traurig, geliebte Konstanze ?*”)

– **Après le n°7** Transition vers II, 1 (Osmine : “*Wer zum Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt ?*”)

– **Avant II, 3** En superposition avec la conclusion de la scène parlée précédente (Constance, Blonde) et introduisant la réplique du pacha (“*Nun, Konstanze, denkst du über mein Begehren nach ?*”)

– **Après le n°19** Transition vers la scène parlée III, 6 (*Une pièce dans le palais du pacha Selim*), estompant peu à peu l'atmosphère “turque” de l'air de triomphe d'Osmine pour conclure sur le mode de l’“*Empfindsamkeit*”.

1. Audiodrame, pièce radiophonique.

• Interventions “mélodramatisantes”

– **I, 8** Monologue du pacha Selim (“*Wer könnte gegen ein solches Geschöpf Gewalt brauchen ?*”). L’entrée de Pedrillo brise l’atmosphère installée par le mélodrame.

– **Après le n°11** (air “des supplices” : “*Martern aller Arten*”). À cet air fait suite, dans le livret original (II, 4), un monologue du pacha qu’on serait tenté de couper après les applaudissements inévitables qui saluent la chanteuse. Dans notre version, Selim a déjà prononcé la première partie de son monologue pendant l’air de Constance, commentant à voix basse la fermeté inattendue manifestée par la jeune femme dans le dialogue précédent (Constance : “*Du erschreckst mich nicht. Ich ertrage alles !*” Selim : “*Ist das ein Traum ? Woher nimmst sie auf einmal den Mut ?*”) La deuxième partie, soutenue par le pianoforte, prend place après l’air (“*Verzweiflung ist es ! Verzweiflung !*”).

– **II, 8** Le motif initial du “duo de l’ivresse” (n°14), sous l’aspect d’une variante rapide dans les aigus, figure la petite bouteille de vin, avec laquelle Pedrillo tente de pousser Osmin à boire ; une variante lente, dans les graves, symbolise la grosse bouteille. Les titubations d’Osmin ivre, indiquées dans le livret par une didascalie, ainsi que la léthargie dans laquelle il sombre peu à peu, sont également illustrées par un procédé mélodramatique : une citation empruntée à *Zaide* fait office de “musique du sommeil”.

– **II, 9** Une réminiscence de l’air de Belmonte (n°4 : “*Konstanze, dich wiedersehen, dich !*”) sert de toile de fond sonore aux véritables retrouvailles des deux amants.

– **III, 3** Les quelques mesures qui soutiennent le bref monologue de Belmonte (“*O Konstanze ! Je näher die Stunde kommt... O liebe, sei du meine Leiterin !*”) permettent en même temps d’introduire l’air qui suit immédiatement (n°17).

– **III, 4-5** (la scène de l’enlèvement proprement dite). Voir IV.

– **III, Scène finale** Lorsque le pacha, renégat converti à l’Islam, se révèle à la fin comme une figure du vrai Chrétien – rendant par la même occasion un vibrant hommage au despote éclairé Joseph II (tirade de la clémence : “*Nimm deine Freiheit*”), on entend en fond sonore une mélodie de choral recueillie. Elle est empruntée à la *Maurerische Trauermusik* (K 477), qui fut exécutée en novembre 1785 à l’occasion d’une cérémonie funèbre maçonnique. Le choral apporte ici comme une brève consolation à la solitude sans musique de Selim. Parmi tous les personnages, il est seul incapable d’exprimer ses sentiments par le chant et se voit même à la fin – à l’instar du héros éponyme du drame de Lessing *Nathan le sage* – mis à l’écart lorsque tous, chrétiens et musulmans, unissent leurs voix ; seuls, Selim (parce qu’il ne peut pas chanter) et Osmin (parce qu’il ne le veut pas), demeurent reclus dans leur silence – comme deux pôles extrêmes et opposés.

IV. Quatuor “du soupçon” et scène de l’enlèvement

Mozart, enthousiasmé par le texte de Bretzner dans la scène de l’enlèvement proprement dite (III, 4-5), voulait à l’origine traiter le passage sous la forme d’un ensemble chanté. Il renonça cependant à son projet (dont une esquisse a été conservée) et remplaça cette scène d’ “action en musique” – l’enlèvement (manqué) au troisième acte – par un ensemble aux résonances plus nettement “psychologiques”, situé à la fin du deuxième. Il avait besoin pour cela d’un nouveau rebondissement dans l’action, d’une “toute nouvelle intrigue”, que Stephanie dut imaginer de toutes pièces. C’est ainsi que naquit le merveilleux quatuor “du soupçon”, lorsque, dans les dernières heures avant l’enlèvement (prévu à minuit), défiance et jalousie s’immiscent dans les deux couples, avant de disparaître complètement. Avec ce quatuor, Mozart atteint à un sommet de l’action *interne*, à un tournant dans l’histoire intime des personnages. Ici, c’est la musique qui domine, tandis que, dans la scène de l’enlèvement, c’est au mot que revient le premier rôle. Encadrée par deux airs (la sérénade de Pedrillo et l’air de triomphe d’Osmin), cette dernière utilise exclusivement le texte en prose de Stephanie (lui-même dérivé de la version versifiée de Bretzner) ; elle constitue le point culminant de l’action *externe*. Prétendre que cette action *externe* “se trouve sensiblement dévalorisée par sa réduction au seul dialogue parlé” (Jörg Krämer) serait excessif. Aux rebondissements inattendus dans les sentiments des personnages qui *chantent* dans le quatuor, répondent les rebondissements tout aussi imprévisibles des événements auxquels sont confrontés les acteurs qui *parlent* dans la scène de l’enlèvement, à commencer par Osmin, lequel, assurément, ne s’attend pas à ce que les janissaires veuillent d’abord l’arrêter, lui. Ce parallélisme entre les deux points culminants de l’action – *interne* et *externe* – résulte d’une intention délibérée, et c’est le sacrifier que de pratiquer des coupures excessives dans la scène parlée.

“Musicaliser” la scène de l’enlèvement dans la perspective d’un *Hörspiel* constituait un défi particulier. Le travail du pianiste était de donner à entendre – en “collant” étroitement à l’action et avec une bonne dose d’humour – l’ouverture des deux fenêtres, l’installation des échelles, les montées et les descentes, l’escapade des personnages, au moyen de figures musicales bien définies. Ainsi les échelles sont-elles représentées par des gammes “variables”, sonnantes de manière très différente sous les pieds de l’audacieux Belmonte, du craintif Pedrillo ou du bedonnant Osmin. Pour la scène “turque” de l’arrestation, voir II.

V. Apprendre des chanteurs de Mozart : la “Constanza” de Constance

Les fausses traditions héritées du XIX^e siècle ont la vie dure, surtout en ce qui concerne la distribution de certains rôles et les tempi. Ainsi, la première Constance de Mozart, Caterina Cavalieri, n’était en rien un soprano dramatique colorature – ce qui va à l’encontre des attentes d’aujourd’hui. Les documents d’époque louent son exceptionnelle musicalité, que Mozart lui-même prisait à tel point qu’il composa pour elle bien davantage que pour ses autres sopranos de prédilection. Dans la version viennoise du *Don Giovanni*, il lui fit cadeau de l’air “*Mi tradi*”, dont les coloratures paraissent laborieuses lorsqu’elles sont chantées par une voix trop dramatique. La Cavalieri n’était pas une actrice née, mais elle faisait du théâtre avec la musique elle-même. Dans son “rondo” héroïque (un air à deux tempi qui fut, à la fin du XVIII^e siècle, considéré comme un emblème de la fidélité) “*Martern aller Arten*” (n°11), le *concertino* des quatre instruments solistes exprime les sentiments interdits de Constance pour Selim, avec lesquels la voix, pure dans son traitement instrumental (le symbole même de ce que signifie son nom), “joute” de manière concertante. Le combat semble ne pas vouloir cesser et culmine sur une cadence à cinq voix. Sur les paroles “*Des Himmels Segen belohne dich*” intervient un motif qui réapparaîtra dans la Messe en ut mineur K. 427 (1783). À cet endroit, où la musique exprime ce que Constance ne veut ni ne peut dire, l’opéra prend des allures d’oratorio – au grand désespoir des metteurs en scène. L’air “des supplices” forme pour Constance, avec le précédent, “*Traurigkeit ward mir zum Lose*” (n°10), un “bloc” indivisible sur le plan dramatique, interrompu seulement par deux brefs dialogues – l’exhortation de Blonde à espérer et l’ultimatum menaçant de Selim. Nous sommes témoins du conflit qui déchire sa conscience, encore inentamée dans son premier air (n°6 : “*Ach, ich liebe*”). Alors que les mouvements contradictoires de l’âme (Adagio : “*Ach, ich liebe*” / Allegro : “*Doch wie schnell schwand meine Freude*”) s’y trouvaient encore unifiés en un seul air, ils se scindent ici en deux airs différents, l’air “de la tristesse” et l’air “des supplices”. Cet air “de la tristesse” devait connaître, dès le début du XIX^e siècle, le même sort que le “*Ach, ich fühl’s*” de Pamina : on ne le chantait déjà plus *andante con moto*, comme l’indique la partition, mais *adagio*, beaucoup trop lentement. Pourtant, cette “*Aria agitata*” typique exprime le désordre intérieur de Constance, en aucun cas une souffrance extatique.

RENÉ JACOBS

Traduction : Michel Chastean

Constance, la fiancée de Belmonte, jeune noble espagnol, a été capturée par des pirates et vendue au Pacha Selim en même temps que Blonde, sa servante, et Pedrillo, valet de Belmonte et fiancé de Blonde. Belmonte arrive au palais de Selim pour les délivrer. Il rencontre Osmin, le gardien du sérail, dont Blonde est devenue l'esclave. Il lui demande de l'aide, mais Osmin le chasse. Arrive Pedrillo, bien décidé à délivrer Blonde. Il présente Belmonte au Pacha en le faisant passer pour un architecte.

Blonde résiste aux avances d'Osmin, et Constance à celles du Pacha Selim. Placée devant un ultimatum, cette dernière se déclare prête à affronter la torture plutôt que de céder au Pacha. Pedrillo prévient Blonde que Belmonte est arrivé et que tout est prêt pour leur enlèvement. Osmin se méfie, mais Pedrillo lui fait boire un somnifère dissous dans du vin. Lorsque les amants se retrouvent, Belmonte et Pedrillo sont pris de suspicion et mettent en doute la fidélité de leurs fiancées, provoquant leur indignation et leur consternation.

Au milieu de la nuit, Belmonte et Pedrillo reviennent avec des échelles pour enlever les deux jeunes femmes. Mais Osmin se réveille et donne l'alarme. Constance implore la pitié du Pacha et Belmonte lui révèle sa véritable identité. Hélas, son père est un ennemi de longue date de Selim qui se réjouit de cette occasion de se venger et part avec Osmin pour choisir les supplices qu'il leur fera subir. Mais quand il revient, il décide de se montrer généreux et leur rend leur liberté, à la grande consternation d'Osmin. Les quatre jeunes gens chantent les louanges de la bonté humaine.

Die Entführung aus dem Serail

On 16 July 1782, at the Hoftheater in Vienna, the premiere took place of *Die Entführung aus dem Serail* (The abduction from the seraglio), an opera in the German language belonging to the comic singspiel genre. The Habsburg Emperor Joseph II had long set himself the goal of developing a German national opera alongside the dominant Italian opera. As the most important political force in Europe, Austria had need of a representative art form, and an operatic style of its own was what best met that requirement.

When the project of the German opera briefly threatened to fail, it was Mozart himself who reacted passionately. Three years after the premiere, he wrote:

Were there but one good patriot in charge – things would take a different turn. But then, perhaps, the German national theatre which is sprouting so vigorously would actually begin to flower; and of course that would be an everlasting blot on Germany, if we Germans were seriously to begin to think as Germans, to act as Germans, to speak German and, Heaven help us, to sing in German!!!

This was obviously a matter of great seriousness for Mozart. He had already had a number of opportunities to try his hand at the German singspiel, as with *Bastien und Bastienne* in 1768. Of greater importance was a project that began in 1780, but which the composer was never to complete: *Zaide*. This opera was based on the same plot as the later *Entführung*. The beautiful young Zaide, a Christian slave, has ended up in the harem of Sultan Soliman. She tries to escape, together with the slaves Gomatz and Allazim, but is caught in the act by Zaram, head of the sultan's bodyguard. When it emerges that Allazim is the father of both Zaide and Gomatz, the sultan lets them leave for the West with the message 'that not only Europe but also Asia can bring forth virtuous souls'. The parallels with *Die Entführung*, written a year or so later, are evident: here it is the Turkish Pasha Selim who has taken the Spanish beauty Konstanze into his harem as his favourite. He has also imprisoned Pedrillo and Blonde, but Belmonte, Konstanze's beloved, comes to free them. Their flight is discovered by the vindictive harem guard Osmin. Selim is furious at first, but subsequently shows his clemency, and he too has a clear message for the West. Belmonte's father had stripped Selim of all his possessions and forced him into exile. Now Selim says to the son of his worst enemy:

Take your freedom, take Konstanze, sail to your country and tell your father how you came into my power, and how I had to overcome myself in order to give you your freedom, despite your deceit. Only if you remain alive will you be able to tell him that it is a much greater pleasure to reward the injustice one has suffered with good deeds than to repay evil with evil.

A striking feature of both operas is the humanity of these oriental rulers, Soliman in *Zaide* and Pasha Selim in *Die Entführung*. This says a great deal about the Enlightenment ideas to which Mozart and his librettists adhered. The eighteenth century saw the formulation of the principles of human rights and civil liberties. The French *philosophes* used current prejudices against the Orient and the Muslims to denounce the shortcomings of their own society. Intolerance towards the stranger and the Other was founded on short-sightedness and could have disastrous consequences. A humane society could only flourish when freedom, equality and brotherhood prevailed. Mozart would later develop these ideas further with his librettist Emanuel Schikaneder in *Die Zauberflöte*.

Janissaries

Zaide was Mozart's first 'oriental' opera, but not his first 'oriental' music. There is an *alla turca* section in the finale of the Violin Concerto K219, but the most famous instance of the style is the Alla Turca movement in the Piano Sonata K331. All this so-called 'Turkish' music derived from a European interpretation of Janissary music, the music played by the military bands of the elite troops that marched slowly towards central Europe along with the Turkish armies during the Ottoman wars.

Several European courts, from the sixteenth and seventeenth centuries onwards, had such bands in their service, having acquired them as spoils of war or as a diplomatic gift. Among them was the Habsburg court in Vienna, a city that had been besieged by the Turks as recently as 1683. Janissary music was soon harmonised for Western ears, while the typical oriental instruments were mixed with Western ones, thus creating a very colourful mixture of shawm or oboe, horn, piccolo, triangle, small and large cymbals, side drum, tambourine, kettledrums, dulcimer and Turkish crescent. Also typical of these ensembles was a martial two-four metre that was rhythmically underlined by hard drumbeats – this was the origin of European march music. This quasi-Turkish music was enormously popular in eighteenth-century Europe.

Mozart's principal model for harnessing this music to operatic purposes was a French work by Gluck, composed for Vienna in 1764, *Les Pèlerins de la Mecque ou La Rencontre imprévue*. It is almost certain that Mozart attended a performance of German version, entitled *Die Pilgrime von Mekka*, in 1781. Moreover it was the future librettist of *Die Entführung*, Johann Gottlieb Stephanie, who translated the French libretto into German for these performances. Mozart's contemporaries later criticised him for having 'plundered' Gluck's opera for his own work. To refute all such allegations, the elderly Gluck ostentatiously accompanied Mozart to a performance of *Die Entführung*.

In addition to Turkish music, the topos of abductions in the oriental world enjoyed an enormous vogue. *Zaide* itself was already based on an older model. For *Die Entführung*, the librettist Stephanie also drew on an existing work, namely the singspiel *Belmont und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail*, with a libretto by Bretzner and music by André, which had been performed a year earlier, in 1781. Here matters were more serious than in the case of Mozart's supposed borrowing from Gluck, for Stephanie was accused of outright plagiarism and threatened with a lawsuit. Bretzner was quite right to complain, since Stephanie's libretto was sometimes literally copied from his own version. All the same, he did exaggerate somewhat: the theme of oriental abduction was very widespread at the time, and dozens of librettists and composers had made abundant use of it. To identify an original source for it would have been no easy task.

Osmin's rage

The Janissary music is prominent above all in the Overture, with its exotic 'bells and whistles', its powerful contrasts between *forte* and *piano*, and its constant alternation between major and minor. But it is also to be heard in the chorus at the entrance of Pasha Selim and in the music for Osmin. In the last-named, Mozart does something quite special that made musical history. He already announced the fact in a letter: 'Osmin's rage is rendered comical by the use of the Turkish music.' So it would seem that Turkish local colour is appropriate to portray negative and comic characters. But that was not unprecedented in the history of opera. The revolutionary element lies in the following remark by Mozart about the additional section that concludes Osmin's aria 'Solche hergelaufne Laffen':

The passage 'Drum beim Barte des Propheten' is indeed in the same tempo, but with quick notes; and as Osmin's anger gradually increases, there comes (just when the aria seems to be at an end) the allegro assai ['Erst geköpft, dann gehangen'], which is in a totally different metre and in a different key; this is bound to be very effective. For just as a man in a towering rage oversteps all the bounds of order, moderation and propriety and completely forgets himself, so must the music too forget itself. But since passions, violent or not, must never be expressed to the point of expressing disgust, and as music, even in the most terrible situations, must never offend the ear, but must please the listener, or in other words must never cease to be *music*, so I have not chosen a key foreign to F (in which the aria is written), but one related to it – not the nearest, D minor, but the more remote A minor.

What Mozart describes here is first and foremost a carefully thought-out dramaturgy of tonality. Osmin's ferocious character demands a musical equivalent, and it is evident from the composer's remarks here that this is actually not possible within the bounds of the rules of Classical harmony. He therefore stretches these as far as he can in order to increase the expressive power of the passage. In so doing, he not only makes his character more lifelike, but also prefigures an aesthetic of ugliness that looks beyond Viennese Classicism towards the Romantic era.

'Martern aller Arten'

Osmin is just one example of the psychological depth that Mozart introduces into his opera. He created more rounded and nuanced characters than are to be found in abduction operas – or indeed any operas – before his time. His protagonists must thread their path through all kinds of conflicting sentiments and eventually each of them possesses his or her own emotional characteristics. Another significant method that he applied in this process was the mixing of genres. In the singspiel he combined elements of Italian *opera buffa* and *opera seria* and even the French *tragédie lyrique* to colour his characters musically. Mozart was later to use the same device in the Da Ponte operas, with the result that he permanently broke down the borders between genres.

The best example in this regard is the role of the soprano Konstanze. Like the lyric tenor Belmonte, she is in fact a serious, or at least half-comic, half-serious character. To combine such characters as these with outright comic figures – Osmin, Pedrillo, Blonde – in the singspiel was something new to Vienna. Still more unusual were the arias for Konstanze, which reveal her innermost feelings. Mozart gives her a form of aria and musical style that come directly from Italian *opera seria*. Her emotional cry of distress ‘Martern aller Arten’, with its perilous coloratura, yields nothing to the finest *arie di bravura*.

A telling contrast is provided by the speaking role of Pasha Selim, whose language seems to be much closer to reason and thus to Enlightenment ideas. Emperor Joseph II must have recognised himself in the pasha as a generous, enlightened monarch. Nevertheless, Selim is faced with an emotional challenge as great as Konstanze’s. He has added her to his harem, but she is his favourite by far. He is even willing to give up the whole harem for her if she will only love him. Konstanze cannot do so because she is already betrothed to Belmonte, but not because the pasha belongs to a culture and religion that are totally foreign to her.

Mozart loses no opportunity to suggest that Konstanze is thoroughly charmed at certain moments by the lavish attention she receives from this exotic foreigner. She begins to feel more and more deeply for him. The aria ‘Martern aller Arten’ is ambiguous, at the very least, because it also depicts the way Konstanze must struggle with her own bewildering emotions. This does not make things any easier for Pasha Selim, who is probably sincerely in love with her. The fact that Konstanze chooses Belmonte at the end makes Selim’s readiness to forgive all the more impressive and poignant.

The generous Pasha Selim contrasts in his turn with the ferocious Osmin. Here Mozart applied the ‘good cop/ bad cop’ principle. In the Pasha he portrays a humanistic and enlightened ruler, who attempts to control his emotions rationally and thus belies the supposed barbarity of his culture. Osmin represents the other extreme: the Oriental who is guided only by his emotions and can therefore slip all too easily into violence. It goes without saying that this idealised divide did not correspond with the reality of the Orient, but rather conformed to the clichés that had been created in the wars against the Ottomans.

An independent composer

A famous anecdote relates that Joseph II supposedly observed after the premiere of *Die Entführung*, ‘Too refined for our ears, and far too many notes, dear Mozart’, to which the composer is said to have replied: ‘Just as many as are required, Your Majesty’. The authenticity of this quotation has never been established, but it is often used to illustrate the supposed naivety of the emperor. Yet Joseph II was a great music lover and a creditable amateur musician. Moreover, it was he who had commissioned the opera. If he actually made this remark, he was probably referring to the revolutionary orchestral writing, which all of a sudden was capable of expressing dramatic action and unprecedented excitement.

Mozart was self-confident and full of hope in those early years in Vienna, where he had arrived in 1781. Not only in the domain of cultural politics, as witness his fervent plea in favour of a German national opera. He also had confidence in himself. Even before *Die Entführung* was completed, he wrote: ‘I know this nation – and I have reason to think that my opera will be a success. If it is, then I shall be as popular in Vienna as a composer as I am on the clavier.’ That was, indeed, absolutely necessary, because since his dismissal from the service of the Archbishop of Salzburg he had been a freelance composer in search of regular means of subsistence. *Idomeneo* had been a success in Munich, but that had not yielded him a permanent post there.

The decisive success of *Die Entführung* in Vienna and then abroad greatly helped him to consolidate his position as an independent composer, but he kept hoping until the very end that the imperial court would take him into its employ. Although Mozart in the last years of his life was never so poor and misunderstood as the romantic historians would have us believe, he was never able to equal the public success and professional recognition he achieved with *Die Entführung* in Vienna. This work saw the emergence of a new and mature operatic composer who would subsequently produce nothing but masterpieces; but the first big bang always remains the loudest.

WILLEM BRULS

Translation: Charles Johnston

Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* as a Hörspiel¹ for modern ears

I. Spoken dialogue and music: a unity

Mozart's friend and librettist Schikaneder used to say that he had 'painstakingly thought out' the dramaturgy of *Die Zauberflöte* in close collaboration with the composer. The concept of *Die Entführung* was also the fruit of 'painstaking thought', which in this case involved not two but three artists: an initial librettist in Leipzig, Christoph Friedrich Bretzner; a second in Vienna, Johann Gottlieb Stephanie the Younger; and the composer W. A. Mozart. The eighteenth century did not care about copyright issues: hence Stephanie could with impunity transform Bretzner's singspiel *Belmont und Constanze* into a 'new' libretto on Mozart's initiative and following his conceptions. 'A certain person in Vienna by the name of Mozart has had the audacity to misuse my drama *Belmont und Constanze* by taking it as the text for an opera', Bretzner later inveighed, and his anger is understandable: what was literally lifted from him is of a higher literary standard than Stephanie's part in the libretto. Mozart himself was so enthusiastic about Bretzner's play that he had already composed three musical numbers a day and a half after receiving it. But the unexpected fact that he suddenly had an unhoped-for amount of time for the composition – the premiere, originally scheduled in October 1781, was repeatedly postponed and finally took place only in July 1782 – made an unusually long period of 'painstaking thinking out' of the original libretto possible. With the competent, but always subservient help of Stephanie – in an opera, as the composer wrote to his father, 'the poetry must always remain the obedient daughter of the music' – Mozart substantially improved the original dramaturgy, especially at the end of the opera. In Bretzner, Pasha Selim, who in his previous life was Don Carlos Belmonte of Toledo, recognises in the young Belmonte the son he believed dead, while in Mozart's opera Belmonte is the son of the Pasha's bitterest enemy, to whom he owes his fall from favour and his banishment. Thus Selim's forgiveness becomes a humanitarian act, 'which springs from a free choice, a sign of sovereign generosity towards one's fellow humans' (Werner-Jensen). Bretzner's conclusion derived from the ancient tradition of the Hellenistic adventure novel and conformed to the expectations of the audience of the time, whereas Mozart's idea was new, surprising, and shocking to some. We want to take this *Entführung* seriously as a whole, because, 'painstakingly thought out' as it is, it does not admit of improvement. That applies whether the protagonists speak or sing; only the insignificant scene with the sailor Klaas at the beginning of Act Three is deleted, and nothing else, which will not please dogmatic proponents of 'dramatic unity'. Mozart loved dramatic *diversity*, and anyone who does not want to follow him on that path will let the piece bleed to death. That is what happens, for example, if the gulf between the seventh and eighth scenes of Act Three – between the sung farewell duet of the 'high' lovers (Konstanze: 'Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh!') and the brief, earthily humorous spoken dialogue of the 'low' couple (Blonde: 'Da wir nun einmal doch sterben müssen, ist mir alles recht!') – is bridged by the omission of the latter scene so as to go straight into the final scene ('La clemenza di Selim', as it were). An age-old theatrical effect is lost thereby: ever since the beginnings of opera, servants have placed in perspective, even derided in carnival-like fashion, the noble sentiments of their masters. Provided Blonde and Pedrillo play this brief scene with sufficient sensitivity that it does not seem like a meaningless, mandatory ingredient of the singspiel, they can touch the listener with their speech quite as much as Konstanze and Belmonte do in the long preceding duet. To be sure, Mozart wrote that 'music . . . in opera must be the main thing' (letter to his father) and that in a singspiel it serves a far greater purpose than merely 'to give the actors time and room to change' (letter to Fridolin Weber), but that does not mean that he would have approved of the way some of today's directors mutilate the spoken scenes.

1. In German, a stage play is a *Schauspiel* (literally, 'play for seeing'). *Die Entführung aus dem Serail* belongs to the category of operas with spoken dialogue known as *Singspiel* ('play for singing') – the term has become assimilated into English, largely because of Mozart's two mature works in the genre (the other being *Die Zauberflöte*). *Hörspiel* ('play for listening') is a term generally reserved for radio plays, which René Jacobs extends here to the production of this stage work for home listening on record; a possible translation might be 'audio play'. But it seemed appropriate to retain the German word here, given its resonances with 'singspiel'. (Translator's note)

Such mutilations born of *hatred* of the piece have nothing in common with the free changes in the printed text of the dialogue (cuts, expansions, variations in the choice of words, the inclusion of dialects, etc.) made by singers of the time: these were improvised spontaneously out of *love* for the piece. The many productions of *Die Entführung* during Mozart's lifetime remained essentially true to the work of the three authors. Our version aims to align itself with those early interpretations. Here too, the spoken dialogue was somewhat revised out of love and with respect, and often further changed as a result of improvisation during the rehearsals. Our goal was always to make this spoken dialogue from the eighteenth century sound as contemporary as possible in the mouth of today's actors. And the piece is certainly still topical, because it pillories a clichéd notion that seems ineradicable even today: enlightened Europe and the backward Islamic world. This juxtaposition is effected in deliberately caricatural fashion with Osmin and Blonde. The latter's ludicrously proud declaration 'Ich bin eine Engländerin' is to be understood more than just literally: she proclaims that she is an enlightened European (England seen as the model for the maintenance of personal liberties). Mozart, who was in the habit of describing himself as 'ein Erz-Engländer', 'an Arch-Engländer', places himself on her side and in a letter to his father takes pleasure in making 'Osmin's rage . . . comical by the use of Turkish music'. The text of the section in the aria he refers to ('Erst geköpft, dann gehangen') is itself a caricature (since someone who has already been beheaded can no longer be hanged!) – and indeed one so frighteningly up to date in 2015 that it wipes the smile off our faces: anyone who caricatures Mohammed nowadays lives in mortal danger . . .

II. 'Turkish' music

Triangoli (triangles), *piatti* ('plates', i.e. cymbals), *tamburo grande* (large Turkish drum) and *flauto piccolo* (not a small transverse flute, but a small transposing recorder that would be better termed 'flageolet'): these are the 'Turkish' instruments named in Mozart's autograph. Their exotic sound was familiar to the Viennese public from the pseudo-Janissary bands that played European marches for entertainment in fantasy uniforms. In Mozart's opera, they are used in a less innocuous way. 'I doubt whether anyone could go to sleep over it,' he wrote of the Overture, in which they are heard for the first time, 'even if his previous night has been a sleepless one.' To the audience's subconscious, this sounded like the noisy, piercing tones with which the real Janissary bands had accompanied the Turkish campaigns in the preceding century. The 'Turkish' instruments were intended to caricature the martial aspect of these Janissary sounds: the ancestral fear of the Turk that was still in the audience's genes was 'laughed away'. For our recording we have also used a Turkish crescent or jingling Johnny (*capello cinese*), as was sometimes the practice at the time, and of course the pianoforte has a 'Turkish' pedal with bell effects.

For the entrance march of the Janissaries (I, 6), which was played by an onstage *banda militare* at the premiere but is lacking in the autograph, we play a *Marcia turchese* composed by Michael Haydn for a new production of *Die Entführung* in Salzburg in 1795. At this point the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) prints a march attributed to Mozart, but its authenticity is hotly disputed.

In our version 'Turkish' music is also used for the 'musicalisation' (see Section III) of some of the spoken scenes in Act Three. At the beginning of the act, to give himself courage, the cowardly Pedrillo sings the opening melody of Mozart's song 'Ich möchte wohl der Kaiser sein', *Ein deutsches Kriegslied* (A German war song) K539 for bass and 'Turkish' instruments. He accompanies himself on a Turkish drum with only slight support from the fortepiano. He gets no further than the line 'Die Muselmänner müssten zittern' before he is frightened by the shriek of an owl (it is almost midnight). This invented scene replaces the generally (and rightly) cut scene with the sailor Klaas. The 'Turkish' colouring of the song brings the external danger back (the seraglio, the pasha, Osmin), after the threat of internal danger to the lovers in the psychologising 'suspicion quartet' (no.16) has been eliminated.

In the 'musicalised' abduction scene (III, 4-5) a motif from the 'Alla Turca' Allegretto movement of the Piano Sonata in A major K331 symbolises the Janissary guard that Pedrillo hears in the distance and which later appears on stage. The 'Turkish' instruments of the orchestra and the pianoforte frenetically accelerate it. The guards chant in *alla turca* rhythm, supported by the 'Turkish' instruments, 'Halt! Wo gehst du hin?' (to Osmin) and 'Zum Bassa, zum Bassa!' (to Konstanze and Belmonte).

III. Singspiel as Hörspiel

Our version of Mozart's *Die Entführung*, like that of *Die Zauberflöte*, is primarily intended for the medium of recording, as a purely acoustical staging of the work. Since, as in a radio play the visual component is missing, here too the listener must be given all possible help to imagine the unseen action: valorisation of the spoken and sung text, overlapping of spoken dialogue and sung monologue (expressing the unsayable), sound effects, and the use of background music to 'enhance' the spoken word in the dialogue scenes, without a break in style with the music of the sung numbers. This results in an audio drama, 'auditory in the physical dimension but equally powerful as a visual force in the psychological dimension' (Tim Crook, *Radio Drama: Theory and Practice*, 1999). It is the aim of this version, by means of 'musicalisation' (an unavoidable neologism!) of the spoken dialogue, to ensure that listeners continue to prick up their ears between the sung numbers.

1. Overlap between song and speech

Mozart expressly indicates that speech is to interrupt the singing three times: Belmonte interrupts the song Osmin sings while picking figs (no. 2), Pedrillo interrupts Osmin's aria 'Solche hergelauf'ne Laffen' (no. 3), and in Pedrillo's Romance 'Im Mohrenland gefangen war' (no. 18) we read: 'After the second verse, there is a pause for speech [by Belmonte], then the music begins again.' We have expanded on Mozart's idea in these two numbers and applied the method elsewhere, as follows:

- Konstanze's aria 'Martern aller Arten' (no. 11) is interrupted by her theoretically silent interlocutor, Pasha Selim, who in the extremely long prelude to the aria (and during the pauses) whispers the first lines of his subsequent monologue (II, 4: 'Ist das ein Traum? Woher nimmt sie auf einmal den Mut?').
- The dialogue before Blonde's aria no. 12 and the aria itself ('Welche Wonne, welche Lust') overlap. The same thing happens with Pedrillo's ensuing short monologue ('Ach, dass doch alles schon vorbei wäre') and his aria no. 13 ('Frisch zum Kampfe').
- In II, 9 a stage direction indicates that, during the joyful (spoken) reunion of Belmonte and Konstanze, Pedrillo speaks quietly ('leise', that is, inaudibly) with Blonde and 'performs in mime the whole scene with [the drunk] Osmin'. In our *Hörspiel* version the lower pair of lovers is given a brief passage of dialogue, which is spoken simultaneously. The result is a kind of spoken counterpoint with a stereo effect.
- In Konstanze and Belmonte's farewell duet (no. 20), between the Andante section and the ensuing Allegro ('Ich will alles gerne leiden'), we take over an idea from the 'original' librettist Bretzner: Pasha Selim has secretly listened to the couple and reveals his innermost thoughts in the words 'Fast rührt mich so viel Liebe, so viel Beständigkeit'.

2. Anticipation or repetition of musical ideas

The opening theme of Pedrillo's Romance (no. 18), which gives the signal for the abduction in Act Three, is anticipated twice: by Pedrillo on his first appearance (I, 3), whistling, and Pedrillo and Blonde singing together in II, 9, when the plan for elopement is discussed. The pizzicato accompaniment to the Romance (representing Pedrillo's mandolin, on which he 'accompanies himself', according to the libretto) is also anticipated. The libretto states that he has to 'fetch' the instrument; in the *Hörspiel* version he plays a little prelude with the help of a few chords on the Konzertmeister's violin. In III, 9, as he enters Pasha Selim's apartments, Osmin enjoys a little reprise of his 'triumph' aria (no. 19), here with a textual variant deriving from Bretzner's original libretto ('O wie will ich triumphieren, den Pedrillo strangulieren'), which is curtly interrupted by the pasha.

3. Sound effects

These effects are much less numerous than in our *Hörspiel* version of *Die Zauberflöte*. One can hear Osmin's whip, the birdsong that Blonde advises Konstanze to listen to in order to take her mind off her worries in II, 2, and the twelve chimes of midnight sounding from a distance when Pedrillo, according to the libretto (III, 4), 'looks at the clock'.

4. The fortepiano in preludes and melodrama

'I thought it advisable to resume my place at the clavier and conduct . . . in order to rouse the orchestra who had gone to sleep a little', Mozart wrote to his father after a performance of *Die Entführung* at the Vienna Burgtheater in October 1782. From this we can learn two things: first, that there was certainly a fortepiano in the orchestra pit, although there were no recitatives to accompany, and second, that the music was directed from the keyboard. At this important performance (in the presence of Grand Duke Paul of Russia), then, Mozart was clearly in the audience and decided to dismiss the Kapellmeister who was directing, in order to take over the musical direction himself and accelerate the sleepy tempos with vigorous continuo playing.

The fortepiano, by supporting the actors, can also perform a useful function in the musicalisation of the dialogue in a *Hörspiel* arrangement. The pseudo-improvisations of the fortepianist (always taking quotations from keyboard pieces by Mozart as their starting point!) help the listener to sense the mood of a scene, to follow the plot, or to reflect on what has just been said in significant passages of text (Pasha Selim in the final scene, for instance). Mozart taught his piano students to 'prelude', that is, to introduce the keyboard piece they were about to play with an improvised 'praeambulum'. Thus the audience was prepared for the mood of the piece, and the instrument could be 'warmed up'. It is easy to imagine that this practice, standard at the time, also held sway in the orchestra pit, to provide an 'introduction' to a scene or a transition from spoken dialogue to an aria, especially one without an orchestral prelude, thus also giving the singer his or her opening note. Mozart wrote out some 'praeambula' of this kind – or 'capricci', as he also calls them – for his sister in 1778 and sent them to his father from Paris: 'The manner of playing it I leave to her own feeling [*Empfindung*]', he added. Mozart found another outlet for *Empfindsamkeit* (the fashionable term at the time for refined sensibility and depth of feeling) in that same year when he encountered Georg Benda's melodramas *Ariadne auf Naxos* and *Medea in Mannheim* and related his enthusiasm in a letter to his father: '[A melodrama] is a recitative with instruments, only the actor speaks his words instead of singing them. If you could but hear it once, even with the keyboard, it could not fail to please you; and if you could hear it performed [i.e. with orchestra], you would be swept off your feet, I warrant you.' In another letter, he writes: 'Now and then words are spoken while the music goes on, and this produces the finest effect.' He must then have begun 'melodramatic' improvisations on spoken texts. A year later, in his unfinished singspiel *Zaide* – the forerunner of *Die Entführung* and closely related to it – he introduced two of the leading characters, Gomatz and Soliman, in melodrama on their respective entrances. Not without reason, some commentators have wondered why such melodramatic sections are lacking in *Die Entführung*. Whether an 'empfindsamer Kapellmeister' might have improvised short keyboard melodramas in performances at the time can only be a matter for speculation; that they can sound tailor-made for a *Hörspiel* version will, we hope, be demonstrated by this recording.

• Preluding fortepiano interventions

- **No. 2** The fortepiano, entering before the strings, surreptitiously states the 'Trallalera' refrain of Osmin's song, suggesting that the music is approaching from the distance.
- **Nos. 3, 7** The introductory orchestral bars indicated (in small print) in the NMA are missing from the autograph score. They were added later to help the singer to find his note (Osmin: 'Solche hergelauf'ne Laffen' and 'Marsch! Marsch! Marsch! Trolle euch fort!'). With Mozart at the keyboard they were unnecessary: he simply 'preluded'.
- **After no. 5** (Chorus of Janissaries): transition to the first appearance of Pasha Selim ('Immer noch traurig, geliebte Konstanze?').
- **After no. 7** Transition to II, 1 (Osmin: 'Wer zum Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt?').
- **Before II, 3** Overlapping with the end of the previous spoken scene (Konstanze, Blonde) and introducing the pasha's speech ('Nun, Konstanze, denkst du über mein Begehren nach?').
- **After no. 19** Transition to the spoken scene III, 6 (Pasha Selim's room), dispelling the 'Turkish' atmosphere of Osmin's 'triumph' aria and moving into a more *empfindsam* mood.

• Melodramatising fortepiano interventions

- **I, 8** Monologue of Pasha Selim ('Wer könnte gegen ein solches Geschöpf Gewalt brauchen'). Pedrillo shatters the mood created by the melodrama.

- **After no.11** (Konstanze's aria 'Martern aller Arten'): in the original libretto, there follows here (II, 4) a monologue for the pasha, which one would be tempted to cut after the inevitable applause for Konstanze. In our version the pasha has already spoken the first part of the monologue during the aria, commenting in a hushed voice on Konstanze's unexpected firmness in the preceding dialogue (Konstanze: 'Du erschreckst mich nicht. Ich ertrage alles!' - Selim: 'Ist das ein Traum? Woher nimmst sie auf einmal den Mut?'). The second part ('Verzweiflung ist es! Verzweiflung!'), with melodramatic support from the keyboard, follows the aria.

- **II, 8** The main theme of the ensuing 'drunken duet' (no.14), in its initial fast, high-pitched version, must be intended to represent the small wine-flask with which Pedrillo attempts to persuade Osmin to drink. A slow, low-pitched variant symbolises the large flask. The 'reeling to and fro' of the drunken Osmin, as prescribed in the libretto, and the sleep that overcomes him (Pedrillo: 'Gute Nacht, Brüderchen'), are also illustrated melodramatically: a quotation from *Zaide* serves as 'slumber music'.

- **II, 9** A reminiscence of Belmonte's aria no.4 ('Konstanze, dich wiedersehen, dich') is heard in the background of the actual reunion of the two lovers.

- **II, 3** The melodramatic keyboard support to Belmonte's short monologue ('O Konstanze! Je näher die Stunde kommt . . . O Liebe, sei du meine Leiterin!') at the same time leads into his subsequent aria 'Ich baue ganz auf deine Stärke' (no.17).

- **III, 4-5** (the abduction scene proper) See Section IV.

- **III, Finale** When the pasha, a renegade convert to Islam, proves to be the true Christian among the characters and raises a monument to the enlightened despot Joseph II (the forgiveness monologue 'Nimm deine Freiheit'), we hear in the background a contemplative chorale melody. This comes from Mozart's Masonic Funeral Music (K477), given its first performance at a Masonic funeral service in November 1785. The chorale is intended here to act as a short-lived consolation for Selim's musicless solitude. Alone among the protagonists, he is unable to express his feelings in song, and even at the end, like the eponymous hero of Lessing's *Nathan der Weise*, he is excluded when everyone sings, Christians and Muslims alike; only he (who cannot sing) and Osmin (who will not sing) remain silent, like extreme opposites.

IV. Suspicion quartet and abduction scene

Thrilled by Bretzner's text, Mozart originally intended to set the actual abduction scene (III, 4-5) as a vocal ensemble. But he gave this plan up (a sketch has survived), replacing the action ensemble of the (foiled) abduction in the third act by a psychologising ensemble at the end of the second. For this he needed a further complication of the plot, a 'completely new intrigue' that Stephanie had to invent. This was the origin of the wonderful 'suspicion quartet', in which, in the final hours before the abduction (which is scheduled for midnight), distrust and jealousy break out amid the two pairs of lovers before calm returns. With this quartet Mozart created a highpoint of the *internal* action, a turning point in the personal narrative of the characters. Here it is music that dominates, while in the abduction scene the spoken word prevails. Framed by two arias (Pedrillo's serenade and Osmin's 'triumph' aria), the latter scene is exclusively spoken in Stephanie's prose (based on Bretzner's verse); it marks the culmination of the *external* action. To assert that this external action 'tends to be devalued by the denouement in spoken dialogue alone' (Jörg Krämer) is to go too far. The surprising and unexpected changes in the feelings of the four *singing* actors in the quartet have their counterpart in the equally surprising and unexpected turns of events with which the *speaking* actors are confronted in the abduction scene, especially Osmin, who certainly does not expect that the Janissary Police will arrest *him* first. This parallelism between the internal and external highpoints of the action is deliberate, and disappears when the spoken scene is excessively abbreviated.

To musicalise the abduction scene for *Hörspiel* ears was a particular challenge. It was the fortepianist's task – sticking closely to the action, and with a healthy dose of humour – to represent by means of clearly defined musical figures the opening of the two windows, the raising of the two ladders, the characters' ascents and descents on those ladders and the escape routes of the two couples. Thus the ladders are illustrated by 'variable' scales,² which sound very different under the feet of the daring Belmonte, the cowardly Pedrillo and the paunchy Osmin. For the 'Turkish' arrest scene, see Section II.

2. There is an untranslatable play on words in this concept as expressed in German: *Leiter* = ladder, *Tonleiter* = musical scale. (Translator's note)

V. Learning from Mozart's singers: Konstanze's 'costanza'

It is hard to rid the world of false nineteenth-century performing traditions, especially with regard to the casting of certain roles and questions of tempo. Thus, for example, Mozart's first Konstanze, Caterina Cavalieri, was not a dramatic coloratura soprano, contrary to modern expectations. Contemporary documents praise her outstanding musicianship, which Mozart himself esteemed so highly that he composed more for her than for his other favourite sopranos. In the Vienna version of *Don Giovanni* he favoured her with the aria 'Mi tradi', whose coloratura sounds laborious if sung by a dramatic voice. Cavalieri was not a born actress, but made theatre with the music itself. In her heroic *rondò* (a two-tempo aria, which was considered in the late eighteenth century to be an emblem of fidelity) 'Martern aller Arten' (no.11), the concertino of the four solo instruments expresses Konstanze's forbidden feelings for Selim, and her pure voice (the very symbol of what her name represents: constancy, steadfastness), treated like another instrument, 'vies' (concertises) with them. The struggle seems unwilling to stop, and culminates in a cadenza for the five solo voices. When she sings the words 'Des Himmels Segen belohne dich' (May Heaven's blessing reward you) we first hear a motif that will return in the C minor Mass K427 (1783). At this point, where the music expresses what Konstanze neither wants nor is permitted to say, the opera seems to turn into an oratorio, to the dismay of directors. This number, along with the preceding aria 'Traurigkeit ward mir zum Lose' (no.10), forms a single 'complex of scenes' for Konstanze, interrupted only by two short sections of dialogue – Blonde's appeal to hope and Selim's threatening ultimatum. We see how her consciousness, which in her first aria (no.6: 'Ach, ich liebte') was still intact, is now divided. There, the internal psychological relationships (Adagio 'Ach, ich liebte' / Allegro 'Doch wie schnell schwand meine Freude') were still united in a single aria; here they split apart into two arias, 'Traurigkeit' (sadness) and 'Martern' (tortures). Even in the early nineteenth century, 'Traurigkeit ward mir zum Lose' already shared the fate of Pamina's 'Ach, ich fühl's': It was no longer sung Andante con moto, as marked, but Adagio, far too slowly. Yet this typical *aria agitata* expresses Konstanze's inner turmoil, not some ecstasy of suffering.

RENÉ JACOBS

Translation: Charles Johnston

Konstanze, fiancée of Belmonte, a young Spanish nobleman, has been captured by pirates and sold to Pasha Selim along with Blonde, her maid, and Pedrillo, Belmonte's valet and Blonde's fiancé. Belmonte arrives at Selim's palace to rescue them. He meets Osmin, overseer of the seraglio, whose slave Blonde has become. He requests his help, but Osmin chases him away. Enter Pedrillo, who is determined to free Blonde. He introduces Belmonte to the pasha, passing him off as an architect.

Blonde resists Osmin's advances and Konstanze those of Pasha Selim. Faced with an ultimatum, she declares herself ready to undergo torture rather than yield to the pasha. Pedrillo informs Blonde that Belmonte has arrived and that everything is ready for their escape. Osmin suspects something is afoot, but Pedrillo gives him a sleeping draught dissolved in wine to drink. When the lovers are reunited, Belmonte and Pedrillo fall prey to suspicion and cast doubt on their fiancées' fidelity, provoking their indignation and consternation.

In the middle of the night, Belmonte and Pedrillo come back with ladders to carry off the two young women. But Osmin wakes up and raises the alarm. Konstanze begs the pasha to have mercy and Belmonte reveals his true identity to him. As ill luck would have it, however, his father is a longstanding enemy of Selim, who rejoices in this opportunity to be avenged and leaves with Osmin to choose the tortures he will inflict on them. But when he returns he decides to show his generosity and gives them their freedom, to Osmin's consternation. The four young people sing the praises of human kindness.

Die Entführung aus dem Serail

Die Entführung aus dem Serail, eine deutschsprachige Oper im Genre des komischen Singspiels, erlebte ihre Premiere am 16. Juli 1782 im Wiener Hoftheater. Der Habsburger Kaiser Joseph II. hatte sich schon lange zum Ziel gesetzt, neben der dominierenden italienischen Oper auch eine nationale deutsche Oper zu entwickeln. Als wichtigste politische Macht in Europa war Österreich auf eine repräsentative Kunst erpicht, und ein eigener Opernstil konnte diesem Bedürfnis bestens gerecht werden.

Als das Vorhaben einer deutschen Oper schon fast zu misslingen drohte, war es Mozart selbst, der sich eifrig daran machte. Ein Jahr nach der Premiere schrieb er: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette – es sollte ein anderes Gesicht bekommen! – Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende *Nationaltheater* zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen, deutsch zu denken – deutsch zu handeln – deutsch zu reden und gar deutsch – zu singen!!!!“

Es war Mozart sichtlich ernst damit. Bereits früher hatte er sich einige Male im deutschsprachigen Singspiel versuchen können, so z.B. 1768 mit *Bastien und Bastienne*. Von größerer Bedeutung war ein Projekt, das der Komponist 1779 in Angriff nahm, doch nie vollenden sollte: *Zaide*. Diese Oper beruhte auf der gleichen Erzählhandlung wie die spätere *Entführung*. Die schöne junge Zaide, eine christliche Sklavin, ist in den Harem des Sultans Soliman geraten. Zusammen mit den Sklaven Gomatz und Allazim versucht sie zu fliehen, doch wird sie alsbald von Zaram, dem Chef der Leibwache des Sultans, aufgegriffen. Als sich herausstellt, dass Allazim sowohl Zaides als auch Gomatz' Vater ist, lässt der Sultan sie doch noch gen Westen ziehen, mit der Botschaft, „dass nicht nur Europa, sondern auch Asien tugendhafte Seelen erzeugen kann.“

Die Parallelen zu der fünf Jahre später entstandenen *Entführung* liegen auf der Hand: Dort ist es der Türke Bassa Selim, der die schöne Spanierin Konstanze als Lieblingsdame in seinen Harem aufgenommen hat. Auch Pedrillo und Blonde sind gefangen genommen worden, doch konnte Belmonte, der Geliebte von Konstanze, sie befreien. Die Flucht wird von dem rachsüchtigen Haremswächter Osmin entdeckt. Bassa Selim ist zunächst wütend, doch dann beweist er Großmut, und auch er richtet damit eine klare Botschaft an den Westen. Belmontes Vater hatte Bassa Selim einst alles Hab und Gut geraubt und ihn in den Osten verbannt. Nun spricht Bassa Selim zum Sohne seines ärgsten Feindes: „Nimm deine Freiheit, nimm Konstanze, segle in dein Land und erzähle deinem Vater, wie du in meine Gewalt gekommen bist, und wie ich mich überwinden musste, um dir trotz deiner Treulosigkeit die Freiheit zu schenken. Nur wenn du am Leben bleibst, wirst du ihm sagen können, dass es ein weit größeres Vergnügen wäre, erlittenes Unrecht durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen.“

Auffallend in beiden Opern ist die Menschlichkeit des Herrschers aus dem Osten, sowohl bei Soliman, als auch bei Bassa Selim in *Die Entführung*. Das spricht Bände über die Aufklärungsideen, denen Mozart und seine Librettisten anhängen. Im 18. Jahrhundert wurden Menschenrechte und bürgerliche Freiheitsideen formuliert. Die Vorurteile, die gegenüber dem Orient und den Muslimen herrschten, wurden von den französischen Philosophen benutzt, um die Zukurzgekommenheit der eigenen Gesellschaft bloßzulegen. Denn die Unversöhnlichkeit gegenüber dem Fremden und Anderen beruhte auf Kurzsichtigkeit und konnte verheerende Folgen haben. Menschliches Zusammenleben konnte nur florieren, wenn Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit herrschten. Mozart sollte diese Ideen später mit dem Librettisten Emanuel Schikaneder in der *Zauberflöte* noch weiterentwickeln.

Janitscharen

Zaide war Mozarts erste „orientalische“ Oper, aber nicht seine erste „orientalische“ Musik. So gibt es in seinem Violinkonzert KV 219 eine „alla-turca“-Passage. Das allerbekannteste Stück ist aber der „alla-turca“-Satz aus der Klaviersonate KV 331. All diese sogenannte türkische Musik entsprang der europäischen Interpretation der Janitscharen-Musik. Diese Art von Musik wurde von den Militärmusikkapellen der türkischen Elitetruppen gespielt, die während der Ottomanischen Kriege zusammen mit den Soldaten langsam nach Mitteleuropa zogen.

Verschiedene europäische Höfe hatten ab dem 16. bzw. 17. Jahrhundert eine solche Kapelle in ihren Diensten, als Kriegsbeute oder als diplomatisches Geschenk. Das war auch bei den Habsburgern in Wien der Fall – einer Stadt, die 1683 noch von den Türken belagert war. Allerdings wurde die Musik schnell harmonisch den westlichen Hörgewohnheiten angepasst, indem man die typischen orientalischen Instrumente mit den westlichen zusammenführte, sodass eine besonders klangfarbige Mischung aus Schalmei, Oboe, Horn, Piccolo-Flöte, Triangel, Zimbeln, Becken, Trommel, Tamburin, Pauken, Hackbrett und Schellenbaum entstand. Kennzeichnend war auch ein martialischer Zweivierteltakt, der durch harte Trommelschläge rhythmisch markiert wurde. Daraus ist die europäische Marschmusik entstanden. Diese vermeintlich türkische Musik wurde im Europa des 18. Jahrhunderts extrem populär.

Mozarts großes Vorbild für die Verwendung dieser Musik in der Oper war ein französischsprachiges Werk von Gluck, das dieser für Wien komponiert hatte: *Les Pèlerins de la Mecque ou La Rencontre imprévue* von 1764. Es ist so gut wie sicher, dass Mozart 1781 der deutschsprachigen Aufführung unter dem Titel *Die Pilgrime von Mekka* beiwohnte. Außerdem übersetzte der spätere Librettist der *Entführung*, Johann Gottlieb Stephanie, das französische Libretto für diese Vorstellungen in das Deutsche. Später warfen Mozarts Zeitgenossen ihm vor, er habe Glucks Oper für sein eigenes Werk „geplündert“. Um alle Bezeichnungen zu entkräften, ging der alte Gluck demonstrativ zusammen mit Mozart zu einer Vorstellung von *Die Entführung*.

Über die türkische Musik hinaus war auch der orientalische Entführungsstoff außerordentlich beliebt. Zaide gründet sich schon auf ein älteres Vorbild. Für *Die Entführung* orientierte sich der Librettist Stephanie ebenfalls an einem Vorgänger, nämlich dem ein Jahr zuvor, 1781, aufgeführten Singspiel *Belmont und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail* des Librettisten Bretzner und des Komponisten André. Stephanie sollte noch übler mitgespielt werden, als es Mozart hinsichtlich Glucks ergangen war, denn der Librettist wurde tatsächlich des Plagiats beschuldigt und mit einer Klage bedroht. Bretzner hatte durchaus Recht, denn das Libretto von Stephanie war an manchen Stellen Wort für Wort seiner eigenen Version entnommen. Doch er überspannte den Bogen: Das orientalische Entführungsthema war damals derart populär, dass sich schon vorher Dutzende von Librettisten und Komponisten reichlich davon bedient hatten. Eine ursprüngliche Quelle nachzuweisen, wäre da schwergefallen.

Das Wüten Osmins

Die Janitscharenmusik ist vor allem in der Ouvertüre mit ihren exotischen „Tuten und Glocken“, den starken Kontrasten zwischen *forte* und *piano* und dem ständigen Wechsel zwischen Moll und Dur zu hören. Aber sie erklingt auch in den Chorgesängen beim Einzug von Bassa Selim und in der Musik von Osmin.

Damit vollbringt Mozart etwas Besonderes, mit dem er Musikgeschichte geschrieben hat. Er kündigte es selbst schon in einem Brief an: „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist.“ So scheint sich das türkische Lokal-Kolorit also gut zu eignen, um negative und komische Charaktere zu zeichnen. Doch das war bereits früher in der Operngeschichte vorgekommen. Das Revolutionäre liegt vielmehr in der folgenden Bemerkung Mozarts über den Teil, der nach Osmins Arie „Solche hergelaufene Laffen“ erklingt:

„Das ‘Drum beim Barte des Propheten’ ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das *Allegro assai* ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den besten Effekt machen; dann ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht, und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (dem Ton der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D *minore*, sondern den weitern, A *minore*, dazu gewählt.“

Was Mozart beschreibt, ist zunächst eine sehr durchdachte Dramaturgie der Tonarten. Der hitzige, Charakter von Osmin verlangt nach einer musikalischen Entsprechung, doch aus den Äußerungen des Komponisten geht klar hervor, dass diese sich seiner Ansicht nach nicht mehr innerhalb der Grenzen der klassischen Harmonie-Gesetze finden lässt. Er dehnt sie so weit wie möglich aus, um die Ausdruckskraft zu vergrößern. Auf diese Weise lässt er seinen Charakter nicht nur lebens echter erscheinen, sondern kündigt auch eine Ästhetik des Hässlichen an, vorbei an der Wiener Klassik und in Richtung Romantik blickend.

1. Alle Zitate stammen aus: *Mozarts Briefe. Vollständige Ausgabe: Ausgewählte Korrespondenz (1769 – 1791)* © e-artnow, 2014, ISBN 978-80-268-1760-4.

„Martern aller Arten“

Osmín ist nur ein Beispiel für den psychologischen Tiefgang, den Mozart in seinen Opern walten ließ. Er erschuf rundere und nuanciertere Charaktere als diejenigen, die in den Entführungsoptern – und eigentlich allen Opern – vor seiner Zeit auftraten. Seine Figuren mussten sich durch allerlei gegensätzliche Emotionen ihren Weg bahnen und verfügten letztendlich alle über ein ganz eigenes Geföhlleben. Ein weiterer wichtiger Ansatz, dessen Mozart sich bediente, war die Vermischung der Genres. In seinen Singspielen kombiniert er Elemente aus der italienischen *Opera buffa*, der *Opera seria* und sogar der französischen *Tragédie lyrique*, um seine Charaktere musikalisch abzutönen. Das ist ein Vorgehen, auf das Mozart später ebenfalls in den Da Ponte-Opern zurückgriff, und das zur Folge hatte, dass er die Grenzen zwischen den Genres endgültig sprengte. Das schönste Beispiel hierfür ist die Rolle des Soprans Konstanze. Sie ist, ebenso wie der lyrische Tenor Belmonte, eigentlich ein ernsthafter Charakter, oder doch wenigstens halb komisch, halb ernst. Dass man solche Charaktere den durchweg komischen Figuren des Singspiels – Osmín, Pedrillo, Blonde – zur Seite stellte, war etwas ganz Neues für Wien. Noch ungewöhnlicher waren die Arien der Konstanze, die die tiefsten Regungen ihrer Seele bloßlegten. Mozart lässt sie eine Form von Arien singen, die direkt von der italienischen *Opera seria* abstammen. Ihr geföhlsgeladener Notschrei „Martern aller Arten“ steht mit seinen halsbrecherischen Koloraturen in nichts den allergrößten Bravour-Arien nach. Einen leuchtenden Kontrast dazu stellt die Sprechrolle von Bassa Selim dar, die mit ihrer Sprache viel näher an die Ratio und dadurch an die Ideen der Aufklärung zu rücken scheint. Kaiser Joseph II. soll sich in ihm als milder, fortschrittlicher Fürst wiedererkannt haben. Allerdings stand Bassa Selim für eine ebenso große Herausforderung wie Konstanze. Er hatte sie in seinen Harem aufgenommen, doch war sie ihm bei weitem die Liebste. Er war sogar bereit, den ganzen Harem für sie aufzugeben, wenn sie nur seine Zuneigung erwidert hätte. Doch das konnte Konstanze nicht, da sie schon Belmonte versprochen war, aber erst recht nicht deshalb, weil Bassa Selim einer ihr völlig fremden Kultur und Religion angehört. Mozart verpasst keine Gelegenheit, immer wieder durchblicken zu lassen, dass Konstanze ihrerseits von der übergroßen Aufmerksamkeit, die dieser exotische und fremde Mann ihr schenkt, in bestimmten Momenten durchaus angetan ist. Sie beginnt, immer mehr für ihn zu empfinden. So ist die Arie „Martern aller Arten“ mindestens zweideutig, denn sie stellt auch den Kampf dar, den Konstanze gegen ihre eigenen widerstreitenden Geföhle führen muss. Die Tatsache, dass Konstanze am Ende doch Belmonte wählt, lässt Bassas Bereitschaft zur Versöhnlichkeit nur noch beeindruckender und aufwühlender wirken. Der milde Bassa Selim stellt seinerseits nun wieder einen Kontrast zum wilden Osmín dar. Mozart bediente sich hier des „Good-cop/Bad-cop“-Prinzips. Mit Bassa stellt er einen aufgeklärten, humanistischen Herrscher dar, der mit Hilfe seiner Vernunft versucht, seine Geföhle zu beherrschen und damit das Vorurteil der seiner Kultur zugeschriebenen Barbarei Lügen straft. Osmín ist das andere Extrem: der Orientale, der sich nur von seinen Emotionen leiten lässt und dadurch schnell Gefahr läuft, in Gewalt zu verfallen. Es versteht sich von selbst, dass diese ideale Zweiteilung nicht mit der orientalischen Wirklichkeit übereinstimmte, sondern vielmehr den Klischees entsprach, die man im Krieg gegen die Ottomanen einst ins Leben gerufen hatte.

Freier Komponist

Berühmt ist die Anekdote, der zufolge Joseph II. nach der Premiere von *Die Entführung* angemerkt haben soll: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“, worauf Mozart geantwortet habe: „Gerade so viel, Eure Majestät, als nötig ist.“ Die Echtheit des Zitates ist nie bewiesen worden, doch es wird häufig angeführt, um die vermeintliche Naivität des Kaisers zu illustrieren. Joseph II. war allerdings ein großer Musikliebhaber und ein verdienstvoller Amateur-Musiker. Darüber hinaus hatte er dieses Werk in Auftrag gegeben. Falls er diese Bemerkung tatsächlich gemacht haben sollte, wird er damit wohl auf die revolutionäre Orchestermusik abgezielt haben, die nun auf einmal in der Lage war, dramatische Aktion und eine bis dahin ungekannte Bewegtheit auszudrücken. Mozart war in den ersten Jahren in Wien, wo er 1781 eingetroffen war, selbstbewusst und voller Hoffnung. Nicht nur auf kulturpolitischem Gebiet, wovon sein glühendes Plädoyer für die nationale deutschsprachige Oper zeugte. Er war ebenso überzeugt von sich selbst. Noch bevor *Die Entführung* vollendet war, schrieb er: „... dann ich kenne die Nation und hoffe, sie wird gut ausfallen. Wenn das gelingt, dann bin ich auch in der Komposition wie im Klavier hier beliebt.“ Das war auch unbedingt nötig, denn nachdem er in Salzburg aus dem erzbischöflichen Dienst entlassen worden war, suchte er eine zuverlässige Einnahmequelle, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. *Idomeneo* war in München ein Erfolg gewesen, doch das hatte ihm keine feste Stellung eingebracht. Der durchschlagende Erfolg von *Die Entführung* in Wien und in der Folge im Ausland hatte ihm enorm bei seiner Konsolidierung als freier Komponist geholfen, aber er hoffte bis zuletzt, dass ihn der Kaiserliche Hof doch noch in seinen Dienst nehmen würde. Auch wenn Mozart in den letzten Jahren seines Lebens nie so arm und in Vergessenheit geraten war, wie uns die romantische Geschichtsschreibung gern weismachen wollte, hat er den Erfolg beim Publikum und die berufliche Anerkennung für *Die Entführung* in Wien nicht mehr erleben können. Mit diesem Werk war ein neuer, erwachsener Opernkomponist geboren worden, der danach nur noch weitere Meisterwerke liefern konnte, aber wie man weiß, ist und bleibt der erste *Big Bang* immer der lauteste.

WILLEM BRULS
Übersetzung: Sophia Simon

Mozarts „Entführung“

I. Sprechdialoge und Musik: eine Einheit

Mozarts Freund und Librettist Schikaneder pflegte zu sagen, dass er die Dramaturgie der *Zauberflöte* in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten „fleißig durchdacht“ habe. Auch das Konzept der *Entführung* war die Frucht eines „fleißigen Durchdenkens“, das in diesem Fall nicht zwei, sondern drei Künstler mit einschloss: einen ersten Librettisten in Leipzig, Christoph Friedrich Bretzner, einen zweiten in Wien, Johann Gottlieb Stephanie d. J. und den Komponisten W. A. Mozart. Das 18. Jahrhundert scherte sich nicht um Copyright-Probleme: So konnte das Singspiel *Belmont und Constanze* von Bretzner ungestraft durch Stephanie auf Initiative Mozarts und nach seinen Vorstellungen in ein „neues“ Libretto verwandelt werden. „Ein gewisser Mensch, Namens Mozart, in Wien hat sich erdreistet, mein Drama *Belmont und Constanze* zu einem Operntexte zu missbrauchen“, schimpfte Bretzner später, und sein Ärger ist zu verstehen: Was von ihm buchstäblich übernommen wurde, steht literarisch auf einem höheren Niveau als Stephanies Anteil am Libretto. Mozart selbst war von Bretzners Buch so begeistert, dass er anderthalb Tage nach Erhalt des Bretzner'schen Stückes bereits drei Musiknummern komponiert hatte. Die unerwartete Tatsache aber, dass er plötzlich für die Komposition unverhofft viel Zeit hatte — die Premiere, ursprünglich im Oktober 1781 geplant, wurde immer wieder verschoben und fand erst im Juli 1782 statt –, machte ein ungewöhnlich langes „fleißiges Durchdenken“ des ursprünglichen Textbuches möglich. Mit der kompetenten, aber immer unterwürfig bleibenden Hilfe Stephanies — bei einer Oper soll, wie der Komponist es seinem Vater schrieb „die Poesie der Musick gehorsame Tochter“ bleiben — verbesserte Mozart die ursprüngliche Dramaturgie wesentlich, vor allem am Schluss der Oper: Bei Bretzner erkennt Bassa Selim, in seinem früheren Leben Don Carlos Belmonte aus Toledo, in dem jungen Belmonte seinen tot geglaubten Sohn wieder, während in Mozarts Oper Belmonte der Sohn des ärgsten Feindes des Bassa ist, dem er seinen Absturz und seine Verbannung zu verdanken hat. So wird Selims Verzeihen zur humanitären Tat, „die einem freien Entschluss entspringt, ein Zeichen überlegener mit-menschlicher Größe“ (Werner-Jensen). Bretzners Schluss, aus der uralten Tradition des griechisch-hellenistischen Abenteuerromans stammend, kam den Erwartungen des damaligen Publikums entgegen, Mozarts Idee aber war neu, überraschend und für manche schockierend. Wir wollen diese *Entführung* in ihrer Ganzheit ernst nehmen, weil sie, so „fleißig durchdacht“, nicht verbesserbar ist. Egal, ob die Schauspieler sprechen oder singen, nur die bedeutungslose Szene mit dem Schiffer Klaas am Anfang des 3. Akts wird gestrichen und weiter nichts, was Dogmatikern der „dramatischen Einheit“ nicht gefallen wird. Mozart liebte dramatische VIELFÄLTIGKEIT, und wer ihm darin nicht folgen will, lässt das Stück zu Tode bluten. Das passiert zum Beispiel, wenn die Kluft zwischen der 7. und 8. Szene des 3. Aktes — zwischen dem gesungenen Abschiedsduett des hohen Liebespaares (Konstanze: „Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh!“) und dem kurzen derb-komischen Sprechdialog des niederen (Blonde: „Da wir nun einmal doch sterben müssen, ist mir alles recht!“) — durch Streichung dieser letzten kurzen Szene überbrückt wird, um sofort mit der Schlusszene (Selims „Clemenza“) anfangen zu können. Etwas Ur-theatralisches geht dabei verloren: Die Diener relativieren, ja „karnavalisieren“ die hohen Gefühle ihrer Meister seit den Anfängen der Oper. Vorausgesetzt, Blonde und Pedrillo spielen diese kurze Szene so feinführend, dass sie nicht wie eine leere obligatorische Singspiel-Zutat anmutet, können sie sprechend so sehr rühren wie Konstanze und Belmonte in dem langen vorangehenden Duett. Gewiss hat Mozart geschrieben, dass „die Musique ... bey der opera die Hauptsache“ sein muss (an seinem Vater) und dass sie in einem Singspiel zu viel mehr dient, als „um den acteurs zeit und Raum zum umkleiden zu geben“ (an Fridolin Weber), aber das bedeutet noch nicht, dass er einverstanden gewesen wäre mit der Art und Weise, wie einige heutige Regisseure die gesprochenen Szenen verstümmeln.

Mit diesen Verstümmelungen aus *Hass* dem Stück gegenüber haben die freien Änderungen im gedruckten Dialogtext der damaligen Sänger (Kürzungen, Erweiterungen, Variationen in der Wortwahl, auch mit Einbeziehung von Dialekten usw.) nichts zu tun: Sie entstanden spontan improvisierend aus *Liebe* dem Stück gegenüber. Die vielen Produktionen der *Entführung* noch während Mozarts Leben blieben im Kern dem Werk der drei Autoren treu. An diese frühen Interpretationen möchte unsere Fassung anschließen. Die Dialogtexte wurden auch hier aus Liebe und mit Respekt etwas überarbeitet und oft auch während der Proben noch improvisatorisch geändert. Das Ziel dabei blieb immer, diese Sprechdialoge aus dem 18. Jahrhundert so heute wie möglich klingen zu lassen im Munde von heutigen Schauspielern. Und aktuell ist dieses Stück, weil es ein Klischeedenken an den Pranger stellt, das auch heute unaussrottbar scheint: das aufgeklärte Europa und die rückständige islamische Welt. Diese Gegenüberstellung ist bei Osmin und Blonde bewusst karikierend angelegt. Blondes stolz-albernes „Ich bin eine Engländerin“ ist mehr als nur wörtlich zu verstehen: Sie proklamiert, dass sie eine aufgeklärte Europäerin ist (England als Vorbild für die Aufrechthaltung persönlicher Freiheitsrechte). Mozart, der sich selbst als einen „Erz-Engländer“ zu bezeichnen pflegte, steht auf ihrer Seite und freut sich in einem Brief an seinen Vater, den „Zorn des Osmin ... dadurch in das komische“ bringen zu können, „weil die türkische Musick dabey angebracht ist“. Auch der Text des gemeinten Arienabschnitts („Erst geköpft, dann gehangen“) ist eine Karikatur (wer geköpft worden ist, kann nicht mehr gehangen werden!) – und zwar eine so beängstigend-aktuelle, dass uns das Lachen anno 2015 vergeht: Mohammed-Karikaturisten leben heute in Todesgefahr ...

II. „Türkische“ Musik

„Triangoli“ (Triangel, im Plural), „piatti“ („Teller“ = Becken), „tamburo grande“ (große türkische Trommel) und „flauto piccolo“ (= kleine Flöte = keine kleine Querflöte, sondern eine transponierende kleine Blockflöte, besser als „Flageolet“ zu bezeichnen): So heißen in Mozarts Autograf die „türkischen“ Instrumente, deren exotischen Sound das Wiener Publikum von den Pseudo-Janitscharenkapellen kannte, die zur Unterhaltung in Fantasieuniformen europäische Märsche spielten. In Mozarts Oper werden sie weniger harmlos eingesetzt. „Ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können“, schreibt er über die Ouvertüre, wo sie zum ersten Mal erklingen, „und sollte man eine ganze Nacht nicht geschlafen haben“. Im Unterbewusstsein des Publikums klangen dabei die lärmenden und schneidenden Töne nach, mit denen die echten Janitscharenkapellen im Jahrhundert davor die Feldzüge der Türken begleitet hatten. Die „türkischen“ Instrumente mussten den martialischen Aspekt dieser Janitscharenklänge karikieren: Die alte Türkenfurcht, die noch in den Genen der Zuschauer steckte, wurde „weggelacht“. Für unsere Einspielung wird auch, wie damals manchmal üblich, ein Schellenbaum („capello cinese“) einbezogen, und selbstverständlich hat das Hammerklavier einen zuschaltbaren „türkischen“ Schellenzug. Als Auftrittsmarsch der Janitscharen (I, 6), der in der Uraufführung von einer „banda militare“ auf der Bühne gespielt wurde, aber im Autograf fehlt, spielen wir eine von Michael Haydn für eine Neuproduktion der *Entführung* in Salzburg komponierte *Marcia turchese* (1795). An dieser Stelle steht in der NMA ein Mozart zugeschriebener Marsch, dessen Echtheit aber sehr umstritten ist. „Türkische“ Musik wird in unserer Fassung auch für die „Musikalisierung“ (siehe Abschnitt III) einiger Sprechszenen des 3. Aktes verwendet. Am Anfang des Aktes singt der Angsthase Pedrillo, um sich Mut zu machen, die Anfangsmelodie des Mozartliedes „Ich möchte wohl der Kaiser sein“ (KV 539, „Ein deutsches Kriegslied“ für Bass und „türkische“ Musik). Er begleitet sich selbst auf einer türkischen Trommel und wird nur leicht vom Hammerklavier unterstützt. Er kommt nicht weiter als bis zur Zeile „Die Muselmänner müssten zittern“ und wird dann durch eine Eule (es ist fast Mitternacht) erschreckt. Diese frei erfundene Szene ersetzt die meistens zu Recht gestrichene mit den Schiffer Klaas. Das „türkische“ Kolorit des Liedes bringt die äußere Gefahr zurück (Serail, Bassa, Osmin), nachdem die Bedrohung der inneren Gefahr für die Liebenden im psychologisierenden „Entfremdungsquartett“ (Nr. 16) beseitigt wurde. In der „musikalisierten“ Entführungsszene (III, 4-5) symbolisiert ein Motiv aus dem „*Alla turca*“-*Allegretto* der Klaviersonate in A-Dur (KV 331) die von Pedrillo in der Ferne gehörte und etwas später auf der Bühne erscheinende Janitscharenwache. Die „türkischen“ Instrumente des Orchesters und das Hammerklavier beschleunigen es frenetisch. Die Wachen skandieren im *Alla turca*-Rhythmus und von den „türkischen“ Instrumenten unterstützt: „Halt! Wo gehst du hin?“ (zu Osmin) und: „Zum Bassa, zum Bassa!“ (zu Konstanze und Belmonte).

III. Singspiel als Hörspiel

Unsere Fassung von Mozarts *Entführung* ist, so wie die der *Zauberflöte*, in erster Linie für das Medium der Schallplatte gedacht, als eine akustisch dramatisierte Inszenierung des Stückes. Weil, wie bei einem Hörspiel, die visuelle Komponente fehlt, muss auch hier dem Hörer alle mögliche Hilfe geboten werden, um sich die unsichtbare Handlung vorzustellen: Aufwertung des gesprochenen und gesungenen Textes, Überschneidungen von gesprochenem Dialog und gesungenem (das Unsagbare ausdrückenden) Monolog, Geräusche und — in den Dialogen — das gesprochene Wort „erhöhende“ Hintergrundmusik, ohne Stilbruch mit der Musik der gesungenen Nummern. So kann ein Audio-Drama entstehen, „auditory in the physical dimension but equally powerful as a visual force in the psychological dimension“ (Tim Crook, *Radio drama. Theory and practice*, 1999). Die Absicht dieser Fassung ist es, durch „Musikalisierung“ der Sprechdialoge (ein unvermeidlicher Neologismus!) dafür zu sorgen, dass der Hörer zwischen den gesungenen Nummern weiter die Ohren spitzt.

1. Überschneidung von Singen und Sprechen

Dreimal schreibt Mozart ausdrücklich vor, das Singen durch Sprechen zu unterbrechen: Belmonte unterbricht Osmins Lied beim Feigenpflücken (Nr. 2), Pedrillo unterbricht Osmins Arie „Solche hergelauf'ne Laffen“ (Nr. 3), und in Pedrillos Romanze „Im Mohrenland gefangen war“ (Nr. 18) heißt es: „Nach der zweiten Strophe wird innegehalten und darunter (durch Belmonte) geredet, dann wieder angefangen“. Wir haben Mozarts Idee in diesen beiden Nummern noch erweitert und das Verfahren noch anderswo angewendet:

- Konstanzes Martenarie (Nr. 11) wird in den Pausen durch ihren theoretisch stummen Gesprächspartner unterbrochen, den Bassa Selim, der im extrem langen Vorspiel der Arie (und in den Pausen) die ersten Zeilen seines nachfolgenden Monologes flüstert (II, 4: „Ist das ein Traum? Woher nimmt sie auf einmal den Mut?“).
- Der Dialog vor Blondes Arie Nr. 12 und die Arie selbst („Welche Wonne, welche Lust“) überschneiden sich: Dasselbe passiert mit Pedrillos nachfolgendem kurzen Monolog („Ach, dass doch alles schon vorbei wäre“) und seiner Arie Nr. 13 („Frisch zum Kampfe“).
- In II, 9 schreibt eine Regieanweisung vor, dass sich Pedrillo, während des glücklichen Wiedersehens von Belmonte und Konstanze (gesprochen), mit Blonde unterhält („leise“, das heißt unhörbar) und ihr „durch Pantomime den ganzen Auftritt mit (dem besoffenen) Osmin vormacht“. In der Hörspiel-Fassung bekommt auch das niedere Liebespaar einen kurzen Dialog, der gleichzeitig gesprochen wird. So entsteht eine Art Sprech-Kontrapunkt mit Stereo-Effekt.
- In Konstanzes und Belmontes Abschiedsduett (Nr. 20) übernehmen wir zwischen dem *Andante*-Teil und dem nachfolgenden *Allegro* („Ich will alles gerne leiden“) eine Idee des Ur-Librettisten Bretzner: Der Bassa Selim hat das Paar heimlich belauscht und gibt seine tiefsten Gedanken preis: „Fast rührt mich so viel Liebe, so viel Beständigkeit“.

2. Antizipation oder Wiederholung von musikalischen Ideen

Das Anfangsthema von Pedrillos Romanze (Nr. 18), das Signal zur Entführung im 3. Akt, wird zweimal antizipiert: durch Pedrillo bei seinem ersten Auftritt (I, 3), pfeifend, und durch Pedrillo und Blonde gemeinsam singend in II, 9, wenn der Plan der Entführung besprochen wird. Auch die Pizzicato-Begleitung der Romanze (= Pedrillos Mandoline, worauf er sich, laut Libretto, „akkompaniert“) wird antizipiert. Laut Libretto muss er das Instrument „hervorholen“; in der Hörspielfassung präludiert er mithilfe einiger Akkorde auf der Geige des Konzertmeisters. In III, 9 erlebt Osmin beim Betreten des Zimmers von Bassa Selim seine Triumph-Arie (Nr. 19) noch einmal genussvoll nach, mit einer aus Bretzners Ur-Libretto stammenden Variation des Textes („O wie will ich triumphieren, den Pedrillo strangulieren“), die barsch durch den Bassa abgebrochen wird.

3. Geräusche

Diese Effekte sind viel weniger zahlreich als in unserer Hörspiel-Fassung der *Zauberflöte*. Die Peitsche Osmins ist zu hören, der Vogelgesang in II, 2, den Konstanze sich auf Blondes Rat anhören muss, um auf andere Gedanken zu kommen, sowie zwölf aus der Entfernung klingende Glockenschläge, wenn Pedrillo, laut Libretto (III, 4), „nach der Uhr sieht“.

4. Das Hammerklavier; präludierende und melodramatische Aufgaben

„Ich (hab es) für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen, und zu dirigieren, [...] um das ein wenig im schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken“, schreibt Mozart an seinem Vater nach einer Aufführung der *Entführung* im Wiener Burgtheater im Oktober 1782. Hieraus können wir zwei Dinge lernen: Erstens, dass es im Orchestergraben ganz bestimmt ein Klavier gab, obwohl keine Rezitative zu begleiten waren, und zweitens, dass vom Klavier aus dirigiert wurde. Bei dieser wichtigen Aufführung (in Anwesenheit des russischen Großfürsten Paul) war also Mozart im Saal und entschied sich, den dirigierenden Kapellmeister wegzuschicken, um selber die musikalische Leitung zu übernehmen und durch energisches Continuospiel die eingeschlafenen Tempi anzuziehen.

Auch bei der Musikalisierung der Dialoge einer Hörspiel-Bearbeitung hat das Hammerklavier — in der Rolle eines Sympathisanten der Akteure — eine helfende Funktion. Die Pseudo-Improvisationen des Pianisten (immer mit Zitaten aus Klavierstücken Mozarts als Ausgangspunkt!) müssen dem Hörer helfen, die Stimmung einer Szene zu erspüren, die Handlung zu verfolgen oder in bedeutungsvollen Textpassagen (Bassa Selim in der Schlusszene z. B.) über das Gesagte nachzudenken. Mozart lehrte seinen Klavierstudenten zu „präludieren“, d. h. ein zu spielendes Klavierstück mit einem improvisierten „Praeludium“ einzuführen. So wurde das Publikum in die Stimmung des Stückes gebracht (und das Instrument eingespielt), eine damals selbstverständliche Praxis, die man sich auch im Orchestergraben vorstellen kann: als „Eingang“ einer Szene oder als Überleitung eines Sprechdialogs in eine Arie, besonders eine ohne Vorspiel, wodurch dem Sänger gleichzeitig der Ton angegeben wird. Einige solcher „Praeludien“ oder „Capricci“, wie er sie auch nennt, hat Mozart für seine Schwester ausgeschrieben und 1778 aus Paris an seinen Vater geschickt: „Die Spielart lasse ich ihrer eigenen Empfindung übrig“, fügt er hinzu. Mit „Empfindsamkeit“ (dem Modewort damals für Feingefühl und Gemütsstiefe) muss Mozart, der im gleichen Jahr in Mannheim Georg Bendas Melodramen „Ariadne auf Naxos“ und „Medea“ kennengelernt hatte und seine große Begeisterung brieflich seinem Vater mitteilte, angefangen haben, auf gesprochene Texte „melodramatisch“ zu improvisieren: „[Ein Melodram] ist ein Rezitativ mit Instrumenten — nur daß der acteur seine worte spricht, und nicht singet; — wenn sie es nur einmal am CLAVIER hören werden, so wird es ihnen schon gefallen; — hören sie es aber einmal in der Execution (= mit Orchester), so werden Sie ganz hingerissen“. „Bisweilen“, so heißt es in einem zweiten Brief, „wird auch UNTER der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut“. In dem unvollendeten Singspiel „Zaide“ — Vorläuferin der „Entführung“ und ihr nahe verwandt — führt er ein Jahr später die beiden Hauptdarsteller Gomatz und Soliman gleich bei ihrem Auftreten melodramatisch ein. Nicht ohne Grund haben darum einige Kommentatoren sich gewundert, dass solche melodramatischen Abschnitte in der *Entführung* fehlen. Ob ein „empfindsamer“ Kapellmeister damals in Aufführungen kurze Klaviermelodramen hätte improvisieren können, gehört zur Domäne der Spekulation; dass sie für eine Hörspielfassung wie geschaffen klingen können, wird hoffentlich durch diese Aufnahme bestätigt.

• Präludierende Hammerklavier-Interventionen

- **Nr. 2** Das noch früher als die Streicher einsetzende Hammerklavier ergänzt klammheimlich den „Trallalera“-Refrain von Osmins Lied, suggerierend, dass die Musik sich aus der Ferne nähert.
- **Nr. 3, 7** Die in der NMA einleitenden Orchestertakte (in Kleinstich) fehlen in der autografen Partitur. Sie wurden später als Hilfe für den Sänger (Osmin: „Solche hergelauf'ne Laffen“ und „Marsch! Marsch! Marsch! Trollet euch fort!“) hinzugefügt („Einhalten“ beim Finden des Tones). Mit Mozart am Klavier waren sie nutzlos: Er hat einfach „präludiert“.
- **Nach Nr. 5** (Chor der Janitscharen): Überleitung zum ersten Auftritt des Bassa Selim („Immer noch traurig, geliebte Konstanze?“).
- **Nach Nr. 7** Überleitung in II, 1 (Osmin: „Wer zum Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt?“).
- **Vor II, 3** den Schluss der vorigen Sprechszene überschneidend (Konstanze, Blonde) und den Bassa einführend („Nun, Konstanze, denkst du über mein Begehren nach?“).
- **Nach Nr. 19** Überleitung zur Sprechszene III, 6 (Zimmer des Bassa Selim), die „türkische“ Atmosphäre der Triumph-Arie Osmins „empfindsam“ ablösend.

• Melodramatisierende Hammerklavier-Interventionen

– I, 8 Monolog des Bassa Selim („Wer könnte gegen ein solches Geschöpf Gewalt brauchen“). Pedrillo zerstört die durch das Melodram aufgerufene Stimmung.

– Nach Nr. 11 (Konstanzes Marternarie). Im Originallibretto folgt hier (II, 4) ein Monolog des Bassa, den man nach dem unvermeidlichen Applaus für Konstanze geneigt wäre zu streichen. In unserer Fassung hat der Bassa den ersten Teil des Monologes schon während der Arie gesprochen, mit gedämpfter Stimme Konstanzes unerwartete Härte im vorangehenden Dialog kommentierend (Konstanze: „Du erschreckst mich nicht. Ich ertrage alles!“ – Selim: „Ist das ein Traum? Woher nimmst sie auf einmal den Mut?“). Der zweite Teil folgt, melodramatisch unterstützt, nach der Arie („Verzweiflung ist es! Verzweiflung“).

– II, 8 Das KopftHEMA des nachfolgenden „Saufduetts“ (Nr. 14) muss in einer hohen und schnellen Variante die kleine Flasche Wein vor Augen führen, womit Pedrillo versucht, den Osmin zum Trinken zu bringen. Eine tiefe, langsame Variante symbolisiert die große Flasche. Das im Libretto vorgeschriebene „Hin- und Herwanken“ des besoffenen Osmins, und sein in Schlaf fallen (Pedrillo: „Gute Nacht, Brüderchen“) werden ebenfalls melodramatisch illustriert: Ein Zitat aus „Zaide“ dient als Schlummermusik.

– II, 9 Die klingende Erinnerung an Belmontes Arie Nr. 4 („Konstanze, dich wiedersehen, dich“) wird zum akustischen Hintergrund des faktischen Wiedersehens der beiden Geliebten.

– III, 3 Die melodramatische Unterstützung des kurzen Belmonte-Monologs („O Konstanze! Je näher die Stunde kommt ... O Liebe, sei du meine Leiterin!“) führt gleichzeitig zu seiner anschließenden „Baumeisterarie“ hin (Nr. 18).

– III, 4-5 (Eigentliche Entführungsszene). Siehe Abschnitt IV.

– III, Schlusszene Wenn der Bassa, ein zum Islam bekehrter Renegat, sich als der wahre Christenmensch erweist und dem aufgeklärten Despoten Joseph II. ein Denkmal setzt (Begnadigungsmonolog „Nimm deine Freiheit“), ist im Hintergrund eine besinnliche Choralmelodie zu hören. Sie kommt aus Mozarts „Maurerischer Trauermusik“ (KV 477), die bei einer Freimaurer-Trauerfeier im November 1785 uraufgeführt wurde. Der Choral muss wie ein kurzfristiger Trost wirken in Selims musikalischer Einsamkeit. Als einziger von allen Figuren ist er nicht imstande, seine Gefühle singend auszudrücken, und wird sogar am Schluss, wie der Titelheld in Lessings „Nathan der Weise“ ausgespart, wenn alle singen – Christen und Muslime – und nur er (weil er nicht singen kann) und Osmin (weil er nicht singen will) als extreme Gegenpole schweigend zurückbleiben.

IV. Entfremdungsquartett und Entführungsszene

Die eigentliche Entführungsszene (III, 4-5) wollte Mozart ursprünglich als Gesangsensemble komponieren, begeistert von Bretzners textlicher Gestaltung. Er gab aber diesen Plan auf (ein Entwurf ist erhalten geblieben) und ersetzte das Aktions-Ensemble der (vereitelten) Entführung im 3. Akt durch ein psychologisierendes Ensemble am Schluss des zweiten. Dazu brauchte er eine weitere Komplikation der Handlung, eine „ganz Neue intrigue“, die Stephanie zu erfinden hatte. So entstand das wunderbare „Entfremdungsquartett“, wenn in den letzten Stunden vor der Entführung (die um Mitternacht geplant ist) Misstrauen und Eifersucht bei den beiden Liebespaaren aufbricht und sich wieder besänftigt. Mit diesem Quartett schaffte Mozart einen Höhepunkt der *inneren* Handlung, einen Wendepunkt der inneren Geschichte der Figuren. Hier dominiert die Musik, während in der Entführungsszene das gesprochene Wort vorherrscht. Umrahmt durch zwei Arien (Pedrillos Ständchen und Osmins Triumph-Arie) wird die Szene ausschließlich in Stephanies (auf Bretzners Versen basierende) Prosa gesprochen; in ihr kulminiert die *äußere* Handlung. Zu behaupten, dass die äußere Handlung „durch die Auflösung in den Sprechdialog tendenziell abgewertet wird“ (Jörg Krämer) geht zu weit. Auf die überraschenden und unvermuteten Wendungen in den Gefühlen der vier *singenden* Schauspieler im Quartett antworten die genauso überraschenden und unvermuteten Wendungen der Ereignisse, mit denen die *sprechenden* Schauspieler der Entführungsszene konfrontiert werden, allen voran Osmin, der sicherlich nicht damit rechnet, dass die Janitscharenpolizisten zuerst ihn verhaften wollen. Dieser Parallelismus zwischen dem inneren und dem äußeren Höhepunkt der Handlung ist beabsichtigt und verschwindet, wenn die gesprochene Szene übermäßig gekürzt wird.

Die Entführungsszene für Hörspiel-Ohren zu musikalisieren, war eine besondere Herausforderung. Die Aufgabe des Pianisten war es, eng an der Handlung klebend und mit einer gesunden Dosis Humor, das Öffnen der beiden Fenster, das Aufstellen der beiden Leitern, das Hinauf- oder Herabsteigen an beiden Leitern und die Fluchtwege der beiden Paare durch festgelegte musikalische Figuren darzustellen. So werden die Leitern durch „variable“ Ton-Leitern illustriert, sehr unterschiedlich klingend unter den Füßen des wagemutigen Belmontes, des Angsthasen Pedrillos oder des dickbäuchigen Osmins. Für die „türkische“ Verhaftungsszene, siehe Abschnitt II.

V. Von Mozarts Sängern lernen: Konstanzes „Constanza“

Falsche Aufführungstraditionen des 19. Jahrhunderts sind schwierig aus der Welt zu schaffen, vor allem, was die Besetzung einiger Rollen und die Tempi betrifft. So war Mozarts erste Konstanze, Caterina Cavalieri, KEINE dramatische Koloratursopranistin, was den heutigen Erwartungen widerspricht. In zeitgenössischen Dokumenten wird ihre überragende Musikalität gerühmt, welche auch Mozart so schätzte, dass er für sie mehr komponierte als für seine anderen Lieblingsopranistinnen. In der Wiener Fassung des *Don Giovanni* beglückte er sie mit der Arie „Mi tradi“, deren Koloraturen mühsam klingen, wenn von einer zu dramatischen Stimme gesungen. Die Cavalieri war keine geborene SchauspielerIn, machte aber Theater mit der Musik selbst. In ihrem heroischen „Rondò“ (= eine Zwei-Tempi-Arie, die im späten 18. Jahrhundert als ein Emblem der Treue betrachtet wurde), „Martern aller Arten“ (Nr. 11), drückt das Concertino der vier Solo-Instrumente Konstanzes verbotenen Gefühle für Selim aus, mit denen ihre reine, instrumental geführte Stimme – das Symbol dessen, was ihr Name bedeutet: Beständigkeit, Unerschütterlichkeit – „wetteifert“ (konzertiert). Der Kampf scheint nicht aufhören zu wollen, kulminierend in einer fünfstimmigen Kadenz. Auf den Worten „Des Himmels Segen belohne dich“ setzt ein Motiv ein, das in der c-Moll-Messe KV 427 (1783) zurückkehren wird. Hier, wo die Musik ausdrückt, was Konstanze weder sagen will noch darf, scheint die Oper sich in ein Oratorium zu verwandeln, zum Entsetzen der Regisseure. Die „Martern-Arie“ bildet mit der vorangehenden Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose“ (Nr. 10) einen einzigen, durch zwei kurze Dialoge – Blondes Appell an die Hoffnung und Selims drohendes Ultimatum – unterbrochenen „Szenen-Komplex“ für Konstanze. Wir erleben, wie ihr Bewusstsein, das in ihrer ersten Arie (Nr. 6: „Ach, ich liebte“) noch intakt war, sich jetzt spaltet. Dort waren die inneren seelischen Zusammenhänge (Adagio „Ach, ich liebte“ / Allegro „Doch wie schnell schwand meine Freude“) noch in einer Arie vereinigt; hier fallen sie in zwei Arien, die Traurigkeits- und die Marternarie, auseinander. Die Traurigkeitsarie musste schon früh im 19. Jahrhundert das Schicksal von Paminas „Ach, ich fühl's“ teilen: Sie wurde nicht *andante con moto* gesungen, wie vorgeschrieben, sondern *adagio*, viel zu langsam. Diese typische „Aria agitata“ drückt aber Konstanzes innere Erregung aus, keine Ekstase ihres Leidens.

RENÉ JACOBS

Konstanze, die Braut des Belmonte, ist eine junge spanische Adlige. Gemeinsam mit Blonde, ihrer Dienerin und Pedrillo, dem Diener Belmontes und Verlobten von Blonde, ist sie von Piraten gefangen genommen und an den Pascha Selim verkauft worden. Belmonte begibt sich in den Palast des Selim, um sie zu befreien. Dort begegnet er Osmin, dem Aufseher des Sérails, der Blonde zu seiner Sklavin gemacht hat. Er bittet ihn um Hilfe, doch dieser jagt ihn weg. Sodann trifft auch Pedrillo ein, der fest entschlossen ist, Blonde zu befreien. Er stellt Belmonte dem Pascha vor, indem er ihm weismacht, dieser sei Architekt. Blonde verweigert sich den Liebeswerbungen Osmins, und Konstanze denen des Bassa Selim. Als ihr ein Ultimatum gesetzt wird, erklärt Letztere, dass sie lieber Folterqualen erleiden als den Avancen des Paschas nachgeben wird. Pedrillo lässt Blonde wissen, dass Belmonte angekommen und alles für ihre Entführung vorbereitet ist. Osmin schöpft Verdacht, doch Pedrillo gibt ihm in einem Glas Wein ein Schlafmittel zu trinken. Als die Liebenden sich wiederfinden, werden Belmonte und Pedrillo plötzlich misstrauisch und zweifeln an der Treue ihrer Verlobten, die entrüstet und fassungslos auf die Verdächtigungen reagieren. Um Mitternacht kehren Belmonte und Pedrillo mit Leitern zurück, um die beiden jungen Frauen zu befreien. Doch Osmin erwacht und schlägt Alarm. Konstanze fleht den Pascha um Gnade an, und Belmonte enthüllt ihm, wer er wirklich ist. Zu allem Unglück ist sein Vater seit vielen Jahren mit Selim verfeindet, der sich über die Gelegenheit freut, endlich Rache zu nehmen; so zieht er sich mit Osmin zurück, um über die Martern zu beratschlagen, die er seine Gefangenen erleiden lassen wird. Doch dann kommt alles ganz anders: Bei seiner Rückkehr beschließt er, sich großmütig zu zeigen und schenkt ihnen die Freiheit – zur großen Bestürzung Osmins. Die vier jungen Leute singen das Loblied der menschlichen Güte.

1 | Ouvertüre

ERSTER AUFGUG

Platz vor dem Palast des Bassa am Ufer des Meeres.

Erster Auftritt

Nr. 1 Arie

BELMONTE

- 2 | Hier soll ich dich denn sehen,
Konstanze, dich mein Glück!
Lass, Himmel, es geschehen,
Gib mir die Ruh zurück!
Ich duldet der Leiden,
O Liebe, allzu viel.
Schenk mir dafür nun Freuden
Und bringe mich ans Ziel!

Ich will sie sehen, mit ihr sprechen! Aber wie komme ich in den Palast?

Zweiter Auftritt

(Osmín mit einer Leiter, welche er an einen Baum vor der Tür des Palastes lehnt; er steigt hinauf und pflückt Feigen.)

Nr. 2 Lied und Duett

OSMIN

- 3 | Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die es treu und redlich meint,
Lohn' es ihr durch tausend Küsse,
Mach' ihr all das Leben süße,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund.
Trallalera, trallalera!

BELMONTE

Vielleicht kann dieser Kerl hier mir weiterhelfen. – He, Freund, ist das nicht das Landhaus des Bassa Selim?

OSMIN

Doch sie treu sich zu erhalten,
Schließ' er Liebchen sorglich ein:
Denn die losen Dinger haschen
Jeden Schmetterling und naschen
Gar zu gern von fremdem Wein.
Trallalera, trallalera!

BELMONTE

He, Alter, hört Ihr nicht? Ist das hier des Bassa Selim Palast?

OSMIN

Sonderlich beim Mondenscheine,
Freunde, nehmt sie wohl in Acht!
Oft lauscht da ein junges Herrchen,
Kirrt und lockt das kleine Nörchen,
Und dann, Treue, gute Nacht!
Trallalera, trallalera!

Ouverture

ACTE PREMIER

Une place devant le palais du pacha, au bord de la mer.

Scène 1

N°1 AIR

BELMONTE

Je vais donc te revoir,
Constance, mon bonheur,
Ciel, exauce mes vœux,
Rends la paix à mon cœur !
Je n'ai que trop souffert,
Ô Amour, de tes peines,
Ah ! fais que ma joie vienne
Et conduis-moi au but !

Je vais la voir, lui parler ! Mais comment pénétrer dans le palais ?

Scène 2

(Entre Osmín, portant une échelle qu'il appuie contre un arbre près de la porte du palais ; il y monte et cueille des figes.)

N°2 Chanson et Duo

OSMIN

Qui s'est trouvé une amoureuse
Et croit en sa fidélité,
Qu'il la paie de mille baisers,
Qu'il lui rende la vie bien douce,
Qu'il soit son soutien, son ami.
Trallalera, trallalera !

BELMONTE

Peut-être ce gaillard-là saura-t-il m'aider. Hé ! l'ami ! N'est-ce pas là la demeure du pacha Selim ?

OSMIN

Mais pour se la garder fidèle,
Qu'il ait bien soin de l'enfermer,
Car ces frivoles créatures
Poursuivent tous les papillons
Et du vin d'autrui sont friandes.
Trallalera, Trallalera !

BELMONTE

Hé, compère, n'entends-tu pas ? Est-ce bien là le palais du pacha Selim ?

OSMIN

Mais c'est surtout au clair de lune,
Amis, qu'il faut bien ouvrir l'œil !
Car un galant souvent la guette,
Appâte et séduit la follette,
Alors, fidélité, bonsoir !
Trallalera, trallalera !

Overture

ACT ONE

A square in front of Pasha Selim's palace, beside the sea.

Scene 1

No.1 Aria

BELMONTE

So I am to see you again here,
Konstanze, my happiness!
Heaven, let it be so:
Give me back my peace of mind!
I have borne all too many sufferings,
O Love!
Now grant me joys in return
And lead me to my goal!

I will see her, speak to her! But how can I get into the palace?

Scene 2

(Enter Osmín with a ladder, which he leans against a tree in front of the palace door; he climbs up and plucks figs.)

No.2 Song and Duet

OSMIN

He who has found a sweetheart
Whom he deems faithful and true,
Should reward her with a thousand kisses,
Make life sweet for her,
And be her comforter and friend.
Trallalera, trallalera!

BELMONTE

Perhaps this fellow here can help me. – Hey there, friend, is this not the country estate of Pasha Selim?

OSMIN

But to keep her faithful,
He should take care to lock up his sweetheart:
For those wanton creatures chase
Every butterfly, and are all too keen
To sip exotic wine.
Trallalera, trallalera.

BELMONTE

Hey, old man, can't you hear me? Is this Pasha Selim's palace?

OSMIN

But it's especially in the moonlight,
Friends, that you should keep a watchful eye on
Often a young popinjay lurks there, [them!
Cajoles and entices the little fool,
And then it's good night to fidelity!
Trallalera, trallalera!

BELMONTE
Verwünscht seist du samt deinem Liede!
Ich bin dein Singen nun schon müde;
So hör doch nur ein einzig Wort!

OSMIN
Was Henker lasst Ihr Euch gelüsten,
Euch zu ereifern, Euch zu brüsten?
Was wollt Ihr? Hurtig! Ich muss fort.

BELMONTE
Ist das des Bassa Selim Haus?

OSMIN
Das ist des Bassa Selim Haus.
(*Will fort.*)

BELMONTE
So wartet doch!

OSMIN
Ich kann nicht weilen.

BELMONTE
Ein Wort!

OSMIN
Geschwind, denn ich muss eilen.

BELMONTE
Seid Ihr in seinen Diensten, Freund?

OSMIN
Ich bin in seinen Diensten, Freund.
BELMONTE
Wie kann ich den Pedrill wohl sprechen,
Der hier in seinen Diensten steht?

OSMIN
Den Schurken, der den Hals soll brechen?
Seht selber zu, wenn's anders geht.
(*Will fort.*)

BELMONTE (*für sich*)
Was für ein alter, grober Bengel!

OSMIN (*ihn betrachtend, für sich*)
Das ist just so ein Galgenschwengel!

BELMONTE
Ihr irrt, es ist ein braver Mann.

OSMIN
So brav, dass man ihn spießen kann.

BELMONTE
Ihr müsst ihn wahrlich nicht recht kennen.

BELMONTE
Au diable, toi et ta chanson !
J'en ai assez de ta rengaine.
Allons, écoute-moi, un mot !

OSMIN
Morbleu, quelle mouche vous pique ?
Pourquoi vous échauffer et faire le faraud ?
Que voulez-vous ? Pressons ! Je dois partir.

BELMONTE
Est-ce là la demeure du pacha Selim ?

OSMIN
Oui, c'est là la demeure du pacha Selim.
(*Il veut sortir*)

BELMONTE
Attendez donc !

OSMIN
Je n'ai pas un instant à perdre.

BELMONTE
Un mot !

OSMIN
Faisons vite, le temps me presse.

BELMONTE
Êtes-vous de ses serviteurs, l'ami ?

OSMIN
Je suis de ses serviteurs, l'ami.
BELMONTE
Comment parler à Pedrillo
Qui est ici à son service ?

OSMIN
À ce gredin ? Qu'on lui torde le cou !
Cherchez-le donc tout seul, si le cœur vous en dit !
(*Il veut sortir*)

BELMONTE (*à part*)
Voyez un peu le grossier personnage !

OSMIN (*l'examinant, à part*)
Un parfait gibier de potence !

BELMONTE
Vous vous trompez, c'est un fort bon garçon.

OSMIN
Juste bon à mettre à la broche.

BELMONTE
Vraiment, c'est fort mal le connaître.

BELMONTE
Confound you and your song!
I'm fed up with you and your singing;
Just listen to the one thing I've got to say!

OSMIN
Why the devil are you getting so excited,
So worked up, so cocky?
What do you want? Be quick! I must go.

BELMONTE
Is this Pasha Selim's house?

OSMIN
This is Pasha Selim's house.
(*He turns to leave.*)

BELMONTE
Wait a moment!

OSMIN
I can't stay here.

BELMONTE
Just one word!

OSMIN
Quickly, because I must hurry.

BELMONTE
Are you in his service, friend?

OSMIN
I am in his service, friend.
BELMONTE
How can I speak to Pedrillo,
Who also serves him here?

OSMIN
That rogue who ought to have his neck broken for him?
Look for yourself, if you think differently.
(*He turns to leave.*)

BELMONTE (*aside*)
What a rude old rascal!

OSMIN (*looking at him, aside*)
This one is just the same sort of gallows-bird!

BELMONTE
You are mistaken, he is an honest man.

OSMIN
So honest that he should be impaled on a spit!

BELMONTE
You surely can't know him very well.

OSMIN
Recht gut! Ich ließ' ihn heut verbrennen.

BELMONTE
Es ist fürwahr ein guter Tropf.

OSMIN
Auf einen Pfahl gehört sein Kopf!
(Will fort.)
BELMONTE
So bleibet doch!

OSMIN
Was wollt Ihr noch?

BELMONTE
Ich möchte gerne ...

OSMIN *(höhnisch)*
So hübsch von ferne
Ums Haus 'rum schleichen
Und Mädchen stehlen?
Fort, euresgleichen
Braucht man hier nicht.

BELMONTE
Ihr seid besessen,
Sprecht voller Galle
Mir so vermessen
Ins Angesicht!

OSMIN
Nur nicht in Eifer!
Ich kenn' Euch schon.

BELMONTE
Schont Euren Geifer.
Lasst Euer Drohn!

OSMIN
Schert Euch zum Teufel!
Ihr kriegt, ich schwöre,
Sonst ohne Gnade
Die Bastonnade!
Noch habt Ihr Zeit.

BELMONTE
Es bleibt kein Zweifel,
Ihr seid von Sinnen.
Welch ein Betragen
Auf meine Fragen!
Seid doch gescheit.
(Ab.)

OSMIN
Fort bien ! Et sur-le-champ je le ferais rôtir !

BELMONTE
Allons ! C'est le meilleur des hommes !

OSMIN
La place de sa tête est au bout d'une pique !
(Il veut sortir)
BELMONTE
Un moment !

OSMIN
Que voulez-vous encore ?

BELMONTE
Je voudrais bien...

OSMIN
Rôder fort galamment
Autour de la maison
Et nous voler nos filles ?
Ouste ! De gens de votre espèce
Nous n'avons nul besoin ici.

BELMONTE
Êtes-vous enragé,
Qu'avec tant d'impudence
Vous me veniez jeter
Votre fiel au visage !

OSMIN
Point tant d'ardeur !
Je connais vos façons.

BELMONTE
Ménagez votre bile
Et laissez vos menaces !

OSMIN
Allez-vous en au diable !
Ou sinon, je le jure,
Je vous fais, sans pitié,
Donner la bastonnade !
Il en est temps encore.

BELMONTE
Çà ! À n'en pas douter,
Vous êtes à lier !
Sont-ce là des façons,
Vraiment, de me répondre ?
Reprenez vos esprits.
(Il sort)

OSMIN
Well enough! I'd have him roasted this very day.

BELMONTE
He really is a decent fellow.

OSMIN
His head belongs on a pike!
(He turns to leave.)
BELMONTE
Just hold on a moment!

OSMIN
What else do you want?

BELMONTE
I'd like to . . .

OSMIN *(mockingly)*
. . . creep surreptitiously
Around the house
And abduct girls?
Be off with you,
We don't want your sort here!

BELMONTE
You must be possessed,
To insult me
So furiously and presumptuously
To my face!

OSMIN
Don't get so worked up!
I know your kind.

BELMONTE
Spare me your venom.
Stop threatening me!

OSMIN
Go to the Devil!
Or else, I swear,
You'll get a merciless dose
Of the bastinado!
You've still got time.

BELMONTE
No doubt about it,
You're out of your mind.
What a way to react
To my questions!
Do be sensible.
(Exit.)

Dritter Auftritt

OSMIN

- 4 | Ich kann doch nicht noch so einen Schurken in meiner Nähe dulden wie diesen Pedrillo ... So einen Gauner, der Tag und Nacht nichts anderes tut, als um meine Weiber herumzuschleichen und zu schnüffeln, ob's nichts für seinen Schnabel gibt. Aber ich habe meine Augen überall ... Da kannst du sicher sein, du Schmarotzer! Wohl bekomm' dir die Prügelsuppe, wenn ich dich beim Kragen packe! ... (*Leise brummend.*) Hätt' er sich nur beim Bassa nicht so eingeschmeichelt, er sollte den Strick schon längst um den Hals haben!

(Pedrillo tritt während Osmins Monolog auf, den Anfang seiner Romanze [Nr. 18] pfeifend.)

PEDRILLO

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

OSMIN

Sieh' selber nach, wenn du's wissen willst!

PEDRILLO

Schon wieder Sturm im Kalender? ... Hast du diese Feigen etwa für mich gepflückt?

OSMIN

Gift für dich, verwünschter Schmarotzer!

PEDRILLO

Aber was in aller Welt habe ich dir denn getan, dass du ständig mit mir streitest? Lass uns doch einmal Frieden schließen!

OSMIN

Frieden? Mit dir?? Mit so einem hinterhältigen und heimtückischen Spitzel, der nur herausfinden will, wie er mir einen fiesen Streich spielen kann? Nie!

PEDRILLO

Aber warum, Osmin, warum nur?

OSMIN

Weil ich dich nicht leiden kann – darum!

Nr. 3 Arie

OSMIN

- 5 | Solche hergelauf'ne Laffen,
Die nur nach den Weibern gaffen,
Mag ich vor den Teufel nicht.
Denn ihr ganzes Tun und Lassen
Ist, uns auf den Dienst zu passen;
Doch mich trügt kein solch Gesicht!
Eure Tücken, eure Ränke,
Eure Finten, eure Schwänke
Sind mir ganz bekannt.
Mich zu hintergehen,
Müsst ihr früh aufstehen:
Ich hab auch Verstand.

Scène 3

OSMIN

Je ne vais tout de même pas souffrir dans mon entourage un autre gredin dans le genre de ce Pedrillo... un vaurien qui ne fait que tourner autour de mes femmes et qui est sans cesse à fureter, pour voir s'il n'y aurait pas quelque chose pour son vilain nez. Mais j'ai des yeux partout... Tu peux en être sûr, canaille ! Si jamais je t'attrape, tu goûteras du ragoût de bois vert!
(*Grommelant tout bas*) S'il ne s'était pas introduit dans les bonnes grâces du pacha, voilà beau temps qu'on lui aurait mis la corde au cou !

(Pedrillo est entré pendant le monologue d'Osmin, sifflant le début de sa romance [n°18])

PEDRILLO

Eh bien, comment va, Osmin ? Le pacha n'est pas encore rentré ?

OSMIN

Va voir toi-même, si tu veux le savoir !

PEDRILLO

De nouveau de l'orage dans l'air ?... Serait-ce pour moi que tu as cueilli ces figues ?

OSMIN

Puissent-elles t'empoisonner, maudite fripouille !

PEDRILLO

Mais que diable t'ai-je donc fait, que tu me cherches toujours querelle ? Faisons la paix, une bonne fois !

OSMIN

La paix ? Avec toi ? Avec un mouchard, un hypocrite, un sournois, qui ne cherche que l'occasion de me jouer un méchant tour ? Jamais !

PEDRILLO

Mais pourquoi, Osmin, pourquoi donc ?

OSMIN

Parce que je ne peux pas te souffrir ! Voilà pourquoi !

N°3 Air

OSMIN

Ces freluquets de la plus vile espèce
Qui font aux femmes les yeux doux,
Par le diable, je les exècre ;
Car ils n'ont point d'autre besogne
Que de chercher à nous faire du tort ;
Leurs mines ne me trompent pas !
Vos ruses, vos intrigues,
Vos feintes, vos malices,
Je les connais bien.
Pour m'entourlouper,
Levez-vous matin :
Je suis un malin.

Scene 3

OSMIN

I can't abide having another rogue like that Pedrillo in the vicinity – a knave who does nothing else, day and night, than hang around my women and sniff out whether there's anything to fill his beak. But I have eyes everywhere . . .
You can be sure of that, you parasite! You'll get your fill of cudgel soup, if I catch you at it!
(*muttering under his breath*) If only he hadn't wormed his way into the Pasha's favour, he'd have had the rope around his neck long ago!

(Enter Pedrillo during Osmin's monologue, whistling the beginning of his Romance (no.18).)

PEDRILLO

How's it going, then, Osmin? Is the Pasha not back yet?

OSMIN

Look for yourself, if you want to know!

PEDRILLO

Ah, fresh storms in the offing? Did you perhaps pluck these figs for me?

OSMIN

It'll be poison for you, you confounded parasite!

PEDRILLO

But what on earth have I done to you that you keep quarrelling with me? Come on, let's make peace for once!

OSMIN

Peace? With you? With a devious, treacherous snitch like you, who's only looking for a way to play a dirty trick on me? Never!

PEDRILLO

But why, Osmin? Just tell me why!

OSMIN

Because I can't stand you, that's why!

No.3 Aria

OSMIN

Such jumped-up coxcombs,
Who only ogle women –
By the Devil, I can't bear them,
For all they ever do
Is try to usurp our place;
But that kind of face doesn't fool me!
Your deceit, your scheming,
Your tricks, your wiles,
Are well known to me.
To get the better of me,
You'd need to get up early:
I'm pretty smart myself.

Drum, beim Barte des Propheten,
Ich studiere Tag und Nacht,
Ruh nicht, bis ich dich seh', töten!
Nimm dich, wie du willst, in Acht!

PEDRILLO
Was bist du für ein grausamer Ker! Und ich hab' dir nichts getan ...

OSMIN
Du hast ein Galgengesicht: Das ist genug!

Erst geköpft, dann gehangen,
Dann gespießt auf heiße Stangen;
Dann verbrannt, dann gebunden
Und getaucht, zuletzt geschunden!
(Geht ins Haus.)

Vierter Auftritt

6 | PEDRILLO
Hau bloß ab, verwünschter Aufpasser! Meine Zeit kommt noch ...
Wer weiß, wer den anderen überlistet ... Dir eine Grube zu graben, dir
misstrauischem, hässlichem Menschenfeind eine Grube zu graben,
das wäre ein wahres Fest für mich!

BELMONTE (*nähert sich*)
He, Pedrillo!

PEDRILLO
Ach, mein bester Herr! Ist's möglich?
Sind Sie's wirklich?

BELMONTE
In natura, mein guter Pedrillo!

PEDRILLO
Sie haben also doch Wort gehalten – bravo! Ich hatte schon gezweifelt,
ob einer meiner Briefe Sie erreicht hätte.

BELMONTE
Seit dem letzten Brief habe ich so ein ängstliches Gefühl: Lebt meine
Konstanze noch?

PEDRILLO
Ja, sie lebt – und immer noch für Sie, hoffe ich. Seit dem schrecklichen
Tag, als unser Schiff von den Seeräubern entführt wurde, haben wir
viele Ängste durchstanden. Glücklicherweise hat es sich ergeben,
dass der Bassa Selim uns alle drei kaufte: Ihre Konstanze, meine
Blonde und mich. Er ließ uns hier auf sein Landhaus bringen ...

BELMONTE
Da hat es das Schicksal aber gut mich euch gemeint!

PEDRILLO
... und Donna Constanza wurde seine auserwählte Geliebte!

Oui, par la barbe du Prophète,
Jour et nuit je réfléchis
Et n'aurai de repos que l'on ne t'ait pendu !
Alors prends garde à toi, te voilà prévenu !

PEDRILLO
Quel barbare tu es ! Je ne t'ai pourtant rien fait...

OSMIN
Tu as une mine patibulaire, cela me suffit !

Décapité et puis pendu,
Embroché sur un fer rougi,
Puis brûlé, et puis enchaîné,
Et noyé, enfin écorché !
(Il rentre dans la maison)

Scène 4

PEDRILLO
Du balai, gardien de malheur ! Le moment viendra... On verra bien qui rira
le dernier. Et te prendre à mon piège, toi, vilaine brute, butor soupçonneux,
ah ! quelle fête ce serait pour moi !

BELMONTE (*s'approchant*)
Hé ! Pedrillo !

PEDRILLO
Ah ! mon bon maître ! Est-ce possible ?
Est-ce bien vous ?

BELMONTE
In natura, mon bon Pedrillo !

PEDRILLO
Vous avez donc tenu parole, bravo ! J'en étais venu à douter qu'une seule
de mes lettres vous fût parvenue.

BELMONTE
Depuis ta dernière, j'ai été saisi d'une affreuse crainte : ma Constanze est-
elle encore en vie ?

PEDRILLO
Elle vit, oui, et toujours pour vous, je l'espère. Depuis ce jour fatal où
notre navire fut pris par des pirates, nous avons traversé toutes sortes
d'angoisses. Par bonheur, il s'est trouvé que le pacha Selim nous a achetés
tous les trois : votre Constanze, ma chère Blonde et moi. Il nous a fait
conduire ici, dans sa résidence d'été...

BELMONTE
Le sort vous aura donc été clément !

PEDRILLO
...et a choisi Donna Constanze pour favorite.

So, by the beard of the Prophet,
I'll ponder day and night,
And I won't rest till I see you killed,
However carefully you watch your back!

PEDRILLO
What a cruel fellow you are! And I've done you no harm . . .

OSMIN
You've the face of a gallows-bird: that's enough!

First beheaded, then hanged,
Then impaled on red-hot stakes;
Then burnt, then tied up
And drowned; and finally played!
(He goes into the house.)

Scene 4

PEDRILLO
Go on, scarper, you confounded overseer! My time will come . . . We'll see
who outsmarts the other. And to catch you in my trap, you ugly, mistrustful
misanthrope, would be a real delight for me!

BELMONTE
(approaching) Hey, Pedrillo!

PEDRILLO
Ah, my good master! Can it be possible?
Is it really you?

BELMONTE
In the flesh, my trusty Pedrillo!

PEDRILLO
So you've kept your word – bravo! I was beginning to doubt whether any of
my letters had reached you.

BELMONTE
Since the last one, I've been terribly anxious: is my Konstanze still alive?

PEDRILLO
Yes, she lives – and still lives for you, I hope. Since that dreadful day when
our ship was captured by pirates, we've been through many moments
of anxiety. Luckily, it turned out that Pasha Selim bought all three of us:
your Konstanze, my Blonde and me. He had us brought here to his country
estate . . .

BELMONTE
So fate was good to you!

PEDRILLO
. . . and Donna Constanza became his chosen favourite!

BELMONTE
Was? Was sagst du da?!

PEDRILLO
Nur nicht so hitzig! Sie ist nicht in die schlimmsten Hände gefallen! Wie ich gehört habe, ist der Bassa ein Renegat.

BELMONTE
Dann wurde er ursprünglich christlich erzogen und trat erst später zum mohammedanischen Glauben über?

PEDRILLO
Richtig, Herr. Was bedeutet, dass er jetzt noch immer so viel Anstand hat, keine seiner Frauen zur Liebe zu zwingen. Soweit ich weiß, spielt er immer noch den enttäuschten Liebhaber ...

BELMONTE
... den enttäuschten Liebhaber? Dann wäre Konstanze mir treu geblieben?

PEDRILLO
Mit ziemlicher Sicherheit, lieber Herr! Wie's freilich mit meinem Blondchen steht, das weiß der Himmel! Das arme Ding schmachtet bei einem hässlichen, alten Kerl, dem sie der Bassa geschenkt hat, und vielleicht ... Ach, ich darf gar nicht daran denken!

BELMONTE
Doch nicht dieser alte Grobian, der gerade ins Haus hineinging?

PEDRILLO
Eben der ...

BELMONTE
DER ist der Günstling des Bassa?

PEDRILLO
Günstling, Spion und Inbegriff aller Spitzbuben. Wenn's möglich wäre, würde er mich mit den Augen erdolchen!

BELMONTE
Was sagst du da?! Guter Pedrillo ...

PEDRILLO
Nur nicht gleich den Kopf hängen lassen, lieber Herr! Unter uns gesagt – auch ich hab' bei dem Bassa einen Stein im Brett. Durch mein bisschen Geschick in der Gärtnerei habe ich seine Gunst erworben und genieße mehr Freiheit als Tausende andere Männer: Die müssen sich entfernen, wenn eines seiner Weiber in den Garten kommt, während ich bleiben darf. Die Mädchen reden sogar mit mir und er hat nichts dagegen.

BELMONTE
Dann hast du auch mit Konstanze gesprochen? Oh sag, sag – liebt sie mich noch?

BELMONTE
Quoi ? Que dis-tu ?

PEDRILLO
Allons, ne vous emportez pas ! Elle aurait pu tomber en de plus mauvaises mains. À ce que j'ai entendu raconter, le pacha serait un renégat.

BELMONTE
Tu veux dire qu'élevé dans la foi chrétienne, il ne s'est tourné que plus tard vers la croyance mahométane ?

PEDRILLO
Tout juste, mon maître. Ce qui signifie qu'il lui reste encore assez de bonnes manières pour ne contraindre aucune de ses femmes à l'aimer. Autant que je sache, il joue encore les amoureux éconduits...

BELMONTE
Les amoureux éconduits ? Constance me serait donc restée fidèle ?

PEDRILLO
Cela semble à peu près certain, mon cher maître. Mais pour ce qui est de ma Blondinette, Dieu seul le sait. La pauvre petite se morfond auprès d'un horrible vieux bonhomme, auquel le pacha l'a offerte en présent, et peut-être bien... Ah ! J'aime mieux ne pas y penser !

BELMONTE
Tout de même pas ce vieux malotru qui vient de rentrer dans la maison ?

PEDRILLO
Lui-même.

BELMONTE
Quoi ? C'est donc lui le favori du pacha ?

PEDRILLO
Favori, mouchard, et parangon de toutes les canailles ! S'il le pouvait, il me poignarderait du regard !

BELMONTE
Que dis-tu là ? Bon Pedrillo...

PEDRILLO
Allons, il n'y a point là de quoi nous laisser abattre, mon cher maître ! Entre nous soit dit, je me flatte moi aussi d'être dans les bonnes grâces du pacha. Ma modeste expérience en matière de jardinage m'a valu de gagner ses faveurs et je jouis ici de plus de liberté que n'en ont des milliers d'autres hommes : eux doivent se retirer lorsqu'une de ses femmes entre au jardin, tandis que moi, il m'est permis de rester. Ces dames devisent avec moi et il n'y voit rien à redire.

BELMONTE
Alors tu as aussi parlé à Constance ? Oh ! dis, dis-moi, m'aime-t-elle encore ?

BELMONTE
What? What are you saying?

PEDRILLO
Come, don't get so excited! She hasn't fallen into the worst of hands! I've heard tell that the Pasha is a renegade.

BELMONTE
So he was originally brought up as a Christian and only converted later to the Mohammedan faith?

PEDRILLO
Quite right, master. Which means that he still has enough decency not to force his love on any of his women. As far as I know, he's still playing the role of the unrequited lover . . .

BELMONTE
The unrequited lover? Then Konstanze has remained true to me?

PEDRILLO
That's pretty much certain, dear master! But how things are with my Blondchen, Heaven only knows! The poor thing is languishing with an ugly old fellow to whom the Pasha gave her, and maybe . . . Ah, I daren't think of it!

BELMONTE
Surely not that old brute who just went into the house?

PEDRILLO
The very one . . .

BELMONTE
He is the Pasha's favourite?

PEDRILLO
His favourite, his spy, and the very embodiment of all villains. If looks could kill, he would stab me with his eyes!

BELMONTE
What are you saying? My good Pedrillo . . .

PEDRILLO
Come now, don't be discouraged too quickly, dear master! Just between ourselves, I'm well in with the Pasha myself. Thanks to my modest talent for gardening, I've got into his good books, and I enjoy more freedom than thousands of other men: they must go away at once if one of his women comes into the garden, whereas I'm allowed to stay. The girls even talk to me, and he has nothing against that.

BELMONTE
Then have you spoken to Konstanze too? Oh tell me, tell me – does she still love me?

PEDRILLO

Nochmals, Herr: ja! Dass Sie daran zweifeln ... Ich dünkte, Sie hätten genug Beweise ihrer Liebe. Doch damit dürfen wir uns jetzt nicht aufhalten; im Augenblick stellt sich vor allem die Frage, wie wir von hier wegkommen.

BELMONTE

O, da habe ich für alles gesorgt! In einiger Entfernung von hier liegt mein Schiff. Auf den ersten Wink von mir wird es uns aufnehmen und ...

PEDRILLO

O, nur nicht so hastig! Erst mal müssen wir die Mädels befreien und das geht nicht so ratzfatz!

BELMONTE

Vor allem ermögliche, dass ich Konstanze sehen kann. Lieber Pedrillo, wenn du fühlen könntest, wie mir mein Herz vor Angst und Freude klopft!

PEDRILLO

Wir müssen die Sache schlaun anpacken und so schnell sein, dass wir den alten Aufpasser übertölpeln. Gleich kommt der Bassa von einer Lustfahrt auf dem Wasser zurück. Ich will Sie, bester Herr, dem Bassa vorstellen und zwar als einen brillanten Architekten!

BELMONTE

Architekten?

PEDRILLO

Architektur und Gärtnerei sind seine Steckenpferde. Aber beherrschen Sie sich – Konstanze wird bei ihm sein ...

BELMONTE (*heftig*)

Konstanze bei ihm? Dann werd' ich sie sehen!

PEDRILLO

Um Himmels Willen, lieber Herr, bitte bleiben Sie ruhig – sonst verderben wir alles!

(*Entfernt sich, um dem Bassa entgegenzugehen.*)

Fünfter Auftritt

No. 4 Arie

BELMONTE

7 | Konstanze, dich wiederzusehen, dich!

O wie ängstlich, o wie feurig,

Klopft mein liebevolles Herz!

Und des Wiedersehens Zähre

Lohnt der Trennung bangen Schmerz.

Schon zittr' ich und wanke,

Schon zag ich und schwanke;

Es hebt sich die schwellende Brust!

Ist das ihr Lispeln?

Es wird mir so bange.

War das ihr Seufzen?

PEDRILLO

Encore une fois, monsieur : oui ! Comment pouvez-vous en douter ? Il me semblait pourtant que vous aviez assez de preuves de son amour. Mais ce n'est guère le moment de nous entretenir de cela. Pour l'instant, la question est de savoir comment partir d'ici.

BELMONTE

Oh ! j'ai déjà tout prévu ! Mon navire a jeté l'ancre à quelques pas de ce palais. Il n'attend qu'un signe de moi pour nous emmener et...

PEDRILLO

Hé là ! Pas si vite ! Nous devons d'abord libérer les filles, et ce ne sera pas une mince affaire !

BELMONTE

Avant toute chose, fais que je puisse voir Constance. Cher Pedrillo, si tu pouvais sentir comme mon cœur bat de crainte et de joie !

PEDRILLO

Il faut agir avec adresse et faire promptement afin de berner le vieux gardien. Le pacha va bientôt revenir d'une promenade en bateau. Je vous présenterai à lui, mon bon maître, comme un brillant architecte !

BELMONTE

Un architecte ?

PEDRILLO

L'architecture et le jardinage sont ses deux marottes. Mais vous devrez faire preuve de sang-froid : Constance sera à ses côtés.

BELMONTE (*vivement*)

Constance ! À ses côtés ? Je vais la voir !

PEDRILLO

Pour l'amour du ciel, mon cher maître, gardez votre calme, sinon tout est perdu !

(*Il se retire, pour aller à la rencontre du pacha.*)

Scène 5

No. 4 Air

BELMONTE

Constance ! te revoir, toi !

Ah ! que de craintes, que d'ardeurs,

Font battre mon cœur plein d'amour !

Mes larmes, en te retrouvant,

De la séparation paieront l'affreuse peine !

Déjà je tremble, je chancelle,

Déjà je me trouble et me perds ;

Mon sein se gonfle et se soulève.

Est-ce là son murmure ?

Mon cœur se serre.

Étaient-ce ses soupirs ?

PEDRILLO

Once again, master: yes! How could you doubt that? I would have thought you had sufficient proof of her love. But we shouldn't be talking of that now; at the moment the main question is how we can get out of here.

BELMONTE

Oh, I've taken care of all that! My ship is lying at anchor not far from here. At the first sign from me it will take us on board and . . .

PEDRILLO

Wait, not so fast! First we have to free the girls, and that won't be a piece of cake!

BELMONTE

Above all, arrange for me to see Konstanze. Dear Pedrillo, if you could only feel how my heart is beating with fear and joy!

PEDRILLO

We need to go about this adroitly, and fast enough to dupe the old watchdog. The Pasha will soon be back from a boat trip. I'll introduce you to him, my good master, as a brilliant architect!

BELMONTE

An architect?

PEDRILLO

Architecture and gardening are his hobbyhorses. But keep yourself under control – Konstanze will be at his side . . .

BELMONTE

(*violently*) Konstanze by his side? Then I will see her!

PEDRILLO

For Heaven's sake, dear master, please keep calm – otherwise we're all lost!

(*He withdraws to go and meet the Pasha.*)

Scene 2

No. 4 Aria

BELMONTE

Konstanze! To see you once more!

Oh how fearfully, oh how ardently

My tender heart is beating!

And the tears at seeing her once more

Make up for the anxious pain of separation.

Already I tremble and stagger,

Already I hesitate and waver;

My heart swells and heaves.

Is that her voice whispering?

I am filled with anxiety.

Was that her sighing?

Es glüht mir die Wange!
Täuscht mich die Liebe,
War es ein Traum?

PEDRILLO (*kommt angelaufen*)
Schnell, Herr, schnell, schnell auf die Seite! Verstecken Sie sich, der Bassa kommt!
(*Belmonte versteckt sich, Pedrillo folgt ihm.*)

Sechster Auftritt

(*Der Bassa Selim und Konstanze kommen in einem Lustschiff angefahren, vor welchem ein anderes Schiff mit Janitscharenmusik voraus landet. Die Janitscharen stellen sich am Ufer in Ordnung.*)

8 | Nr. 5a Türkischer Marsch (*Michael Haydn*)

Nr. 5b Chor der Janitscharen

- 9 | Singt dem großen Bassa Lieder,
Töne, feuriger Gesang!
Und vom Ufer halle wieder
Unsrer Lieder Jubelklang!
Weht ihm entgegen,
Kühlende Winde,
Ebne dich sanfter,
Wallende Flut!
Singt ihm entgegen,
Fliegende Chöre,
Singt ihm der Liebe
Freuden ins Herz!
(*Janitscharen ab.*)

Siebenter Auftritt

- 10 | BASSA SELIM
Immer noch traurig, geliebte Konstanze? Immer noch in Tränen? Sieh, dieser schöne Abend, die reizende Gegend, die bezaubernde Musik – und meine zärtliche Liebe zu dir ... Kann denn nichts von alledem dich endlich beruhigen, endlich dein Herz rühren? Ich könnte dir befehlen, könnte grausam mit dir verfahren, dich zwingen ...

KONSTANZE
Das weiß ich ...

BASSA SELIM
Aber nein, Konstanze, dir selber will ich dein Herz zu verdanken haben, dir allein ...

KONSTANZE
Großmütiger Freund, wenn ich dir nur mein Herz geben könnte! Dass ich deine Liebe nur erwidern dürfte! Aber ...

BASSA SELIM
Sag, Konstanze, was hält dich zurück?

Mes joues s'embrasent.
L'amour me trompe-t-il ?
Était-ce un rêve ?

PEDRILLO (*entrant précipitamment*)
Vite, vite, retirez-vous ! Cachez-vous, le pacha vient !

(*Belmonte se cache, Pedrillo le suit.*)

Scène 6

(*Le pacha Selim et Constance font leur entrée sur une embarcation de plaisance, précédée d'un autre bateau qui accoste au son de la musique des janissaires. Les janissaires se mettent en rang sur le rivage.*)

N°5a Marche turque

N°5b Chœur des janissaires

Que pour le grand pacha s'unissent
Nos voix en des chants pleins de feu !
Que ces rivages retentissent
De nos accents les plus joyeux !
Volez à sa rencontre,
Fraîches brises, volez,
Montrez-vous plus paisibles,
Flots toujours agités !
Envolez-vous vers lui,
Ô chœurs ailés,
Et chantez à son cœur
La joie d'aimer !

Scène 7

LE PACHA SELIM
Eh quoi ! chère Constance, toujours triste ? Toujours en pleurs ? Vois plutôt, ce beau soir, cette ravissante contrée, cette musique enchanteresse... et mon amour pour toi. N'est-il donc rien de tout cela qui puisse t'apaiser, toucher enfin ton cœur ? Je pourrais ordonner, me montrer cruel envers toi, te contraindre...

KONSTANZE
Je le sais.

SELIM
Mais non, Constance, c'est à toi-même que je veux devoir ton cœur, à toi seule...

KONSTANZE
Ami généreux, si seulement, ce cœur, je pouvais te le donner ! Si je pouvais répondre à ton amour ! Mais...

SELIM
Parle, Constance, qu'est-ce donc qui te retient ?

My cheeks are burning.
Is Love deceiving me?
Was it a dream?

PEDRILLO (*running back in*)
Quickly, quickly, withdraw! Conceal yourself, the Pasha is coming!

(*Belmonte hides, Pedrillo follows him.*)

Scene 6

(*Enter Pasha Selim and Konstanze in a pleasure boat, preceded by another ship with Janissary musicians, which lands before them. The Janissaries line up on the bank.*)

No.5a Turkish March

No.5b Chorus of Janissaries

Sing to the great Pasha!
Let fervent songs be heard!
And let the shore echo
With the joyful sound of our singing!
Waft towards him,
Cooling breezes;
Be calmed,
Seething billows!
Greet him in song,
Soaring choirs;
Sing to his heart
Of the joys of love!
(*Exeunt Janissaries.*)

Scene 7

PASHA SELIM
Still so sad, beloved Konstanze? Still in tears? Yet behold this fine evening, the charming countryside, the enchanting music – and my tender love for you. Can none of that still your unrest and touch your heart at last? I could command you, behave cruelly towards you, compel you . . .

KONSTANZE
I know that.

PASHA SELIM
But no, Konstanze, I want to owe your heart to you, to yourself alone.

KONSTANZE
Generous friend, if only I could give you my heart! If only I could return your love! But . . .

PASHA SELIM
Tell me, Konstanze, what holds you back?

KONSTANZE
Du wirst mich hassen ...

BASSA SELIM
Nein – ich schwöre es! Du weißt, wie sehr ich dich liebe, wie viel Freiheit ich dir vor allen meinen Frauen gestatte, dich wie meine Einzige schätze ...

KONSTANZE
Wenn du mich wirklich liebst, so verzeih mir!

Nr. 6 Arie

11 | KONSTANZE
Ach, ich liebte, war so glücklich,
Kannte nicht der Liebe Schmerz;
Schwur ihm Treue, dem Geliebten,
Gab dahin mein ganzes Herz.
Doch wie schnell schwand meine Freude!
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoß.

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

12 | BASSA SELIM
Kummer! Immer nur Kummer!

KONSTANZE
Ich hatte doch eben gesagt, dass du mich hassen würdest ... aber bitte, verzeih' einem Mädchen, das krank ist vor Liebe! Du bist so großmütig, so gut ... Ich will dir dienen, deine Sklavin sein bis ans Ende meines Lebens, aber verlange kein Herz von mir – ein Herz, das dir auf ewig versagt ist!

BASSA SELIM
Undankbare! Das wagst du?

KONSTANZE
Töte mich, Selim, töte mich ... doch zwinge mich nicht, einen Eid zu brechen! Noch während der Seeräuber mich aus den Armen meines Geliebten riss, schwor ich mir aufs Feierlichste ...

BASSA SELIM
Hör auf! Kein Wort mehr! Reize meinen Zorn nicht! Bedenke, dass du in meiner Gewalt bist!

KONSTANZE
Das bin ich, aber du wirst dich deiner Gewalt nicht ... bedienen? Ich kenne dein gutes und mitleidvolles Herz. Hätte ich es sonst gewagt, dir das meine zu entdecken?

BASSA SELIM
Wage es nicht, meine Güte zu missbrauchen!

KONSTANZE
Herr, gönne mir nur noch etwas mehr Zeit, meinen Schmerz zu vergessen!

CONSTANCE
Tu vas me haïr...

SELIM
Non, j'en fais le serment ! Tu sais combien je t'aime, tu vois de quelle liberté tu jouis ici parmi toutes mes épouses, toi, mon trésor le plus précieux...

CONSTANCE
Si tu m'aimes vraiment, alors pardonne-moi.

N°6 Air

CONSTANCE
Ah ! j'aimais, j'étais si heureuse,
J'ignorais les peines d'amour ;
À l'aimé je promis ma foi
Et je lui donnai tout mon cœur.
Mais ma joie s'en alla bien vite !
Et la séparation devint mon lot amer ;
Ah ! mes yeux ne sont plus qu'un océan de larmes,
Le chagrin seul habite dans mon sein.

(Pendant l'air de Constance, le pacha n'a cessé d'aller et venir d'un air irrité.)

SELIM
Le chagrin ! Toujours le chagrin !

CONSTANCE
Je te l'avais bien dit, que tu allais me haïr. Mais je t'en conjure, pardonne à une jeune fille qui se meurt d'amour ! Tu es si magnanime, si bon... Je veux te servir, être ton esclave jusqu'à la fin de mes jours, mais n'exige pas mon cœur, un cœur qui t'est à jamais refusé !

SELIM
Ingrate ! Comment oses-tu ?

CONSTANCE
Tue-moi, Selim, tue-moi ! Mais ne me contrains pas à briser un serment ! Au moment même où le pirate m'arracha des bras de mon bien-aimé, je jurai solennellement...

SELIM
Assez ! Plus un mot ! N'irrite pas davantage ma colère ! Songe bien que tu es en mon pouvoir !

CONSTANCE
Il est vrai, mais ce pouvoir, voudrais-tu en user ? Je connais ton cœur, il est bon, miséricordieux. Sans cela, aurais-je trouvé le courage de te découvrir le mien ?

SELIM
Garde-toi d'abuser de ma bonté !

CONSTANCE
Seigneur, accorde-moi seulement un peu de temps pour oublier ma douleur !

KONSTANZE
You will hate me . . .

PASHA SELIM
No – I swear it! You know how much I love you, how much more freedom I grant you than any of my women, how I cherish you alone . . .

KONSTANZE
If you truly love me, then forgive me!

No.6 Aria

KONSTANZE
Ah, I loved, I was so happy,
I did not know the pains of love;
I swore to be true to my beloved,
And gave him my whole heart.
But how swiftly my joy vanished!
Separation was my bitter lot;
And now my eyes are bathed in tears,
Sorrow dwells in my breast.

(While she sings, Selim paces up and down indignantly.)

PASHA SELIM
Sorrow! Always you speak only of sorrow!

KONSTANZE
I told you that you would hate me . . . But I beg you, spare a lovesick maiden! You are so kind, so generous! I will serve you, I will be your slave until the end of my life, but do not ask me for my heart – a heart that is forever denied you!

PASHA SELIM
Ingrate! You dare say this to me?

KONSTANZE
Kill me, Selim, kill me – but do not compel me to break a vow! Even as the pirate tore me from my beloved's arms, I swore most solemnly . . .

PASHA SELIM
Stop! Not a word more! Do not provoke my wrath! Be mindful that you are in my power!

KONSTANZE
I am indeed, but will you use that power? I know your kind and merciful heart. Otherwise, would I have dared to open mine to you?

PASHA SELIM
Do not dare to abuse my kindness!

KONSTANZE
Lord, grant me just a little more time to forget my grief!

BASSA SELIM
Wie oft schon habe ich dir diese Bitte gewährt ...

KONSTANZE
Nur noch dies eine Mal!

BASSA SELIM
Das letzte Mal! Du kannst gehen, Konstanze! (*Sie läuft weg, ohne ein Wort zu sagen.*) Besinne dich eines Besseren und morgen ... Schon ist sie verschwunden ...

Achter Auftritt

BASSA SELIM
Wer könnte gegen ein solches Geschöpf Gewalt brauchen? Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mich immer mehr, machen mir ihre Liebe nur noch begehrenswerter...

Tritt auf, zeigt auf Belmonte, räuspert sich, leise

PEDRILLO
Herr, verzeihen Sie ...

BASSA SELIM (*ohne Pedrillo zu bemerken, in Erinnerungen versunken*)
Nein, Konstanze, auch Selim hat ein Herz, auch Selim kennt Liebe! ...

PEDRILLO
Herr, verzeihen Sie, dass ich es wage, Sie in Ihren Betrachtungen zu stören ...

BASSA SELIM (*barsch*)
Was willst du, Pedrillo?

PEDRILLO
Dieser junge Mann hat in Italien mit viel Fleiß Architektur studiert. Er hat von Ihrer Macht und Ihrem Reichtum gehört und ist hierhergekommen, um Ihnen seine Dienste als Baumeister anzubieten.

BASSA SELIM (*zu Belmonte*)
Dein Name?

BELMONTE
Don Belmonte, Herr. Wie glücklich wäre ich, wenn ich durch meine geringen Fähigkeiten Ihre Anerkennung verdienen könnte! Hier sind einige Entwürfe von mir! (*Überreicht ihm eine Mappe.*)

BASSA SELIM
Ich bin neugierig ... (*Schaut flüchtig hinein.*) Hm! Ich werde sehen, was du kannst und dich morgen wieder rufen lassen. Pedrillo, Sorge für seine Unterkunft! (*Ab.*)

SELIM
Combien de fois, déjà, t'ai-je accordé cette faveur...

CONSTANCE
Une fois encore, seulement !

SELIM
Ce sera la dernière ! Tu peux te retirer, Constance. (*Elle sort sans dire un mot.*) Réfléchis bien, et demain... Envolée, déjà !

Scène 8

SELIM
Qui pourrait user de violence envers une semblable créature ? Sa douleur, ses larmes, sa fermeté m'enchantent toujours davantage, me rendent son amour plus désirable encore.

Entre Pedrillo, qui désigne Belmonte en toussotant ; bas

PEDRILLO
Seigneur, pardonnez-moi...

SELIM (*perdu dans ses pensées, sans remarquer Pedrillo*)
Non, Constance, Selim aussi a un cœur, Selim aussi connaît l'amour !...

PEDRILLO
Seigneur, pardonnez-moi d'oser troubler vos réflexions...

SELIM (*d'un ton rude*)
Que veux-tu, Pedrillo ?

PEDRILLO
Ce jeune homme vient d'Italie, où il a étudié l'architecture avec le plus grand zèle. Il a entendu parler de votre puissance et de votre richesse et il a fait le voyage jusqu'ici pour vous offrir ses services.

SELIM (*à Belmonte*)
Ton nom ?

BELMONTE
Don Belmonte, Seigneur. Comme je serais heureux si mes modestes talents pouvaient me valoir votre approbation ! Voici quelques esquisses que j'ai réalisées. (*Il lui présente un portefeuille contenant quelques dessins.*)

SELIM
Je suis curieux... (*Il feuillette rapidement*) Hum ! Je vais voir ce que tu sais faire et je te ferai appeler demain. Pedrillo, je te charge de pourvoir à son logement. (*Il sort.*)

PASHA SELIM
How often have I already granted you that request . . .

KONSTANZE
Just one more time!

PASHA SELIM
It will be the last! You may go, Konstanze! (*She runs off without saying a word.*) Reflect carefully, and tomorrow . . . She has already fled!

Scene 8

PASHA SELIM
Who could use force against such a creature? Her sorrow, her tears, her steadfastness captivate me ever more strongly, make her love ever more desirable . . .

Enter Pedrillo, who points to Belmonte, clearing his throat.

PEDRILLO
Lord, pardon me . . .

PASHA SELIM (*lost in thought, without noticing Pedrillo*)
No, Konstanze, Selim too has a heart; Selim too knows what love is!

PEDRILLO
Lord, forgive me for troubling you in your reflections . . .

PASHA SELIM (*gruffly*)
What do you want, Pedrillo?

PEDRILLO
This young man has made a diligent study of architecture in Italy. He has heard of your power and wealth and has come here to offer you his services.

PASHA SELIM (*to Belmonte*)
Your name?

BELMONTE
Don Belmonte, sir. How happy I would be to earn your approval for my humble talents! Here are some of my sketches. (*He presents a portfolio.*)

PASHA SELIM
I am curious . . . (*glancing cursorily through them*) Hmm! I will see what you can do, and will summon you again tomorrow. Pedrillo, take care of his accommodation. (*Exit.*)

Neunter Auftritt

PEDRILLO
Triumph, mein Herz, Triumph! Herr, der erste Schritt wäre getan!

BELMONTE
Ich kann's kaum glauben, Pedrillo. Ich habe sie gesehen, gesehen ...!
Oh Konstanze! Was würde ich nicht alles für dich aufs Spiel setzen?!

PEDRILLO
Behalten Sie die Nerven, lieber Herr, und seien Sie vorsichtig:
Verstellung wird uns bessere Dienste leisten! Wir sind nicht in
Spanien: Hier wird der Henker danach gefragt, ob's einen Kopf mehr
oder weniger in der Welt gibt. Stockschläge auf die Fußsohlen und ein
Strick um den Hals sind hier tägliche Kost!

BELMONTE
Pedrillo, wer so liebt wie ich, der schreckt vor keiner Gefahr zurück!

PEDRILLO
Ach – als wenn jemand wie ich keine Gefühle hätte! Ich habe genauso
gut meine zärtlichen Stunden wie andere Leute. Oder meinen Sie
etwa, dass ich keine Bauchschmerzen bekomme, wenn ich mein
Blondchen von so einem alten Mistkerl wie dem Osmín bewacht sehe?

BELMONTE
Wenn es nur möglich wäre, Konstanze zu sprechen ...

PEDRILLO
Wir wollen sehen, was wir tun können, Herr. Kommen Sie mit in den
Palastgarten, kommen Sie! Aber um alles in der Welt – seien Sie
vorsichtig und unauffällig, denn hier hat alles Augen und Ohren!

Zehnter Auftritt

OSMIN (*kommt ihnen in der Tür entgegen und hält sie, mit der
Peitsche knallend, zurück*)
Wohin geht's?

PEDRILLO
Hinein!

OSMIN (*auf Belmonte zeigend*)
Was will dieses Milchgesicht?
Zurück mit dir!

PEDRILLO
Sei nicht so hitzig, Meister Grobian! Er steht beim Bassa in Diensten.

OSMIN
Beim Henker mag er in Diensten stehen – hier soll er nicht hinein!

PEDRILLO
Er soll aber doch herein!

OSMIN
Kommt mir nur einen Schritt über die Schwelle ...

Scène 9

PEDRILLO
Victoire, monsieur, victoire ! Le premier pas est fait !

BELMONTE
Je ne parviens pas à y croire, Pedrillo. Je l'ai vue, de mes yeux vue ! Oh,
Constance ! Que ne risquerais-je pour toi ?

PEDRILLO
Gardez votre sang-froid, mon bon maître, et soyez prudent : la feinte nous
rendra de bien meilleurs services. Nous ne sommes pas en Espagne :
une tête de plus ou de moins, ils s'en soucient comme d'une guigne !
Bastonnade sur la plante des pieds et corde autour du cou sont ici
l'ordinaire.

BELMONTE
Pedrillo, quand on aime comme j'aime, on ne redoute aucun danger.

PEDRILLO
Parbleu ! Comme si les gens de ma sorte étaient incapables de sentiment !
J'ai aussi mes moments de tendresse, comme tout le monde. Croyez-vous
peut-être que je n'aie pas les entrailles toutes chavirées quand je vois ma
Blondinette aux mains d'un pendard comme cet Osmín ?

BELMONTE
S'il était seulement possible de parler à Constance...

PEDRILLO
Nous allons voir ce que nous pouvons faire, Monsieur. Venez avec moi dans
les jardins du palais. Mais pour l'amour du ciel, prudence et discrétion ! Ici,
tout a des yeux et des oreilles !

Scène 10

OSMIN
(*apparaissant à la porte, il les repousse en faisant claquer son fouet*)
Où allez-vous ?

PEDRILLO
Nous entrons !

OSMIN (*montrant Belmonte*)
Et ce blanc-bec, qu'est-ce qu'il veut ?
Fiche-moi le camp d'ici !

PEDRILLO
Tout beau, monsieur le malotru ! Il est au service du pacha.

OSMIN
Quand il serait au service du diable, il n'entrerait pas !

PEDRILLO
Il entrera !

OSMIN
Si vous faites un seul pas pour passer cette porte...

Scene 9

PEDRILLO
Triumph, my heart, triumph! Master, we have taken the first step!

BELMONTE
I can scarcely believe it, Pedrillo. I have seen her again! Oh Konstanze!
What would I not risk for you?

PEDRILLO
Keep your nerve, dear master, and be wary: dissimulation will serve us
better! We are not in Spain: here nobody calls the executioner to task if
there's a head more or less in the world. Beatings on the soles of the feet
and a rope round the neck are everyday fare here!

BELMONTE
Pedrillo, one who loves as much as I do is not scared off by any danger!

PEDRILLO
Ah – as if people of my condition had no feelings! I too have my tender
moments like anyone else. Or perhaps you think I don't feel sick to my
stomach when see I my Blondchen guarded by a filthy old swine like
Osmín?

BELMONTE
If only it were possible to speak to Konstanze . . .

PEDRILLO
We'll see what can be done, master. Come with me into the palace garden.
But in Heaven's name, be cautious and unobtrusive, because everything
here has eyes and ears!

Scene 10

OSMIN
(*appearing in the doorway and blocking their way by cracking his whip*)
Where do you think you're going?

PEDRILLO
Inside!

OSMIN (*pointing to Belmonte*)
What does this milksop want?
Get back!

PEDRILLO
Don't get so hot under the collar so, Sir Ruffian! He's in the Pasha's service.

OSMIN
He could be in the hangman's service for all I care – he's not coming in here!

PEDRILLO
Oh yes he is!

OSMIN
If the pair of you take just one step over the threshold . . .

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

OSMIN
Ein Mann von Stand kannst du von mir aus sein, das beeindruckt mich nicht! Fort oder ich jage dich davon!

PEDRILLO
Alter Dummkopf! Es ist doch der neue Baumeister, den der Bassa engagiert hat.

OSMIN
Baumeister oder Stockmeister, das ist mir egal – er soll mir nicht zu nahe kommen! Der Bassa ist weich wie Butter; mit dem könnt ihr machen, was ihr wollt. Ich aber habe eine feine Nase: Mir ist's nicht geheuer mit euch fremdem Gesindel! Ihr abgefeimten Betrüger habt bis in die letzten Feinheiten eure Intrigen gesponnen und eure Kniffe ausgeklügelt – aber wartet nur ein bisschen: Osmin schläft nicht. Wär' ich der Bassa, ihr wärt schon längst gespießt!

PEDRILLO
Reg' dich nicht so auf, Alter, es hilft doch nichts: Schau, wir sind schon fast hineinspaziert!

OSMIN (*stellt sich vor die Tür*)
Ha, das will ich sehen!
Schert euch fort!

PEDRILLO
Mach keine Umstände, Osmin!

BELMONTE
Weg, Niederträchtiger! Weg von der Tür!

Nr. 7 Terzett

13 | OSMIN
Marsch! Marsch! Marsch!
Trollt euch fort!
Sonst soll die Bastonnade
Euch gleich zu Diensten stehn!

BELMONTE, PEDRILLO
Ei! Das wär ja schade,
Mit uns so umzugehn!

OSMIN
Kommt nur nicht näher,
Sonst schlag' ich drein!

BELMONTE, PEDRILLO
Weg von der Türe! Wir gehn hinein.

OSMIN
Marsch fort! Ich schlage drein!

BELMONTE, PEDRILLO
Platz fort! Wir gehn hinein.
(*Sie stoßen ihn weg und gehn hinein.*)

BELMONTE
Impudent ! C'est là tout le respect que tu montres à un homme de mon rang ?

OSMIN
Tu peux être du rang qui te chante, cela ne me fait ni chaud ni froid ! Du balai, ou je vais te chasser de la belle manière !

PEDRILLO
Vieux fou ! C'est le nouvel architecte que le pacha vient d'engager.

OSMIN
Architecte ou argousin, je m'en moque ! Qu'il se tienne à l'écart ! Le pacha est trop bonne pâte, vous faites de lui ce qu'il vous plaît. Mais j'ai le nez fin, moi : et la canaille étrangère de votre sorte ne me dit rien qui vaille ! Vous autres, fieffés coquins, vous vous entendez fort subtilement à tisser vos intrigues, à mijoter vos ruses. Mais attendez un peu : Osmin ne dort pas. Si j'étais à la place du pacha, il y a longtemps qu'on vous aurait embrochés !

PEDRILLO
Ne t'échauffe pas ainsi, grand-père, cela ne sert à rien : regarde, nous voilà dedans, ou tout comme !

OSMIN (*leur barrant le passage*)
Ha ! C'est ce que je voudrais voir !
Hors d'ici tout de suite !

PEDRILLO
Ne fais pas tant d'histoires, Osmin !

BELMONTE
Arrière, rustaud ! Ôte-toi de cette porte !

N°7 Trio

OSMIN
Ouste ! Ouste ! Ouste !
Allons, déguerpissez !
Sinon la bastonnade
Est à votre service !

BELMONTE, PEDRILLO
Hé ! Il serait fort regrettable
De nous traiter ainsi !

OSMIN
N'approchez pas,
Ou bien il va pleuvoir des coups !

BELMONTE, PEDRILLO
Ôte-toi de là, nous entrons !

OSMIN
Marche arrière ! Ou gare au bâton !

BELMONTE, PEDRILLO
Laisse-nous passer ! Nous entrons.
(*Ils le repoussent et entrent.*)

BELMONTE
What insolence! Have you no respect for a man of my rank?

OSMIN
Whatever your rank may be, you don't impress me! Be off, or I'll chase you away!

PEDRILLO
You old fool! This is the new architect the Pasha has just engaged.

OSMIN
Architect or jailer, it's all one to me – he'd better not come too near me! The Pasha is as soft as butter; you can do what you like with him. But I've got a keen nose: your kind of foreign vermin gives me the creeps! You crafty impostors have concocted your intrigues and worked out your ruses down to the last detail – but just wait a little: Osmin is wide awake. If I were the Pasha, you'd have been impaled long ago!

PEDRILLO
Don't get so worked up, old man, it won't do any good: look, we're as good as in already!

OSMIN (*barring the door*)
Ha, we'll see about that!
Just clear off!

PEDRILLO
Don't make trouble, Osmin!

BELMONTE
Get back, you villain! Away from the door!

No.7 Trio

OSMIN
March! March! March!
Push off!
Otherwise the bastinado
Will be at your service right away!

BELMONTE, PEDRILLO
Oho, you'd regret it
If you treated us like that!

OSMIN
Don't come any closer,
Or I'll let fly!

BELMONTE, PEDRILLO
Away from the door! We're going in.

OSMIN
Reverse march! I'll let fly!

BELMONTE, PEDRILLO
Out of the way! We're going in.
(*They push him out of the way and go inside.*)

ZWEITER AUFGUG

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

Erster Auftritt

OSMIN

14 | Wer zum Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt?

BLONDE

Ein für alle Mal: Ich habe von deinem ewigen Gemecker die Nase voll! Denkst du alter Murrkopf etwa, eine türkische Sklavin vor dir zu haben, die bei deinen Befehlen zittert? O, da irrst du dich – und wie! Einem europäischen Mädchen begegnet man anders:

Nr. 8 Arie

BLONDE

15 | Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln,
Gefälligkeit und Scherzen
Erobert man die Herzen
Der guten Mädchen leicht.
Doch mürrisches Befehlen
Und Poltern, Zanken, Plagen
Macht dass in wenig Tagen
So Lieb' als Treu' entweicht.

OSMIN

16 | Ei, seht doch mal, was mir das Mädchen so alles vorschreibt! „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln ...“ Hier sind wir in der Türkei, Lady, und da wird ein anderer Ton angeschlagen. Ich dein Herr, du meine Sklavin; ich befehle und du hast zu gehorchen!

BLONDE

Ich bin also deine Sklavin! Ich, ein Mädchen, eine Sklavin!
Sag mir das noch mal, wenn du es wagst ...

OSMIN (*für sich*)

Ich werde verrückt – so ein starrköpfiges Ding!
(*Laut.*) Du hast doch nicht etwa 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 ich biete jedem, der mich zu etwas zwingen will, die Stirn!

OSMIN (*beiseite*)

Gift und Dolch! Beim Mahomet, sie macht mich rasend. Und doch lieb' ich die Spitzbüb' in, trotz aller ihrer verrückten Ideen.
(*Laut.*) Ich befehle dir, mich auf der Stelle zu lieben.

BLONDE

Hahaha! Komm mir nur ein kleines bisschen näher und ich werde dich die Beweise meiner Liebe fühlen lassen ... (*Zeigt ihre Fingernägel.*)

ACTE DEUX

Un jardin du palais du pacha Selim ; sur le côté, le logement d'Osmin.

Scène 1

OSMIN

Qui diable a bien pu te mettre pareille idée en tête ?

BLONDE

Une fois pour toutes : j'en ai soupé de tes éternels grognements ! Crois-tu donc, vieux grincheux, avoir affaire à une esclave turque qui tremble au moindre de tes commandements ? Oh ! s'il en est ainsi, tu te trompes, et lourdement ! Avec les Européennes, on doit en user d'autre sorte !

N°8 Air

BLONDE

Par la douceur, les flatteries,
Les attentions, le badinage,
Le cœur d'une aimable fillette
Aisément se laisse gagner.
Mais les ordres qu'on vocifère,
Les cris, les querelles, les coups,
Font en peu de jours s'envoler
L'amour et la fidélité.

OSMIN

Hé ! Voyez un peu comme la donzelle voudrait nous mettre au pas ! “Par la douceur, les flatteries !” Ici, nous sommes en Turquie, Lady, et c'est sur un autre ton que l'on chante. Je suis ton maître, tu es mon esclave. J'ordonne et tu dois obéir.

BLONDE

Je suis ton esclave ? Moi, esclave, une demoiselle ? Répète donc, si tu oses !

OSMIN (*à part*)

Elle va me rendre fou ! Entêtée comme une mule ! (*Haut*) Aurais-tu par hasard oublié que le pacha t'a donnée à moi comme esclave ?

BLONDE

Pacha par-ci, pacha par-là ! Les jeunes filles ne sont pas une marchandise dont on fait présent. Je suis Anglaise, je suis née libre et je défie quiconque veut me contraindre !

OSMIN (*à part*)

Poison et poignard ! Par Mahomet, elle me fait enragier ! Et pourtant je l'aime, la friponne, malgré toutes ses idées folles !
(*Haut*) Je t'ordonne de m'aimer sur-le-champ !

BLONDE

Ha ha ha ! Approche donc un peu, si tu veux sentir des preuves de mon amour ! (*Elle montre ses ongles.*)

ACT TWO

A garden in Pasha Selim's palace; Osmin's house to one side.

Scene 1

OSMIN

Who the Devil put that stuff in your head?

BLONDE

Once and for all: I'm fed up with your eternal moaning! You old grump, do you perhaps think you're dealing with a Turkish slave girl, who trembles at your commands? Well, that's just where you're wrong, and how! A European girl should be treated quite differently:

No.8 Aria

BLONDE

With tenderness and coaxing,
Courtesy and pleasantries,
It is easy to win
Gentle maidens' hearts.
But surly commands,
Blustering, scolding and badgering
Mean that, within a few days,
Love and fidelity will disappear.

OSMIN

Well, just listen to what the missy prescribes! ‘With tenderness and coaxing . . .’ We're in Turkey here, Milady, and we take a different tone. I am your master, and you're my slave; I order, and you must obey!

BLONDE

So I'm your slave then? Me, a young lady, a slave girl! Just say that again if you dare!

OSMIN (*aside*)

I'm going crazy – she's as stubborn as a mule!
(*aloud*) Have you perchance forgotten that the Pasha gave you to me as my slave?

BLONDE

Pasha this, Pasha that! Girls are not goods to be given away as presents. I am an Englishwoman, whose birthright is freedom, and I defy anyone who tries to force me to do anything!

OSMIN (*aside*)

Fire and brimstone! By Mahomet, she makes my blood boil. And yet I love the imp, in spite of all her crazy notions.
(*aloud*) I command you to love me.

BLONDE

Ha ha ha! Just come a little bit closer, and I'll give you a token of my love . . . (*showing her fingernails*)

OSMIN Weißt du, blödes Ding, dass du mein Eigentum bist und ich dich für deine Unverschämtheit züchtigen kann?	OSMIN Sais-tu, petite sotte, que tu m'appartiens et que je peux te châtier pour ton insolence ?	OSMIN Do you realise, you silly creature, that you are my property and I can chastise you for your effrontery?
BLONDE Wag's nicht, mich anzurühren, wenn dir deine Augen lieb sind!	BLONDE Ne t'avise pas de me toucher, si tu tiens à tes yeux !	BLONDE Don't you dare to touch me, if you value your eyes!
OSMIN Wie, du bist so frech, dass ...	OSMIN Quoi ! Une telle effronterie...	OSMIN What, are you so impudent that . . .
BLONDE Frech! Wieso wäre ich frech? Du bist der Unverschämte, der sich zu viel Freiheit herausnimmt. So ein alter, hässlicher Kerl erlaubt sich einem Mädchen wie mir, jung, schön und munter, wie einer Dienstmagd zu befehlen? Wenn jemand Befehle erteilt, bin ich das! Uns Mädchen gehört das Regiment; ihr Männer seid unsere Sklaven!	BLONDE Effronterie ! Où donc vois-tu de l'effronterie ? C'est bien toi, l'impudent, c'est toi qui en prends un peu trop à ton aise. Quoi ! Un vilain barbon se permet de traiter comme une domestique une fille telle que moi, jeune, jolie, fraîche, et de lui donner des ordres ? Si quelqu'un a des ordres à donner, c'est moi ! C'est à nous, c'est au beau sexe qu'il appartient de gouverner ; et vous, les hommes, êtes nos esclaves !	BLONDE Impudent? How am I impudent? You're the shameless one who presumes too freely! So an ugly old goat permits himself to order a girl like me, young, pretty and blithe, around like a maidservant? If someone has orders to give, it's me! We girls are the bosses; you men are our slaves!
OSMIN Beim Barte des Propheten, sie spinnt völlig! Hier – in der Türkei ...	OSMIN Par la barbe du Prophète, elle est folle à lier ! Ici, en Turquie...	OSMIN By the beard of the Prophet, you're completely off your head! Here in Turkey . . .
BLONDE Türkei hin, Türkei her – Weib ist Weib, sie lebe, wo sie wolle! Sind eure Weiber solche Närrinnen, sich von euch unterdrücken zu lassen, umso schlimmer für sie! Lass mich nur erst einmal hier Fuß fassen und du wirst sehen, dass sich die türkischen Frauen in kürzester Zeit auf meine Seite schlagen werden.	BLONDE Je me moque bien de la Turquie ! Une femme est une femme, où qu'elle vive ! Si les vôtres sont assez sottes pour se laisser asservir par vous, grand bien leur fasse ! Laisse-moi un peu prendre pied ici, et tu verras que vos femmes turques auront tôt fait de se ranger à mon parti.	BLONDE Turkey this, Turkey that – a woman is a woman, wherever she lives! If your women are fool enough to allow you to oppress them, so much the worse for them! Just let me get a foothold here, and you'll soon see that the Turkish women will be siding with me!
OSMIN Bei Allah, die wär' imstande, unsere Weiber scharf zu machen, damit sie gegen uns rebellieren! Aber ...	OSMIN Par Allah ! Voilà qu'elle voudrait se mêler de donner de l'esprit à nos femmes, afin qu'elles s'insurgent contre nous ! Mais...	OSMIN By Allah, she'd be capable of egging our women on to rebel against us! But . . .
BLONDE Bitten sollt ihr lernen, wenn ihr etwas von uns wollt – besonders Liebhaber deines Gelichters!	BLONDE Vous devez apprendre à demander avec courtoisie, si vous voulez obtenir quelque chose de nous. Surtout lorsqu'il s'agit de soupirants de ton espèce !	BLONDE You men ought to learn to ask nicely when you want something from us – especially suitors of your sort!
OSMIN Freilich, wenn ich Pedrillo wäre, so ein Drahtpüppchen wie der, dann würdest du mich willkommen heißen, nicht?	OSMIN Parbleu ! Si j'étais Pedrillo, ou un godelureau de cette sorte, tu ne me ferais pas mauvaise figure, sans doute ?	OSMIN Of course, if I were Pedrillo or some pretty boy like him, then you'd be glad to see me, wouldn't you?
BLONDE Erraten, guter Alter! Das kannst du dir wohl denken, dass mir der niedliche Pedrillo lieber ist als dein Blasebalg-Gesicht! Also ... wenn du klug bist ...	BLONDE Tout juste, aimable perruque ! Tu peux bien t'imaginer que le gentil Pedrillo m'est plus agréable que ta face de soufflet de forge ! Donc... si tu as pour deux sous de jugeote...	BLONDE Right first time, grandpa! You can quite imagine that I prefer that handsome Pedrillo to your bellows of a face! So if you know what's good for you . . .
OSMIN ... geb' ich dir die Freiheit, zu tun und zu lassen, was du willst? He??	OSMIN ... je te donne la liberté de faire ce que tu veux, c'est cela ?	OSMIN ... I should leave you free to do what you like, eh?
BLONDE Jedenfalls würdest du besser dabei fahren, denn so wirst du sicher betrogen!	BLONDE Tu ne t'en porterais que mieux, crois-moi, autrement gare aux cornes !	BLONDE At any rate, you might as well go along with it, because you'll certainly be a cuckold!
OSMIN Gift und Dolch, jetzt reißt mir die Geduld! (<i>Knallt mit der Peitsche.</i>) Auf der Stelle ins Haus! Und wenn du's wagst ...	OSMIN Poison et poignard ! Ma patience est à bout ! (<i>Il fait claquer son fouet.</i>) Rentre à la maison, tout de suite ! Et si tu oses...	OSMIN Fire and brimstone, my patience is exhausted! (<i>He cracks his whip.</i>) Into the house right now! And if you dare . . .

BLONDE
Bring mich nicht zum Lachen!

OSMIN
Ins Haus, sag' ich!

BLONDE
Ich denke nicht daran.

OSMIN
Mach nicht, dass ich Gewalt brauchen muss!

BLONDE
Deine Gewalt bekämpfe ich mit meiner Gewalt: Ich bleibe hier in diesem Garten. Hierher hat mich meine Herrin bestellt. Sie ist die Geliebte des Bassa, DEINES Herren, sein Augapfel, sein alles. Es kostet mich nur ein Wort und du bekommst fünfzig Schläge auf die Fußsohlen! Und jetzt verschwinde! Verschwinde! Verschwinde!

OSMIN
Sie ist ein Satan! Ein Satan! Ein Satan!

Nr. 9 Duett

OSMIN
17 | Ich gehe, doch rate ich dir,
Den Schurken Pedrillo zu meiden.

BLONDE
O pack dich, befiehl nicht mit mir,
Du weißt ja, ich kann es nicht leiden.

OSMIN
Versprich mir ...

BLONDE
Was fällt dir da ein?

OSMIN
Zum Henker!

BLONDE
Fort, lass mich allein.

OSMIN
Wahrhaftig, kein Schritt von der Stelle,
Bis du zu gehorchen mir schwörst!

BLONDE
Nicht so viel, du armer Geselle,
Und wenn du der Großmogul wärst.

OSMIN
O Engländer! Seid ihr nicht Toren?
Ihr lasst euren Weibern den Willen.
Wie ist man geplagt und geschoren,
Wenn solch eine Zucht man erhält!

BLONDE
Ne me fais pas rire !

OSMIN
Rentre, te dis-je !

BLONDE
Je n'y songe même pas.

OSMIN
Ne m'oblige pas à employer la force !

BLONDE
Soit, j'en ai autant à ton service : je resterai dans ce jardin ! Ma maîtresse m'a demandé de l'attendre ici. Elle est aimée du pacha, de ton maître, elle est la prune de ses yeux, son univers entier. Je n'ai qu'un mot à dire pour te faire donner cinquante coups de bâton sur la plante des pieds. Et maintenant du balai ! Du balai ! Du balai !

OSMIN
Cette femme est le diable ! Le diable !

N°9 Duo

OSMIN
Je pars, mais si tu veux m'en croire,
Fuis ce gredin de Pedrillo.

BLONDE
Ah ! file, et cesse d'ordonner,
Tu le sais bien, je ne le puis souffrir.

OSMIN
Promets-moi...

BLONDE
Quel est ce caprice ?

OSMIN
Par le diable !

BLONDE
Va-t'en d'ici, laisse-moi seule.

OSMIN
Non, non, je ne bougerai pas
Que tu ne m'aies juré de m'obéir !

BLONDE
Au grand jamais, pauvre garçon,
Quand tu serais le grand Mogol !

OSMIN
Ô Anglais ! N'êtes-vous pas fous
De laisser vos femmes en faire à leur tête ?
Ah ! quel fléau, quelle calamité
Que de tomber sur pareille drôlesse !

BLONDE
Don't make me laugh!

OSMIN
Into the house, I say!

BLONDE
Out of the question.

OSMIN
Don't make me use force!

BLONDE
I'll fight your force with mine: I'm staying here in this garden. My mistress ordered me to wait here. She is the beloved of the Pasha, *your* lord, the apple of his eye, who means everything to him. One word from me and you'll get fifty strokes on the soles of your feet! And now scarpers! Be off with you!

OSMIN
She is a Satan! A Satan!

No.9 Duet

OSMIN
I'll go, but I advise you
To keep away from that rogue Pedrillo.

BLONDE
Be off, then, don't order me about;
You know I can't stand it.

OSMIN
Promise me . . .

BLONDE
What can you be thinking of?

OSMIN
To blazes with it!

BLONDE
Go away, leave me alone.

OSMIN
Let me tell you, I won't move an inch
Until you swear to obey me!

BLONDE
Not a chance, you poor chump,
Even if you were the Great Mogul.

OSMIN
O Englishmen, what fools you are
To let your women have their own way!
How one is plagued and bothered
When one gets such a breed!

BLONDE

Ein Herz, so in Freiheit geboren,
Lässt niemals sich sklavisch behandeln;
Bleibt, wenn schon die Freiheit verloren,
Noch stolz auf sie, lachet der Welt.
Nun troll' dich!

OSMIN

So sprichst du mit mir?

BLONDE

Nicht anders.

OSMIN

Nun bleib ich erst hier!

BLONDE (stößt ihn fort)

Ein andermal. Jetzt musst du gehen!

OSMIN

Wer hat solche Frechheit gesehen?

BLONDE (stellt sich, als wollte sie ihm die Augen auskratzen)

Es ist um die Augen geschehen,
Wofern du noch länger verweilst.

OSMIN (furchtsam zurückweichend)

Nur ruhig, ich will ja gern gehen,
Bevor du gar Schläge erteilst. *(Geht ab.)*

Zweiter Auftritt**BLONDE**

- 18 | Da ist Konstanze. Wie traurig sie aussieht! Erst den Geliebten zu verlieren und dann als Sklavin verkauft zu werden – das tut doppelt weh ... Und ich? ... Mir geht's auch nicht viel besser. Freilich habe ich hin und wieder mal das Vergnügen, meinen Pedrillo zu sehen, auch wenn es heimlich passieren muss – und viel zu selten ...! Doch wer kann schon gegen den Strom schwimmen? – Konstanze vielleicht – ich nicht ... *(Zieht sich zurück.)*

Nr. 10 Rezitativ und Arie**KONSTANZE (ohne Blonde zu bemerken)**

- 19 | Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele,
Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte!
O Belmont! Hin sind die Freuden,
Die ich sonst an deiner Seite kannte;
Banger Sehnsucht Leiden
Wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.

- 20 | Traurigkeit ward mir zum Lose,
Weil ich dir entrissen bin.
Gleich der wurmzernagten Rose,
Gleich dem Gras im Wintermoose
Welkt mein banges Leben hin.
Selbst der Luft darf ich nicht sagen

BLONDE

Un cœur, né dans la liberté,
Ne se laisse jamais réduire en esclavage ;
Et s'il vient à la perdre,
Il en demeure fier et défie l'univers.
Maintenant, déguerpis !

OSMIN

Quoi ! C'est ainsi que tu me parles ?

BLONDE

Pas autrement.

OSMIN

Alors je reste.

BLONDE (le repoussant)

Une autre fois. File, à présent !

OSMIN

A-t-on jamais vu pareille insolence ?

BLONDE (faisant mine de vouloir lui crever les yeux)

C'en est fait de tes yeux
Si tu tardes encore.

OSMIN (reculant craintivement)

Tout doux, j'aime mieux m'en aller
Avant qu'il ne pleuve des coups. *(Il sort.)*

Scène 2**BLONDE**

Voici Constance. Comme elle a l'air triste ! Perdre d'abord son amoureux, puis être vendue comme esclave, ah ! cela fait doublement mal. Et moi ? Mon sort n'est guère plus enviable. Bien sûr, j'ai le plaisir de voir mon Pedrillo de temps à autre, même si nos rencontres sont secrètes – et bien trop rares ! Mais qui pourrait nager contre le courant ? Constance, peut-être... Moi, pas... *(Elle se met à l'écart.)*

N°10 Récitatif et Air**CONSTANCE (sans remarquer Blonde)**

Quel trouble règne dans mon âme
Depuis le jour où le destin nous sépara !
Ô Belmonte ! Il a fui, le bonheur
Que j'ai connu jadis auprès de toi ;
Les affres de l'angoisse et d'une vaine attente
Habitent à présent ma poitrine oppressée.

L'affliction m'échut en partage,
Puisqu'à toi je fus arrachée.
Comme la rose, hélas, que le ver a rongée,
Comme l'herbe au milieu de la mousse hivernale,
Ma triste vie peu à peu se flétrit.
Même au zéphyr je ne puis dire

BLONDE

A heart born to freedom
Will never be treated like a slave;
Even when that freedom is lost,
It retains its pride and laughs at the world.
Now push off!

OSMIN

Is that the way you address me?

BLONDE

That way and no other.

OSMIN

Then I'll stay right here!

BLONDE (pushing him away)

Some other time. Now you must go!

OSMIN

Who ever saw such insolence?

BLONDE (making as if to scratch his eyes out)

Your eyes are done for
If you stay here any longer.

OSMIN (fearfully backing away)

Just keep calm. I'll gladly go now
Before you start to hit out. *(Exit.)*

Scene 2**BLONDE**

There is Konstanze. How sad she looks! First to lose your beloved, then to be sold as a slave – those are two terrible blows ... And what about me? My fate isn't much better. At least I have the pleasure of seeing my Pedrillo from time to time, even if it always has to be in secret – and far too seldom! But who can swim against the current? Maybe Konstanze – but not me ... *(She withdraws.)*

No.10 Recitative and Aria**KONSTANZE (without noticing Blonde)**

What a change there has been in my soul
Since the day fate parted us!
Oh, Belmonte! Gone are the joys
I once knew at your side;
Now, in their place, the pains of anxious longing
Reign in my afflicted breast.

Sorrow has become my lot
Because I have been torn from you.
Like the cankered rose,
Like grass overgrown by winter moss,
My careworn life is withering away.
Not even to the air may I confide

Meiner Seele bittern Schmerz,
Denn, unwillig ihn zu tragen,
Haucht sie alle meine Klagen
Wieder in mein armes Herz.

BLONDE

21 | Noch immer so traurig, Fräulein Konstanze? An so einem schönen Abend?

KONSTANZE

Wie kannst du fragen? Du kennst doch meinen Kummer! Wieder ein Tag vorbei und immer noch keine Nachricht, keine Hoffnung ... Und morgen – ach Gott! Ich darf gar nicht daran denken!

BLONDE

Fassen Sie Mut: Das Leben geht weiter! Hören Sie die Vögel? Sie laden uns zu ihrem Gesang ein ... Heitern Sie sich wenigstens ein bisschen auf, verbannen Sie die schlechte Laune.

KONSTANZE

Wie glücklich bist du, Mädchen, bei deinem Schicksal so gelassen zu bleiben. O ... wenn ich das auch könnte!

BLONDE

Das hängt nur von Ihnen ab! Hoffen Sie ...

KONSTANZE

Wo es nicht den geringsten Hoffnungsschimmer gibt?

BLONDE

Hören Sie: Ich gebe nie auf, so lange ich lebe, es mag eine Sache auch noch so schlimm aussehen. Wer immer noch Schlimmeres erwartet, ist am schlimmsten dran.

KONSTANZE

Und für diejenigen, die sich immer nur mit Hoffnung schmeicheln und dann aller Illusionen beraubt sehen, bleibt am Ende nur Verzweiflung übrig.

BLONDE

Jeder hat seine eigene Sicht der Dinge. Aber meinen Sie, wir wären die ersten Frauen, die den türkischen Vielfraßen entkämen? ... Wie bald könnte Belmont mit Lösegeld erscheinen oder uns mit einer List entführen? – Ach, du lieber Himmel, dort seh' ich den Bassa!

KONSTANZE

Lass uns ihm aus den Augen gehen!

BLONDE

Zu spät! Er hat Sie schon gesehen. Ich mache mich lieber davon; er würde mich sowieso wegschicken. (*Im Weggehen.*) Courage, Fräulein! Wir kommen bestimmt bald in unsere Heimat!

La peine amère de mon âme,
Car son haleine, à l'emporter rebelle,
Me renvoyant tous mes soupirs,
Les rend à mon cœur désolé.

BLONDE

Toujours aussi triste, ma bonne demoiselle Constance ? Par un si beau soir ?

KONSTANZE

Peux-tu le demander ? Tu connais pourtant mon tourment ! Un jour encore vient de s'écouler, et toujours pas de nouvelles, toujours pas d'espoir... Et demain... Oh, ciel ! Je n'ose y penser.

BLONDE

Prenez courage : la vie continue ! Entendez-vous les oiseaux ? Ils nous invitent à leurs chants. Au moins, tâchez de vous distraire un peu, bannissez les sombres pensées.

KONSTANZE

Comme tu es heureuse, chère enfant, d'accepter ton sort de si bonne grâce. Oh ! que ne le puis-je moi aussi !

BLONDE

Il ne tient pourtant qu'à vous ! Espérez...

KONSTANZE

Quand il n'y a plus la moindre lueur d'espoir ?

BLONDE

Écoutez-moi : tant que je serai vivante, je ne renoncerai pas, si fâcheuse que soit la situation. Lorsqu'on imagine le pire, il finit toujours par arriver.

KONSTANZE

Mais lorsqu'on s'est bercé d'espérances et qu'on a vu toutes ses illusions s'évanouir, que reste-t-il d'autre qu'un affreux désespoir ?

BLONDE

Chacun voit les choses à sa manière. Croyez-vous donc que nous serions les premières à échapper à ces ogres de Turcs ? Votre Belmonte ne peut-il à tout moment arriver avec une rançon ou bien nous enlever par quelque ruse ? Ah ! Ciel ! Voici le pacha qui vient.

KONSTANZE

Fuyons ses regards !

BLONDE

Trop tard. Il vous a vue. Moi, je préfère m'éclipser. De toute façon, il ne manquerait pas de m'envoyer au diable. (*En sortant*) Courage, mademoiselle Constance ! Nous reverrons bientôt notre patrie, j'en suis certaine !

My soul's bitter anguish,
For, unwilling to bear it,
The wind breathes all my laments
Back into my poor heart.

BLONDE

Still so sad, my lady Konstanze? On such a lovely evening?

KONSTANZE

How can you ask? You know my distress! Another day gone by, and still no news, no hope . . . And tomorrow – oh God! I must not even think of it!

BLONDE

Take courage: life goes on! Do you hear the birds? They invite us to listen to their song. Cheer up just a little, chase away your gloomy thoughts!

KONSTANZE

How happy you are, my girl, to accept your fate with such serenity! Oh, if only I could too!

BLONDE

That depends only on you! Hope . . .

KONSTANZE

When there is not the slightest glimmer of hope?

BLONDE

Listen: I'll never give up as long as I live, however bad things look. When you always expect the worst, it always comes.

KONSTANZE

And for those who always flatter themselves with hope and then see themselves stripped of all illusions, in the end only despair is left.

BLONDE

Everyone sees things their own way. But do you think we would be the first women to escape from these Turkish ogres? Who knows when your Belmonte may come to ransom us or rescue us with some cunning ruse? – Ah, good Heavens, I see the Pasha coming!

KONSTANZE

Let's get out of his sight!

BLONDE

Too late! He's already seen you. I'd better take myself off; he would send me away in any case. (*As she leaves*) Courage, my lady! I'm sure we'll soon be going back home!

Dritter Auftritt

BASSA SELIM

Nun, Konstanze, denkst du über mein Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen. Morgen musst du mich lieben, sonst ...

KONSTANZE

Muss?! Welch albernes „Begehren“! Als ob man die Liebe befehlen könnte wie eine Tracht Prügel ... Freilich, so wie ihr Türken an die Sache herangeht, ist die Liebe wirklich nur auf Befehl möglich! Ihr kerkert die Gegenstände eurer Begierden ein – und seid schon zufrieden, eure Lüste zu befriedigen.

BASSA SELIM

Konstanze, glaubst du denn wirklich, unsere Weiber wären weniger glücklich als ihr in euren Ländern?

KONSTANZE

Sie kennen ja nichts Besseres.

BASSA SELIM

So gibt es wohl nicht die geringste Hoffnung, dass du je anders denken wirst?

KONSTANZE

Herr, ich muss dir ehrlich gestehen ... Was soll ich dich noch länger hinhalten? ... Was soll ich mich noch länger mit der leeren Hoffnung täuschen, dass du dich durch mein Bitten erweichen ließest? Ich werde stets so denken wie jetzt, ich werde dich verehren, dich bewundern, ja, aber lieben? Nie!

BASSA SELIM

Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe?

KONSTANZE

Nein, nicht im Geringsten. Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe; je eher das geschieht, desto lieber ist es mir.

BASSA SELIM

Elende! Nein – sterben wirst du nicht, aber Martern aller Arten wirst du durchstehen!

KONSTANZE

Du erschreckst mich nicht. Ich ertrage alles!

BASSA SELIM

Ist das ein Traum? Woher nimmst sie auf einmal den Mut? Wie kann sie es wagen?

Nr. 11 Arie

KONSTANZE

22 | Martern aller Arten
Mögen meiner warten.
Ich verlache Qual und Pein.
Nichts soll mich erschüttern,
Nur dann würd' ich zittern,
Wenn ich untreu könnte sein.

Scène 3

SELIM

Eh bien, Constance, réfléchis-tu à ma requête ? Le jour sera bientôt écoulé. Demain, il faudra m'aimer, sinon...

KONSTANZE

Il faudra ? Quelle “requête” absurde ! Comme si l'on pouvait ordonner d'aimer, comme on ordonne une volée de coups. Assurément, vous autres Turcs, à en juger par vos façons de faire, vous ne concevez l'amour que sur commande ! Vous mettez sous clé l'objet de vos désirs et vous vous contentez de satisfaire vos appétits.

SELIM

Crois-tu vraiment, Constance, que nos femmes soient moins heureuses que vous, dans vos contrées ?

KONSTANZE

C'est qu'elles ne connaissent rien de mieux.

SELIM

Il n'y a donc pas le moindre espoir que tu penses jamais autrement ?

KONSTANZE

Seigneur, je te dois un aveu sincère. À quoi bon dissimuler plus longtemps ? Pourquoi me flatter du vain espoir que tu te laisses fléchir par mes prières ? Je penserai toujours ainsi ; je t'honorerai, je t'admèrerai, oui, mais t'aimer ? Jamais !

SELIM

Ne trembles-tu donc pas devant le pouvoir que j'ai sur toi ?

KONSTANZE

Pas le moins du monde. La mort est tout ce que je puis attendre ; plus tôt elle viendra, plus elle me sera chère.

SELIM

Malheureuse ! Ce n'est pas la mort qui t'attend, mais des supplices de toutes sortes.

KONSTANZE

Tu ne m'effraies point. J'endurerai tout !

SELIM

Suis-je en train de rêver ? Où puise-t-elle ce courage ? D'où lui vient tant de fermeté ?

N°11 Air

KONSTANZE

Des supplices de toutes sortes
Peuvent bien me menacer.
Je me ris des maux, des tortures,
Non, rien ne saurait m'ébranler,
Ah ! la crainte d'être infidèle
Seule peut me faire trembler.

Scene 3

PASHA SELIM

Now, Konstanze, are you considering my request? The day is almost over. Tomorrow you must love me, or else . . .

KONSTANZE

Must? What an absurd ‘request’! As if one could command love as one can a thrashing . . . In truth, the way you Turks go about things, love really seems to be possible only on command! You imprison the objects of your desires and content yourselves with satisfying your lusts.

PASHA SELIM

Konstanze, do you really believe our women are less happy than yours, in your countries?

KONSTANZE

Of course they know nothing better.

PASHA SELIM

So is there not the slightest hope that that you will ever think differently?

KONSTANZE

Lord, I must you make you an honest confession. Why should I keep it from you any longer? Why should I deceive myself any longer with the vain hope that that you will be swayed by my pleas? I will always think as I think now: I will honour you, admire you, yes, but love you? Never!

PASHA SELIM

And do you not tremble at the power I have over you?

KONSTANZE

No, not in the slightest. Death is all I have to expect; the sooner it comes, the dearer it will be to me.

PASHA SELIM

Wretched woman! No – you will not die, but undergo tortures of every kind!

KONSTANZE

You do not frighten me. I will endure everything!

PASHA SELIM

Is this a dream? Where does she get this courage? How can she be so fearless?

No.11 Aria

KONSTANZE

Tortures of every kind
May await me;
I scorn torment and pain.
Nothing will shake my resolve.
I would only tremble
If I were to be unfaithful.

Lass dich bewegen,
Verschone mich;
Des Himmels Segen
Belohne dich!

BASSA SELIM (*beiseite*)

Vielleicht hofft sie, mir zu entkommen? Das muss ich verhindern ...

KONSTANZE

Doch du bist entschlossen.
Willig, unverdrossen
Wähl' ich jede Pein und Not.

BASSA SELIM (*beiseite*)

Oder versucht sie, mich zu täuschen ... zu besänftigen?

KONSTANZE

Ordne nur, gebiete,
Lärme, tobe, wüte,
Zuletzt befreit mich doch der Tod!
(*Geht ab.*)

Vierter Auftritt

BASSA SELIM

23 | Verzweiflung ist es! Verzweiflung? Mit Härte erreiche ich nichts, mit
Flehen auch nicht. Ist es möglich, dass sie sich noch nicht entschieden
hat, dass sie noch immer schwankt? ... Vielleicht könnte eine List
erreichen, was Drohen und Bitten nicht vermögen? (*Ab.*)

Laisse-toi fléchir,
Fais-moi grâce ;
La clémence du ciel
Te récompensera !

SELIM (*à part*)

Aurait-elle l'espoir de m'échapper ? Je dois empêcher cela.

CONSTANCE

Mais ta résolution est prise.
De mon plein gré, sans balancer,
Je fais choix d'endurer la souffrance et la peine.

SELIM (*à part*)

Ou bien chercherait-elle à m'abuser, à m'endormir ?

CONSTANCE

Ordonne donc, exige,
Gronde, tempête, rage,
La mort enfin viendra me délivrer.
(*Elle sort.*)

Scène 4

SELIM

Ah ! c'est du désespoir ! Du désespoir ? Par la rigueur je n'obtiendrai rien,
ni par les prières. Est-il possible qu'elle n'ait point encore tranché, qu'elle
hésite ? Peut-être la ruse réussira-t-elle là où menaces et supplications
sont vaines. (*Il sort.*)

Be moved to pity,
Spare me;
May Heaven's blessing
Reward you!

PASHA SELIM (*aside*)

Perhaps she hopes to escape me? I must avoid that.

KONSTANZE

But you are determined.
Willingly, undaunted,
I choose every agony and distress.

PASHA SELIM (*aside*)

Or is she trying to deceive me, to mollify me?

KONSTANZE

Then order, command,
Bluster, fulminate, rage;
In the end, death will set me free!
(*Exit.*)

Scene 4

PASHA SELIM

It is despair! Despair? I can achieve nothing with severity, nor with
supplication. Is it possible that she has not yet decided, that she is still
hesitating? Perhaps cunning may accomplish what threats and entreaties
have not? (*Exit.*)

Fünfter Auftritt

BLONDE

- 1 | Hm ... Kein Bassa, keine Konstanze mehr da. Das gute Kind tut mir so leid: Sie ist zu empfindsam für ihre Lage. Freilich, hätte ich meinen Pedrillo nicht an der Seite, wer weiß, wie's mir ginge! Doch würde ich mich nicht selbst so bemitleiden wie sie. Die Männer verdienen's weiß Gott nicht, dass wir uns wegen ihnen zu Tode grämen. Jetzt fange ich schon selber an, muselmännisch zu denken!

Sechster Auftritt

PEDRILLO

Psst! Psst! Blondchen! Ist die Luft rein?

BLONDE

Komm nur, komm! Der Bassa ist wieder gegangen und meinem Alten habe ich gerade gehörig den Kopf gewaschen. Was hast du denn?

PEDRILLO

Oh ... Neuigkeiten – Neuigkeiten, die dich entzücken werden!

BLONDE

Na – rasch heraus damit!

PEDRILLO

Erst, liebes Herzensblondchen, lass dir vor allen Dingen einen recht herzhaften Kuss geben! Du weißt ja, wie gestohlenen Gut schmeckt ...

BLONDE

Pfui, pfui! Wenn das all deine Neuigkeiten sind ...

PEDRILLO

Psst! Närrchen, mach doch nicht so viel Lärm ... (*Flüsternd.*) Osmin ist bestimmt dabei, uns zu bespitzeln.

BLONDE

Nun? Und die Neuigkeiten ...?

PEDRILLO

Psst! (*Sieht sich behutsam um.*)
Das Ende unserer Sklaverei steht vor der Tür!
(*Flüsternd.*) Belmonte ist hier!

BLONDE

Oh Gott, Belmonte ist da – im Palast?!

PEDRILLO

Mit Leib und Seele! Ich hab' ihn beim Bassa als einen Architekten eingeführt.

BLONDE

Ich muss so schnell wie möglich Konstanze Bescheid geben! (*Will fort, Pedrillo hält sie zurück.*)

Scène 5

BLONDE

Hum... Plus de pacha, plus de Constance. La chère fille me fait pitié : elle est bien trop sensible pour endurer cette situation. Assurément, si je n'avais mon Pedrillo près de moi, qui sait comment je me porterais ! En tout cas, je ne passerais pas mon temps à m'apitoyer sur mon sort, comme elle. Les hommes, Dieu m'en est témoin, ne méritent pas qu'on meure de chagrin pour eux. Allons, voilà que je commence moi-même à raisonner à la mahométane !

Scène 6

PEDRILLO

Pst ! Pst ! Blondine ! La voie est libre ?

BLONDE

Viens, mais viens donc ! Le pacha est parti et je viens de passer un savon magistral au vieux. Qu'as-tu donc ?

PEDRILLO

Oh ! Des nouvelles... Des nouvelles qui vont te ravir !

BLONDE

Eh bien dis, dis vite !

PEDRILLO

Avant tout, Blondinette de mon cœur, laisse-moi te donner un vrai baiser d'amoureux !
Les friandises que l'on dérobe ont toujours plus de saveur, tu le sais.

BLONDE

Fi donc ! Si ce sont là toutes tes nouvelles...

PEDRILLO

Chut ! Petite folle, ne fais pas tant de bruit...
(*À voix basse.*) Osmin est sûrement en train de nous épier.

BLONDE

Eh bien ? Ces nouvelles ?

PEDRILLO

Chut ! (*Il regarde prudemment autour de lui.*)
La fin de notre esclavage est pour bientôt.
(*À voix basse.*) Belmonte est ici.

BLONDE

Ciel ! Belmonte ici ? Au palais ?

PEDRILLO

En chair et en os ! Je l'ai fait passer pour un architecte afin de l'introduire auprès du pacha.

BLONDE

Je dois en avertir Constance sur-le-champ !
(*Elle veut sortir, Pedrillo la retient.*)

Scene 5

BLONDE

Hmm . . . No Pasha, no Konstanze here. I'm so sorry for the gentle child: she's too sensitive to bear her situation. Of course, if I didn't have my Pedrillo near me, who knows what state I would be in! But I wouldn't spend as much time feeling sorry for myself as she does. God only knows, men don't deserve to have us worrying to death over them. Now I'm starting to think like a Muslim myself!

Scene 6

PEDRILLO

Psst! Psst! Blondchen! Is the coast clear?

BLONDE

Come on, come on! The Pasha has gone again, and I've just given my old man a proper scolding. What have you got?

PEDRILLO

Oh, news – news that will delight you!

BLONDE

Well then, out with it!

PEDRILLO

First of all, my dearest little Blonde, and before anything else, let me give you a great big kiss! You know how good stolen fruit tastes . . .

BLONDE

Bah! If that's all your news is . . .

PEDRILLO

Shush! Don't make so much noise, you little fool! (*whispering*) Osmin is certainly nearby spying on us.

BLONDE

Well? And the news?

PEDRILLO

Shush! (*looking cautiously round him*)
The end of our slavery is at hand!
(*whispering*) Belmonte is here!

BLONDE

Oh God! Belmonte is here – in the palace?

PEDRILLO

The man himself! I introduced him to the Pasha as an architect.

BLONDE

I must let Konstanze know as quickly as possible! (*She goes to leave, but Pedrillo holds her back.*)

PEDRILLO

Noch nicht, Blondchen, hör mir doch erstmal zu! Don Belmonte hat hier in der Nähe ein Schiff liegen und wir haben beschlossen, euch diese Nacht zu entführen.

BLONDE

O wunderbar, wunderbar! Herzens-Pedrillo, das verdient einen Kuss! (*In großer Eile.*) Schnell! Sofort zu Konstanze! (*Will fort, Pedrillo hält sie wieder zurück.*)

PEDRILLO

Nicht so hastig, Blondchen – lass mich doch zu Ende reden! (*Flüstert.*) Also, um Mitternacht kommt Don Belmonte mit einer Leiter zu Konstanzes Fenster und ich zu deinem – und dann ... dann geht's heidi davon!

BLONDE

Wie im Märchen! Aber ... Osmin?

PEDRILLO

Hier! (*Holt ein Fläschchen heraus.*) Hier ist ein Schlaftrunk für den alten Schlaukopf; den misch' ich ihm fein manierlich in sein Lieblingsgetränk. Verstehst du?

BLONDE

Ich kenne den alten Saufbold nur zu gut. Aber ... wann darf denn die arme Konstanze ihren Geliebten sprechen?

wPEDRILLO

Sobald es vollkommen dunkel ist, kommt er hier in den Garten, wo wir alle uns treffen können.

Nr. 12 Arie**BLONDE**

2 | Welche Wonne, welche Lust
Herrscht nunmehr in meiner Brust!
Ohne Aufschub will ich springen
Und ihr gleich die Nachricht bringen;

PEDRILLO

Jetzt geh, Herzchen!

BLONDE

Und mit Lachen und mit Scherzen
Ihrem schwachen, feigen Herzen
Freud und Jubel prophezeihn.
(*Geht fort.*)

PEDRILLO

Leb wohl, Blondchen, bereite Konstanze vor!

Siebenter Auftritt**PEDRILLO**

Ach, dass doch alles schon vorbei wäre; dass wir auf offener See wären, unsere Mädels im Arm und dies verwünschte Land im Rücken hätten! ... Doch es sei gewagt: Entweder jetzt oder niemals! Wer nicht wagt, der nicht gewinnt!

PEDRILLO

Pas si vite, Blondine, écoute-moi donc pour une fois ! Don Belmonte a un navire à l'ancre tout près d'ici et nous avons résolu de vous enlever cette nuit.

BLONDE

Oh ! splendide, splendide ! Pedrillo de mon cœur, cela vaut bien un baiser ! (*Avec précipitation*) Vite ! Chez Constance sans perdre une minute ! (*Elle veut partir, Pedrillo la retient de nouveau.*)

PEDRILLO

Attends un peu, Blondine, laisse-moi terminer ! (*À voix basse.*) Donc, à minuit, Don Belmonte viendra avec une échelle sous la fenêtre de Constance, moi sous la tienne, et alors... bonsoir la compagnie !

BLONDE

Comme dans un conte ! Mais... Osmin ?

PEDRILLO

J'en fais mon affaire ! (*Il sort une fiole de sa poche.*) Voici un narcotique pour le vieux singe. Je le mêlerai habilement à son breuvage favori. Comprends-tu ?

BLONDE

Je ne le connais que trop bien, le vieux sac à vin. Mais... quand donc cette pauvre Constance pourra-t-elle parler à son bien-aimé ?

PEDRILLO

À la nuit tombée, il se rendra ici, dans le jardin, où nous nous retrouverons tous.

N°12 Air**BLONDE**

Quelle ivresse, quel bonheur
Désormais règnent dans mon cœur !
Sur-le-champ je cours, je vole
Pour lui annoncer la nouvelle...

PEDRILLO

Va vite, mon petit trésor !

BLONDE

Et, parmi les éclats de rire et la gaieté,
À ce pauvre cœur qui s'alarme
D'allégresse et de joie apporter le présage.
(*Elle sort.*)

PEDRILLO

Adieu, m'amour, va préparer Constance !

Scène 7**PEDRILLO**

Ah ! que n'est-ce déjà du passé ! Que ne sommes-nous déjà sur la haute mer, nos amoureuses à nos bras et ce maudit pays derrière nous ! Allons, il faut franchir le pas : c'est maintenant ou jamais. Qui n'ose rien n'a rien !

PEDRILLO

Not yet, Blondchen, listen to me first! Don Belmonte has a ship harboured near here, and we've decided to carry you off tonight.

BLONDE

Oh, wonderful, wonderful! Dearest Pedrillo, that deserves a kiss! (*in great haste*) Quickly now! I must go straight to Konstanze! (*She goes to leave, but again Pedrillo holds her back.*)

PEDRILLO

Not so fast, Blonde – hear me out to the end! (*whispering*) So, at midnight Don Belmonte will come to Konstanze's window with a ladder and I'll come to yours, and then – then we're off in a trice!

BLONDE

Just like a fairytale! But . . . what about Osmin?

PEDRILLO

Here! (*He pulls out a little flask.*) Here's a sleeping-draught for the old smart aleck; I'll mix it carefully into his favourite drink. Do you understand?

BLONDE

I know the old drunkard only too well. But when will poor Konstanze be able to speak to her sweetheart?

PEDRILLO

As soon as it's completely dark: then he'll come into the garden here, where we can all meet up.

No.12 Aria**BLONDE**

What bliss, what delight
Now reigns in my bosom!
I'll race off without delay
And take her the news at once;

PEDRILLO

Off you go, my darling!

BLONDE

And with laughter and jesting
I will foretell happiness and rejoicing
For her poor fainting heart.
(*Exit.*)

PEDRILLO

Goodbye, my treasure, go and get Konstanze ready!

Scene 7**PEDRILLO**

Oh, would that it were all over and done with! That we were on the high seas, with our girls in our arms and this accursed country behind us! But let's risk it: it's now or never! Nothing venture, nothing gain!

Nr. 13 Arie

3 | PEDRILLO
Frisch zum Kampfe!
Frisch zum Streite!
Nur ein feiger Tropf verzagt.
Sollt' ich zittern?
Sollt' ich zagen?
Nicht mein Leben mutig wagen?
Nein, ach nein, es sei gewagt!
Frisch zum Kampfe!
Frisch zum Streite!
Nur ein feiger Tropf verzagt.

Achter Auftritt

OSMIN
4 | Ha! Geht's hier so lustig zu? Es muss dir verteufelt gut gehen.

PEDRILLO
Na, wer möchte denn auch seinen Kopf ständig so hängen lassen wie du? Es kommt doch nichts dabei raus. Das haben die Pedrillos von jeher in der Familie gehabt: Spaß und Wein – beides versüßt die härteste Sklaverei. Freilich könnt ihr arme Schlucker das nicht verstehen ...

OSMIN
Was denn?

PEDRILLO
Was für ein herrliches Ding so ein Gläschen guten alten Sorgenbrechers ist. Wahrhaftig, da hat euer Vater Mahomet einen kapitalen Bock geschossen, dass er euch den Wein verboten hat. Wenn dieses verwünschte Gesetz nicht wäre ...

OSMIN
Was dann?

PEDRILLO
... dann müsstest du ein Gläschen mit mir trinken, ob du wolltest oder nicht. (*Für sich.*) Vielleicht beißt er an ...

OSMIN
Wein? Mit dir??

PEDRILLO (*für sich*)
Er trinkt ihn gar zu gerne ...

OSMIN
Ja, Gift und ...

PEDRILLO
Immer Gift und Dolch und Dolch und Gift! Lass doch den alten Groll mal fahren und sei vernünftig! (*Holt zwei Flaschen Wein hervor, von denen die eine größer als die andere ist.*) Schau her, zwei Flaschen vortrefflichen Zypernweins – die sollen mir wunderbar schmecken ...

N°13 Air

PEDRILLO
Hardi, à la bataille !
Hardi, prêt au combat !
Seul un fouillard perdrait courage.
Devrais-je trembler ?
Hésiter ?
Ne pas risquer ma vie comme ferait un brave ?
Non, cent fois non ! Il faut oser !
Hardi, à la bataille !
Hardi, prêt au combat !
Seul un fouillard perdrait courage.

Scène 8

OSMIN
Holà ! L'humeur est bien joyeuse, ici ! Tu m'as l'air de te porter à merveille, morbleu !

PEDRILLO
Ma foi, qui donc voudrait aller toujours la tête basse, comme toi ? Cela ne mène à rien. Nous tenons cela de famille, chez les Pedrillo : la gaieté et le vin ! L'un et l'autre adoucissent le plus cruel esclavage. Mais il est vrai que les pauvres bougres de ton espèce ne peuvent pas comprendre cela...

OSMIN
Et qu'est-ce donc que je devrais comprendre ?

PEDRILLO
Qu'un petit verre de ce baume-là est une chose merveilleuse. Assurément, votre Mahomet a commis une formidable bévue en vous interdisant le vin. Sans cette loi de malheur...

OSMIN
Eh bien ?

PEDRILLO
... tu ne manquerais pas de trinquer avec moi, que tu le veuilles ou non. (*À part*) Peut-être va-t-il mordre à l'appât.

OSMIN
Du vin ? Avec toi ??

PEDRILLO (*à part*)
Il aime trop caresser la bouteille...

OSMIN
Ouais ! Poison...

PEDRILLO
"Poison et poignard", "poignard et poison", tu n'as que ces mots-là à la bouche ! Envoie donc promener tes vieilles rancunes et montre-toi un peu raisonnable ! (*Il va chercher deux bouteilles, dont l'une est plus grosse que l'autre.*) Regarde plutôt, deux bouteilles d'un excellent vin de Chypre. Quel délice... pour moi !

No. 13 Aria

PEDRILLO
Forward into battle!
Forward into the fray!
Only lily-livered cowards lose heart.
Should I tremble?
Should I hesitate
To risk my life valiantly?
No, oh no, let me dare!
Forward into battle!
Forward into the fray!
Only lily-livered cowards lose heart.

Scene 8

OSMIN
Ha! Are you having such a good time here? Things must be going devilishly well for you.

PEDRILLO
Well, who would always be hanging his head like you? There's never any good comes of that. It runs in the family with us Pedrillos: good fun and wine together can sweeten the harshest slavery. Of course, you poor wretches can't understand that ...

OSMIN
Can't understand what?

PEDRILLO
What a splendid thing it is to have a little glass of good old sorrow chaser. Truly, your father Mahomet made a huge blunder when he forbade you to drink wine. If it weren't for that confounded law ...

OSMIN
What?

PEDRILLO
... then you'd have to take a glass with me, whether you wanted to or not. (*aside*) Maybe he'll take the bait ...

OSMIN
Wine? With you??

PEDRILLO (*aside*)
He can't resist a drink ...

OSMIN
Yes, fire and ...

PEDRILLO
It's always fire and brimstone and brimstone and fire with you! Why not let bygones be bygones and be a reasonable fellow for once! (*He produces two flasks of wine, one bigger than the other.*) Look here, I've got two flasks of splendid Cyprus wine – I'm sure they'll taste wonderful ...

OSMIN (*während Pedrillo die kleine Flasche entkorkt; für sich*)
Wenn ich ihm trauen dürfte ...

PEDRILLO (*setzt sich nach türkischer Art auf den Boden und trinkt mit Genuss*) Das ist ein Wein! (*Trinkt wieder.*) Das ist Götterwein!

OSMIN
Und die große Flasche – du solltest sie auch mal versuchen ...

PEDRILLO
Du denkst doch nicht, dass ich Gift hineingetan habe, oder? Mach dir keine Sorgen. (*Während er die große Flasche entkorkt.*) Es würde sich nicht lohnen, deinetwegen zur Hölle zu fahren! Da schau, ob ich trinke! (*Trinkt einen kleinen Schluck.*)

OSMIN
Mmmh ...

PEDRILLO
Nun, hast du immer noch Bedenken? Du traust mir immer noch nicht? Pfui, Osmin, du solltest dich schämen! – Da, nimm die große Flasche oder willst du die kleine?

OSMIN
Nein, lass nur, lieber die große! – Aber wenn du mich verrätst ...

PEDRILLO
Als wenn wir einander nicht mehr brauchten, lieber Osmin!

OSMIN
Und Mahomet?

PEDRILLO
Der hat sich doch schon längst aufs Ohr gehauen! Und hat Wichtigeres zu tun, als sich um deine Flasche Wein zu kümmern!

Nr. 14 Duett

5 | PEDRILLO
Vivat Bacchus! Bacchus lebe!
Bacchus war ein braver Mann!

OSMIN
Ob ich's wage? Ob ich's trinke?
Ob's wohl Allah sehen kann?

PEDRILLO
Was hilft das Zaudern?
Hinunter, hinunter!
Nicht lange, nicht lange gefragt!

OSMIN (*trinkt*)
Nun wär's geschehen,
nun wär's hinunter;
Das heiß' ich, das heiß' ich gewagt!

OSMIN (*à part, pendant que Pedrillo débouche la petite bouteille*)
Si seulement je pouvais me fier à lui...

PEDRILLO (*s'asseyant par terre à la turque et buvant avec délectation*)
Quel vin ! (*Buvant de nouveau*) Un vrai nectar des dieux !

OSMIN
Et la grosse bouteille... Tu n'y goûtes pas ?

PEDRILLO
Tu ne t'imagines tout de même pas que j'y ai versé du poison, par exemple ? N'aie crainte (*Il débouche la grosse bouteille*), tu ne vaux pas la peine qu'on aille en enfer pour toi ! Ça, vois donc toi-même si je me fais prier pour en boire ! (*Il boit une petite gorgée.*)

OSMIN
Mmmh...

PEDRILLO
Alors, as-tu encore des doutes ? Tu ne me fais toujours pas confiance ? Fi donc, Osmin, tu devrais avoir honte ! Tiens, prends celle-ci, la plus grosse. À moins que tu ne préfères la petite ?

OSMIN
Non, laisse, laisse donc. Plutôt la grosse. Mais si tu me trahis...

PEDRILLO
Comme si nous n'avions plus besoin l'un de l'autre, cher Osmin !

OSMIN
Et Mahomet ?

PEDRILLO
Voilà déjà un moment qu'il dort sur ses deux oreilles ! Il a d'autres chats à fouetter que de se soucier de ta bouteille de vin !

N°14 Duo

PEDRILLO
Vive Bacchus, rendons-lui grâce !
Bacchus était un bon garçon !

OSMIN
Oserai-je ? Boirai-je ?
Allah pourrait-il me voir ?

PEDRILLO
Pourquoi hésiter ?
D'un trait, d'un seul trait !
Ne pose point tant de questions !

OSMIN (*buvant*)
Voilà qui est fait,
Englouti !
J'appelle cela de l'audace !

OSMIN (*aside, while Pedrillo uncorks the smaller flask*)
If only I could trust him . . .

PEDRILLO (*sitting down on the floor Turkish-style and drinking with relish*)
Now that is a wine! (*drinking again*) That is wine fit for the gods!

OSMIN
And the big flask – aren't you going to try some of that?

PEDRILLO
You don't think I've put poison in it, surely? Don't worry (*uncorking the big flask*), it wouldn't be worth going to Hell on your account! There, look, I'm drinking it myself! (*He takes a small sip.*)

OSMIN
Mmm . . .

PEDRILLO
Now, do you still have doubts? Do you still not trust me? Bah, Osmin, you should be ashamed of yourself! There, take the big flask – or would you like the small one?

OSMIN
No, that's fine, I'd rather have the big one! But if you betray me . . .

PEDRILLO
As if we didn't need each other's company, dear Osmin!

OSMIN
And Mahomet?

PEDRILLO
Oh, he's been snoozing for ages already! He's got more important things to do than worry about your flask of wine!

No.14 Duet

PEDRILLO
Vivat Bacchus! Long live Bacchus!
Bacchus was a fine fellow!

OSMIN
Should I dare? Should I drink it?
What if Allah can see?

PEDRILLO
What's the use of hesitating?
Get it down, get it down!
No more questions!

OSMIN (*drinks*)
I've done it,
Now it's down;
That's what I call daring!

PEDRILLO, OSMIN
Es leben die Mädchen,
Die Blonden, die Braunen,
Sie leben hoch!

PEDRILLO
Das schmeckt trefflich!

OSMIN
Das schmeckt herrlich!

PEDRILLO, OSMIN
Ah! Das heiß' ich Göttertrank!
Vivat Bacchus! Bacchus lebe!
Bacchus, der den Wein erfand!

6 | PEDRILLO (*ab und zu ein wenig aus der kleinen Flasche trinkend*)
Glaub' mir, Osmín: Wein ist mir viel lieber als Geld und Mädchen!
Bin ich verdrießlich oder schlecht gelaunt – ich greife zur Flasche
und kaum sehe ich den ersten Boden, schon ist all mein Verdruss
verschwunden. Die Flasche wirft mir keinen schrägen Blick zu wie
mein Mädchen, wenn ihr der Kopf nicht am rechten Fleck sitzt.

OSMIN (*hat gierig von der großen Flasche getrunken; beginnt, die
Wirkung des Weins und des Schlaftrunks zu spüren*)
Unser großer Prophet mag's mir nicht übel nehmen ... Gift und Dolch,
es ist doch eine hübsche Sache um den Wein! (*Wird immer schläfriger.*)
Nicht – Bruder Pedrillo?

PEDRILLO
Richtig, Bruder Osmín, richtig!

OSMIN
Man wird gleich so – munter (*nickt*) – so heiter – so gut gelaunt – Hast
du noch etwas Wein, Brüderchen?

PEDRILLO
Hör zu, Alter! Trink mir nicht zu viel, es steigt einem leicht in den Kopf!

OSMIN
Mach dir keine – Sorgen. (*Fängt an, hin und her zu wanken.*) Ich bin –
so – nüchtern wie nur möglich.

PEDRILLO (*für sich*)
He, es wirkt. Alter, es wirkt!

OSMIN
Aber verraten – darfst du mich nicht – Brüderchen – darfst du nicht –
Wenn's Mahomet wüsste – nein, nein – wenn's der Bassa wüsste –
denn (*halb träumend*) – siehst du, liebes Blondchen – ja? – oder nein?
– (*Fällt Pedrillo um den Hals.*)

PEDRILLO (*leise*)
Es wird höchste Zeit, ihn fortzuschaffen. (*Laut.*) Nun komm, Alter,
komm! (*Hebt ihn auf.*) Wir wollen ... schlafen gehen ...

OSMIN
Schlafen?! – So früh schon schlafen? – Es ist ja kaum Morgen ...

PEDRILLO, OSMIN
Et vive les filles,
Les blondes, les brunes,
Mille fois vivat !

PEDRILLO
Ah ! quel régal !

OSMIN
Ah ! c'est royal !

PEDRILLO, OSMIN
Voilà ce que j'appelle un breuvage divin !
Vive Bacchus, rendons-lui grâce,
C'est lui qui inventa le vin !

PEDRILLO (*buvant de temps à autre à petites gorgées*)
Crois-moi, Osmín : je préfère cent fois le vin à l'argent et aux femmes. Suis-
je chagriné ou bien d'humeur maussade, je n'ai qu'à saisir la bouteille et
à peine en ai-je aperçu le fond que tout mon déplaisir s'est déjà envolé.
La bouteille ne me lance pas des regards torves comme ma bonne amie
lorsqu'elle est mal lunée.

OSMIN (*il a bu goulûment tout le contenu de la grosse bouteille et
commence à ressentir l'effet du vin et du narcotique*)
Notre grand prophète ne m'en voudra pas pour cela... Poison et poignard !
C'est tout de même une belle chose que le vin ! (*Cédant toujours plus au
sommeil*) Pas vrai, frère Pedrillo ?

PEDRILLO
Bien vrai, frère Osmín, bien vrai !

OSMIN
On se sent tout de suite si... ragaillard (*Il pique du nez*)... si plein d'entrain...
et d'humeur si joyeuse... As-tu encore de ce vin, petit frère ?

PEDRILLO
DouceMENT, vieux ! Ne bois pas trop, cela monte vite à la tête !

OSMIN
Ne te fais donc pas... de bile. (*Il commence à tituber.*) Je suis... aussi sobre
qu'on peut l'être.

PEDRILLO (*à part*)
Hé ! Cela fait son effet, compère, cela fait son effet !

OSMIN
Mais me trahir... ça non, il ne faut pas... petit frère... faut pas ! Si Mahomet
savait... non, non, si le pacha savait... car (*rêvant à moitié*) vois-tu, chère
petite Blonde... oui ?... ou non ?... (*Il s'effondre au cou de Pedrillo.*)

PEDRILLO (*à part*)
Il est grand temps de l'emmener. (*Haut.*) Allons viens, vieux frère, viens ! (*Il
le relève.*) Nous allons dormir, maintenant.

OSMIN
Dormir ? Dormir si tôt ? Il fait à peine jour.

PEDRILLO, OSMIN
Long live girls,
The fair ones, the dark ones,
A health to them!

PEDRILLO
That tastes lovely!

OSMIN
That tastes marvellous!

PEDRILLO, OSMIN
Ah, that's what I call a drink fit for the gods!
Vivat Bacchus! Long live Bacchus,
Who invented wine!

PEDRILLO (*occasionally taking small sips from the small flask*)
Believe me, Osmín: wine is *much* dearer to me than money or girls! If I'm
gloomy or in a bad mood, I just reach for the bottle, and scarcely have I
seen the bottom of the first one than all my troubles have gone. The bottle
never looks askance at me the way my girl does when she's out of sorts.

OSMIN (*Having drunk greedily from the big flask, he now begins to feel the
effect of the wine and the sleeping-draught.*)
Our great Prophet won't hold it against me . . . Fire and brimstone, wine
really is a great thing! (*growing increasingly sleepy*) Isn't it – brother
Pedrillo?

PEDRILLO
Quite right, brother Osmín, quite right!

OSMIN
One immediately feels so . . . cheerful (*nodding*) . . . so jovial . . . so well
disposed . . . Have you got any wine left, little brother?

PEDRILLO
Listen, old man! Don't drink so much, it can easily go to your head!

OSMIN
Don't you . . . worry: (*starting to sway from one side to the other*) I'm . . . as
. . . sober as can be.

PEDRILLO (*aside*)
Ha, it's working, old man, it's working!

OSMIN
But you . . . mustn't betray me . . . little brother . . . you mustn't! If Mahomet
knew – no, no, if the Pasha knew . . . because (*half dreaming*), you see, dear
little Blonde . . . yes? . . . or no? (*He flings his arms round Pedrillo's neck.*)

PEDRILLO (*softly*)
It's high time I got him away from here. (*aloud*) Come on, old man, come on
now! (*lifting him up*) Let's go to sleep now.

OSMIN
To sleep? To sleep so early? It's barely morning . . .

PEDRILLO
Hoho! Die Sonne ist schon hinunter! Komm, dass uns der Bassa nicht überrascht! (*Führt Osmin in sein Haus hinein.*)

OSMIN
Gute Nacht – Brüderchen – gute Nacht!

PEDRILLO (*mit verstellter Stimme*)
Gute Nacht – Brüderchen – gute Nacht!

Neunter Auftritt

PEDRILLO (*kehrt gleich wieder in den Garten zurück*)
Hahaha, alter Eisenfresser, da hast du deinen gerechten Lohn! Nur fürchte ich, ist's eigentlich noch zu früh: Bis Mitternacht sind noch drei Stunden; da könnt' er seinen Rausch schon wieder ausgeschlafen haben ... (*Winkt Belmonte.*) Kommen Sie, Herr, kommen Sie! (*Winkt den beiden Frauen.*) Konstanze, Blondchen, psst, psst! Die Luft ist rein; unser Argus ist blind ...

(*Die beiden Paare unterhalten sich beinahe gleichzeitig, einander im Arm.*)

KONSTANZE
O, mein Belmonte!

BELMONTE
Konstanze, endlich, endlich!

KONSTANZE
Ist's möglich? Nach so vielen Tagen der Angst, nach so vielen ausgestandenen Leiden dich wieder in meinen Armen ...

BELMONTE
Dieser eine Augenblick lässt mich meinen ganzen Schmerz vergessen!

BLONDE (*flüsternd*)
Und? Wo ist Osmin?

PEDRILLO (*flüsternd*)
In seinem Haus: Ich hab' ihn liebevoll zugedeckt! Du hättest ihn sehen sollen – er ist voll wie eine Haubitze! „Gute Nacht, Brüderchen ...“ (*Lachen.*)

KONSTANZE (*weint*)
Ach, Liebster, ich bin so glücklich, dass ich weinen muss ...

Nr. 15 Arie

7 | BELMONTE
Wenn der Freude Tränen fließen,
Lächelt Liebe dem Geliebten hold;
Von den Wangen sie zu küssen
Ist der Liebe schönster, größter Sold.
Ach, Konstanze, dich zu sehen,
Dich voll Wonne, voll Entzücken
An mein treues Herz zu drücken,

PEDRILLO
Ho ho ! Le soleil est déjà couché ! Viens donc, que le pacha ne nous surprenne pas ! (*Il l'entraîne à l'intérieur.*)

OSMIN
Bonne nuit... petit frère... Bonne nuit !

PEDRILLO (*l'imitant*)
Bonne nuit... petit frère... Bonne nuit !

Scène 9

PEDRILLO (*revenant aussitôt*)
Ha ha ha ! vieux matamore, tu as ton compte ! Je crains seulement qu'il ne soit un peu trop tôt : trois heures encore avant minuit, et il pourrait bien avoir fini de cuver son vin. (*Faisant un signe à Belmonte.*) Venez, monsieur, venez donc ! (*Il fait signe aux deux femmes.*) Constance, Blondine, pst ! pst ! La voie est libre, notre Argus n'y voit plus très clair...

(*Les deux couples, se tenant embrassés, s'entretiennent presque simultanément.*)

CONSTANCE
Ô mon Belmonte !

BELMONTE
Constance, enfin, enfin !

CONSTANCE
Est-il possible ? Après tant de jours d'angoisse, tant d'épreuves, te serrer de nouveau dans mes bras...

BELMONTE
Ce seul instant me fait oublier toutes mes peines.

BLONDE (*à voix basse*)
Et... où est Osmin ?

PEDRILLO (*même jeu*)
Chez lui : je l'ai bordé avec amour. Tu aurais dû le voir : il est plein comme une outre ! "Bonne nuit, petit frère..." (*Il rit.*)

CONSTANCE (*fondant en larmes*)
Ah, mon aimé ! Je suis si heureuse que je ne puis retenir mes larmes.

N°15 Air

BELMONTE
Quand les larmes de joie s'épanchent,
L'amour sourit au bien-aimé ;
Le doux baiser qui vient sur la joue les sécher
Est de l'amour suprême récompense.
Ah ! Constance, te voir,
Et, plein d'ivresse et de ravissement,
Te serrer sur mon cœur fidèle,

PEDRILLO
Ho ho! The sun has already gone down! Come on, so that the Pasha doesn't catch us! (*He leads Osmin into his house.*)

OSMIN
Good night . . . little brother . . . good night!

PEDRILLO (*imitating him*)
Good night . . . little brother . . . good night!

Scene 9

PEDRILLO (*going straight back into the garden*)
Ha ha ha, you old fire-eater, you've got what you deserved! I'm just afraid it's still a bit early: there's still three hours to go before midnight, and he might already have slept it off by that time. (*He waves to Belmonte.*) Come, master, come! (*He waves to the two women.*) Konstanze, Blondchen, psst, psst! The coast is clear; our Argus is blind . . .

(*The two couples converse almost simultaneously, arm in arm.*)

KONSTANZE
Oh, my Belmonte!

BELMONTE
Konstanze, at last, at last!

KONSTANZE
Is it possible? After so many days of anguish, so much suffering, I have you in my arms once more . . .

BELMONTE
This single moment makes me forget all my sorrows!

BLONDE (*whispering*)
And where is Osmin?

PEDRILLO (*whispering*)
In his house: I tucked him in lovingly! You should have seen him – he's had a right skinful! 'Good night . . . little brother . . .' (*laughing*)

KONSTANZE (*weeping*)
Oh, my darling, I am so happy that I must weep!

No.15 Aria

BELMONTE
When tears of joy flow,
Love smiles kindly on the beloved;
To kiss them from your cheeks
Is love's supreme reward.
Ah, Konstanze! To see you
And, full of bliss, full of delight,
To press you to my faithful breast

Lohnt fürwahr nicht Kron' und Pracht.
Ha, dieses sel'ge Wiederfinden
Lässt innig erst mich ganz empfinden,
Welchen Schmerz die Trennung macht.

BELMONTE

8 | Höre, liebste Konstanze, ich habe im Hafen ein Schiff in Bereitschaft.
Um Mitternacht komm' ich an dein Fenster und dann sei die Liebe
unser Schutzengel!

KONSTANZE

Ich erwarte dich! Was würde ich nicht alles mit dir wagen!

PEDRILLO

Also, liebes Blondchen, pass mir ja hübsch auf, hörst du?

BLONDE

Mach dir mal um mich keine Sorgen! Das wär' ja das erste Abenteuer,
das ein Mädchen verschlafen hätte.

PEDRILLO

Aber habe Geduld, bis du mich kurz vor Mitternacht die Romanze
singen hörst, die du schon so gut kennst. *(Pfeift vor.)*

BLONDE

„Im Mohrenland gefangen war ...“

PEDRILLO

„... Mein Mädel hübsch und fein ...“ Das ist das Zeichen zur Flucht.

KONSTANZE

Es könnte so vieles schief gehen ...

BELMONTE

Das wollen wir nicht hoffen: Die Liebe wird uns leiten!

Nr. 16 Quartett

KONSTANZE

9 | Ach, Belmonte! Ach, mein Leben!

BELMONTE

Ach, Konstanze! Ach, mein Leben!

KONSTANZE

Ist es möglich? Welch Entzücken,
Dich an meine Brust zu drücken
Nach so vieler Tage Leid!

BELMONTE

Welche Wonne, dich zu finden!
Nun muss aller Kummer schwinden,
O, wie ist mein Herz erfreut.

KONSTANZE

Sieh, die Freudentränen fließen.

Ni couronne ni or ne valent ce bonheur !

Ah ! cet heureux moment qui enfin nous rassemble

Me fait mieux sentir de quels maux

La séparation nous tourmente.

BELMONTE

Écoute, chère Constance, j'ai au port un navire tout paré. À minuit, je
viendrai sous ta fenêtre, et ensuite, que l'amour soit notre ange gardien !

KONSTANZE

Je t'attends. Que ne risquerais-je avec toi !

PEDRILLO

C'est entendu, Blondine, tu feras bien attention ?

BLONDE

N'aie donc pas d'inquiétudes pour moi. Ce serait bien la première fois
qu'une fille s'endort quand une aventure l'attend.

PEDRILLO

Arme-toi de patience, jusqu'à ce que tu m'entendes chanter, juste avant
minuit. Tu la connais bien, ma romance ? *(Il la siffle.)*

BLONDE

“Au pays maure était captive”...

PEDRILLO

“...Une fille aimable et jolie...” Ce sera le signal de la fuite.

KONSTANZE

Tant de choses, pourtant, pourraient prendre un mauvais tour...

BELMONTE

Espérons qu'il n'en sera rien : l'amour nous guidera !

N°16 Quatuor

KONSTANZE

Ah, Belmonte ! Ah, ma vie !

BELMONTE

Ah, Constance ! Ah, ma vie !

KONSTANZE

Est-il possible ? Quel bonheur
De te serrer contre mon cœur
Après tant de jours de souffrances !

BELMONTE

Je te retrouve, ah ! quelle ivresse !
Tous mes tourments vont s'achever,
Oh ! que mon cœur a d'allégresse !

KONSTANZE

Vois couler mes larmes de joie.

Is a prize no splendid crown can equal.

Ah, this blest reunion

Makes me fully realise only now

What deep pain our separation caused.

BELMONTE

Listen, dear Konstanze, I have a ship in readiness at the harbour. At midnight
I'll come to your window, and then may Love be our guardian angel!

KONSTANZE

I'll be waiting for you! What would I not risk with you at my side!

PEDRILLO

So, Blondchen, you make sure you look out for me!

BLONDE

Don't you worry about me! That would certainly be the first time a girl fell
asleep before an adventure.

PEDRILLO

But be patient until just before midnight, when you'll hear me singing the
romance you know so well. *(He whistles the tune.)*

BLONDE

'In Moorish lands was held captive . . .'

PEDRILLO

'... A maiden, pretty and delicate.' That's the escape signal.

KONSTANZE

So much might still go wrong . . .

BELMONTE

Let's just hope it won't: Love will be our guide!

No.16 Quartet

KONSTANZE

Ah, Belmonte! Ah, my life!

BELMONTE

Ah, Konstanze! Ah, my life!

KONSTANZE

Can it be possible? What rapture
To press you to my bosom
After so many days of sorrow!

BELMONTE

What bliss to find you again!
Now all grief must vanish:
Oh, how my heart rejoices.

KONSTANZE

See, my tears of joy flow.

BELMONTE
Holde, lass hinweg sie küssen!

KONSTANZE
Dass es doch die letzte sei!
BELMONTE
Ja, noch heute wirst du frei.

PEDRILLO
Also Blondchen, hast's verstanden?
Alles ist zur Flucht vorhanden,
Um Schlag zwölfte sind wir da.

BLONDE
Unbesorgt, es wird nichts fehlen;
Die Minuten werd' ich zählen.
Wär der Augenblick schon da!

BELMONTE, KONSTANZE, PEDRILLO, BLONDE
Endlich scheint die Hoffnungssonne
Hell durchs trübe Firmament!
Voll Entzücken, Freud und Wonne
Sehn wir unsrer Leiden End'!

BELMONTE
Doch ach, bei aller Lust
Empfindet meine Brust
Noch manch geheime Sorgen!

KONSTANZE
Was ist es, Liebster? Sprich!
Geschwind erkläre dich!
O halt mir nichts verborgen.

BELMONTE
Man sagt: – du seiest ...

KONSTANZE
Nun weiter?
(*beide sehen sich stillschweigend an*)

PEDRILLO (*zeigt, dass er es wagt gehenkt zu werden*)
Doch Blondchen, ach, die Leiter:
Bist du wohl so viel wert?

BLONDE
Hans Narr! Schnappt's bei dir über?
Ei, hättest du nur lieber
Die Frage umgekehrt!

PEDRILLO
Doch Herr Osmin ...

BLONDE
Lass hören!

KONSTANZE
Willst du dich nicht erklären?

BELMONTE
Sur ta joue qu'un baiser les cueille !

CONSTANCE
Puissent-elles couler pour la dernière fois !
BELMONTE
Oui, dès ce jour tu seras libre.

PEDRILLO
C'est donc bien compris, Blondinette ?
Pour notre fuite tout est prêt,
Aux douze coups nous serons là.

BLONDE
Sois sans crainte, tout ira bien ;
Je compterai chaque minute.
Ah ! que n'y sommes-nous déjà !

BELMONTE, CONSTANCE, PEDRILLO, BLONDE
Enfin le soleil de l'espoir
Au sombre firmament se lève !
Pleins de bonheur, pleins de joie et d'ivresse,
Nous voyons s'approcher la fin de nos tourments.

BELMONTE
Hélas ! parmi tant d'allégresse
Mon cœur, pourtant, éprouve encore
Quelque sourde inquiétude !

CONSTANCE
Qu'est-ce, mon aimé ? Parle donc,
Explique-toi bien vite,
Oh ! ne me cache rien !

BELMONTE
On dit... que tu serais...

CONSTANCE
Eh bien ?
(*les deux se regardent sans rien dire*)

PEDRILLO (*faisant signe qu'il risque d'être pendu*)
Mais Blonde, ah ! la potence !
En vaux-tu bien le risque ?

BLONDE
Nigaud ! Perds-tu la tête ?
Hé ! Tu devrais plutôt
Retourner ta question !

PEDRILLO
Pourtant, le sieur Osmin...

BLONDE
J'écoute !

CONSTANCE
Vas-tu donc t'expliquer ?

BELMONTE
Dearest, let me kiss them away!

KONSTANZE
Let them be the last!
BELMONTE
Yes, this very day you will be free.

PEDRILLO
Now then, Blondchen, have you understood?
Everything is ready for your flight;
At the stroke of midnight we'll be there.

BLONDE
Have no fear, nothing will be lacking;
I'll be counting the minutes.
If only the moment were already at hand!

BELMONTE, KONSTANZE, PEDRILLO, BLONDE
At last the sun of hope
Shines brightly over the dark firmament!
Full of rapture, joy and bliss,
We glimpse the end of our sorrows.

BELMONTE
Yet alas, amid all this happiness,
My heart still harbours
Many a secret care!

KONSTANZE
What is it, dearest? Speak,
Quickly, explain yourself!
Keep nothing from me.

BELMONTE
They say . . . you are . . .

KONSTANZE
Go on!
(*They look at each other without saying anything.*)

PEDRILLO (*indicating that he risks being hanged*)
But Blondchen, oh, that ladder:
Are you really worth that much?

BLONDE
You blockhead, have you lost your mind?
You'd have done better
To ask the question the other way round!

PEDRILLO
But Master Osmin . . .

BLONDE
Let's hear it!

KONSTANZE
Will you not explain yourself?

BELMONTE

Ich will. Doch zürne nicht,
Wenn ich nach dem Gerücht
So ich gehört, es wage,
Dich zitternd, bebend frage,
Ob du den Bassa liebst?

KONSTANZE

O wie du mich betrübst! (*Weint.*)

PEDRILLO

Hat nicht Osmin etwan,
Wie man fast glauben kann,
Sein Recht als Herr probieret
Und bei dir exerziet?
Dann wär's ein schlechter Kauf!

BLONDE

Da nimm die Antwort drauf! (*Gibt dem Pedrillo eine Ohrfeige.*)

PEDRILLO (*hält sich die Wange*)

Nun bin ich aufgeklärt!

BELMONTE (*kniet nieder*)

Konstanze, ach, vergib!

BLONDE (*geht zornig von Pedrillo*)

Du bist mich gar nicht wert.

KONSTANZE (*seufzend sich von Belmonte wegwendend*)

Ob ich dir treu verblieb!

BLONDE (*zu Konstanze*)

Der Schlingel fragt sich an,
Ob ich ihm treu geblieben?

KONSTANZE (*zu Blonde*)

Dem Belmont sagte man,
Ich soll den Bassa lieben!

PEDRILLO

Dass Blonde ehrlich sei,
Schwör' ich bei allen Teufeln.

BELMONTE (*zu Pedrillo*)

Konstanze ist mir treu,
Daran ist nicht zu zweifeln.

KONSTANZE, BLONDE

Wenn unsrer Ehre wegen
Die Männer Argwohn hegen,
Verdächtig auf uns sehn,
Das ist nicht auszustehn!

BELMONTE, PEDRILLO

Sobald sich Weiber kränken,
Dass wir sie untreu denken,
Dann sind sie wahrhaft treu,
Von allem Vorwurf frei!

BELMONTE

Oui, mais point de colère
Si, d'après certains bruits,
J'ose te demander,
Tremblant et frémissant :
Aimes-tu le pacha ?

CONSTANCE (*éclatant en sanglots*)

Oh ! comme tu m'affliges !

PEDRILLO

Osmin n'aurait-il pas,
Comme on le pourrait croire,
Fort de son droit de maître,
Tenté de l'exercer sur toi ?
Je perdrais à ce marché-là !

BLONDE (*le souffletant*)

Tiens ! voilà ma réponse !

PEDRILLO (*se tenant la joue*)

Bon, me voilà fixé !

BELMONTE (*s'agenouillant*)

Constance, ah ! pardonne !

BLONDE (*s'éloignant de Pedrillo, furieuse*)

Çà ! tu ne me mérites pas !

CONSTANCE (*se détournant de Belmonte en soupirant*)

Si je te suis restée fidèle !

BLONDE (*à Constance*)

Le drôle ose me demander
Si je lui suis restée fidèle !

CONSTANCE (*à Blonde*)

On a dit à Belmonte
Que j'aimais le pacha !

PEDRILLO

Blondine est une honnête fille,
Je le jure par tous les diables.

BELMONTE (*à Pedrillo*)

Constance m'est fidèle,
Je n'en puis plus douter.

CONSTANCE, BLONDE

Que les hommes de notre honneur
Soudain se mettent à douter
Et d'un œil méfiant nous regardent,
On ne saurait le tolérer !

BELMONTE, PEDRILLO

Quand les femmes prennent ombrage
Parce qu'on les a crues volages,
C'est vraiment qu'elles sont fidèles
Et de tout soupçon libérées.

BELMONTE

I will. But don't be angry
If, after the rumours I've heard,
I dare to ask you,
In fear and trembling:
Do you love the Pasha?

KONSTANZE

Oh, how you grieve me! (*She weeps.*)

PEDRILLO

Has Osmin never,
As one might well believe,
Asserted his rights as a master
And exacted them from you?
That would be a bad bargain for me!

BLONDE

Here's your answer! (*She slaps Pedrillo's face.*)

PEDRILLO (*nursing his cheek*)

Now I've got the picture!

BELMONTE (*kneeling*)

Oh, Konstanze, forgive me!

BLONDE (*angrily walking away from Pedrillo*)

You're not worthy of me.

KONSTANZE (*turning away from Belmonte with a sigh*)

You have to ask if I was true to you!

BLONDE (*to Konstanze*)

The scoundrel asks
If I've been true to him!

KONSTANZE (*to Blonde*)

Someone told Belmonte
I love the Pasha!

PEDRILLO

That Blonde is an honest maid,
I'll swear by all the devils.

BELMONTE (*to Pedrillo*)

Konstanze is faithful to me,
There's no doubt about it.

KONSTANZE, BLONDE

When men nurse suspicions
About our honour
And look upon us with distrust,
It is not to be borne.

BELMONTE, PEDRILLO

When women are aggrieved
That we think them unfaithful,
Then they are really true
And free from all reproach.

PEDRILLO
Liebstes Blondchen, ach, verzeihe!
Sieh, ich bau' auf deine Treue
Mehr jetzt als auf meinen Kopf.

BLONDE
Nein, das kann ich dir nicht schenken,
Mich mit so was zu verdenken,
Mit dem alten, dummen Tropf!

BELMONTE
Ach, Konstanze, ach, mein Leben,
Könntest du mir doch vergeben,
Dass ich diese Frage tat!

KONSTANZE
Belmont, wie? Du konntest glauben,
Dass man dir dies Herz könnt' rauben
Das nur dir geschlagen hat?

BELMONTE, PEDRILLO
Ach, verzeihe! Ich bereue!

KONSTANZE, BLONDE
Ich verzeihe deiner Reue.

BELMONTE, KONSTANZE, PEDRILLO, BLONDE
Wohl, es sei nun abgetan!
Es lebe die Liebe!
Nur sie sei uns teuer,
Nichts fache das Feuer
Der Eifersucht an!
(*Alle ab.*)

DRITTER AUFGUG

Vor dem Palast des Bassa Selim; auf einer Seite der Palast des Bassa, gegenüber die Wohnung des Osmin, hinten Aussicht aufs Meer. Es ist kurz vor Mitternacht.

Erster Auftritt

10 | PEDRILLO (*singt*)
„Ich möchte wohl der Kaiser sein!
Den Orient wollt ich erschüttern,
Die Muselmänner müssten zittern,
Konstantinopel wäre mein!“

(*Man hört eine Eule; Pedrillo erschreckt.*)
O weh! Wenn ich jetzt behaupten würde, dass ich kein Herzklopfen hätte, so wäre das eine schreckliche Lüge! Diese dickschädigen Türken verstehen nicht den geringsten Spaß, und obwohl der Bassa früher mal ein Christ war, so bleibt er noch immer ein Vollblut-Türke, wenn es darum geht, jemanden einen Kopf kürzer zu machen ... Ach, wo mein Herr auch bleibt? ...

PEDRILLO
Blondine chérie, ah ! pardonne !
Vois, je suis si sûr de ta foi
Que j'en gage ma propre tête.

BLONDE
Non, je ne saurais faire grâce !
Me croire un seul instant capable
De céder à ce vieux pantin !

BELMONTE
Ah, Constance ! Ah, ma vie !
Me pardonneras-tu jamais
De t'avoir fait cette demande ?

KONSTANZE
Belmonte, eh quoi ? Croyais-tu donc
Qu'on pouvait te voler ce cœur
Qui n'a battu que pour toi seul ?

BELMONTE, PEDRILLO
Ah, pardonne ! Je me repens !

KONSTANZE, BLONDE
Ton repentir vaut un pardon.

BELMONTE, KONSTANZE, PEDRILLO, BLONDE
C'est bien, allons, n'en parlons plus !
Vive l'amour !
N'ayons d'autre soin que de lui,
Et que rien plus jamais n'attise
Les flammes de la jalousie ! (*Tous sortent.*)

ACTE TROIS

Devant le palais du pacha Selim ; d'un côté le palais, en face, le logement d'Osmin, au fond, vue sur la mer. Il est près de minuit.

Scène 1

PEDRILLO (*chantant*)
"Je voudrais être l'Empereur !
J'enflammerais tout l'Orient,
Ferais trembler les Musulmans,
Et je prendrais Constantinople."

(*On entend le ululement d'une chouette ; Pedrillo sursaute.*)
Misère de moi ! Si je prétendais maintenant que je n'ai pas le cœur qui bat, ce serait un énorme mensonge ! Ces ânes bâtés de Turcs ne comprennent pas la moindre plaisanterie et le pacha a beau avoir été chrétien autrefois, il est assurément plus turc que de raison lorsqu'il s'agit de vous raccourcir de la longueur de votre cou... Ah ! Mais que fait donc mon maître ?

PEDRILLO
Dearest Blondchen, ah, forgive me!
See, I now set greater faith upon your fidelity
Than upon my own head.

BLONDE
No, I can't credit you
With thinking I was capable of something like that
With that stupid old fellow!

BELMONTE
Ah, Konstanze, ah, my life,
If only you could forgive me
For asking that question!

KONSTANZE
What, Belmonte? Could you believe
That someone could rob you of this heart
That has beaten only for you?

BELMONTE, PEDRILLO
Ah, forgive me! I repent!

KONSTANZE, BLONDE
I forgive you if you repent.

BELMONTE, KONSTANZE, PEDRILLO, BLONDE
Well then, let that be an end to it!
Long live love!
Let love alone be dear to us,
Let nothing fan the flame
Of jealousy!
(*Exeunt omnes.*)

ACT THREE

In front of Pasha Selim's palace; the palace is to one side, opposite Osmin's house; a sea view in the background. It is shortly before midnight.

Scene 1

PEDRILLO (*singing*)
'I'd like to be the Emperor!
I'd shake the Orient,
The Muslims would tremble,
Constantinople would be mine!

(*An owl screeches; Pedrillo takes fright.*)
Oh my goodness! If I were to claim now that my heart isn't thudding, that would be a terrible lie! These obstinate Turks won't take the slightest joke, and even though the Pasha was once a Christian, he's still a full-blooded Turk when it comes to making someone a head shorter . . .
Oh, where can my master have got to?

Zweiter Auftritt

BELMONTE (*ruft leise*)
Pedrillo! Pedrillo!

PEDRILLO (*erschreckt*)
Ha ... (*Bemerkt Belmonte.*)
Sie kommen wie gerufen, Herr!

BELMONTE
Ist alles vorbereitet?

PEDRILLO
Alles! Ich will jetzt noch ein letztes Mal um den Palast herumsplönieren, um zu schauen, ob es niemanden in der Nähe gibt, der unseren Plan vereiteln könnte.

BELMONTE
Sei bloß vorsichtig, Pedrillo!

PEDRILLO
Machen Sie sich mal um mich keine Sorgen, Herr! Bin in meinem Leben nie so stark gewesen als heute ... (*Geht voller Konzentration ab.*)

Dritter Auftritt

BELMONTE
O Konstanze, Konstanze! Je näher die Stunde kommt, desto ängstlicher schlägt mir das Herz! Ich fürchte und wünsche, bebe und hoffe. O Liebe, sei du meine Leiterin!

Nr. 17 Arie

11 | BELMONTE
Ich baue ganz auf deine Stärke,
Vertrau, o Liebe, deiner Macht!
Denn, ach, was wurden nicht für Werke
Schon oft durch dich Zustand' gebracht!
Was aller Welt unmöglich scheint,
Wird durch die Liebe doch vereint.

Vierter Auftritt

12 | PEDRILLO (*zurück von der Inspektionstour*)
Alles liegt im Schlaf, Herr; es ist alles so still wie am Tag nach der Sintflut.

BELMONTE
Nun, so lass uns unsere Mädchen befreien! Wo hast du die beiden Leitern versteckt?

PEDRILLO
Nicht so hitzig! Ich muss doch erst noch die Romanze singen!

Scène 2

BELMONTE (*appelant à voix basse*)
Pedrillo ! Pedrillo !

PEDRILLO (*sursautant*)
Ah ! (*Il reconnaît Belmonte.*)
Vous arrivez à point nommé, monsieur !

BELMONTE
Tout est-il prêt ?

PEDRILLO
Tout. Je m'en vais encore inspecter une dernière fois les alentours du palais, pour voir s'il n'y a personne dans les parages qui pourrait faire échouer nos plans.

BELMONTE
Sois prudent, Pedrillo !

PEDRILLO
Ne vous inquiétez pas pour moi, monsieur. De ma vie je ne me suis jamais senti aussi fort qu'aujourd'hui... (*Il sort, en pleine concentration.*)

Scène 3

BELMONTE
Oh, Constance, Constance ! Plus l'instant approche,
plus mon cœur bat à se rompre !
Je crains et je désire, je tremble et j'espère.
Ô amour, sois mon guide !

N°17 Air

BELMONTE
Je m'abandonne à ton pouvoir
Et je me fie, Amour, à ta puissance !
Ah ! combien, déjà, de prodiges
N'ont-ils grâce à toi vu le jour ?
Ce qui à tous paraissait impossible,
Oui, l'amour le peut accomplir.

Scène 4

PEDRILLO (*revenant de faire sa ronde*)
Tout dort, monsieur ; il fait un silence comme au lendemain du déluge.

BELMONTE
C'est le moment, courons les délivrer ! Où as-tu caché les deux échelles ?

PEDRILLO
Pas si vite ! D'abord la romance !

Scene 2

BELMONTE (*calling softly*)
Pedrillo! Pedrillo!

PEDRILLO (*terrified*)
Argh! (*seeing Belmonte*)
You come when you're called, Master!

BELMONTE
Is everything ready?

PEDRILLO
Everything! I'll just make a last tour of the palace to check there's no one in the vicinity who could spoil our plan.

BELMONTE
Be careful, Pedrillo!

PEDRILLO
Don't worry about me, master! I've never been as strong in my life as I feel today. (*Exit, intensely concentrated.*)

Scene 3

BELMONTE
O Konstanze, Konstanze! The nearer the time comes,
the more anxiously my heart beats!
I fear and desire, tremble and hope.
Love, be my guide!

No.17 Aria

BELMONTE
I rely on your strength alone,
O Love, I trust in your power!
For, ah, how many things have been accomplished
Thanks to you!
What all the world thinks impossible
Can be achieved by Love.

Scene 4

PEDRILLO (*back from his tour of inspection*)
Everything is fast asleep, master; it's as calm as the day after the Flood.

BELMONTE
Right, let's go and rescue our girls! Where did you hide the two ladders?

PEDRILLO
Not so fast! I have to sing the romance first!

BELMONTE
Richtig: das vereinbarte Signal ... Aber mach schnell!

PEDRILLO
(*Man hört ferne Glockenschläge.*)
Punkt zwölf! Gehen Sie dort an die Ecke und passen Sie auf, dass wir nicht überrascht werden!

BELMONTE
Einverstanden – aber fass’ dich kurz mit deinem Gesang! Die Zeit drängt! (*Geht ab.*)

PEDRILLO (*indem er seine Mandoline hervorholt und preludiert*)
Es ist ein sonderbar’ Ding mit der Tapferkeit! Wer keine hat, der schafft sich auch mit größten Mühen keine an. Wie laut mein Herz schlägt! Mein Alter muss ein Erz-Feigling gewesen sein ... Nun los, es sei gewagt! Aber ich singe ganz leise ... (*Singt, sich selbst begleitend.*)

Nr. 18 Romanze

13 | PEDRILLO
In Mohrenland gefangen war
Ein Mädel hübsch und fein;
Sah rot und weiß, war schwarz von Haar,
Seufzt Tag und Nacht und weinte gar,
Wollt’ gern erlöset sein.
Da kam aus fremdem Land daher
Ein junger Rittersmann,
Den jammerte das Mädchen sehr.
„Jach“, rief er, „wag ich Kopf und Ehr,
Wenn ich sie retten kann.“

BELMONTE (*kommt hervor*)
Das genügt, Pedrillo! Mach ein Ende!!

PEDRILLO
An mir liegt’s nicht, dass sie sich noch nicht zeigen. Entweder schlafen sie fester als gewöhnlich oder der Bassa ist im Spiel. Aber das Lied hat noch zwei weitere Strophen ... (*Belmonte reagiert verärgert.*) Bleiben Sie ruhig auf Ihrem Posten! (*Belmonte geht wieder fort.*)

„Ich komm zu dir in finst’rer Nacht,
Lass, Liebchen, husch mich ein!
Ich fürchte weder Schloss noch Wacht;
Holla, horch auf: Um Mitternacht
Sollst du erlöset sein.“

BELMONTE (*kommt hitzig hervor*)
Was ist denn das für ein Schnecken-tempo, Pedrillo? – mach fort!
(*Geht auf seinen Posten zurück.*)

PEDRILLO
Gesagt, getan! Glock zwölfte stand
Der tapf’re Ritter da;
Sanft reicht’ sie ihm die weiche Hand;
Früh man die leere Zelle fand;
Fort war sie, hopsasa!

BELMONTE
C’est juste : le signal convenu... Mais dépêche-toi !

PEDRILLO
(*On entend sonner au loin les douze coups de minuit.*)
Minuit sonnant ! Allez vous poster dans ce coin-là et prenez bien garde qu’on ne nous surprenne !

BELMONTE
C’est entendu. Mais finis-en vite avec ta chanson ! Le temps presse ! (*Il sort.*)

PEDRILLO (*prenant sa mandoline et préludant*)
C’est une étrange chose que le courage. Qui n’en a pas ne s’en fabriquera pas, même en se donnant toutes les peines du monde. Comme mon cœur tambourine ! Gageons que mon paternel devait être un maître froussard... Allons, il le faut, du cran ! Mais je vais chanter tout doucement.
(*Il chante en s’accompagnant.*)

N°18 Romance

PEDRILLO
Au pays maure était captive
Une fille aimable et jolie ;
Teint rose et blanc, cheveux d’ébène,
Soupirait, pleurait jour et nuit,
Et priait pour qu’on la délivre.
Alors, d’une contrée lointaine,
S’en vint un jeune chevalier,
Qui de la fille eut grand pitié ;
“Ah ! dit-il, pour sauver la belle,
J’offre mon honneur et ma vie.”

BELMONTE (*paraissant*)
En voilà assez, Pedrillo ! Achève !

PEDRILLO
Ce n’est pas de ma faute si elles ne se montrent pas encore. Ou elles dorment plus profondément qu’à leur habitude, ou il y a du pacha là-dessous. Mais la chanson a encore deux couplets... (*Belmonte fait un geste irrité.*) Restez à votre poste ! (*Belmonte se retire.*)

“Je viens à toi dans la nuit sombre,
Ma mie, laisse-moi donc entrer !
Je ne crains ni verrou ni garde ;
Holà, écoute, à la minuit,
Tu seras enfin délivrée.”

BELMONTE (*réapparaissant, excédé*)
Quelle cadence de limaçon est-ce là, Pedrillo ! Allons, presse un peu !
(*Il retourne à son poste.*)

PEDRILLO
Parole tenue ! À minuit,
Le brave chevalier s’avance ;
Elle lui tend sa tendre main :
La cellule est vide au matin ;
La belle était loin, hop là là !

BELMONTE
Ah yes, that’s right: the agreed signal. But be quick about it!

PEDRILLO
(*A bell strikes twelve in the distance.*)
Midnight sharp! You go to the corner and keep watch so that we’re not taken by surprise!

BELMONTE
Agreed – but keep your song short! Time presses! (*Exit.*)

PEDRILLO (*as he goes to fetch his mandolin and plays a prelude on it*)
It’s a funny thing about courage! Someone who doesn’t have any can’t pluck it up, however hard he tries. How loudly my heart is pounding! My old man must have been an arrant poltroon . . . Well, here we go, let’s try it! But I’ll sing very softly . . . (*He sings to his own accompaniment.*)

No.18 Romance

PEDRILLO
In Moorish lands was held captive
A maiden, pretty and delicate;
All pink and white was she, dark of hair,
Sighed day and night and wept profusely,
Longing to be rescued.
There came from a foreign land
A young knight
Whom the maiden moved to pity;
‘Ah,’ cried he, ‘I’ll risk my head and my honour
If I can save her!’

BELMONTE (*coming back*)
That’s enough, Pedrillo! Stop there!

PEDRILLO
It’s not my fault if they haven’t shown themselves yet. Either they’re sleeping more soundly than usual, or the Pasha has something to do with it. But the song still has two more verses . . . (*Belmonte makes a gesture of annoyance.*) Just stay quietly at your post! (*Belmonte goes away again.*)

‘I’ll come to you at dead of night,
Let me in quickly, dearest!
I fear neither lock nor guard;
Holla there, listen: at midnight
You will be delivered.’

BELMONTE (*coming back again, in a temper*)
What kind of a snail’s pace is that, Pedrillo? Get on with it!
(*He goes back to his post.*)

PEDRILLO
He kept his word! At twelve of the clock
The bold knight stood there;
Gently she gave him her tender hand;
In the morning the cell was found empty;
She was gone, up and away!

PEDRILLO (*winkt*)
14 | Herr, kommen Sie schnell! Konstanze hat ihr Fenster geöffnet!

KONSTANZE (*oben am Fenster*)
Belmonte! Liebster!

BELMONTE
Ich komme, Konstanze! Schnell Pedrillo ...

PEDRILLO
... ja, ich hole die Leiter ... (*Stellt die Leiter an Konstanzes Fenster und hält sie ängstlich fest, während Belmonte hinaufsteigt und in Konstanzes Zimmer springt.*) Was der für einen fürchterlichen Lärm macht ... Wenn die mich hier am Kragen packen, geht mein bisschen Kopf dahin!

BELMONTE (*kommt mit Konstanze unten zur Tür heraus*)
Holder Engel, nun hab' ich dich wieder, ganz wieder; nichts kann uns mehr trennen!

KONSTANZE
Wie ängstlich schlägt mein Herz! Ich bin kaum imstande, mich aufrecht zu halten ... Hoffentlich kommen wir mit dem Leben davon!

PEDRILLO
Genug geturtelt, beeilt euch! Wenn wir noch lange Rat halten und jammern, kann noch alles schief gehen! (*Stößt Belmonte und Konstanze fort.*) Lauft zum Hafen, so schnell ihr könnt – ich komme nach!

BELMONTE
Bis gleich, Pedrillo! (*Eilen davon.*)

PEDRILLO
Puh! Ich muss erstmal durchatmen – es zieht mir das Herz zusammen, als ob ich das größte Schelmenstück vorhätte! (*Der ferne Klang einer Janitscharenkapelle bringt Pedrillo ganz aus Fassung.*) O weh! Das muss die Janitscharenwache sein, die jede Stunde ihre Runde macht! (*Wartet, bis der Klang fort ist und stellt die Leiter an Blondes Fenster.*) Nun, lieber Cupido, bitte halte du mir die Leiter und hülle uns in einen dichten Nebel ein! (*Steigt langsam und ängstlich hinauf. Niemand öffnet.*) Blondchen! Blondchen! (*Ihr Fenster bleibt geschlossen.*) Mach auf, mach doch auf! (*Klopft laut ans Fenster.*)

BLONDE (*macht endlich auf*)
Nicht so laut, Pedrillo, sonst wird Osmin noch wach!

PEDRILLO (*gleichzeitig*)
Aber wo bleibst du so lange? (*Klettert ins Zimmer.*)

PEDRILLO (*faisant un signe à Belmonte*)
Venez vite, monsieur ! Constance a ouvert sa fenêtre !

CONSTANCE (*à la fenêtre*)
Belmonte ! Mon bien-aimé !

BELMONTE
Me voici, Constance ! Vite, Pedrillo, l'échelle !

PEDRILLO
(*il pose l'échelle contre la fenêtre de Constance et la tient avec un air inquiet, tandis que Belmonte grimpe et entre dans la chambre*)
Quel épouvantable vacarme il fait ! Si les autres me mettent la main au collet, c'en est fait de ma pauvre tête !

BELMONTE (*sortant avec Constance par la porte*) Cher ange, tu es de nouveau à moi, toute à moi ; rien ne nous séparera plus.

CONSTANCE
Comme mon cœur palpite ! C'est à peine si je puis me soutenir... Fasse le ciel que nous en sortions vivants !

PEDRILLO
Assez roucoulé, hâtez-vous ! Si nous restons longtemps à tenir conseil et à gémir, cela pourrait fort mal tourner ! (*Il pousse Belmonte et Constance pour les faire partir.*) Courez au port aussi vite que vous le pourrez ! Je vous suis.

BELMONTE
À tout de suite, Pedrillo ! (*Ils sortent précipitamment.*)

PEDRILLO
Pouh !... Il faut d'abord que je respire ! Mon cœur est oppressé comme si j'allais commettre la pire des friponneries ! (*On entend l'écho lointain d'un orchestre de janissaires ; Pedrillo perd tout son sang-froid.*) Misère de moi ! C'est sûrement la garde des janissaires qui fait sa ronde toutes les heures ! (*Il attend que la musique s'éloigne et pose l'échelle contre la fenêtre de Blonde.*) Et maintenant, cher Cupidon, tiens bien l'échelle, je te prie, et enveloppe-nous dans un épais brouillard ! (*Il grimpe lentement et craintivement. Personne n'ouvre.*) Blondine, Blondine, vite ! (*La fenêtre reste fermée.*) Ouvrez, mais ouvrez donc ! (*Il frappe.*)

BLONDE (*ouvrant enfin*)
Pas si fort, Pedrillo, tu vas réveiller Osmin !

PEDRILLO (*en même temps*)
Que faisais-tu donc tout ce temps ? (*Il entre.*)

PEDRILLO (*signalling to Belmonte*)
Master, come quickly! Konstanze has opened her window!

KONSTANZE (*at the upstairs window*)
Belmonte! My darling!

BELMONTE
I'm coming, Konstanze! Quick, Pedrillo, fetch the ladder!

PEDRILLO
(*He places the ladder against Konstanze's window and holds it anxiously while Belmonte climbs up and leaps into her room.*)
What a dreadful din he's making! If they collar me here, my poor head is done for!

BELMONTE (*coming out of the door with Konstanze*)
My sweet angel, now you are mine once more; nothing can part us again!

KONSTANZE
How anxiously my heart is throbbing! I can barely stand. Let's hope we escape with our lives!

PEDRILLO
That's enough billing and cooing, hurry up! If we stay here discussing the situation and wailing much longer, the whole thing can still go awry! (*He pushes Belmonte and Konstanze away.*) Run for the harbour, as fast as you can – I'll come after you!

BELMONTE
See you shortly, Pedrillo! (*Belmonte and Konstanze rush off.*)

PEDRILLO
Phew! I'll have to take a deep breath first – my heart is having convulsions as if I were about to commit the biggest knavery imaginable! (*The distant sound of a Janissary band disconcerts Pedrillo.*) Oh no! That must be the Janissary guard that patrols every hour! (*He waits until the sound has died away, then places the ladder at Blonde's window.*) Now, dear Cupid, pray steady the ladder for me and shroud us in dense fog! (*He climbs up slowly and fearfully. No one opens the window.*) Blondchen! Blondchen, quickly! (*Her window stays closed.*) Open up, open up, will you! (*He raps loudly on the window.*)

BLONDE (*opening it at last*)
Not so loud, Pedrillo, otherwise Osmin will wake up again!

PEDRILLO (*simultaneously*)
But where were you all that time? (*He clambers into the room.*)

Fünfter Auftritt

OSMIN (*off stage, zu einem Sklaven*)

Ein Riesenkrach! Sklave, hast du gehört? Geh und durchsuche das ganze Haus! (*Öffnet, noch schlaftrunken, mit einer Laterne in der Hand die Tür seines Hauses.*) Gift und Dolch, was ist das? Eine Leiter! Einbrecher in meinem Haus! – Mörder? – Ausländer? – Irgendwelche Casanovas, die für unsere Frauen schwärmen? Sklave, hol die Wache, schnell! (*Knallt mit der Peitsche. Pedrillo ist rückwärts wieder zum Fenster herausgekommen und will die Leiter hinunter.*)

BLONDE (*oben am Fenster; bemerkt Osmin*)

Osmin ...! O Himmel, Pedrillo, schau dich um – wir sind verloren!

PEDRILLO (*sieht sich um, bemerkt Osmin und steigt zurück zum Fenster*)
Verflucht! Welcher Teufel hat sich gegen uns verschworen?!

OSMIN (*steigt auf die Leiter, dem Pedrillo nach*)

Blondchen, mein Blondchen – ich komme!

PEDRILLO (*wieder ins Zimmer hineinkletternd*)

Nein, Blonde – zurück! Schnell!

OSMIN (*wieder hinuntersteigend*)

Du sollst mir nicht entkommen, du Schuft! Hilfe, Wache, hier gibt's Räuber! Janitscharen, herbei!

PEDRILLO (*kommt gleichzeitig mit Blonde unten zur Tür hinaus*)
O Himmel, steh uns bei! – Dorthin, Blondchen, unter die Leiter!
(*Beide schleichen sich unter der Leiter weg. Die Janitscharenwache trifft ein, mit Fackeln.*)

OSMIN

Da seid ihr endlich! Hierher, schnell!

CHOR DER JANITSCHAREN (*zu Osmin*)

Halt, halt! Wo gehst du hin?! (*Wollen Osmin verhaften.*)

OSMIN

Dort, dort! Unter der Leiter ...

WACHE 1

Wer bist du?

OSMIN

Keine langen Fragen, sonst entkommen die Ganoven noch! Habt ihr keine Augen? – Hier steht noch die Leiter ...

WACHE 1

Ja, ja, das sehen wir! Aber könntest du sie nicht selber dorthin gestellt haben?

OSMIN

Gift und Dolch! Kennt ihr mich denn nicht? Ich bin Osmin, der Oberaufseher der Gärten beim Bassa Selim! Wenn ihr noch lange Fragen stellt, hat es keinen Sinn mehr, dass ihr gekommen seid!

(*Inzwischen sind Pedrillo und Blonde festgenommen worden.*)

Scène 5

OSMIN (*en coulisse, à un esclave*)

Un vacarme du diable ! Tu as entendu, esclave ? Va et fouille toute la maison ! (*Il ouvre la porte de son logement, une lanterne à la main et dormant encore à moitié.*) Poison et poignard, qu'est-ce que c'est que ça ? Une échelle ! Des voleurs dans ma maison ? Des assassins ? Des étrangers ? Quelque suborneur qui en veut à nos femmes ? Esclave, va chercher la garde, vite ! (*Il fait claquer son fouet ; Pedrillo sort par la fenêtre à reculons et commence à descendre par l'échelle.*)

BLONDE (*à la fenêtre, apercevant Osmin*)

Osmin !... Oh ciel, Pedrillo, retourne-toi, nous sommes perdus !

PEDRILLO (*il se retourne, aperçoit Osmin et remonte.*)

Malédiction ! Quel diable a conspiré contre nous ?

OSMIN (*grimant à l'échelle à la suite de Pedrillo*)

Blondinette, ma Blondinette, me voici !

PEDRILLO (*entrant de nouveau dans la chambre de Blonde*)

Non, Blonde, écarte-toi, vite !

OSMIN (*redescendant*)

Tu ne m'échapperas pas, gredin ! À l'aide, gardes ! Au voleur, au voleur ! Janissaires, par ici !

PEDRILLO (*sortant en même temps par la porte avec Blonde*)

Ô ciel, assiste-nous ! Là, Blondine, sous l'échelle !
(*Ils se glissent tous deux sous l'échelle et tentent de s'échapper. Entrent les janissaires, munis de torches.*)

OSMIN

Ah ! vous voilà enfin ! Par ici, vite !

CHŒUR DES JANISSAIRES (*à Osmin*)

Halte là ! Où vas-tu ? (*Ils veulent l'arrêter.*)

OSMIN

Là, là ! Sous l'échelle...

PREMIER GARDE

Qui es-tu ?

OSMIN

Pas tant de questions, sinon les bandits vont nous filer sous le nez ! Vous êtes donc aveugles ? L'échelle est encore en place...

PREMIER GARDE

Oui, oui, nous le voyons bien. Mais qui nous dit que ce n'est pas toi qui l'a posée là ?

OSMIN

Poison et poignard ! Vous ne me connaissez donc pas ? Je suis Osmin, surintendant des jardins du pacha Selim. Si vous me questionnez encore longtemps, il ne servira plus à rien que vous soyez venus !

(*Entre-temps Pedrillo et Blonde ont été arrêtés.*)

Scene 5

OSMIN (*offstage, to a slave*)

A terrible racket! Slave, did you hear that? Go and search the whole house! (*Still sleepy, he opens the door of his house with a lantern in his hand.*) Fire and brimstone, what's this? A ladder! Intruders in my house! – Murderers? – Foreigners? – Some kind of Casanova hungry for our women? Slave, go fetch the guard at once! (*He cracks his whip. Pedrillo has come out of the window backwards and is about to descend the ladder.*)

BLONDE (*at the upstairs window, noticing Osmin*)

Osmin! Oh Heavens, Pedrillo, turn round – we're lost!

PEDRILLO (*looks round, sees Osmin and climbs back through the window.*)
Curses! What devil has conspired against us?

OSMIN (*climbing up the ladder towards Pedrillo*)

Blondchen, my Blondchen – I'm coming!

PEDRILLO (*scrambling back into the room*)

No, Blonde – get back! Quickly!

OSMIN (*climbing back down again*)

You won't get away from me, you villain! Help, guards, there are robbers here! Janissaries, over here!

PEDRILLO (*simultaneously coming out of the front door with Blonde*)

O Heaven, be with us! – Over there, Blondchen, under the ladder!
(*They both crawl away under the ladder. Enter the Janissary guard with torches.*)

OSMIN

Here you are at last! Over here, quickly!

CHORUS OF JANISSARIES (*to Osmin*) Stop, stop! Where are you going?

(*They try to arrest Osmin.*)

OSMIN

There, there! Under the ladder!

FIRST GUARD

Who are you?

OSMIN

Don't waste time with questions, otherwise the criminals will get away! Don't you have eyes in your heads? Look, the ladder's still here . . .

FIRST GUARD

Yes, yes, we can see that! But how do we know you didn't put it there yourself?

OSMIN

Fire and brimstone! Don't you recognise me? I am Osmin, the overseer of Pasha Selim's gardens! If you keep asking these endless questions, there was no point in your coming!

(*Meanwhile, Pedrillo and Blonde have been apprehended.*)

WACHE 2

Diese Verdächtigen haben wir unter der Leiter gefunden, Herr Oberaufseher.

OSMIN

Gift und Dolch! Sehe ich recht? Pedrillo – und Blonde? Ihr beide! Dein Blondchen, Pedrillo – oder – meines? Warte, du Galgenstrick, dein Kopf hat schon viel zu lange festgesessen!

PEDRILLO

Brüderchen, du wirst doch einen Spaß verstehen können ... Ich wollte dir dein Mädchen doch nur ein wenig spazieren führen, weil du heute nicht so in Form bist. Du weißt schon, wegen des Zypernweins ...

OSMIN

Schurke, hast du geglaubt, mich reinlegen zu können? Hier verstehe ich keinen Spaß! Dein Kopf muss runter, so wahr ich ein Muselmann bin!

(Inzwischen sind auch Belmonte und Konstanze verhaftet worden.)

WACHE 3

Herr Oberaufseher, auf dem Weg zum Hafen sind wir diesen beiden Individuen auf die Spur gekommen!

BELMONTE *(zieht seinen Degen)*

Lasst mich los, ihr widerlichen Kerle!

WACHE 3

Immer mit der Ruhe, junger Mann! Uns entkommt man nicht so leicht!

OSMIN

Sieh mal an! Der Freundeskreis wird immer größer! Wollte der Herr Architekt etwa auch spazieren gehen? Nun wird der Bassa endlich verstehen, was er für Gesindel um sich duldet!

BELMONTE

Hier ist ein Beutel mit Zechinen, es ist deiner und noch zwei Mal so viel, wenn Ihr wollt.

OSMIN

Dein Geld brauch ich nicht, das bekomme ich ohnehin. Eure Köpfe will ich!

KONSTANZE/BLONDE

Habt doch Mitleid! Osmín, bitte!
Lasst Euch durch unser Unglück rühren!

OSMIN

Um nichts in der Welt! *(Grimmig.)* Auf diesen Augenblick habe ich mich schon lange gefreut! Wache, schleppt sie fort zum Bassa!

JANITSCHAREN

Zum Bassa, zum Bassa, zum Bassa!

(Die Wache führt Belmonte und Konstanze, Pedrillo und Blonde fort.)

DEUXIÈME GARDE

Nous avons trouvé ces deux suspects sous l'échelle, monsieur le surintendant.

OSMIN

Poison et poignard ! Ai-je la berlue ? Pedrillo... et Blonde ? Vous deux ! Ta Blondine, Pedrillo, ou... la mienne ? Attends un peu, gibier de potence, ta tête n'a tenu que trop longtemps sur tes épaules !

PEDRILLO

Petit frère, ce n'est qu'une innocente plaisanterie que tu comprendras sûrement... Je voulais inviter ta jolie mignonne à faire un brin de promenade, car tu ne me parais guère au mieux de ta forme, cette nuit. Tu sais, à cause du vin de Chypre...

OSMIN

Gredin, croyais-tu pouvoir te jouer de moi ? Je n'entends aucune plaisanterie sur ce chapitre ! Ta tête doit tomber, foi de mahométan !

(Belmonte et Constance ont été eux aussi arrêtés entre-temps.)

TROISIÈME GARDE

Monsieur le surintendant, en nous rendant au port nous avons mis la main sur ces deux individus.

BELMONTE *(mettant la main à son épée)*

Lâchez-moi, abjecte valetaille !

TROISIÈME GARDE

Tout beau, jeune homme ! On ne nous échappe pas aussi aisément.

OSMIN

Voyez un peu ! Le cercle d'amis s'agrandit. Sans doute monsieur l'architecte voulait-il lui aussi faire un brin de promenade ? Le pacha va enfin comprendre, maintenant, de quelle canaille il s'est entouré !

BELMONTE

Voici une bourse pleine de sequins, elle est à toi, et deux autres encore si c'est ce que tu veux.

OSMIN

Je n'ai que faire de ton argent, il me reviendra de toute façon. Ce sont vos têtes que je veux !

KONSTANZE, BLONDE

Ayez pitié ! Osmín, pour l'amour du ciel !
Laissez-vous toucher par notre infortune !

OSMIN

Pour rien au monde ! Gardes, qu'on les traîne devant le pacha ! *(Avec hargne)* Je n'ai que trop longtemps espéré cet instant-là !

LES JANISSAIRES

Devant le pacha ! Devant le pacha ! Le pacha !

(Les gardes emmènent Belmonte, Constance, Pedrillo et Blonde.)

SECOND GUARD

We found these suspects under the ladder, sir.

OSMIN

Fire and brimstone! Do my eyes deceive me? Pedrillo – and Blonde? The pair of you! Your little Blonde, Pedrillo – or mine? Just you wait, you gallows-bird, your head has sat on your shoulders for far too long!

PEDRILLO

Little brother, surely you can take a joke? I just wanted to take your girl out for a little walk, because you're not in such good shape tonight. You know, on account of the Cyprus wine . . .

OSMIN

You rogue, did you think you could fool me? I don't see any joke here! Your head must roll, as sure as I'm a Muslim!

(Belmonte and Constance have also been arrested in the meantime.)

THIRD GUARD

Sir, we came upon these two individuals on the way to the harbour!

BELMONTE *(drawing his sword)*

Let me go, you foul ruffians!

THIRD GUARD

Just keep calm, young man! You don't escape us so easily!

OSMIN

Well look what we have here! The company just keeps growing! Did Mr Architect want to go for a walk too? Now at last the Pasha will realise the sort of vermin he tolerates around him!

BELMONTE

Here is a purse full of gold pieces. It is yours, and twice as much again, if you wish.

OSMIN

I don't need your money – I'll get it anyway. It's your heads I want!

KONSTANZE/BLONDE

Have pity! Osmín, please!
Be moved by our misfortune!

OSMIN

For nothing in the world! Guards, take them to the Pasha! *(fiercely)* I have long looked forward to this moment!

JANISSARIES

To the Pasha, to the Pasha, to the Pasha!

(The guards lead Belmonte, Constance, Pedrillo and Blonde away.)

Nr. 19 Arie

OSMIN

15 | O, wie will ich triumphieren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu!
Hüpfen will ich, lachen, springen
Und ein Freudenliedchen singen,
Denn nun hab' ich vor euch Ruh.
Schleicht nur säuberlich und leise,
Ihr verdammten Haremsmäuse,
Unser Ohr entdeckt euch schon.
Und eh' ihr uns könnt entspringen,
Seht ihr euch in unsern Schlingen,
Und erhaschet euren Lohn.
(*Geht ab.*)

Sechster Auftritt

Zimmer des Bassa Selim.

OSMIN (*beim Betreten des Zimmers seine Triumph-Arie noch nachträllernd, beiseite*)

16 | „O, wie will ich triumphieren, den Pedrillo strangulieren!“ Hihih!

BASSA SELIM
Osmin!

OSMIN
Herr, verzeih, dass ich es so früh wage, deine Ruhe zu stören.

BASSA SELIM (*verärgert*)

Ich habe dich doch selber kommen lassen, Osmin ... – und mit meiner Nachtruhe wird's auch nichts mehr: Ein fürchterlicher Lärm hat mich aus dem Schlaf gerissen! Was ist passiert?

OSMIN
Herr, der schändlichste Verrat, der je in deinem Palast begangen worden ...

BASSA SELIM
Verrat?

OSMIN
Die niederträchtigen Christensklaven entführen uns unsere Weiber. (Spöttisch.) Der brillante Architekt, den du gestern auf Zureden des Verräters Pedrillo aufnimmst, hat deine schöne Konstanze entführt!

BASSA SELIM
Konstanze – entführt?! Wird nach den Verbrechern gesucht?

OSMIN
O, dafür ist schon gesorgt! Nur meiner Wachsamkeit hast du es zu verdanken, dass ich sie schon wieder beim Schopfe packen konnte. Mir selbst hat übrigens dieser Mistkerl Pedrillo die gleiche Ehre zugebracht: Er war mit meinem Blondchen beinahe über alle Berge! Aber Gift und Dolch, dafür soll er büßen! (*Belmonte und Konstanze werden in Ketten von der Janitscharenwache hereingeführt.*)
Da! Da sind die beiden Übeltäter!

N°19 Air

OSMIN

Oh ! quel sera mon triomphe
Quand vous serez menés à l'échafaud
Et qu'on vous passera la corde au cou !
Je bondirai, je rirai, sauterai,
J'entonnerai un chant de joie,
Car je serai enfin débarrassé de vous.
Vous avez beau, prudemment, doucement,
Vous faufiler, maudits rats de harem,
Vous ne trompez pas notre oreille ;
Et avant que vous n'ayez pu nous échapper,
Vous voilà pris dans nos collets,
Et vous aurez ce que vous méritez.
(*Il sort.*)

Scène 6

Une pièce dans le palais du pacha Selim.

OSMIN (*il entre en fredonnant son air de triomphe ; à part*)

“Oh ! quel sera mon triomphe, tordre le cou à Pedrillo !” Hihih!

SELIM
Osmin !

OSMIN
Seigneur, pardonne-moi d'oser troubler ton repos à une heure aussi matinale.

SELIM (*irrité*)

C'est moi qui t'ai fait venir, Osmin... Quant à mon repos, il n'en faut plus parler : un vacarme épouvantable m'a arraché au sommeil. Que s'est-il donc passé ?

OSMIN
Seigneur, la plus ignoble trahison qui ait jamais été commise dans ton palais...

SELIM
Trahison, dis-tu ?

OSMIN
Ces chiens d'esclaves chrétiens nous enlèvent nos femmes. (*Ironique*) Le brillant architecte que tu as engagé hier à la requête du traître Pedrillo a enlevé ta belle Constance !

SELIM
Constance ? Enlevée ? A-t-on envoyé des hommes à la poursuite de ces criminels ?

OSMIN
Oh ! le nécessaire est déjà fait. C'est à ma seule vigilance que tu dois leur capture ; je leur ai mis la main au collet ! À moi aussi, du reste, ce gredin de Pedrillo me réservait le même honneur : il était à deux doigts de prendre la clé des champs avec ma Blondinette !
Mais il me la paiera, poison et poignard !
(*Les Janissaires introduisent Belmonte et Constance, enchaînés.*)
Les voilà ! Voilà les deux scélérats !

No.19 Aria

OSMIN

Oh, how I will triumph
When they take you to the gallows
And tie the noose around your necks!
I will hop and laugh and skip
And sing a song of joy,
For then I'll be rid of you at last.
However softly and cautiously you creep,
You damned harem-mice,
Our ears are bound to detect you.
And before you can escape us
You find yourselves caught in our trap
And receive your just deserts.
(*Exit.*)

Scene 6

Pasha Selim's room.

OSMIN (*enters still warbling his triumph aria to himself*)

Oh, how I will triumph, and strangle Pedrillo! He he he!

PASHA SELIM
Osmin!

OSMIN
Lord, forgive me for daring to disturb your rest so early in the morning.

PASHA SELIM (*angrily*)

But it is I who have summoned *you*, Osmin ... And there is no point in speaking of my night's rest: a dreadful noise wrenched me from my sleep! What happened?

OSMIN
Lord, the most infamous treachery ever committed in your palace.

PASHA SELIM
Treachery?

OSMIN
The vile Christian slaves are abducting our women. The (*sarcastically*) brilliant architect you engaged yesterday at the prompting of the traitor Pedrillo has abducted your beautiful Konstanze!

PASHA SELIM
Konstanze – abducted? Are the criminals being pursued?

OSMIN
Oh, that has already been taken care of! You have only my watchfulness to thank – I have already got them under lock and key for you. And, by the way, that dirty swine Pedrillo was planning to do me the same honour: he almost managed to get over the hills and far away with my little Blonde! But, fire and brimstone, he'll suffer for that!
(*Belmonte and Konstanze are led in by the Janissaries, in chains.*)
There! There are the two miscreants!

BASSA SELIM

Ah, Don Belmonte, du Verräter, wie ist's möglich ...? Und du, Konstanze, du heuchlerische Sirene, war das der Aufschub, den du von mir erbeten hast? Missbrauchtest du so meine Geduld mit dir, um mich zu hintergehen?

KONSTANZE

Herr, in deinen Augen bin ich strafbar, das ist wahr. Aber mein Herz gehört meinem Belmonte: Er ist mein Geliebter, mein einziger Geliebter. Nur für ihn, nur um seinetwillen flehte ich immer wieder um Aufschub. O lass mich sterben! Gerne, gerne will ich den Tod erdulden – aber schone einzig und allein sein Leben!

BASSA SELIM

Unverschämte, du wagst es, für ihn zu bitten?

KONSTANZE

Noch mehr: für ihn zu sterben!

BELMONTE

Hochverehrter Bassa! Noch nie habe ich mich erniedrigt zu bitten, noch nie hat sich dieses Knie vor einem Menschen gebeugt – aber hier lieg ich zu deinen Füßen und flehe dein Mitleid an! Bestimme ein Lösegeld für mich und für Konstanze, so hoch du auch willst; man wird es bezahlen! Ich komme aus einer großen spanischen Familie: Mein Name ist LOSTADOS!

BASSA SELIM (*entsetzt*)

Was höre ich! Bist du mit dem Kommandanten verwandt, der Oran für Spanien eroberte?

BELMONTE

Er ist mein Vater!

BASSA SELIM

Dein Vater? – Welch glücklicher Tag! Den Sohn meines schlimmsten Feindes in meiner Macht zu wissen! Eine bessere Nachricht hättest du mir nicht bringen können. Und nun, hör zu, Elender! In Oran, in unserem osmanischen Oran, bin ich geboren und aufgewachsen; ich war ein türkischer Christ. Aber dein Vater hat mich, seinen Christenbruder, auf schändlichste Art verraten! Seine Schuld war es, dass ich mein Land verlassen musste. Die unersättliche Habgier deines Vaters entriss mir eine Geliebte, die ich höher schätzte als mein Leben. Er brachte mich um Ehrenstellen, um Vermögen, um alles! Dass ich nach meiner erzwungenen Verbannung die Religion meiner Eltern aufgab, dass ich misstrauisch wurde gegenüber Europa, aber auch im Morgenland nie richtig heimisch wurde – das alles habe ich deinem Vater zu verdanken: Er zerstörte mein ganzes Glück! Und dieses Mannes Sohn habe ich nun in meiner Gewalt. Sag mir: Wäre er an meiner Stelle – was würde er tun?

BELMONTE (*ganz niedergedrückt*)

Mein Schicksal würde zu beklagen sein ...

BASSA SELIM

Das wird es! So wie dein Vater mit mir verfahren ist, so werde ich mit dir verfahren. Osmín, folge mir: Sie sollen unter der Folter sterben – auf welche Weise, will ich mit dir besprechen!

SELIM

Ah ! Don Belmonte, traître ! Est-il possible ? Et toi, Constance, sirène perfide, était-ce là ce délai que tu me réclamais ? N'as-tu abusé de ma patience envers toi que pour mieux me tromper ?

CONSTANCE

Seigneur, il est vrai que je suis coupable à tes yeux. Mais mon cœur appartient à Belmonte : il est mon bien-aimé, mon unique amour. C'est pour lui, pour lui seul que je n'ai cessé de te supplier de m'accorder un délai. Oh ! laisse-moi mourir ! De bon cœur, oui, de bon cœur j'accepterai la mort... Mais lui ! Épargne au moins sa vie !

SELIM

Impudente ! Tu as le front de plaider pour lui ?

CONSTANCE

Plus encore : de mourir pour lui !

BELMONTE

Noble pacha ! Jamais jusqu'à ce jour je ne me suis abaissé à supplier, jamais encore ce genou n'a fléchi devant un homme. Pourtant, vois : à tes pieds j'implore ta grâce. Conviens d'une rançon pour Constance et pour moi ; quel qu'en soit le prix, elle te sera payée. J'appartiens à une grande famille d'Espagne : mon nom est Lostados.

SELIM (*épouvanté*)

Qu'entends-je ? Aurais-tu quelque parenté avec ce commandant qui a conquis Oran pour la couronne d'Espagne ?

BELMONTE

Il est mon père.

SELIM

Ton père ? Jour fortuné ! Le fils de mon pire ennemi en mon pouvoir ! Je ne pouvais apprendre meilleure nouvelle. Eh bien écoute, misérable ! C'est à Oran que je suis né, dans notre Oran ottoman, c'est là que j'ai grandi ; j'étais un Turc élevé dans la foi chrétienne. Mais ton père m'a trahi, moi, son frère en religion, et de la plus abjecte manière ! C'est à cause de lui que je dus quitter mon pays. Son insatiable avidité me ravit une bien-aimée qui m'était plus chère que ma vie même. Il m'a dépossédé de ma gloire, de mes biens, de tout ! Qu'après mon exil forcé j'aie abjuré la religion de mes pères, que j'aie perdu toute confiance en votre Europe, sans jamais cependant me sentir tout à fait chez moi en Orient, tout cela je le dois à ton père : il a détruit tout mon bonheur ! Et maintenant je tiens à ma merci le fils de cet homme-là ! Dis-moi : s'il était à ma place, que ferait-il ?

BELMONTE (*accablé*)

Mon sort serait à plaindre...

SELIM

Il le sera, n'en doute pas ! Ce que me réserva ton père, je te le réserve à mon tour. Osmín, suis-moi : ils mourront dans les supplices ! Je veux encore m'entretenir avec toi des châtements qu'on leur fera subir.

PASHA SELIM

Ah, Don Belmonte, you traitor, how could you do this? And you, Konstanze, you two-faced siren, was that the delay you requested of me? Did you abuse my patience with you in order to deceive me?

KONSTANZE

Lord, I am culpable in your eyes, it is true. But my heart belongs to my Belmonte: he is my beloved, my only beloved. It was solely for his sake that I constantly begged you for a period of grace. Oh, let me die! I will gladly suffer death – but spare his life alone!

PASHA SELIM

Shameless woman, you dare to beg for him?

KONSTANZE

Still more: to die for him!

BELMONTE

Esteemed Pasha! Never before have I me stooped to begging; never before has this knee bowed to another human being. But behold: here I lie at your feet and plead for your mercy! Fix as high a ransom as you wish for Konstanze and myself; it will be paid! I come from a great Spanish family: my name is Lostados!

PASHA SELIM (*startled*)

What do I hear? Are you related to the commandant who captured Oran for Spain?

BELMONTE

He is my father.

PASHA SELIM

Your father? What a happy day! To know that the son of my worst enemy is in my power! You could not have brought me better news. Now listen, wretch! I was born and grew up in Oran, in our Ottoman Oran; I was a Turkish Christian. But your father betrayed me, his brother in Christ, in the most abject fashion! It is his doing that I had to leave my country. Your father's insatiable greed deprived me of a love whom I treasured more than my very life. He cheated me of my honours, of my fortune, of everything! That I had to renounce my parents' religion after my enforced exile; that I became distrustful towards Europe, but never felt completely at home in the Levant – all of this I owe to your father: he destroyed my entire happiness! And now I have this man's son in my power. Tell me: if he were in my place, what would he do?

BELMONTE (*utterly dejected*)

My fate would be a piteous one.

PASHA SELIM

It will be! As your father treated me, so I will treat you. Osmín, follow me: they will die in torment – I wish to discuss the precise method with you now!

OSMIN
Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heiße Stangen ...

BASSA SELIM
Osmin! Bitte ... (*Zur Wache.*) Wächter, lasst diese Angeklagten nicht aus den Augen! (*Geht mit Osmin und Gefolge ab.*)

Siebenter Auftritt

Nr. 20 Rezitativ und Duett

17 | BELMONTE
Welch ein Geschick! O Qual der Seele!
Hat sich denn alles wider mich verschworen?
Ach, Konstanze, durch mich bist du verloren.
Welch eine Pein!

KONSTANZE
Lass, ach, Geliebter, lass dich das nicht quälen.
Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh!
Und dann, an deiner Seite
Ist er Vorgeschmack der Seligkeit.

BELMONTE
Engelsseele! Welch holde Güte!
Du flößest Trost in mein erschüttertes Herz,
Du linderst mir den Todesschmerz –
Und ach, ich reiße dich ins Grab!
Meinetwegen sollst du sterben.
Ach, Konstanze! Kann ich's wagen,
Noch die Augen aufzuschlagen?
Ich bereite dir den Tod!

KONSTANZE
Belmont, du stirbst meiner wegen!
Ich nur zog dich ins Verderben,
Und ich soll nicht mit dir sterben?
Wonne ist mir dies Gebot!

BELMONTE, KONSTANZE
Edle Seele! Dir zu leben
Ist mein Wunsch und all mein Streben.
Ohne dich ist mir's nur Pein,
Länger auf der Welt zu sein.

BASSA SELIM (*der aus der Folterkammer zurückgekehrt ist und dem Paar heimlich zuhört*)
Fast rührt mich so viel Liebe, so viel Beständigkeit ...

BELMONTE
Ich will alles gerne leiden.

KONSTANZE
Ruhig sterb' ich und mit Freuden,

OSMIN
D'abord décapité, puis pendu, puis embroché sur un fer rougi...

SELIM
Osmin ! S'il te plaît... (*Aux gardes*) Gardes, ne les quittez pas des yeux ! (*Il sort, accompagné de sa suite et d'Osmin.*)

Scène 7

N° 20 Récitatif et Duo

BELMONTE
Sort cruel ! Oh, tourment de l'âme !
Pour mon malheur tout s'est-il donc ligué ?
Ah, Constance ! ta perte est mon ouvrage.
Quelle douleur !

KONSTANZE
Bannis, mon bien-aimé, ah ! bannis ces alarmes.
Qu'est-ce donc que la mort ? Le chemin du repos !
Et mourir près de toi
C'est goûter par avance à la félicité.

BELMONTE
Âme angélique ! Ô divine bonté !
De mon cœur agité tu consoles la peine,
Tu adoucis pour moi les affres de la mort,
Et c'est moi, ah ! c'est moi qui t'entraîne au tombeau !
Tu périr par ma seule faute.
Hélas ! Constance, puis-je encore
Oser lever les yeux vers toi ?
C'est moi qui te voue au trépas.

KONSTANZE
Belmonte, c'est par moi que tu meurs !
Moi seule, j'ai causé ta perte,
Et je ne devrais pas expirer avec toi ?
Un tel arrêt fait mon bonheur !

BELMONTE, KONSTANZE
Âme noble, vivre pour toi
Est le seul bien auquel j'aspire ;
Demeurer plus longtemps en ce monde sans toi
Ne serait qu'un affreux supplice.

SELIM (*revenu de la chambre des tortures et écoutant secrètement*)
Tant d'amour, tant de fermeté... Mon cœur en est presque troublé.

BELMONTE
J'accepte avec joie tous les maux,

KONSTANZE
Je meurs en paix, je meurs contente,

OSMIN
First beheaded, then hanged, then impaled on red-hot stakes . . .

PASHA SELIM
Osmin! Please . . . (*to the guards*) Guards, do not let the accused out of your sight! (*Exit, with Osmin and his entourage.*)

Scene 7

No.20 Recitative and Duo

BELMONTE
What a fate! Oh torment of the soul!
Has everything conspired against me?
Alas, Konstanze, through my fault you are lost.
What grief!

KONSTANZE
Ah, beloved, do not let that torment you.
What is death? A passage to peace!
And then, at your side,
It is a foretaste of bliss.

BELMONTE
Angelic soul! What tender kindness!
You pour balm into my afflicted heart,
You sweeten the pains of death for me –
And alas, I drag you down into the grave!
You must die on my account.
Ah, Konstanze, how can I dare
Still to look you in the eye?
I am the cause of your death!

KONSTANZE
Belmonte, it is you who die on my account!
I alone have brought about your ruin;
Should I not then die with you?
This decree is bliss is to me!

BELMONTE, KONSTANZE
Noble soul! To live for you
Is my desire and all I strive for.
Without you it is naught but torment
To remain in the world any longer.

PASHA SELIM (*who has returned from the torture chamber and is secretly listening to the couple*)
I am almost swayed by such great love, such great steadfastness . . .

BELMONTE
Gladly I will suffer all,

KONSTANZE
Calmly and joyfully will I die,

BELMONTE, KONSTANZE
 Weil ich dir zur Seite bin.
 Um dich, Geliebte(r),
 Geb' ich gern mein Leben hin.
 O welche Seligkeit!
 Mit dem (der) Geliebten sterben
 Ist seliges Entzücken!
 Mit wonnevollen Blicken
 Verlässt man da die Welt.

Achter Auftritt

(Pedrillo und Blonde werden in Handschellen hereingeführt.)

WACHE 1 (zu Belmonte und Konstanze)
 18 | So, ihr bekommt Besuch ...

WACHE 3
 ... von euren netten Komplizen!

WACHE 2 (hämmisch)
 Viel Spaß miteinander ...

PEDRILLO (zu Belmonte)
 Ach, Herr, wir sind am Ende! An Rettung ist jetzt nicht mehr zu denken – es wird schon alles arrangiert, um uns aus der Welt zu schaffen ... Es ist grauenhaft, was sie mit uns anfangen wollen: Wie ich gehört habe, soll ich in Öl gegart und dann gespießt werden. Und was werden sie wohl mit dir anfangen, Blondchen?

BLONDE
 Das ist mir nun wirklich egal. Da wir nun einmal doch sterben müssen, ist mir alles recht!

PEDRILLO
 Welche Standhaftigkeit! Wie du bei dem Thema Sterben so gleichgültig sein kannst, weiß nur der Teufel ... Ach – Gott steh mir bei! Wie kann mir nur gerade jetzt der Teufel auf die Zunge kommen?

Neunter Auftritt

BASSA SELIM (tut so, als ob er erst jetzt mit Osmin das Zimmer betritt; er ahmt Osmins Tobsucht nach)
 19 | Nun, Belmont, du elender Sklave! Zitterst du? Bist du gespannt auf mein Urteil?

BELMONTE
 So hitzig, wie du dein Urteil aussprechen wirst, so kaltblütig erwarte ich es. Kühle deine Rache an mir, tilge das Unrecht, das mein Vater an dir begangen hat! Ich erwarte alles und mache dir keinen Vorwurf.

BELMONTE, CONSTANCE
 Puisque je suis à tes côtés.
 Pour toi, mon/ma bien-aimé/e,
 Je donne ma vie de bon gré.
 Quelle félicité !
 Mourir avec celui/celle qu'on aime
 Est une volupté suprême !
 C'est le regard plein d'allégresse
 Qu'on fait au monde ses adieux.

Scène 8

(On introduit Pedrillo et Blonde, les fers aux poignets.)

PREMIER GARDE (à Belmonte et Constance)
 Tenez ! vous avez la visite de vos distingués complices !

TROISIÈME GARDE
 ...de vos distingués complices !

DEUXIÈME GARDE (sarcastique)
 Bien du plaisir à tous !...

PEDRILLO (à Belmonte)
 Ah ! monsieur, c'est la fin ! Il n'y a plus d'espoir de salut. Tout est déjà préparé pour nous envoyer *ad patres*. C'est épouvantable, ce qu'ils comptent faire de nous : à ce que j'ai entendu dire, on va me faire bouillir dans l'huile et me mettre à la broche. Et toi, Blondine, quel sort vont-ils te réserver ?

BLONDE
 Ma foi, cela m'est bien égal, à présent. Puisqu'il faut mourir, tout me va !

PEDRILLO
 Quelle fermeté ! Où trouves-tu la force de demeurer aussi calme quand les minutes nous sont comptées ? Le diable seul le sait... Ah ! Que Dieu me protège ! Comment le diable peut-il me venir sur le bout de la langue en un moment pareil ?

Scène 9

SELIM (faisant comme s'il venait d'entrer avec Osmin et imitant la rage de ce dernier)
 Eh bien, Belmonte, misérable esclave !
 Trembles-tu ? Redoutes-tu mon verdict ?

BELMONTE
 Je l'attends avec autant de sang-froid que tu mettras de fureur à le prononcer. Assouvis sur moi ta vengeance, répare l'injustice que mon père commit envers toi ! J'accepte tout et ne te reproche rien.

BELMONTE, KONSTANZE
 Since I am at your side.
 For you, beloved,
 I willingly give up my life.
 Oh, what bliss!
 To die with one's beloved
 Is blessed rapture!
 With joyful countenance
 One bids the world farewell.

Scene 8

(Pedrillo and Blonde are led in wearing manacles.)

FIRST GUARD (to Belmonte and Konstanze)
 So you're getting a visit from your charming accomplices!

THIRD GUARD
 ... your charming accomplices!

SECOND GUARD (gleefully)
 Have fun together ...

PEDRILLO (to Belmonte)
 Alas, master, this is the end! There's not a chance of rescue now – everything is already arranged to settle our account once and for all ... It's gruesome what they're planning to do with us: according to what I've heard, I'm to be boiled in oil and then impaled. And what do you think they're going to do to you, Blondchen?

BLONDE
 I don't really mind. Since we have to die anyway, it's all the same to me!

PEDRILLO
 What fortitude! How you can talk so calmly about death, the Devil only knows ... Oh, God help me! How can the Devil's name come to my lips at a time like this?

Scene 9

PASHA SELIM (pretending he is only entering the room now with Osmin, and imitating Osmin's rage)
 Now, Belmonte, you miserable slave! Are you trembling? Are you eager to hear my sentence?

BELMONTE
 I await your sentence with a sangfroid equal to the heated terms in which you will pronounce it. Slake your vengeance on me; wipe out the injustice my father did you! I expect everything and reproach you with nothing.

BASSA SELIM

Rachgier muss wohl in deiner Familie üblich sein, da du sie bei mir als selbstverständlich voraussetzt. Aber du täuschst dich – ich habe deinen Vater viel zu sehr verabscheut, als dass ich je in seine Fußstapfen treten könnte. Nimm deine Freiheit, nimm Konstanze, segle in dein Land und erzähle deinem Vater, wie du in meine Gewalt gekommen bist und wie ich selbst mich überwinden musste, um dir trotz deiner Treulosigkeit die Freiheit zu schenken. Nur wenn du am Leben bleibst, wirst du ihm sagen können, dass es ein weit größeres Vergnügen wäre, erlittenes Unrecht durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen.

BELMONTE

Herr, deine Großmut setzt mich in Erstaunen ...

BASSA SELIM (*ihn verächtlich ansehend*)

Großmut? Die habe ich jedenfalls nicht in deinem Land gelernt! Ziehe hin und versuche, menschlicher zu werden als dein Vater!

KONSTANZE

Herr, vergib! Ich schätzte bisher deine edle Seele, aber nun ... bewundre ich ...

BASSA SELIM

Schweig! Ich hoffe, dass du es niemals bereuen wirst, mein Herz abgewiesen und mein Vertrauen getäuscht zu haben. Geh! Du hast eine ganze Seereise lang Zeit, darüber nachzudenken ... (*Im Begriff abzutreten.*)

PEDRILLO

(*tritt ihm in den Weg und fällt ihm zu Füßen*)

Herr, dürfen wir beiden Unglücklichen es auch wagen, um Gnade zu flehen? Ich war von Jugend an ein treuer Diener meines Herren!

OSMIN

Beim Allah! Herr, lass dich ja nicht von diesem verwünschten Schmarotzer hintergehen. Keine Gnade! Er hat schon hundertmal den Tod verdient!

BASSA SELIM

Wenn das so sein sollte, dann möge er ihn hundertmal in seinem Vaterlande suchen! Wächter, geleitet alle vier zum Hafen!

OSMIN

Wie?? Meine Blonde auch?

BASSA SELIM (*scherzhaft*)

Alter, sind dir deine Augen nicht lieb?

OSMIN

Gift und Dolch (*zähneknirschend*), ich könnte platzen vor Wut!

BASSA SELIM

Beruhige dich, Osmín! Ich Sorge besser für dich, als du denkst. Wen man durch Liebenswürdigkeit nicht für sich gewinnen kann, den soll man sich vom Halse schaffen!

SELIM

Il faut que la vengeance soit chose courante dans ta famille pour que la mienne te semble une affaire entendue. Mais tu te trompes : j'ai trop abhorré ton père pour vouloir marcher sur ses pas. Reprends ta liberté, reprends Constance, fais voile vers ton pays et raconte à ton père comment tu es tombé entre mes mains ; dis-lui quels efforts j'ai dû faire sur moi-même pour t'accorder cette liberté, malgré ta félonie. Demeure en vie ; ainsi seulement tu pourras lui apprendre que répondre à l'injustice par des bienfaits est une joie bien plus grande que de rendre le mal pour le mal.

BELMONTE

Seigneur, ta générosité me met au comble de l'étonnement...

SELIM (*le considérant avec dédain*)

Générosité ? Ce n'est assurément pas dans ton pays que j'en ai fait l'apprentissage ! Pars ! Tâche seulement d'être plus humain que ne le fut ton père !

CONSTANCE

Seigneur, pardonne ! J'estimais jusqu'à ce moment la noblesse de ton âme, mais à présent... j'admire...

SELIM

Il suffit ! J'espère que tu n'auras jamais à regretter d'avoir dédaigné mon cœur et abusé de ma confiance. Va ! Tu as devant toi un long voyage pour y songer. (*Il s'apprête à sortir.*)

PEDRILLO

(*lui barrant le passage et se jetant à ses pieds*)

Seigneur, est-il aussi permis à deux infortunés d'oser implorer ta grâce ? Depuis mes plus jeunes années, j'ai toujours été un serviteur fidèle de mon maître !

OSMIN

Par Allah ! Seigneur, ne te laisse pas entortiller par ce maudit parasite ! Pas de grâce pour lui ! Il a mérité cent fois la mort !

SELIM

S'il en est ainsi, qu'il aille donc la chercher cent fois dans son pays ! Gardes, accompagnez-les tous les quatre au port !

OSMIN

Comment ? Ma Blondine aussi ?

SELIM (*sur le ton de la plaisanterie*)

Compère, tu ne tiens donc pas à tes yeux ?

OSMIN (*grinçant des dents*)

Poison et poignard ! C'est à éclater de rage !

SELIM

Calme-toi, Osmín. J'ai plus de souci de toi que tu ne le penses. Ceux qu'on ne peut gagner par ses faveurs, il est plus sage de s'en séparer !

PASHA SELIM

A thirst for revenge must certainly be frequent in your family, since you take it for granted in me. But you are mistaken – I loathed your father far too much to be able to follow in his footsteps. Take your freedom, take Constance, sail to your country and tell your father how you came into my power, and how I had to overcome myself in order to give you your freedom, despite your deceit. Only if you remain alive will you be able to tell him that it is a much greater pleasure to reward the injustice one has suffered with good deeds than to repay evil with evil.

BELMONTE

Lord, your magnanimity fills me with astonishment . . .

PASHA SELIM (*looking at him disdainfully*)

Magnanimity? At any rate, that is not something I learnt in your country! Go now, and try to become a better human being than your father!

KONSTANZE

Lord, forgive me! I have hitherto esteemed your noble soul, but now . . . I admire . . .

PASHA SELIM

Be silent! I hope you will never regret having rejected my heart and betrayed my confidence. Go! You have a long voyage to reflect on it. (*He goes to leave.*)

PEDRILLO

(*barring his way and falling at his feet*)

Lord, may we two unhappy wretches also beg your mercy? I have been from my earliest youth a true servant to my master!

OSMIN

By Allah! Lord, don't let yourself be hoodwinked by this accursed parasite. No mercy for him! He has earned death a hundred times!

PASHA SELIM

If that is so, then he must seek it a hundred times in his native land! Guards, accompany all four of them to the harbour!

OSMIN

What? My Blonde too?

PASHA SELIM (*jokingly*)

Old man, do you not value your eyes?

OSMIN

Fire and brimstone! (*grinding his teeth*) I could burst with rage!

PASHA SELIM

Calm yourself, Osmín! I am looking after your interests better than you think. If one cannot win a woman by kindness, it is wiser to get her out of one's hair!

Nr. 21 Vaudeville

BELMONTE

20 | Nie werd' ich deine Huld verkennen,
Mein Dank bleibt ewig dir geweiht;
An jedem Ort, zu jeder Zeit
Werd' ich dich groß und edel nennen.

ALLE

Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh' man mit Verachtung an.

KONSTANZE

Nie werd' ich im Genuss der Liebe
Vergessen, was der Dank gebeut;
Mein Herz, der Liebe nun geweiht,
Hegt auch dem Dank geweihte Triebe.

ALLE

Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh' man mit Verachtung an.

PEDRILLO

Wenn ich es je vergessen könnte,
Wie nah' ich am Erdrosseln war,
Und all der anderen Gefahr;
Ich lief, als ob der Kopf mir brennte.

ALLE

Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh' man mit Verachtung an.

BLONDE

Herr Bassa, ich sag' recht mit Freuden
Viel Dank für Kost und Lagerstroh.
Doch bin ich recht von Herzen froh,
Dass er mich lässt von hinnen scheiden.
(Auf Osmin zeigend.)
Denn seh' er nur das Tier dort an,
Ob man so was ertragen kann.

OSMIN

Verbrennen sollte man die Hunde,
Die uns so schändlich hintergehn;
Es ist nicht länger auszustehn.
Mir starrt die Zunge fast im Munde,
Um ihren Lohn zu ordnen an:
Erst geköpft, dann gehangen,
Dann gespießt auf heiße Stangen;
Dann verbrannt, dann gebunden
Und getaucht; zuletzt geschunden!
(Läuft voll Wut ab.)

KONSTANZE, BELMONTE, BLONDE, PEDRILLO

Nichts ist so hässlich als die Rache;
Hingegen menschlich, gütig sein
Und ohne Eigennutz verzeihn,
Ist nur der großen Seelen Sache!
Wer dieses nicht erkennen kann,
Den seh' man mit Verachtung an.

N°21 Vaudeville

BELMONTE

Jamais je ne pourrai oublier ta clémence,
Éternelle sera pour toi ma gratitude ;
En tout lieu et à chaque instant
Je dirai ta grandeur et louerai ta noblesse.

TOUS

Qui peut d'un tel bienfait perdre un jour la mémoire
Ne mérite que le mépris.

CONSTANCE

Jamais je n'oublierai, dans les joies de l'amour,
Ce qui revient à la reconnaissance ;
Mon cœur qui désormais ne songe qu'à aimer
Saura comme il convient remercier ta bonté.

TOUS

Qui peut d'un tel bienfait perdre un jour la mémoire
Ne mérite que le mépris.

PEDRILLO

Si jamais un jour j'oubliais
Que je fus près d'être étranglé,
Que je courus mille dangers,
Je serais bon à enfermer !

TOUS

Qui peut d'un tel bienfait perdre un jour la mémoire
Ne mérite que le mépris.

BLONDE

Seigneur pacha, pour le couvert et pour le gîte,
De grand cœur je vous dis merci ;
Et cependant je suis fort aise
Que vous me permettiez de m'en aller d'ici.
(Désignant Osmin.)
Voyez-moi cet animal-là !
Cela se peut-il supporter ?

OSMIN

Que ne les brûle-t-on, ces chiens
Qui nous ont abusés de façon si honteuse !
Cela ne se peut tolérer !
Dans ma bouche ma langue s'agite
Pour ordonner leur châtement :
Décapités et puis pendus,
Embrochés sur un fer rougi,
Puis brûlés, et puis enchaînés,
Et noyés, enfin écorchés !
(Il sort, fou de rage.)

KONSTANZE, BELMONTE, BLONDE, PEDRILLO

Rien n'est plus vil que la vengeance ;
Mais la bonté, l'humanité,
Le pardon désintéressé,
Sont le propre des grandes âmes !
Qui ne saurait le reconnaître
Ne mérite que le mépris.

No.21 Vaudeville

BELMONTE

Never will I fail to acknowledge your benevolence;
My gratitude to you will be eternal.
In every place, at every time
I will proclaim you great and noble.

ALL

Anyone who can forget such great generosity
Should be regarded with contempt.

KONSTANZE

Never, in love's embrace,
Will I forget what gratitude demands;
My heart, henceforth devoted to love,
Will still nurture grateful thanks.

ALL

Anyone who can forget such great generosity
Should be regarded with contempt.

PEDRILLO

If I were ever to forget
How close I came to being strangled,
And all those other perils,
I'd run away as though my brain were on fire.

ALL

Anyone who can forget such great generosity
Should be regarded with contempt.

BLONDE

My Lord Pasha, I thank you with pleasure
For my board and lodging.
And yet I am most heartily glad
That you allow me to depart from here.
(pointing to Osmin)
For just look at that beast there!
Is something like that to be endured?

OSMIN

We ought to burn these dogs
Who treated us so disgracefully;
I can bear it no longer.
My tongue almost stiffens in my mouth
To order their reward:
First beheaded, then hanged,
Then impaled on red-hot stakes;
Then burnt, then tied up
And drowned; and finally flayed!
(He runs off in a fury.)

KONSTANZE, BELMONTE, BLONDE, PEDRILLO

Nothing is so loathsome as revenge;
But to be humane and kind
And to forgive selflessly
Is the mark of noble souls alone!
Anyone who cannot acknowledge this
Should be regarded with contempt.

CHOR DER JANITSCHAREN
Bassa Selim lebe lange,
Ehre sei sein Eigentum!
Seine holde Scheitel prange
Voll von Jubel, voll von Ruhm!

CHŒUR DES JANISSAIRES
Longue vie au pacha Selim,
Qu'à lui tous les honneurs reviennent !
Que son noble front resplendisse
D'allégresse et de majesté !

CHORUS OF JANISSARIES
Long live Pasha Selim,
Let honour be his due!
Let his lofty brow be wreathed
In rejoicing and fame!

Traduction : Michel Chasteau

Translation: Charles Johnston

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :
www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:
www.harmoniamundi.com/newsletter

Kindly supported by 'Freunde und Förderer der Akademie für Alte Musik Berlin e.V.'



Special thanks to :



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement septembre 2014, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio

Assistants prise de son : Camille Cygan, Thomas Böhl

Assistants élaboration des dialogues : Wolfgang Sauer, Dagmar Nissen

Partitions : Bärenreiter-Verlag Kassel • Basel • London • New York • Prag

sauf Nr.5a Türkischer Marsch (Michael Haydn) © Tiroler Landesmuseen, Innsbruck

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Istanbul, Dolmabahce-Palast. Kuppel im Harem. Türkei. Istanbul - akg / Bildarchiv Steffens

harmoniamundi.com

HMC 902214.15