

Mozart,

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail

Deutsches Singspiel in drei Aufzügen KV 384

Libretto van Christoph Friedrich Bretzner en
Johann Gottlieb Stephanie d.J.

Die Entführung aus dem Serail

muziek

Wolfgang Amadeus Mozart

libretto

Christoph Friedrich Bretzner

en Johann Gottlieb Stephanie d.J.

muzikale leiding

John Eliot Gardiner

Bassa Selim

Hans Peter Minetti

Konstanze

Luba Orgonasova

Blonde

Cyndia Sieden

Belmonte

Stanford Olsen

Pedrillo

Uwe Peper

Osmin

Cornelius Hauptmann

The English Baroque Soloists

The Monteverdi Choir

Inhoud

Een meesterwerk van heterogeniteit John Stone	7
Synopsis Nederlands	12
Synopsis English	16
Libretto Duits/Nederlands	21
Biografieën uitvoerenden	61

7 en 9 juni 1991, aanvang 19.30 uur

Concertgebouw Amsterdam

Grote Zaal

Concertante uitvoering

Er is een pauze na het derde tafereel van het tweede bedrijf.

Het concert is om ca. 22.15 uur afgelopen.

Het is verboden tijdens de voorstelling te fotograferen.



Een meesterwerk van heterogeniteit

John Stone

In 1781, direct na zijn triomf met *Idomeneo* in München, keerde Mozart naar Wenen terug om er de aartsbisschop van Salzburg ten dienste te staan bij de feestelijkheden rondom de kroning van keizer Jozef II. Vanaf de eerste dag deed hij alles om bij hof en publiek van Wenen in het gevlij te komen. Hij wilde zich niet alleen, zeer tegen de wens van de aartsbisschop, op het concertpodium vertonen, maar ook had hij plannen om binnen een maand een opera op de Weense planken te brengen. Met dit werk wilde hij afstand nemen van de dramatische thematiek die hem de laatste tijd had beziggehouden, wat zich al aankondigde toen hij een eerdere, bijna voltooide Duitse opera, *Das Serail* (thans bekend als *Zaïde*), terzijde legde als 'für Wienn nicht, wo man lieber Commische stücke sieht'. Deze zinsnede suggereert niet alleen een overgang van het serieuze naar het komische, maar ook een versoepeling van de hoge dramatische aspiraties waarmee hij aan *Zaïde* en *Idomeneo* had gewerkt. (Hij beseftte op dit moment nog niet dat die overgang des te abrupter zou zijn door de keuze van een onderwerp dat zo nauw aansloot bij dat van de onvoltooide *Zaïde*.)

Maar al mag Mozart dan plotseling hebben besloten om 'voor het grote publiek' te schrijven, het resultaat zou onvergelijklijk veel sprankelender worden dan de gemiddelde populaire theaterproductie. Zo maakte de opvoering van *Die Entführung* in 1785 in Weimar op Goethe, die overigens geen goed woord over had voor het libretto, zo'n indruk dat hij ontmoedigd afzag van zijn eigen plannen voor een Duits operatheater (zie zijn brief aan Kayser van 22 december 1785 en *Die Italienische Reise III*). Toch is het al met al niet een opera die veel navolging heeft gevonden, maar een die altijd wat eenzaam op het repertoire is blijven staan, los van het trio Da Ponte-opera's, en ook los van *Die Zauberflöte*, die uiteindelijk een meer rechtstreekse invloed zou hebben op de ontwikkeling van het Duitse theater.

De opzet van *Die Entführung* is in wezen eenvoudig, en de uitvoering ervan zelfs anachronistisch. Van de drie centrale gebeurtenissen in de intrige – de confrontatie tussen Constanze en de Bassa Selim, de vrijdelde ontsnapping en de grootmoedige vergiffenis van Selim – krijgt alleen de eerste muzikaal gestalte (en dan nog slechts doordat Constanze muzikaal mag reageren, terwijl Selim zich moet beperken tot spreken). De handeling is derhalve in muzikaal opzicht zo statisch als in de opera seria van Metastasio, en terwijl de intrige veel minder ingewikkeld is dan de meeste van zijn Metastasiaanse voorbeelden, grijpt ook de oplossing – de genade van een vorst, zij het ook een ‘edele wilde’ – terug op de theaterconventies van de vroege achttiende eeuw. De muziek van de opera valt aldus, aan weerszijden van de gesproken dramatische kern, uiteen in gevoelsuitdrukkingen (reacties op omstandigheden) en de secundaire (grotendeels komische) handeling. De proef op de som is wellicht het grote kwartet, het meest ambitieus geconstrueerde onderdeel van de opera, waarmee het tweede bedrijf wordt besloten, en waarin de hereniging van de adellijke gelieven extra reliëf krijgt door de nevenintrige van hun bedienden.

Hoe slaagt Mozart erin die twee grotendeels autonome werelden bij elkaar te doen aansluiten? In het aanvangsgedeelte (allegro) heeft het serieuze paar duidelijk de overhand, al hebben Pedrillo en Blonde een kort, onloochenbaar komisch tweede motief eer ze opgaan in het geheel. In het andante dat volgt, wordt de zaak gecompliceerder en beginnen de diverse stemmen, vooral die van de twee mannen, tegen elkaar te botsen en te dringen tot het haast ondraaglijk wordt. Dan komt de overgang naar het derde gedeelte, dat van start gaat als Blonde haar klap uitdeelt. Hier nadert Mozart het dichtst de souplesse van zijn latere opera's, want voortbewegend op het vrij neutrale allegro assai, kunnen de figuren hun verstrengelde frasen elk hun individuele kleur verlenen. Dit is echter niet vol te houden (het ontbreekt bijvoorbeeld aan voldoende muzikaal gehalte), en de ware kroon op het werk is het vierde gedeelte, waarin beide minnaars onder aanvoering van Pedrillo hun minnaressen om vergeving smeken. Op hun nogal overeenkomstige

toenaderingspogingen antwoorden de vrouwen totaal verschillend, de ene parmantig, de andere klaaglijk, waarbij ze totaal verschillende muzikale wegen bewandelen. Het wordt moeilijk om vast te stellen (en dat is haast uniek in het classicisme) welke van de twee tot vier simultaan zingende stemmen de belangrijkste is. Deze passage is een waar meesterstuk van muzikaal vernuft, maar Mozart zou dit pad nooit meer betreden. Zelfs de passage in *Don Giovanni* met de drie orkesten die de Don heeft afgehuurd om verwarring te stichten is beter te volgen. Tijdens dit kwartet dient de handeling op het toneel echter volstrekt duidelijk te zijn.

De samensmelting van het komische en het serieuze gelukt dus slechts met evidente, zij het ook subliem verrichte moeite en was daarom vermoedelijk de aanleiding tot de veelgehoorde kritiek, beroemd geworden als uitspraak van de keizer tegen Mozart, dat *Die Entführung* ‘te veel noten’ telt. In latere werken zou Mozart, zich baserend op een zorgvuldige planning van het libretto, een zodanige dramatische stijlbeheersing weten te bereiken dat deze oude categorieën geheel vervloeiden. Want hoewel ook in de muziek van *Figaro* en *Don Giovanni* nog wel sprake is van klassenonderscheid, valt er niet langer uit op te maken dat mensen uit lagere standen minder serieus zouden zijn, maar alleen dat zij niet, zoals de aristocratie, moeite doen om zich overeenkomstig hun stand te gedragen (ze zijn minder plechtig), en allen vinden een ruim onderkomen in Mozarts compositorische gewelven. De ontwikkeling van Mozarts muziekdramatische vaardigheid in die latere werken lijkt verband te houden met zijn behoefte aan karakters met een grotere diepgang.

In *Die Entführung* is van een poging tot zo'n radicale vernieuwing echter nog geen sprake, evenmin als van de compositorische structuren die daarvoor nodig zouden zijn geweest. Bijgevolg staan in dit werk hoogst aangrijpende passages naast pure boertigheid, zij het doorgaans in geheel gescheiden compartimenten. Aan de oprechtheid van de serieuze muziek kan geen twijfel bestaan. Toen Mozart de beroemde brief over de opera aan zijn vader schreef, stond alleen de muziek voor

het eerste bedrijf pas op papier, maar de stemming van de brief is ongewoon lyrisch:

‘Nun die aria von Bellmont in A Dur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist auch ist die klopfende liebevolle herz schon angezeigt die 2 violenen in oktaven. dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben, auch von mir.’

Er zijn redenen om aan te nemen dat Mozart met de muziek voor Belmonte en Constanze een gevoelsader aanboorde die hij in de *Idomeneo* net niet had bereikt. Niettemin was het schrijven van een operakomedie op dit punt van zijn leven in laatste instantie een daad van frivoliteit, getuige wat hij zijn vader schrijft over het Janitsarenkoor:

‘...der Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. kurz und lustig; und ganz für die Wiener geschrieben...’

Over het trio aan het slot van het eerste bedrijf:

‘...und das ist ja alles was zu einem schluss von einem Act gehört Je mehr larmen, Je besser; Je kürzer, Je besser – damit die Leute zum klatschen nicht kalt werden. –’

En over de ouverture:

‘...das ist ganz kurz wechselt immer mit forte und piano ab; wobey bey dem forte allzeit die türkische Musick einfällt.–modolirt so durch die tone fort und ich glaub man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze nacht durch nichts geschlafen haben.’

Die ‘türkische Musick’ loopt als een rode draad door de hele opera heen, en het is duidelijk dat Mozart dat als een puur humoristisch effect ziet. (Interessant is dat de Turkse muziek in *Zaïde* ontbreekt.) Hij laat daarover geen twijfel bestaan in zijn beschrijving van het slot van Osmins aria in het eerste bedrijf: ‘der zorn des osmin werd dadurch in das komische gebracht, weil die türkische musick dabey angebracht ist.’ Zo opgetogen was Mozart over het effect van deze komische uitbarsting van Osmin, dat hij het zou herhalen als verbindend element in de variété-achtige finale.

Wie de muzikale structuur van de opera beschouwt, moet wel erkennen hoe elementair en beperkt de middelen zijn waarmee Mozart het geheel bijeenhoudt, en hoe opvallend ze zelfs voor het onge oefend oor zijn. Al even opvallend zijn de terreinen van muzikale emotie en gevoeligheid die geheel buiten het verbindende kader van de ‘türkische Musick’ vallen. Dat alles wordt eenvoudig bijeengehouden door de gesproken tekst. Het is een veel misbruikt middel, zelfs tot op zekere hoogte bij Mozart, maar welke twijfel er ook rest aan de literaire waarde van het libretto, of aan het raffinement van de dramatische conceptie, vast staat dat het sentiment in *Die Entführung* verre van verachtelijk is, en thans niet anachronistisch is dan in Mozarts tijd.

In *Die Entführung* is veel nog ongekristalliseerd. De reis van het deels serieuze, deels komische theater naar de serieuze komedie moest nog worden volbracht. De weg van hier naar de *Figaro* zou worden bezaaid met de wrakstukken van slecht doordachte projecten. Toch zullen weinigen het betreuren dat Mozart in dit werk het hoge dramatische ideaal van *Zaïde* en *Idomeneo* loslaat, want door het contrast tussen de diverse lagen krijgen de autonome onderdelen meer kans om zich in al hun pracht te vertonen, dan in enig vroeger of later operawerk van Mozart.