WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5
BAND 19: DIE ZAUBERFLÖTE

VORGELEGT VON
GERNOT GRUBER UND ALFRED OREL (†)

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON
1970

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band wurden gefördert
mit Hilfe der Stiftung Volkswagenwerk.

Dieser Band wurde gedruckt mit Förderung der Pro Mozart Society of Greater Detroit
(Marguerite Kozenn Chajes, Executive Director), der Austrian Society of Detroit,
von G.T.E.V. Edelweiss, The Detroit Edison Co., Mr. & Mrs. J. Fairbairn Smith und der
Grand Lodge of Free and Accepted Masons of Michigan.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Gernot Gruber, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 19.

Ferner erschien ein Klavierauszug (Heinz Moehn, BA 4553a, käuflich) sowie das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4553, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / Zweite, durchgesehene Auflage 1985 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Vorwort VI
Zum vorliegenden Band VII
Nachtrag 1985 XX
Faksimile: Erste Seite der Ouverture nach den in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindlichen Originalfotos des verschollenen Autographs XXI
Faksimile: Erste Seite der Introduktion (No. 1) XXII
Faksimiles: Erste und letzte Seite des Duetts *„Bei Männern, welche Liebe fühlen"* (No. 7) . . . . . XXIII/XXIV
Faksimiles: Blatt 6[v] und 12[v] aus dem Finale II (No. 21) . . . . . XXV/XXVI
Faksimiles: Titelkupfer, Titelseite und Personenverzeichnis aus dem Libretto XXVII

Personen, Orchesterbesetzung 2
Verzeichnisse der Auftritte und Nummern 3
Ouverture 5
Erster Aufzug 38
Zweiter Aufzug 191

Anhang

I: Zu No. 1: Im Autograph gestrichene Kadenz der Drei Damen 371
II: Skizzen und Entwürfe
1. Zur Ouverture
a) Fragment KV Anh. 102 (620[a]) 372
b) Skizze (Faksimile und Übertragung) 373
2. Zu No. 8 (Finale I)
a) Skizze zu T. 9—38 und
b) Skizze zu T. 39—85 (Faksimile und Übertragung) 374
c) Skizze zu T. 518—577 376
3. Zu No. 9: Abweichender erster Entwurf 376
4. Zu No. 11: Skizze zu T. 18—21 377
5. Zu No. 21 (Finale II)
a) Zur Geharnischten-Szene
a[1]) Abweichende Cantus-firmus-Skizze 377
a[2]) Cantus-firmus-Skizze 377
a[3]) Kontrapunktische Cantus-firmus-Studie (Fragment) 377
b) Skizze zu T. 362—364 378
c) Fragment eines Entwurfes der Takte 736—738 378
d) Entwurf der Takte 744—758 379

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

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

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

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

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

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

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

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters (*„Zum vorliegenden Band"*) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Schaffensgeschichte und Uraufführung der „Zauberflöte"

Um Mozarts letztes Lebensjahr ranken sich recht unglaubwürdige Legendenbildungen, denen eine auffallend geringe Anzahl an verläßlichen Belegen gegenübersteht. So sind auch die konkreten Umstände, die zur Entstehung der *Zauberflöte* führten, nur zu vermuten. Selbst über so nüchterne Tatsachen wie einen Vertrag zwischen den Auftraggebern, den beiden Eigentümern des Wiener Freihaustheaters auf der Wieden, Joseph von Bauernfeld und Emanuel Schikaneder[1], und Mozart oder über die Höhe des Honorars, das Mozart für die Komposition erhielt, fehlen dokumentarische Nachrichten.

Wohl erst mit Schikaneders Übersiedlung nach Wien im Frühjahr 1789 und seiner Übernahme des Freihaustheaters, in dem er im Sommer desselben Jahres zu spielen begann, ist eine Situation gegeben, die den Plan zur *Zauberflöte* auslösen konnte[2]. Mozarts Interesse an Schikaneders Aufführungen geht aus eigenen Äußerungen hervor; so schreibt er am 2. Juni 1790 über einen Besuch im Freihaustheater an seine Frau Constanze: „. . . *gestern war ich in dem zweyten Theil von der Cosa rara — gefällt mir aber nicht so gut wie die Antons*"[3]. Mozart muß also dieses Theater schon früher und des öfteren besucht haben. So wurde er mit der Schikanederschen Prägung deutscher Singspiele eng vertraut, ebenfalls auch mit der Märchen- und Mysterienwelt von Christoph Martin Wielands „modischer" Sammlung *Dschinnistan*[4], die in etlichen Stücken der Schikaneder-Bühne dramatisiert wurde. Den Erfolg einer solchen Zauberoper, Paul Wranitzkys *Oberon*[5], erlebte Mozart in Frankfurt mit, von wo er Constanze am 3. Oktober 1790 berichtet: „— *meine ganze Unterhaltung ist das Theater . . .*"[6]

Der Bericht[7], daß Schikaneder Mozart am 7. März 1791 in einer dringenden Geldverlegenheit aufsuchte und ihn bat, aus Freundschaft eine Zauberoper zu komponieren und ihm gleichzeitig den *Zauberflöten*-Stoff vorlegte, ist zumindest teilweise falsch, da sich Schikaneder zu dieser Zeit in einer Lage finanzieller Prosperität befand[8]. Ebensowenig trifft eine Logenbrüderschaft Schikaneders mit Mozart zu, die meist als Beweis für ihre Freundschaft angeboten wird[9]. So muß vielleicht für immer unklar bleiben, wo die Wahrheit zwischen dem angeblichen, gemeinsamen lockeren Lebenswandel bis hin zur gleichfalls angeblichen, schamlosen Ausbeutung Mozarts durch Schikaneder liegt. Kein Grund aber besteht, ein irgendwie extrem angespanntes Verhältnis

---

[1] Joseph von Bauernfeld war in den Jahren 1789 bis 1793 Schikaneders Kompagnon. Vgl. Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787—1801* (= Deutsch, *Freihaustheater*), Wien—Leipzig ²/1937, S. 12 ff.

[2] Alle Vermutungen, daß Mozart und Schikaneder schon zu einem früheren Zeitpunkt an die Schöpfung dieses Werkes dachten, sind willkürlich oder gründen auf falschen Voraussetzungen. So hat Schikaneder 1780 in Salzburg Tobias Philipp Freiherr von Geblers Drama *Thamos, König in Ägypten* — für das Mozart Chöre schrieb, die bekanntlich die Priestermusik der *Zauberflöte* vorausahnen — nicht aufgeführt, womit sich alle daran knüpfenden Hypothesen erübrigen (vgl. Deutsch, *Phantasiestücke aus der Mozart-Biographie*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 48). Erwähnt sei aber, daß Schikaneder 1780/81 in Salzburg mit der Familie Mozart in Kontakt stand — Mozart schrieb für seine Truppe die verschollene Arie KV Anh. 11ª (365ª) — und daß er von 1783 bis 1786 gelegentlich in Wien auftrat; die Truppe Schikaneder—Kumpf spielte im Wiener Kärntnerthor-Theater in Anwesenheit Kaiser Josephs II. am 5. November 1784 Mozarts *Entführung*, die Schikaneder vier Jahre später auch in Regensburg aufführte (vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch [= *Dokumente*, NMA X/34], Kassel etc. 1961, S. 203).

[3] Diese Briefstelle zitiert nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, vier Bände (= Bauer—Deutsch), Kassel etc. 1962/63, Band IV, Nr. 1129, S. 110, Zeilen 9—10. Vgl. auch den Brief vom 6. Juni 1791: Bauer—Deutsch IV, Nr. 1157, S. 134, Zeilen 12—15. Eine Zeittafel der Erstaufführung im Freihaustheater ist enthalten bei Deutsch, *Freihaustheater*, S. 30 ff. — Ein Lied aus der ersten von sechs *Anton*-Komödien *(Die verdeckten Sachen)* regte Mozart im März 1791 zur Komposition der Klaviervariationen KV 613 an; vgl. *Dokumente*, S. 322. Schon im Vorjahr instrumentierte, vielleicht auch komponierte Mozart das Duett „*Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir*" (KV 625/592ª) für Schikaneders und Benedikt Schaks heroisch-komische Oper *Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel* (vgl. KV⁶, S. 592).

[4] *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet*, drei Bände, Winterthur 1786—1789.

[5] Diese Oper wurde im Freihaustheater auf der Wieden schon am 7. November 1789 aufgeführt. Vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 15 f.

[6] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1138, S. 116, Zeilen 18—19.

[7] Dieser geht zurück auf: Georg Friedrich Treitschke, *Die Entstehung der Zauberflöte*, in: *Orpheus, Musikalisches Taschenbuch 1841*, S. 242 f. Vgl. auch den vermutlich 1840 geschriebenen Brief Ignaz von Seyfrieds an Treitschke, abgedruckt in: *Dokumente*, S. 471 f). Von Schikaneders Geldverlegenheit als auslösende Ursache für die Entstehung der *Zauberflöte* spricht schon Georg Nikolaus Nissen (in: *Biographie W. A. Mozart's* Leipzig 1828, S. 548 f.).

[8] Vgl. Egon Komorzynski, *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben*, Wien 1948, S. 130.

[9] Vgl. Jacques Chailley, *Musique et ésotérisme. La flûte enchantée. Opéra maçonnique*, Paris 1968, S. 18.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

zwischen den beiden anzunehmen[10]. Beinahe wohltuend unbestimmt klingt da noch Franz Xaver Niemetscheks Äußerung: *„Die Zauberflöte setzte er für das Theater des bekannten Schikaneders, der sein alter Bekannter war."*[11] Nicht zu vergessen ist auch, daß Mozart mit mehreren Mitgliedern des Schikaneder-Ensembles verkehrte und mit Schikaneders Kompagnon Joseph von Bauernfeld befreundet war[12]. Der gemeinsame Bekanntenkreis dürfte viel dazu beigetragen haben, daß sich Schikaneder und Mozart zur gemeinsamen Arbeit fanden.

Die Komposition der *Zauberflöte* beginnt Mozart vermutlich im Frühjahr 1791, mögen auch der Plan und erste Skizzen vielleicht schon in eine frühere Zeit fallen. Nach einem kompositorisch ertragreichen Winter schreibt Mozart im März neben der Arie KV 612 für Franz Xaver Gerl, den ersten Darsteller des Sarastro[13], die ebenfalls in den Schikaneder-Kreis weisenden Klaviervariationen KV 613[14], während er die Komposition des Streichquintetts KV 614 am 12. April in sein Werkverzeichnis einträgt. Da daran nur einige kleinere Gelegenheitswerke anschließen, kann man vermuten, daß Mozart Mitte April schon intensiv mit der Komposition der *Zauberflöte* beschäftigt war, zumal sich eine zwischen 21. und 27. April geschriebene Entschuldigung Mozarts gegenüber Michael Puchberg — *„weil ich so viel zu thun habe"*[15] — auch dahingehend deuten läßt.

Anfang Juni reist Constanze zur Kur nach Baden, wo sie sich über einen Monat lang aufhält, während Mozart in Wien zurückbleibt. Über diesen Zeitraum und damit über den Fortgang der Arbeit an der *Zauberflöte* sind wir durch Mozarts Briefe an seine Gattin recht gut informiert. (Auch zur Frage, welche Gebäude, Räumlichkeiten und Möbelstücke Mozart bei der Komposition der *Zauberflöte* benutzt hatte, entstanden verschiedene mehr oder weniger glaubhafte Vermutungen. Vorwiegend wird Mozart *„natürlich zuhause in der Rauhensteingasse, gearbeitet haben"*; vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 18.) Am 7. Juni erwähnt Mozart erstmals Schikaneder[16] und am 11. Juni ebenfalls erstmals die *Zauberflöte*: *„Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt"* — und beschließt den Brief: *„. . . und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!—"*[17] Die Frage, ob Mozart gemäß dieser Anspielung auf das Duett No. 11 zu diesem Zeitpunkt schon am Partiturentwurf zum zweiten Aufzug arbeitete, bleibe dahingestellt. Den Ende Juni/Anfang Juli durch Constanze zu übermittelnden Auftrag, Süßmayr *„soll fleißig schreiben daß ich meine Sachen bekomme"*[18], klärt Mozart im Brief vom 2. Juli auf: *„Ich bitte dich sage dem Süssmayer dem Dalketen buben, er soll mir vom ersten Akt, von der Introduction an bis zum Finale, meine Spart schicken, damit ich instrumentiren kann."*[19] Franz Xaver Süßmayr, der mit Constanze in Baden weilte, mußte demnach Mozarts Particell kopieren; diese Abschrift wird schon für Gesangsproben benötigt worden sein. Jedenfalls denkt Mozart Anfang Juli bereits an die Instrumentierung des ersten Aufzuges und war auch mit der Komposition des zweiten Aufzuges weit fortgeschritten, da er am 3. Juli an Constanze schreibt: *„Ich hoffe Süssmayer wird nicht vergessen daß was ich ihm herausgelegt, auch gleich zu schreiben — auch hoffe ich mir heute die Stücke von meiner Partitur | so ich verlanget | zu erhalten."*[20] Überhaupt spricht aus den zahlreichen Briefen der ersten Julihälfte eine außerordentliche Anspannung der Arbeitskraft, aber auch der geschäftlichen Schwierigkeiten, aus denen sich Mozart heraussehnt.

Zumindest jene Nummern, die Gesangsproben erfordern, dürfte Mozart *„im Jullius"*, als er die Komposition der *„Teutschen Oper in 2 Aufzügen"* *Die Zauberflöte* in sein Werkverzeichnis eintrug[21], weitgehend fertiggestellt haben. Im selben Monat schreibt Mozart noch die *Kleine deutsche Kantate* KV 619; in zunehmendem Maße beansprucht ihn aber die Opera seria *La clemenza di Tito*, die er erst in Prag, wo er am 28. August von Wien kommend eintraf, vollendet. Von diesem letzten Prag-Aufenthalt kehrt Mozart mit Constanze und Süßmayr Mitte September nach Wien zurück, um sich — das kann als selbstverständlich angenommen werden — sofort in die Vorbereitungen zur Uraufführung der *Zau-*

[10] Der einzige Beleg einer freundschaftlichen Vertrautheit, ein in der Sammlung Aloys Fuchs überliefertes und mit 5. September 1790 datiertes Billet Schikaneders an Mozart, ist eine Fälschung (bei Bauer—Deutsch IV, S. 532; vgl. auch *Dokumente*, S. 481). Auch sind weder zwei Briefstellen, in denen Mozart Einladungen zu Schikaneder erwähnt (Bauer—Deutsch IV, Nr. 1159, S. 136, Zeilen 18—19, und Nr. 1176, S. 145, Zeile 21), noch andererseits die Tatsache, daß Schikaneder am Leichenbegängnis Mozarts nicht teilnahm (Deutsch, *Freihaustheater*, S. 20), überzubewerten.

[11] Bei Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 32.

[12] Vgl. hierzu Bauernfelds Eintragung in Mozarts Stammbuch (1789?) (abgedruckt in: *Dokumente*, S. 316). Bauernfeld war auch ein Logenbruder Mozarts.

[13] Ludwig Schiedermair sieht *„In der Arie die Baßgesänge des Sarastro"* vorausgenommen (in: *Mozart. Sein Leben und seine Werke*, München 1922, S. 397).

[14] Vgl. Anm. 2 und 3.

[15] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1149, S. 130, Zeile 11.

[16] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1159, S. 136, Zeilen 18—19.

[17] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1160, S. 136, Zeilen 10—11 und 16—17.

[18] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1172, S. 143, Zeile 14.

[19] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1173, S. 144, Zeilen 10—12.

[20] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1176, S. 145, Zeilen 14—16.

[21] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1189, S. 154 f.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

berflöte einzuschalten, die bisher Johann Baptist Henneberg[22] musikalisch leitete. Vermutlich in dieselbe Zeit fallen die endgültige Komposition der Ouverture und des Priestermarsches (No. 9), die Mozart erst am 28. September im Werkverzeichnis notiert; ebenfalls nachgetragen hat Mozart den *„dreimaligen Akkord"*, vermutlich auch Teile der Instrumentation. Am 30. September findet im Freihaustheater auf der Wieden die Uraufführung des Werkes statt, von der der Theaterzettel erhalten blieb[23]:

K. K. priv. Wiedner Theater
Heute Freytag den 30ten September 1791.
Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. [Theater auf der
Wieden die Ehre haben aufzuführen
Zum Erstenmale:
DIE
ZAUBERFLÖTE.
Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.
Personen.

Sarastro		Hr. [Franz Xaver] Gerl.[24]
Tamino		Hr. [Benedikt] Schack.[25]
Sprecher		Hr. Winter.[26]
Erster	Priester	Hr. Schikaneder der ältere.[27]
Zweiter	Priester	Hr. [Johann Michael] Kistler.[28]
Dritter	Priester	Hr. Moll.[29]
Königin der Nacht		Mad. [Josepha] Hofer.[30]
Pramina[31], ihre Tochter		Mlle. [Anna] Gottlieb.[32]
Erste	Dame	Mlle. Klöpfer.
Zweite	Dame	Mlle. Hofmann.
Dritte	Dame	Mad. [Elisabeth] Schack.[33]
Papageno		Hr. Schikaneder der jüngere.[34]
Ein altes Weib		Md. [Barbara] Gerl.[35]
Monostatos ein Mohr		Hr. [Johann Joseph] Nouseul.[36]
Erster	Sklav	Hr. [Karl Ludwig] Gieseke.[37]
Zweiter	Sklav	Hr. [Wilhelm] Frasel.[38]
Dritter	Sklav	Hr. Starke.

Priester, Sklaven, Gefolge

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst diregiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.
Der Anfang ist um 7 Uhr.[39]

Mozart dirigierte also die Uraufführung selbst und gab erst nach der zweiten Aufführung die Leitung an Henneberg ab. Über die szenische und dekorative Gestaltung wissen wir sehr wenig. Nur geringen Einblick geben die beiden Kupferstiche, die Ignaz Alberti seiner Ausgabe des Textbuches beigab. Der erste Stich ist als eine Allegorie mit freimaurerischen Symbolen, kaum aber als ein Szenenbild anzusehen, der zweite zeigt Schikaneder im Papagenokostüm, ohne Vögel im Käfig und ohne Panflöte[40]. Wie es aber gemäß Schikaneders Einstellung zum Theater[41] naheliegt, entsprach die Szenerie zweifellos der herrschenden Freude am Anschaulichen und der Vorliebe für maschinelle Überraschungseffekte; beides war in Wien aus dem Barock erhalten geblieben. Im einzelnen ist bekannt, daß die

---

[22] Vgl. Komorzynski, *Johann Baptist Henneberg, Schikaneders Kapellmeister (1768—1822)*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, Salzburg 1956, S. 243 ff.

[23] *Dokumente*, S. 356 f., und *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von O. E. Deutsch (NMA X/32), Kassel etc. 1961, Nr. 546.

[24] Vgl. Alfred Orel, *Sarastro . . . Hr. Gerl. Ein altes Weib . . . Mad. Gerl*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, Salzburg 1956, S. 66 ff.

[25] Richtig: Schak; vgl. Anton Würz, Artikel *Schak* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 11, Kassel etc. 1963, Sp. 1542 ff. (dort weitere Literatur). Schak, der für Schikaneder auch als Komponist tätig war, war mit Mozart eng befreundet. Constanze schreibt in einem Brief vom 16. Februar 1826 an Schak: *„Ich wüßte durchaus Niemanden, der in einer solchen Vertraulichkeit und so viel mit ihm gelebt hat, Niemanden, der ihn mehr gekannt oder dem er sich mehr hingegeben hätte, als Sie . . ."* (Bauer—Deutsch IV, Nr. 1407, S. 476, Zeilen 28—30; vgl. auch den Nachruf auf Schak in: *Dokumente*, S. 459 f.

[26] Winter war Inspizient im Freihaustheater; vgl. *Dokumente*, S. 357.

[27] Emanuel Schikaneders älterer Bruder Urban, Bassist; vgl. *Dokumente*, S. 357.

[28] Tenorist; vgl. *Dokumente*, S. 357.

[29] Bassist; vgl. *Dokumente*, S. 357.

[30] Deutsch, *Freihaustheater*, S. 13 f.

[31] Richtig natürlich: Pamina.

[32] Vgl. *Dokumente*, S. 357.

[33] Richtig: Schak, geb. Weinhold; vgl. Würz, a. a. O.

[34] Emanuel Schikaneder.

[35] Geb. Reisinger; vgl. Orel, a. a. O., (vgl. Anm. 24).

[36] Vgl. *Dokumente*, S. 357.

[37] Eigentlich: Metzler.

[38] Vgl. *Dokumente*, S. 357.

[39] Die Drei Knaben werden weder im Theaterzettel noch im Personenverzeichnis des Textbuches genannt.

[40] Die beiden Kupferstiche sind wiedergegeben in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (NMA X/32), Kassel etc. 1961, Nr. 537 und 538 (vgl. auch die linke Abbildung auf S. XXVII dieses Bandes); zu späteren Szenenbildern vgl. W. Schuh, *Zwei Papageno-Darstellungen aus dem Jahre 1794*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 96. Jg. (1956), S. 49 f.

[41] *„Ich schreibe fürs Vergnügen des Publikums, gebe mich für keinen Gelehrten aus. Ich bin Schauspieler — bin Direkteur — und arbeite für meine Kaße; nicht etwa das Publikum ums Geld zu betrügen: denn betrügen läßt sich der vernünftige Mensch nur einmal."* Schikaneder in der Vorrede zu *Der Spiegel von Arkadien*, Wien 1795 (nachgedruckt in: *Maske und Kothurn*, Jg. 1, Graz—Köln 1955, S. 360).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

durch Taminos Flötenspiel herbeigerufenen Tiere aller Art ebenso leibhaftig dargestellt wurden wie die Löwen Sarastros[42].

Über das Ausmaß des Erfolges der Uraufführung liegen gegensätzliche Berichte vor. Die literarischen Ausschmückungen des Geschehens folgen meist einem anonymen Korrespondentenbericht vom 9. Oktober 1791, in dem es heißt: *„Die neue Maschinenkomödie: Die Zauberflöte . . . findet den gehoften Beifall nicht."*[43] Dagegen spricht eine Briefäußerung Mozarts: *„das sonderbareste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführet worden."*[44] Der Grund für das rasche Einsetzen des Publikumserfolges der *Zauberflöte*, der sich dann zum größten in Schikaneders Laufbahn ausweitete, darf nicht nur in Mozarts Musik, sondern gerade in ihrer Verbindung mit dem „Spectacel", das Schikaneder den Wienern bot, gesehen werden. Im Oktober 1791 allein fanden über 20 Aufführungen statt. Noch im November begannen einige Wiener Verleger nummernweise Klavierauszüge der Oper auf den Markt zu bringen (vgl. Kritischen Bericht).

Mozart selbst war aber besonders daran gelegen, daß der bedeutungsvolle Gehalt der Musik wie der des Textes vom Zuhörer erfaßt werde. Als er seine Schwiegermutter in die *Zauberflöte* führt, meint er zu seiner Frau: *„bey der Mama wirds wohl heissen, die schauet die Oper, aber nicht die hört die Oper"*; und einen *„allwissenden"* Opernbesucher — *„er belachte alles"* — heißt er einen *„Papageno"*, glaubt aber nicht, *„daß es der dalk verstanden hat"*[45]. Dieselbe Einstellung spricht aus einer anderen Briefäußerung: *„Lechleitner war schon wieder in der Oper; — wenn er schon kein kenner ist, so ist er doch wenigstens ein rechter liebhaber."*[46] Der Erfolg der *Zauberflöte* scheint Mozart, trotz zunehmender Kränklichkeit, in eine Hochstimmung versetzt zu haben; die Briefe an seine Frau, die in der ersten Oktoberhälfte wieder zur Kur in Baden weilte, sind voll von begeisterten Berichten über die Oper. Ausführlich schildert er, wie sehr Salieri die *Zauberflöte* gelobt habe[47], — mit Recht am berühmtesten aber wurde eine Briefstelle, die Mozarts künstlerische Absichten in wenigen Worten offenbart: spät nachts schreibt er am 7. Oktober 1791 an Constanze: *„Eben komme ich von der Oper; — Sie war eben so voll wie allzeit. — das Duetto Mann und Weib etc.: und das Glöckchen Spiel im ersten Akt wurde wie gewöhnlich wiederhollet — auch im 2:t Akt der knaben Terzett — was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! — man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt."*[48]

Die Quellen

I. Musikalische Quellen

1. Autograph und Sekundärquellen

Die Hauptquelle ist Mozarts Autograph, das bis zum Ende des 2. Weltkrieges in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt wurde und heute als verschollen gilt. Aus diesem Grund muß sich die vorliegende Edition auf Originalfotos stützen, die die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien in ihrem Photogrammarchiv besitzt. Das verschollene Autograph ist in zwei Faszikeln gebunden, die nach Aufzügen gegliedert sind, und gibt das Werk vollständig wieder, so daß sich umfangreiche Ergänzungen aus Sekundärquellen erübrigten. Der Gesamtbestand des Autographs zerfällt in Hauptteil und Anhang. Der Hauptteil enthält in durchlaufender Reihenfolge alle Stücke der Oper, wobei Mozart entgegen der sonstigen Gewohnheit bereits die Ouverture als erste Nummer zählt. Die vorliegende Edition korrigiert diese Eigenheit des Autographs und beginnt die Zählung mit der Introduktion zum ersten Aufzug. Die erst knapp vor der Uraufführung vollendeten Teile, Ouverture und Priestermarsch, stehen im Autograph an richtiger Stelle. Der im zweiten Faszikel an den Schluß des zweiten Aufzuges angefügte Anhang enthält neben dem nachkomponierten *„dreimaligen Akkord"* ergänzende Bläser- und Paukenstimmen zu einzelnen Nummern: Ouverture (Posaunen); No. 1 (T. 40—46: Trompeten und Pauken); No. 8 (T. 518—586: Flöten, Trompeten und Pauken); No. 12 (Flöten, Trompeten, Posaunen und Pauken); No. 21 (T. 745—920: Flöten, Trompeten, Posaunen und Pauken).

---

[42] Vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 18 f. Grillparzer berichtet in der Selbstbiographie von seiner Amme, daß sie als ein für sie unvergeßliches Erlebnis einen Affen in der Uraufführung der *Zauberflöte* gespielt habe (Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Histor.-Krit. Gesamtausgabe, hrsg. von A. Sauer, 16. Band, *Prosaschriften* IV, Wien 1925, S. 70, Zeilen 10 ff.). Vgl. auch I. F. Castelli, *Memoiren meines Lebens*, hrsg. von J. Bindter, in: *Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich*, Band 9.

[43] Aus: *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin (10. [?] Dezember) 1791; vgl. *Dokumente*, S. 358.

[44] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1193, S. 157, Zeilen 18—20.

[45] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1195, S. 160, Zeilen 23—24, 25 ff. Derselbe Brief bezeugt aber auch, wie sehr Mozart seinen übermütigen Spaß mit den Papageno-Szenen hatte.

[46] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1195, S. 161, Zeilen 58—59.

[47] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1196, S. 161 f.

[48] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1193, S. 157, Zeilen 4—8.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Unter den zeitgenössischen Sekundärquellen steht eine unvollständige Partiturkopie der Biblioteca Estense in Modena (Signatur: *Ms. mus. F. 787*) dem Autograph am nächsten. Diese und die übrigen Quellen werden im Kritischen Bericht ausführlich beschrieben und bewertet.

2. Fragmente, Skizzen und zweifelhafte Zusätze

Bemerkenswerter Weise sind nur zu den beiden nachkomponierten Stücken Fragmente überliefert, die von den gültigen Fassungen wesentlich abweichen. Es sind dies:

a) Ouverture-Fragment KV Anh. 102 (620^a = Anhang II/1a). Das heute verschollene Autograph befand sich einst im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, doch existiert dort eine alte Kopie des Originals. (Einen nur in der Violine I ausgeführten, autographen Partiturentwurf der Takte 19—26 verwahrt die Deutsche Staatsbibliothek Berlin[49].)

b) Ein autographes Fragment zum Priestermarsch No. 9 (abweichender erster Entwurf = Anhang I/3) besitzt E. Weyhe, New York.

Während das Priestermarsch-Fragment aufgrund der Bezeichnungen *Marcia* und *Atto II* mit Sicherheit der *Zauberflöte* angehört, bedarf die Zuordnung des anderen Fragmentes einer Diskussion: KV Anh. 102 (620^a) wird seit Otto Jahn mit der *Zauberflöte* in Zusammenhang gebracht, obwohl es kaum als unmittelbare Vorstudie zur gültigen *Zauberflöten*-Ouverture anzusehen ist[50]. Stilkritische Kriterien, wie die Hinweise auf das an Tamino erinnernde Thema des *Allegro moderato*-Teiles (T. 8 ff.) oder auf die Struktur der anschließenden Überleitungsgruppe (T. 14 ff.), deuten ohne Zweifel in die Zeit der Komposition der *Zauberflöte* und der *Clemenza di Tito*[51]. Diese Annahme bestärkt der Inhalt der Berliner Skizzenblätter[52]. Mit der *Zauberflöten*-Ouverture gemeinsam hat KV Anh. 102 (620^a) die Tonart Es-dur und die Orchesterbesetzung mit Ausnahme der Posaunen, die im Fragment fehlen. Dies schränkt die Wahrscheinlichkeit in der Zuweisung aber nicht ein[53], denn Mozart hat auch in der *Zauberflöten*-Ouverture die Stimmen der Posaunen erst im Anhang des Autographs nachgetragen. Da außerdem eine Zuordnung zu einem anderen Werk des Jahres 1791 ohne konkrete Argumente bliebe, dürfte das Fragment eine später verworfene Fassung der *Zauberflöten*-Ouverture darstellen, die nicht erst im September, sondern auch schon zur Zeit der Hauptarbeit an der Oper entstanden sein kann (vgl. KV^3).

Der auf uns gekommene Bestand an *Zauberflöten*-Skizzen und Entwürfen betrifft überwiegend die beiden Finali (No. 8 und 21) und ist im Vergleich zu anderen Werken als reich zu bezeichnen. Er gliedert sich in zwei Überlieferungsgruppen:

a) Berlin, Deutsche Staatsbibliothek (zu: Ouverture = Anhang II/1 b; KV Anh. 102/620^a, T. 19—26 [vgl. dazu Krit. Bericht]; No. 8, T. 518—577 = Anhang II/2 c).

b) Upsala, Universitätsbibliothek (zu: No. 8, T. 9—38, T. 39—85 = Anhang II/2a und b; No. 11, T. 18—21 = Anhang II/4; No. 21, Geharnischten-Szene sowie T. 362—364, T. 736—738, T. 744—758 = Anhang II/5 a_1, a_2 und b—d).

Von den Skizzen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ist die auf Blatt A^r links oben enthaltene zur Ouverture nicht präzise einzuordnen, obwohl sie das Hauptthema des *Allegro*-Teiles enthält. Der Skizzenanfang gleicht dem Beginn der Durchführung, die Kadenz erinnert an Stellen wie die in den Takten 53—55. Mozart denkt in dieser Skizze offenbar nicht in Es-, sondern am ehesten in B-dur und weicht von B-dur nach f-moll aus. Sie spiegelt also ein frühes Kompositionsstadium einer themenverarbeitenden Modulationsgruppe wieder[54].

Der Upsala-Faszikel enthält, neben Skizzen zu anderen Werken, auf fol. 7—9 Skizzen und Entwürfe zur *Zauberflöte* aus dem Bereich vom Beginn des ersten Finales bis einschließlich zum zweiten Finale. Ihre Aufeinanderfolge läßt aber keinen anderen Schluß zu, als daß Mozart in einer gleichsam kreisenden Arbeitsweise musikalische „Gedanken" vorerst ohne synthetische Absicht

[49] Vgl. Wolfgang Plath, *Über Skizzen zu Mozarts „Requiem"*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, S. 184 f.

[50] Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 3. Teil, Leipzig 1858, S. 454 f.

[51] Vgl. Mena Blaschitz, *Die Salzburger Mozart-Fragmente*, phil. Diss. (mschr.) Bonn 1926, S. 303 f.; Constantin Floros, *Das „Programm" in Mozarts Meisterouvertüren*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 26, Graz etc. 1964, S. 182 f.

[52] Sie enthalten weitere Skizzen zur *Zauberflöte* und zum *Requiem*; vgl. Plath, a. a. O., S. 184 ff.

[53] (Théodore de Wyzewa) — Georges Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre. Essai de biographie critique*, Band 5, Paris 1946, S. 241 f.

[54] Vgl. Plath, a. a. O., S. 184 f. Plath transkribiert auch eine auf Blatt A^r rechts oben notierte Skizze, die mit der Tempobezeichnung *All.°* versehen ist. Diese Skizze konnte bisher nicht identifiziert werden, ist aber doch im Zusammenhang mit der *Zauberflöte* zu erwähnen. Im Baß wird ein mit dem Kontrapunkt zum Allegrothema der *Zauberflöten*-Ouverture vergleichbarer Skalenabstieg in Achtelbewegung im Raum der Sept gebracht. Dieser Skalenabstieg wird zweimal je um eine Stufe höher wiederholt, — ähnlich wie in den Takten 148 ff. der Ouverture. Dieselbe lose Beziehung zur *Zauberflöten*-Ouverture klingt in den Tonrepetitionen der Oberstimme und in der rhythmischen Struktur der Kadenz an. Neben der gänzlich abweichenden Kombination der Stimmen spricht die Tonart F-dur gegen ein direktes Verhältnis zur *Zauberflöte*. Noch eine zweite Stelle in der *Zauberflöte* weist Ähnlichkeiten mit dem Baß der Skizze auf: die Takte 153 ff. der Introduktion, in denen allerdings die Tonart C-dur von der Skizze wiederum abweicht. (Blatt A^r ist vollständig faksimiliert in NMA I/1/2, *Requiem*, Teilband 1, S. 60.)

festhielt. Zumindest die das erste Finale betreffenden Teile sind spätestens im Juni 1791 entstanden[55]. Unter den sonst eindeutig auf spätere Fassungen zu beziehenden Skizzen fällt eine Melodieskizze zum Gesang der Geharnischten Männer auf, die sich von der anschließend notierten und auch endgültigen Cantus-firmus-Fassung völlig unterscheidet. Es darf darauf hingewiesen werden, daß die in diesem Band versuchte Transkription der Skizzen und Entwürfe aus Upsala von der Richard Engländers in mehreren Details abweicht[56].

In die Edition aufgenommen wurde auch das Fragment einer kontrapunktischen Cantus-firmus-Studie im Streichquartett-Satz (= Anhang II/5 a_3) aus dem Skizzenanhang des Ployer-Studienbuches[57]. Es bleibt aber eine nicht zu entscheidende Ansichtssache, das Fragment auf den Gesang der Geharnischten Männer hin zu beziehen oder jeden Zusammenhang mit der *Zauberflöte* zu leugnen[58]. Gemeinsam ist beiden der Cantus firmus, während die melodische Gestalt der kontrapunktierenden Stimmen und die sich aus ihrer Imitation ergebende Satzstruktur ebenso an No. 21, Takt 196 ff., wie auch an den Chor im ersten Satz zum *Requiem* (T. 8 ff.) denken lassen. So wenig eindeutig sich im Fragment eine auf ein bestimmtes Werk zielende Absicht, die Mozart mit dieser Studie verfolgt haben könnte, äußert, bestärken die angeführten Satz-Ähnlichkeiten doch die Annahme, die Studie sei erst im Jahre 1791 entstanden.

Die überlieferten Fragmente und Skizzen ermöglichen einen Einblick in Mozarts Schaffensweise, lassen aber offen, ob Mozart über das uns Bekannte hinaus mehrere Fassungen einzelner Stücke oder ihrer Teile niederschrieb und wieder verwarf. Trotz dieser Möglichkeit sind die darauf hinweisenden Aussagen in der Literatur einmal mehr von geringer Glaubwürdigkeit, da sie ihre Wurzeln in einer abwertenden Einstellung gegenüber Schikaneder haben und vor allem beweisen sollen, daß Schikaneder *„es sich zur Gewohnheit gemacht hat, in jede seiner Opern hinein zu pfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen, wegzustreichen, und schlechte dafür hinzusetzen"*[59]. So habe Mozart etwa das Duett *„Bei Männern, welche Liebe fühlen"* (No. 7), aber auch die übrige für die Rolle des Papageno vorgesehene Musik wiederholt umarbeiten müssen. Schnyder von Wartensee beruft sich auf ein 1832 mit einem ehemaligen Oboisten des Freihaustheaters namens Trübensee geführtes Gespräch und berichtet von einer Fassung des erwähnten Duetts *„ganz im großen Styl geschrieben"*, die in Wien auch häufig alternierend mit der späteren aufgeführt worden sein soll[60].

Am 5. Januar 1802 fügte Schikaneder zwei, angeblich von Mozart komponierte Stücke in die Aufführung der *Zauberflöte* ein. Eines der beiden, eine Arie der Pamina, ging verloren, während das Duett Tamino—Papageno *„Pamina, wo bist du?"* von Georg Richard Kruse in einer alten Partiturkopie aufgefunden wurde[61]. Mozarts Autorschaft ist aufgrund der geringen musikalischen Qualität, aber auch aus philologischen Gründen sehr unwahrscheinlich: Die sog. Krusesche Partiturkopie stammt nämlich kaum, wie es der Entdecker vermutete, aus dem Fundus des Theaters an der Wien, zumindest deutet nichts auf diese Herkunft; auch ist sie nicht vor 1800 entstanden[62].

II. Das Libretto

Rechtzeitig zur Uraufführung erschien beim Wiener freimaurerischen Buchdrucker und Kupferstecher Ignaz Alberti das Textbuch zur *Zauberflöte*[63]. Sowohl die Titelei dieses Druckes als auch Mozarts Werkverzeichnis nennen Emanuel Schikaneder als Autor des Librettos. Sensationslust und heimliche Mißgunst, die dem europäischen Theatererfolg der *Zauberflöte* auf dem Fuß folgten, suchten u. a. Schikaneders Autorschaft anzuzweifeln. Bereits 1795 sieht sich Schikaneder in der Vorrede zu seinem *Spiegel von Arkadien* gezwungen, gegen einen *„gewißen Theater-Journalisten in Regens-*

---

[55] Vgl. den Abschnitt zur Schaffensgeschichte. Zwischen dem Briefzitat vom 11. Juni 1791 *„. . . Tod und Verzweiflung war sein Lohn! —"* (vgl. Anm. 15) und der Skizze zu No. 11 eine chronologische Beziehung herstellen zu wollen, ginge aber zu weit.

[56] Engländer, *The sketches for "The Magic Flute" at Upsala*, in: *The Musical Quaterly*, Jg. 27 (1941), S. 343 ff.

[57] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: *Hs. 17559*. Vgl. die Ausführungen und Transkription von Robert Lach (*W. A. Mozart als Theoretiker*, in: *Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Denkschriften*, 61. Band, 1. Abh., Wien 1918, S. 34 f. und 79) und Erich Lauer (*Mozart wie ihn niemand kennt*, Frankfurt/Main 1958, S. 26 ff. und 66 f.).

[58] Vgl. Reinhold Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 13 (1956), S. 15.

[59] Anonym in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 1 (1798/99), Sp. 448. Auf diese Äußerungen stützt sich Nissen (a. a. O., S. 551) fast wörtlich.

[60] Schnyder von Wartensee, *Notizen über die Zauberflöte von Mozart*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig), Band 45 (1856), S. 43.

[61] Vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 19. Das Duett wurde von Kruse in einer Neuausgabe veröffentlicht in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde Berlin*, 7. Heft, 1899.

[62] Die Kopie wird heute in der Lippischen Landesbibliothek Detmold (Signatur: *Mus-n 7889*) verwahrt. Der erste bisher nachweisbare Besitzer der Kopie war Anton Balvansky, der das Theater in Graz von 1854—1864 leitete. Eine Handschriftenbeschreibung stellte mir in liebenswürdiger Weise Wolfgang Plath zur Verfügung.

[63] Faksimile-Neudruck mit einem Nachwort von Michael Maria Rabenlechner, o. O. und o. J. [1942].

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

burg" aufzutreten, der sich die Verfasserschaft des *Zauberflöten*-Textes anmaßte[64]. Seit dieser Zeit kommen Verdächtigungen und Zweifel nicht mehr zur Ruhe[65].

Nach allgemeiner Ansicht ist die *Zauberflöte* ein Werk, dessen Gehalt sich in einem Rückbesinnen erschließt: Von nächstliegenden Vorbildern führt es hinab bis zur Aura des Geheimnisvollen archetypischer Tiefe. In den damit gegebenen vielfältigen Bezügen liegt die Schwierigkeit, aber auch der beschränkte Wert einer Entscheidung, wo charakteristische Züge und Bedeutungsträger im einzelnen vorgebildet sind. Dieser Umstsand hätte längst alle Mutmaßungen um die Autorschaft entschärfen müssen. Denn wie auch immer es zur Anregung sowie zur Auswahl und Kombination verschiedener Quellen kam, besteht doch kein Grund daran zu zweifeln, daß die Konzeption des Librettos und seine theaterwirksame Gegenwärtigkeit überwiegend von der Persönlichkeit Schikaneders herrührt. Demgegenüber verschwindet die Frage, ob neben Schikaneder auch *„le Firme Schikaneder"*[66] an der Ausarbeitung beteiligt war, ins Unwesentliche.

Besonderes Interesse verdient nichtsdestoweniger eine eventuelle Beteiligung Mozarts am Entstehen des Librettos. Klammern wir auch das Problem der geistigen Vaterschaft aus, bleibt doch nicht zu übersehen, wie sehr sich Mozart mit dem humanitären Ethos des Textes identifizierte. Dies äußert sich nicht nur in der Musik, sondern klingt auch in der Denkweise seiner Briefe an, und dies selbst unter dem Mantel der Ironie. So schreibt er in einem Brief an seine Frau vom 9. Juli 1791, der vor allem von Geldschwierigkeiten handelt, ganz unvermittelt: *„denn ich sage, mit guten läßt sich alles richten, ein Großmüthig und sanftmüthiges Betragen hat schon öfters die ärgsten Feinde versöhnt . . ."*[67]

Was nun die Dramaturgie anlangt, sind wechselwirkende Einflüsse zwischen Textdichter, Komponist und Darsteller zu bedenken. Noch für den späten Mozart ist es selbstverständlich, daß er für bestimmte Sänger komponiert[68]; demgegenüber tritt eine Rücksichtnahme des Textdichters auf die Darsteller zurück. Trotzdem dürfte die dramatische Anlage im Rahmen der Ensemble-Gegebenheiten nicht völlig selbständig von Schikaneder sein. Denn Mozart pflegte nach Möglichkeit die Gestaltung des Librettos in seinem Sinne zu beeinflussen. Für die *Zauberflöte* wie für andere späte Opern fehlen aber diesbezüglich schriftliche Beweise. Zu erwähnen ist hier aber eine Äußerung Schikaneders, die er zu einer Zeit des höchsten Erfolges und Selbstbewußtseins machte und in der er noch nicht versuchte, sich mit Hilfe einer Verklärung Mozarts die Publikumsgunst zu erhalten: Schikaneder schreibt 1795 von der *Zauberflöte* ausdrücklich als von *„einer Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte"*[69].

Obgleich eine Einflußnahme Mozarts schon für das Stadium des Planens möglich ist, kann über ihr Ausmaß und ihre Absicht nichts Konkretes ausgesagt werden. Sosehr alles Grundsätzliche ungewiß ist, zeichnen sich an Details des Textes doch Ansatzpunkte für eine Erörterung ab. In diesem Zusammenhang sind Unterschiede in der Textfassung zwischen dem gedruckten Libretto und Mozarts Autograph anzuführen. Man kann annehmen, daß der Drucker Alberti und Mozart ihre Arbeiten an Hand annähernd gleichlautender Vorlagen begannen. Vielleicht hat Alberti später noch von Mozart oder Schikaneder veranlaßte Korrekturen vorgenommen; dies ist aufgrund der Schaffensgeschichte möglich, wenn auch unbeweisbar. Jedenfalls gibt der Druck eine der endgültigen angenäherte Fassung wieder. Auch die komponierten Abschnitte sind als solche durch Überschriften gekennzeichnet. Die einzige gravierende Abweichung zeigt hierin Sarastros Arie mit Chor No. 10 (*„O Isis und Osiris"*), die im Textbuch als *Chorus* erscheint. Alles in allem weicht Mozarts Autograph in etwa fünfzig Fällen (ausgenommen die Interpunktion) vom Textbuch ab. Es kommen Zusätze, Striche und Veränderungen vor[70].

---

[64] Schikaneder, a. a. O., S. 360

[65] Als angebliche Autoren wurden u. a. genannt der Wiedner Pfarrer Cantes, die Mitglieder von Schikaneders Truppe Christoph Helmbock und Joseph Anton Haselbek (vgl. Deutsch, *Freihaustheater*, S. 18). Eine nun schon ein Jahrhundert lang währende Kontroverse aber löste die Person Karl Ludwig Giesekes aus, der Schauspieler und Textdichter bei Schikaneder war und später Professor der Mineralogie in Dublin wurde (vgl. Deutsch, *Der rätselhafte Gieseke*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 5 [1952], S. 152 ff.). Von Julius Cornet (*Die Oper in Deutschland*, Hamburg 1849), bis Edward J. Dent (*Mozart's Operas: a critical study*, London ²/1955) wird die These der Autorschaft Giesekes vertreten, gegen die Egon Komorzynski seit 1901 (*Emanuel Schikaneder*, Berlin 1901; *Der Streit um den Text der Zauberflöte*, in: *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922*, S. 79 ff., u. v. a.) in zahlreichen Schriften erfolgreich auftrat.

[66] Saint-Foix, a. a. O., Band 5, S. 217. Vgl. auch Chailley, a. a. O., S. 17 ff.

[67] Bauer—Deutsch IV, Nr. 1186, S. 151, Zeilen 12—14.

[68] Auch hier ist vor phantastischen Vermutungen zu warnen. So war Mozarts „Pamina" Anna Gottlieb weder seine Lieblingsschülerin noch seine Geliebte. Unrichtig ist weiter, daß diese Sängerin nach Mozarts Tod aus Gram die Bühne verließ. Vgl. Deutsch, *Phantasiestücke aus der Mozart-Biographie*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, S. 49.

[69] Schikaneder, a. a. O., S. 359.

[70] Vgl. hierzu Peter Branscombe, *Die Zauberflöte: some textual and interpretative problems*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92nd Session, 1965/66 (London 1966), S. 45—63.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

An größeren Zusätzen fallen auf: der dramaturgisch wichtige Satz *„Stirb Ungeheur, durch unsre Macht!"* (Introduktion, T. 40–42, Drei Damen) und die Verszeile *„ich wage froh den kühnen Lauf"* (No. 21, T. 245–247, Tamino). Da beide Verse metrisch erforderlich sind, deutet ihr Fehlen im Textbuch weniger auf einen Zusatz Mozarts als auf einen Irrtum des Druckers. Das spöttische Nachäffen der Worte Paminas und Papagenos *„Nur geschwinde, nur geschwinde, nur geschwinde . . ."* (Finale I, T. 263–265) durch Monostatos, dürfte dagegen Mozart eingefügt haben.

Umfangreicher und durchweg auf Mozart zurückzuführen sind die Abstriche im Text. Im ersten Finale mißachtet Mozart nach Paminas Worten *„Die Wahrheit! sey sie auch Verbrechen"* (T. 366–370) folgenden, Pamina und Papageno zugedachten Vierzeiler[71]:

Die Wahrheit ist nicht immer gut,
Weil sie den Großen wehe thut;
Doch wär sie allezeit verhaßt,
So wär mein Leben mir zur Last.

Die Drei Knaben ermahnen im zweiten Finale (vor T. 613) Papagena, bevor sie sie Papageno zuführen:

Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
Dem Mann sollst du dein Herzchen weihn!
Er wird dich lieben, süßes Weibchen,
Dein Vater, Freund, und Bruder seyn!
Sey dieses Mannes Eigenthum!

Ebenfalls übergeht Mozart dann den Schluß des Duettes Papageno–Papagena (Finale II, nach T. 730):

Wenn dann die kleinen um sie spielen,
Die Ältern gleiche Freude fühlen,
Sich ihres Ebenbildes freun,
O welch ein Glück kann grösser seyn?

Obwohl durchaus nichts Außergewöhnliches vorliegt, wenn ein Komponist den zu vertonenden Text kürzt, verdient doch die Art und Weise seines Vorgehens Interesse. Mozarts Eingriffe offenbaren wenigstens zwei Aspekte, die sich ergänzen: Erstens betreffen die Striche Texte, deren Naivität bedenklich zu einem banalen Moralisieren neigt. Zusätzlich zu diesem ablehnenden Gefühl gegen „schlechte" Texte kommt Mozarts dramatischer Sinn, der Momente, die zu ungeeigneter Zeit die Handlung retardieren, ausschließt. Es entspricht Mozarts ästhetischem Verhalten, das jeder plumpen Eindeutigkeit ausweicht, wenn er es, zumindest in den beiden ersten der genannten Fälle, vermeidet, daß ein bereits gesteigertes Interesse am Handlungsablauf etwaige moralisierende Einschübe zu sehr in den Vordergrund bzw. ins dramatische Zentrum rückt.

Sowohl diese Abstriche als auch die zahlreicheren kleineren Veränderungen treffen meist die Rolle des Papageno, viel seltener dann die des Tamino. Dies deutet an sich eher auf Schikaneder als Urheber dieser Korrekturen, dem ja die Rolle des Papageno am meisten am Herzen liegen mußte. Anderes weist wieder entschieden auf Mozart hin: Erinnert man sich an die Anreden in Mozarts Briefen an Constanze, kann es nur er gewesen sein, der in Papagenos Verzweiflungsszene (Finale II, T. 460 f.) den Kosenamen *„Herzenstäubchen"* in *„Herzensweibchen"* ändert. Jedenfalls machen die Korrekturen die Reden direkter und damit theaterwirksamer und scheuen aus diesem Grund auch dialektnahe Formen nicht.

Die Regieanweisungen formuliert Mozart im Vergleich zum Textbuch knapper und prägnanter. An Schikaneders teilweise detaillierte, die Musik betreffende Anweisungen, hält sich Mozart nicht streng, obwohl er sie zunächst mitangeregt haben dürfte, um ihre Realisierung dann dem jeweiligen Theaterkapellmeister zu überlassen. So berücksichtigt er Hinweise auf einen musikalischen Hintergrund in gesprochenen Dialogen, die Musiknummern unmittelbar vorausgehen, nicht, schafft dafür aber die Möglichkeit, das Ende des gesprochenen Dialogs mit der nachfolgenden instrumentalen Einleitung zu verzahnen (siehe besonders die Nummern 2 und 4). Anweisungen zu Einschüben von Bühnenmusik in gesprochenen Dialogen hat Mozart generell nicht befolgt, – ausgenommen den *„dreymaligen Accord"* für die große Priesterszene zu Beginn des zweiten Aufzuges. Doch auch hier decken sich die Forderungen des Textbuches, etwa *„blasen drey Mal in die Hörner"* (S. 51 u. f.), nicht mit der Instrumentation Mozarts, der auch Holzbläser mit heranzieht. Diese Divergenz läßt aber darauf schließen, daß mit dem von Mozart übergangenen *„dreymaligen Posaunenton"* im 19. Auftritt des zweiten Aufzuges (Textbuch, S. 80 f.) eine eventuell willkürlich vereinfachte Form des *„dreymaligen Accords"* gemeint ist. Denn auch an einer anderen Stelle derselben Szene ignoriert Mozart eine dramaturgisch wichtige musikalische Anweisung: Als Papageno, von Sarastros Löwen erschreckt, nach Tamino ruft, lautet die Regieanweisung des Textbuches: *„Tamino bläst seine Flöte, kömmt schnell zurück; die Löwen gehen hinein."* Da der Zauber seiner Flöte nur wirkt, wenn sie erklingt, muß Tamino hier etwas spielen, am besten wohl den Anfang des Flötensolos aus dem ersten Finale (T. 160 ff.).

[71] Textbuch S. 45; vgl. auch W. Schuh, *Über einige frühe Textbücher zur „Zauberflöte"*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Mozartjahr 1956*, Graz–Köln 1958, S. 571.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Spezielle Anmerkungen

I. Zur autographen Niederschrift

Mozarts Schriftduktus ist mit gelegentlichen Schwankungen als sehr klar zu bezeichnen. Selbstverständlich schrieb er auch in der *Zauberflöte* zuerst den Rahmensatz nieder und vervollständigte später die Instrumentierung. Instruktiv ist dieses Verfahren in der Ouverture zu verfolgen, da Mozart hier sehr unterschiedliche Tinten verwendet[72]. Tatsächliche und scheinbare Flüchtigkeiten, die meist nur auf eine sparsame Notierungsweise zurückzuführen sind, treten in großflächig konzipierten Abschnitten auf, während Mozart die Partien in radikal differenzierender Kompositionsweise auch präziser und reicher notiert. Die erwähnte Sparsamkeit bei der Niederschrift, die vor allem die Artikulation betrifft, bleibt in der Edition als Tendenz beibehalten; daher wird nur in strenger Analogie mit unmittelbarem Anschluß ergänzt. So ergibt sich für den Interpreten gelegentlich (z. B. in der Ouverture, T. 51 ff. oder T. 166 ff. u. ö.) die Notwendigkeit, Mozarts Artikulation oder auch seine dynamischen Anweisungen sinngemäß weiterzuführen. Wie in anderen Werken des reifen Mozart ist in der *Zauberflöte* eine graphische Unterscheidung von Staccato-Punkt und Staccato-Strich nicht zu übersehen. Sie wird bei erkennbarer spieltechnischer Konsequenz übernommen, im Zweifelsfall aber werden Striche bevorzugt.

II. Zum deutschen Text

Die editorische Gestaltung des Textes der *Zauberflöte* wird durch zwei Umstände erschwert, die nur Oberflächliches der Fixierung zu berühren scheinen, aber doch die Gefahr in sich bergen, das werkimmanente Fluidum im Textbild zu zerstören. Der eine ist die Sprachform: Das Libretto der *Zauberflöte* ist nicht in reinem, sondern in bayerisch-österreichisch gefärbtem Schriftdeutsch abgefaßt; und dialektnähere Formen widerstreben naturgemäß einer exakten schriftlichen Festlegung, so sehr sie die Affinität der *Zauberflöte* zur Gattung des naiven Märchenspiels unterstreichen. Zwischen einem modernen Ansprüchen gerechtwerdenden Schriftbild und der Dialektnähe mußte ein Kompromiß angestrebt werden, der einer restlosen Konsequenz entbehrt. So wird der im Süddeutschen häufige Abfall des unbetonten -e, außer im Imperativ, durch Verwendung der Apostrophe kenntlich gemacht.

Der zweite Umstand sind die sprachlichen Divergenzen zwischen Textbuch und Autograph, wie sie in den komponierten Teilen gegeben sind. In diesem Band werden Satzbau und Wortformen streng von Mozart übernommen und auch grammatikalische Korrekturen weitgehend vermieden. Weiterhin kann die Frage der Textinterpunktion nicht als belanglos übergangen werden, seitdem erkannt wurde, daß sich in Mozarts eigenwilliger Interpunktion der gliedernd deklamatorische mit dem musikalisch ausdruckshaften Zeichencharakter vereinigt[73]. Vom kompositorischen Intensitätsgrad ist auch hier die flüchtige oder penible Notierung abhängig. Trotz dieser Beziehung zur Komposition mußte Mozarts Textinterpunktion ergänzt und damit dem heute gewohnten Schriftbild angenähert werden, um die Lesbarkeit der Edition zu erleichtern. Die Ergänzungen erfolgen in der Regel nach dem Textbuch, teilweise auch frei unter Rücksichtnahme auf heutige Gepflogenheiten. Die Wiederholung von Wörtern, Wortgruppen oder Sätzen wird stets durch Satzzeichen voneinander getrennt, auch wenn die musikalische Struktur gegen eine solche Gliederung spricht. Im übrigen wird sparsam ergänzt, um die jeweilige Tendenz in Mozarts Notierung zu erhalten. Die von Mozart gesetzten Interpunktionszeichen werden auch entgegen den syntaktischen Regeln fast vollständig beibehalten.

III. Zur vokalen Aufführungspraxis

Die Gesangstimmen sind im Autograph sparsam artikuliert und dynamisiert. Da auch eine strenge Anlehnung an den Orchesterpart von Mozart nicht beabsichtigt ist, bleibt die Ausführung weitgehend dem Stilgefühl und künstlerischen Geschmack der Sänger überlassen. Gewisse Aufschlüsse zu Mozarts Intentionen für den Gesangsvortrag im einzelnen gibt seine Textinterpunktion. Zum Beispiel deutet das autographe Ausrufezeichen in Takt 33 der Introduktion (Tamino: *„ach rettet mich!"*) anstelle des in den meisten Editionen gesetzten Kommas darauf hin, daß sich Mozart einen dynamischen Gegensatz zwischen dem Piano des Orchesters und dem entsprechend stark zu singenden Ausruf Taminos vorstellte. Oder Mozart differenziert auf ähnliche Weise in den Nummern 13 und 20 die Dynamik und Artikulation der einzelnen Strophen, womit dem Sänger Anregungen für seine Ausführung an die Hand gegeben sind.

---

[72] Siehe den Partiturdruck der Ouverture *„in genauer Übereinstimmung mit dem Manuscript des Komponisten, so wie er solches entworfen, instrumentiert und beendet hat"* von A. André/Offenbach aus dem Jahre 1829 (Verlags-Nummer 5200).

[73] Siehe dazu Gernot Gruber, *Das Autograph der „Zauberflöte". Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes*, 1. Teil, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 127 ff. Vgl. auch die NMA-Bände *Don Giovanni* (vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm: II/5/17, S. XVI) und *Lieder* (vorgelegt von Ernst August Ballin: III/8, S. XV).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Gesangsverzierungen sind in der *Zauberflöte* nicht mehr im selben Umfang anzubringen wie in den meisten früheren Werken Mozarts, die noch stärker der italienischen Operntradition angehören. Das Anbringen von Fermatenauszierungen, Eingängen und Kadenzen ist für die Partien der Königin der Nacht und ihrer Drei Damen wohl nicht als unmöglich auszuschließen, widerspricht aber der Balance der einzelnen Stilbereiche im Werk. Auch Appoggiaturen sollten auf rezitativische Abschnitte und auf Ensemblesätze mit eher deklamatorischem als ariosem Charakter beschränkt bleiben. Entsprechende Vorschläge sind im Kleinstich jeweils beigegeben; im übrigen darf auf die grundsätzlichen Ausführungen zum Anbringen von Appoggiaturen in den NMA-Bänden *Schuldigkeit des Ersten Gebots*[74], *Ascanio in Alba*[75], *Arien · Band 1*[76] und *Lieder*[77] verwiesen werden. Zusätzlich ist für das einzige umfangreiche Rezitativ in der *Zauberflöte*, das dialogisierende Accompagnato in den Takten 39 bis 159 des ersten Finales (die sog. Sprecherszene), die Art, mit der Fragesätze mit Appoggiaturen zu versehen sind, zu erörtern. Generell komponiert Mozart im Rezitativ die Fragen in ansteigender Melodik, was auch Friedrich Wilhelm Marpurg in seinem *Unterricht vom Rezitativ* fordert[78], oder er schließt die melodische Phrase zumindest mit einem ansteigenden Tonschritt ab. Die Vermutung liegt nun nahe, daß diesem Melodiebau entsprechend auch die Appoggiaturen von unten zu nehmen seien. Die historische Herkunft des Rezitativs von der gregorianischen Psalmodie spricht für sie, denn beim Psalmvortrag löste das lateinische Lektionszeichen und später das Interpunktionszeichen für die Frage eine bestimmte melodische Schlußfloskel, die Folge: Terzsprung abwärts und stufenweiser Anstieg, aus[79]. Obwohl jedes starre Schema für das Anbringen von Appoggiaturen abzulehnen ist, seien im speziellen Fall bei Fragen doch Appoggiaturen von unten vorgeschlagen, wodurch auch die Abwechslung im Dialog melodisch plastischer zum Ausdruck kommt.

IV. Zum Personenverzeichnis

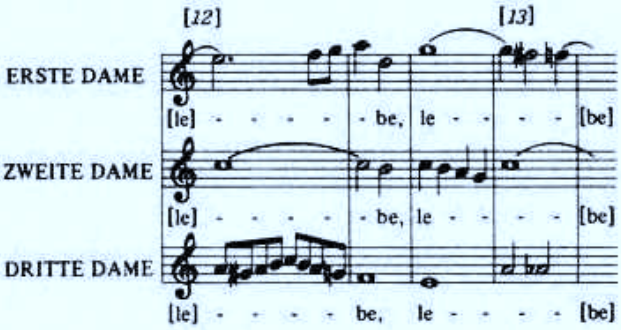
Das auf S. 2 gebrachte Personenverzeichnis stützt sich in seiner Anlage auf das des Textbuches sowie auf den Theaterzettel zur Uraufführung und vervollständigt die dort angeführten Rollenlisten. Für die Personengruppe der Eingeweihten geht aus diesen Quellen nicht klar hervor, auf welche Rollen sich die von einzelnen Priestern zu singenden Teile im ersten Finale und im Duett No. 11 verteilen. Textbuch und Theaterzettel führen neben Sarastro einen Ersten, Zweiten und Dritten Priester und einen Sprecher an. Mozart nennt im Autograph Sarastro, einen Ersten und Zweiten Priester und einen weiteren Priester, der mit einem der vorherigen identisch sein kann, aber keinen Sprecher. Für die „Sprecher"-Szene im ersten Finale schreiben sowohl Mozart als auch das Textbuch einen *„Priester"*, nicht jedoch den Sprecher vor, womit sich eine Divergenz zur heutigen Bühnenpraxis ankündigt. Denn die Vermutung, daß bei der Uraufführung im ersten Finale nicht der Sprecher, sondern der Erste Priester — der heute als Sprechrolle fungiert — auftrat, wird nahezu zur Gewißheit, wenn man folgende Gegebenheit berücksichtigt: Laut Theaterzettel gab bei der Uraufführung der Inspizient Winter den Sprecher und der Bassist Urban Schikaneder den Ersten Priester. Mozart erwähnt in seinem Werkverzeichnis bei der Eintragung der *Zauberflöte* auch die Protagonisten. Unter ihnen sind mit Ausnahme der Drei Knaben und der Dritten Dame alle Ausführenden von Gesangsrollen, dagegen kein einziger Darsteller einer Sprechrolle genannt. Herr Winter ist nicht unter ihnen, wohl aber *„Hr. Schikaneder der ältere"*. Wenn man nicht annehmen will, daß im Theaterzettel die Namen *„Winter"* und *„Schikaneder der ältere"* vertauscht wurden, bleibt nur ein Schluß: Der Priester des ersten Finales ist der Erste Priester und nicht der Sprecher. Als Folge dieser Korrektur erhebt sich nun die Frage, ob der Sprecher, was ja an sich naheläge, nicht überhaupt eine reine Sprechrolle ist, und statt seiner im Duett No. 11 der Erste Priester die Baßstimme zu singen hat. Das Textbuch führt in No. 11 aber den Sprecher an, wogegen Mozarts Rollenzuteilung inkonsequent ist: Er nennt zwei Priester, wobei der laut Theaterzettel den Tenorpart singende Zweite Priester bei Mozart der Erste Priester ist. Aus dem Dialog, der dem Duett No. 11 vorausgeht, und damit aus dem Handlungsablauf ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, daß an dieser Stelle doch dem Sprecher die Baßstimme zugedacht war.

V. Zu den einzelnen Nummern

No. 1 Introduction: Mozart hatte im Autograph nach Takt 204 eine *Cadenza* „in tempo" der Drei Damen vorgesehen, die er später aus ästhetischen oder aufführungspraktischen Gründen wieder strich. Von der im Anhang I wiedergegebenen Kadenz ist im Autograph

[74] I/4/1, vorgelegt von Franz Giegling; siehe S. VIII f.
[75] II/5/5, vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini; siehe S. X ff.
[76] II/7, vorgelegt von Stefan Kunze; siehe S. XIX f.
[77] III/8, vorgelegt von Ernst August Ballin; siehe S. XII f.
[78] In: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II. Band, Berlin 1763, S. 253 ff.
[79] Vgl. Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Leipzig 1911—21, Band II, S. 82 ff., und Band III, S. 80 ff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

nur das in der Edition Großgestochene enthalten (T. 204a = [1]–[7] und [13]–[19] = 207). Ursprünglich dürfte aber mehr vorhanden gewesen sein, worauf die Fortführung Takt [13] (Erste Dame: Haltebogen zu g'') und Takt [16] (Textierung „-*be*") hindeutet. Die im Kleinstich mitgeteilten, die Lücke ausfüllenden, fünf Takte (T. [8]–[12]) gehen auf Aloys Fuchs zurück, der sie ohne Hinweis auf ihre Herkunft als authentisch ausgab. Fuchs wurde von einem *„sehr geachteten Capellmeister"*, der als *„sehr junger Musiker allen Proben der ‚Zauberflöte' beigewohnt habe"* (Ignaz Xaver Ritter von Seyfried?), auf die Kadenz aufmerksam gemacht. *„Es bedurfte nur einer soldien Andeutung, um mich augenblicklich zu bemühen, dieser Stelle auf die Spur zu kommen, was mir auch nach einigen fruchtlosen Versuchen vollkommen gelang"*, schreibt Fuchs[80]. Die Fülltakte müssen nach diesen vagen Angaben als von zweifelhafter Echtheit gelten. Auch die musikalische Qualität des Einschubs erweckt Bedenken gegen Mozarts Autorschaft. Kaum auf ihn zurückgehen kann etwa der recht gekittete Übergang Takt [12]–[13] (Erste Dame: Vorhalt und Spitzenton g'' nur mit einer Achtel-Durchgangsnote vorbereitet, Zweite Dame: Der erforderliche Haltebogen zu c'' fehlt im Autograph, Dritte Dame: T. [12] letztes Achtel g' führt eher zu f' als zu a'). Daraus folgt: Entweder stammen die Takte [8]–[12] überhaupt nicht von Mozart oder die Kadenz ist mit der von Fuchs mitgeteilten Ergänzung immer noch unvollständig; der Übergang von Takt [12] zu Takt [13] könnte etwa auf folgende Weise erweitert werden:

No. 2 Aria: Der Text der dritten Strophe ist weder im Autograph noch im Textbuch enthalten. Er scheint aber noch im 18. Jahrhundert sowohl in Drucken als auch in handschriftlichen Kopien auf[81], so daß seine Aufnahme in Kursivdruck berechtigt ist.

No. 4 Aria, Takt 21: Das Autograph gibt hier keine Tempoanweisung an. Da das *Allegro maestoso* des Anfangs hier nicht mehr gelten kann, ist eine Ergänzung notwendig, für die die Angabe *Andante*, die in frühen Sekundärquellen vorherrscht, der eines *Largo* vorzuziehen ist (vgl. Kritischen Bericht).

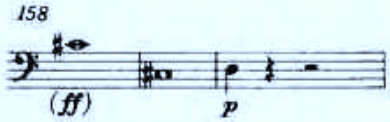
No. 7 Duetto: In diesem Stück hat Mozart sein Autograph nachträglich tiefgreifend verändert. Nachdem er die Komposition fertiggestellt hatte, kürzte er den Schluß um einen halben Takt und versetzte die Taktstriche durchlaufend durch das ganze Stück (vgl. S. XXIII f.). Dieses Vorgehen hat zu zahlreichen Überlegungen und Interpretationen geführt, die schließlich in Arnold Feils Aussage gipfeln: *„Auf dieses ‚Lied' lassen sich die Kategorien von Takt, Taktordnung, Metrum etc., die wir üblicherweise gebrauchen, offensichtlich nicht anwenden."*[82] Feil weist überzeugend das nicht scharf getrennte Nebeneinander von zwei Taktarten nach, die im Notenbild nicht als solche in Erscheinung treten: einen metrisch unbestimmten, aus zwei $\frac{3}{8}$-Einheiten bestehenden $\frac{6}{8}$-Takt für die liedhaften Teile, und einen metrisch bestimmten $\frac{6}{8}$-Takt für die Strophenverbindung und den Schluß.

Mit diesem periodisch-metrischen Problem wird immer wieder die Tatsache in Zusammenhang gebracht, daß in Mozarts Autograph die der Bühnentradition geläufigen Bläserakkorde in den Takten 1–2 fehlen und an ihrer Stelle deutlich Pausen gesetzt sind. Wie unterschiedlich die Qualität der beiden Fassungen angesehen wird, zeigen extreme Äußerungen: Während Horst Seeger den Duettanfang mit Bläserakkorden als *„primitiv"* ansieht[83], spricht Feil davon, daß *„in den beiden ersten Takten gleichsam das ganze Stück enthalten"* sei[84]. Sicher ist der Anfang nicht so primitiv wie Seeger meint, sondern bei entsprechender, zwischen den erwähnten Taktarten balancierender Ausführung durchaus interessant. Andererseits ist es problematisch, entgegen der philologisch eindeutigen Lesart des Autographs gleichsam eine Quintessenz der periodisch, bzw. metrisch bestimmten Anlage des Stückes herauszulesen.

[80] *Beitrag zur Geschichte der Oper „Die Zauberflöte", von W. A. Mozart*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1841, S. 244.
[81] U. a. im Klavierauszug von Friedrich Eunike (Simrock, Bonn 1793) und in Wiener Lausch-Kopien.
[82] Arnold Feil, *Mozarts Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen". Periodisch-metrische Fragen*, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, Wolfenbüttel–Zürich 1964, S. 50. Vgl. aber auch: Schnyder von Wartensee, a. a. O., S. 42; Julius Rietz in: Revisionsbericht zur AMA, Leipzig 1883, S. 108; Alfred Heuß, *Ein Mozartsches Mysterium, oder wie verhält es sich mit den Taktstrichen in dem Zauberflöten-Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, S. 174 ff.; Horst Seeger, *Die Originalgestalt des Es-Dur-Duetts Pamina/Papageno in der Zauberflöte*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 1963, S. 65 ff.
[83] Seeger, a. a. O., S. 67.
[84] Feil, a. a. O., S. 54.

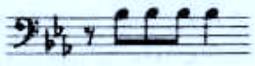
Denn wenn wir dem Autograph folgen und zu Beginn einen liedhaften *„doppelten* 𝄵*-Takt"* zu hören versuchen, ist Feils Frage, *„was jener auftaktige Beginn ohne die bestätigende Antwort"* wäre, die Spitze genommen. Ob Mozart einen schlichten, gleichsam schüchternen Liedanfang schreiben wollte, oder doch den metrisch-periodischen Schwebezustand noch selbst außerhalb der autographen Reinschrift fixierte, ist nicht zu entscheiden. So muß es dem Interpreten überlassen bleiben, zwischen der ungewohnt zögernden und der Interessantes vorausnehmenden Fassung zu wählen[85]. Spekulationen mit einem bei der Niederschrift geänderten Plan oder mit angeblich älteren Fassungen des Duetts sind nicht angebracht.

No. 8 Finale I, Takt 485: Im Autograph und in der Quelle Modena stehen in Violoncello/Basso am dritten Viertel ein d und nicht das der späteren Praxis entsprechende f. Der Baßton d ist aus Gründen der harmonischen Analogie vorzuziehen. Nach der autographen Fassung entspricht der Modulationsweg in den Takten 485–488 (F I = C IV – II – V – I) in der Funktionsfolge genau dem in der Gruppe Takt 479–481 (B I = F IV – II – V – I) und ist auch mit der Gruppe Takt 473–475 (g I = B VI – IV – V – I) eng verwandt.

No. 12 Quintetto, Takt 158: Ein Kontrast, der zwischen der im Fortissimo ausgehaltenen Ganznote cis' in Violoncello/Basso und der Sechzehntel-Bewegung der ersten Violinen im Piano besteht, mag auf den ersten Blick befremden, er dürfte aber von Mozart ganz bewußt gesetzt worden sein. Die Stelle ist im Autograph eindeutig notiert und ging so auch in zeitgenössische Sekundärquellen ein (vgl. Kritischen Bericht). Mozart wollte durch diese Instrumentation offenkundig einen zu raschen Abbruch des Spannungshöhepunktes Takt 157 hinauszögern und ironisieren. Das Absichtsvolle in der grellen Beleuchtung des Leittons cis' im Verhältnis zum in Piano gebrachten d' in Takt 160 erläutert eine das Autograph gleichsam steigernde Fassung der Quelle Modena:

So scheint, im Zusammenhang gesehen, die Notierung im Autograph durchaus sinnvoll.

No. 20 Aria, Takt 24 ff.: Die drei im Textbuch enthaltenen und in ihrer Aufeinanderfolge gekennzeichneten Strophen notiert Mozart in seinem Autograph ohne Numerierung folgendermaßen: Die Strophen eins und drei schreibt er unter das System Papagenos, während er die zweite Strophe oberhalb des Systems setzt. Da sich auch durch Vergleich mit anderen Stücken kein festes Schema in Mozarts Notierungsweise erkennen läßt, ist es nicht verwunderlich, daß in Neuausgaben unterschiedliche Reihungen gewählt wurden[86]. Aufschlußreich scheint trotzdem die Art zu sein, in der Mozart die von ihm zweistrophig textierten Stücke No. 2 und 15 niederschreibt: Hier kommen jeweils eine Textzeile unterhalb und eine oberhalb des Systems der Singstimme zu stehen. Man kann nun vermuten, daß Mozart in No. 20 ähnlich vorging und die dritte Strophe des Textbuches erst zuletzt, eben als dritte, unterhalb der ersten notierte. Für die Übereinstimmung der Strophenreihung des Textbuches mit dem Autograph spricht außerdem ein musikalisches Argument: Mozart hat die Instrumentation der dritten Strophe durch (nachträgliches?) Hinzufügen von Bläserstimmen im Ritornell angereichert. Man kann sich nun nur schwer vorstellen, daß Mozart ausgerechnet jene Strophe, in der sich Papageno „zu Tode grämt", durch eine klangvollere Instrumentation hervorheben wollte.

No. 21 Finale II, Takt 240, Violoncello/Basso: Die Lesart des Autographes lautet eindeutig:

Daraus ergibt sich eine „unbefriedigende" Auflösung des Nonakkords in den verminderten Septakkord, die Dirigenten und Editoren unschwer veranlaßt, ein Schreibversehen Mozarts zu vermuten und auf Grund dessen die Baßführung folgendermaßen zu simplifizieren:

Die Stelle wurde schon früh, vielleicht noch zu Lebzeiten Mozarts, in Sekundärquellen entsprechend korrigiert[87]. Trotzdem sieht der unterzeichnende Bandbearbeiter keinen triftigen Grund, in die Lesart des Autographs einzugreifen. Die Wahl der Fassung kann aber dem Interpreten überlassen bleiben und wird sich nach dem dieser Stelle beigemessenen dramatischen

[85] Siehe hierzu die Kompromiß-Lösung Meinhard von Zallingers, der die Pause in T. 2 verkürzt (*Tradition und Schlamperei. Bemerkungen zur Ausgabe der Zauberflöte*, in: *Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner*, Zürich und Freiburg i. Br. [1958], S. 104).

[86] Zallinger etwa wählt in seiner verdienstvollen Neuausgabe nach dem Autograph (C. F. Peters, Leipzig 1956) die Strophenfolge: 1–3–2.

[87] U. a. auch in der Quelle Modena.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Eigenwert zu richten haben. Dazu kurz folgendes: Taminos energischer Entschluß stellt — das zeigt die Folge — nur eine Stufe seines Entwicklungsweges dar, ist aber doch mehr als eine belanglose Überleitung vom Gesang der geharnischten Männer zum Ruf Paminas. Mozart unterstreicht stets die Reaktion einer Person zur anderen durch entsprechende musikalische Mittel. So ist in affektuöser Antithese zum Gesang der geharnischten Männer die scharfe Dissonanz auf dem Wort „*Tod*" (Tamino: „*Mich schreckt kein Tod . . .*"), die sich durch den vorbereiteten Vorhalt im Baß ergibt, dramatisch durchaus plausibel, zumal sich durch diese Klangschärfung eine Analogie zur dynamischen Spannung in den Takten 243—245 (Tamino: „*Schließt mir die Schreckenspforten auf*") ergibt.

Zur Editionstechnik

Über die Ausführungen auf S. VI hinausgehend, gelten für diesen Band folgende Richtlinien, die generell mit den im Band *Don Giovanni* (NMA II/5/17) gegebenen übereinstimmen.

1. Auf eine Wiedergabe der heute veralteten, originalen Gesangsschlüssel zu Beginn jeder Nummer wird verzichtet; sie stehen stattdessen im Personenverzeichnis auf S. 2.

2. Der sonst in der NMA geübte Brauch, Pausensysteme mitlaufen zu lassen, wurde ebenso wie im Band *Don Giovanni* nicht übernommen, sondern das Prinzip der variablen Accolade angewandt: Vor allem in Ensemblesätzen entfallen die Pausensysteme überall dort, wo es die Einteilung erfordert. Zu Beginn jeder Accolade wird aber die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste", angeführt, um die Orientierung zu erleichtern. Daraus folgt, daß Angaben wie *a* 2 sowie *I^mo* und *II^do* in den paarig notierten Bläsern von Accolade zu Accolade wiederholt werden. Weiterhin sind Rollennamen beim Wiedereinsatz, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste", auch innerhalb der Accolade zu wiederholen; dies geschieht in gerader Type (Versalien).

3. Überschriften zu einzelnen Nummern und Abschnitten sowie allgemeine Besetzungsangaben werden im allgemeinen mit italienischen Termini wiedergegeben, obwohl Mozart in dieser Richtung nicht konsequent vorgeht und gelegentlich auch deutsche Begriffe verwendet.

4. Szenische Angaben außerhalb des Notentextes (Akt- und Szenenangaben, Beschreibungen der Bühne und Auftrittsangaben) und der Dialog sind im Autograph nicht enthalten und werden dem Textbuch entnommen; sie sind in gerader Type gesetzt. Ergänzungen erfolgen in kursiver Type.

Szenische Angaben innerhalb des Notentextes stehen durchweg in runden Klammern. Die aus dem Autograph entnommenen werden in gerader, die aus dem Textbuch in kursiver Type wiedergegeben.

•

Der Dank der Editionsleitung und der Bandbearbeiter gilt zuerst allen Bibliotheken und Institutionen, die die Ausgabe erst ermöglichten. Besonders richtet er sich an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und ihren Leiter, Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. Leopold Nowak, der bereitwilligst die Einsichtnahme in die Originalfotos der *Zauberflöte* gewährte. Herr Direktor Dr. Karl-Heinz Köhler von der Musiksammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin genehmigte in freundlicher Weise die Drucklegung einiger Faksimiles aus dem verschollenen Autograph.

Herzlich danken darf der Unterzeichnete den beiden Editionsleitern der NMA, den Herren Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, für ihren stets angebotenen Rat, ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft und das ihm erwiesene Vertrauen.

Herr Dr. Oskar Holl (Freiburg im Breisgau) gab von seiten der Germanistik wertvolle Ratschläge zur Textgestaltung und las die Korrektur in den entsprechenden Teilen mit, wofür ihm aufrichtig gedankt sei. Bei den Korrekturarbeiten half weiterhin Herr Karl Heinz Füssl (Wien); spezielle Auskünfte sind den Herren Dr. Walther Dürr (Tübingen) und Dr. Stefan Kunze (München) zu danken.

Graz, im Herbst 1969 — Gernot Gruber

Nachbemerkung der Editionsleitung: Prof. DDr. Alfred Orel, der als der berufene Editor der *Zauberflöte* diesen wichtigen Band der NMA bereits im Anfangsstadium der Ausgabe übernommen hatte, zog Herrn Dr. Gruber mit dem Beginn der eigentlichen Editionsarbeit zunächst als Assistent und später als Co-Editor hinzu. Sein seit Mitte der 60er Jahre zunehmend sich verschlechternder Gesundheitszustand veranlaßte Prof. Orel, einen wesentlichen Teil der philologischen Arbeit Dr. Gruber zu übertragen, und nach dem Tode Prof. Orels (1967) führte dann Dr. Gruber, von Prof. Orel durch lange Zusammenarbeit in alle Probleme der *Zauberflöte* eingewiesen, die Edition des Bandes alleinverantwortlich zu Ende, wofür ihm der Dank der Editionsleitung an dieser Stelle ausgesprochen sei.

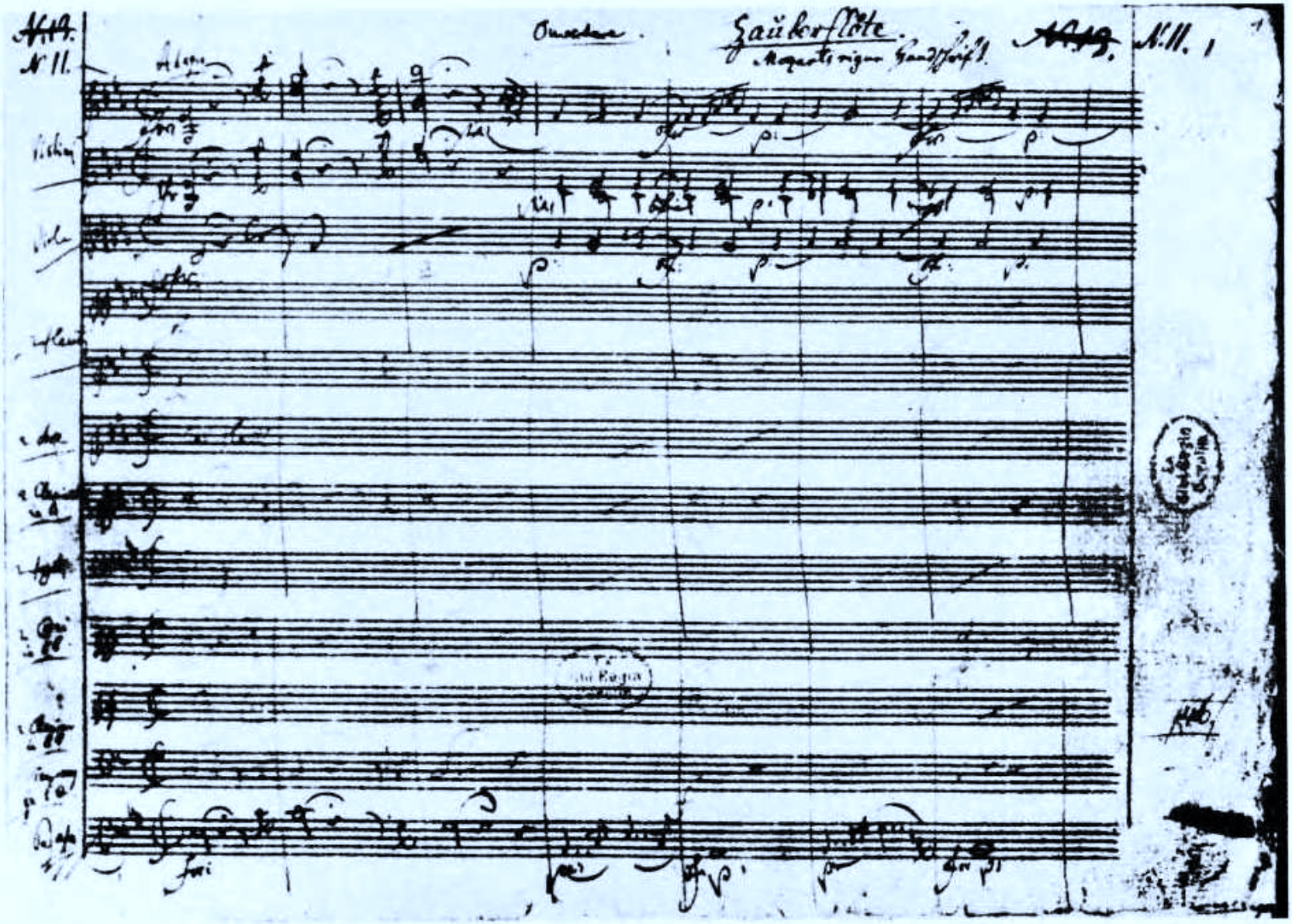
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

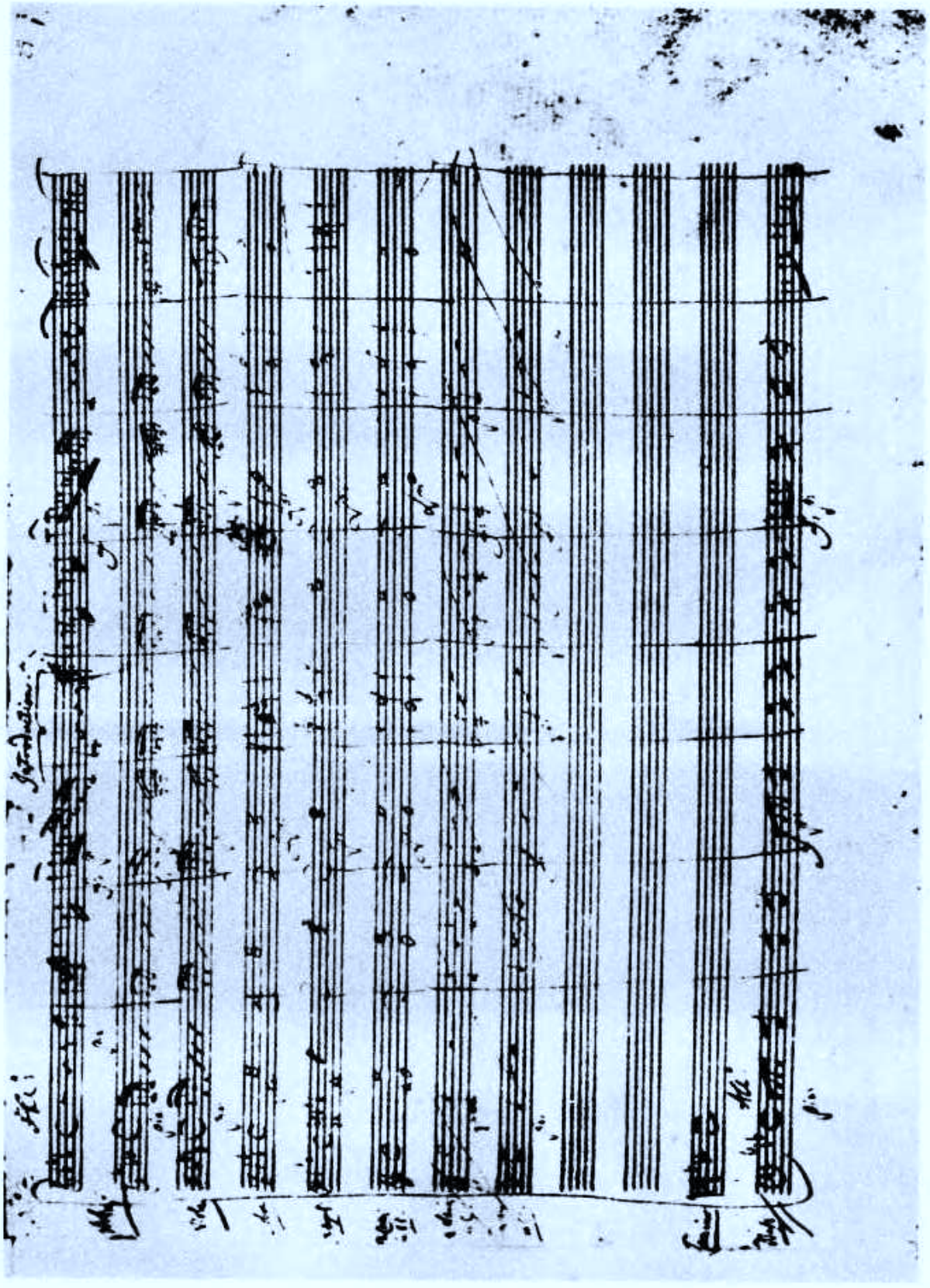
Nachtrag 1985

Mozarts Autograph der *Zauberflöte*, das bei der Edition dieses Bandes nur in Originalfotos aus dem Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien zur Verfügung stand (vgl. *Zum vorliegenden Band*, S. X), befindet sich seit 1. Juni 1977 in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. 1979 erschien nach dem wieder zugänglichen Autograph eine Faksimile-Ausgabe*; ihr Herausgeber, Karl-Heinz Köhler, geht im Beiheft ausführlich auf die Überlieferungsgeschichte der Handschrift ein und damit auch auf ihr Schicksal in der Zeit von 1941—1977.

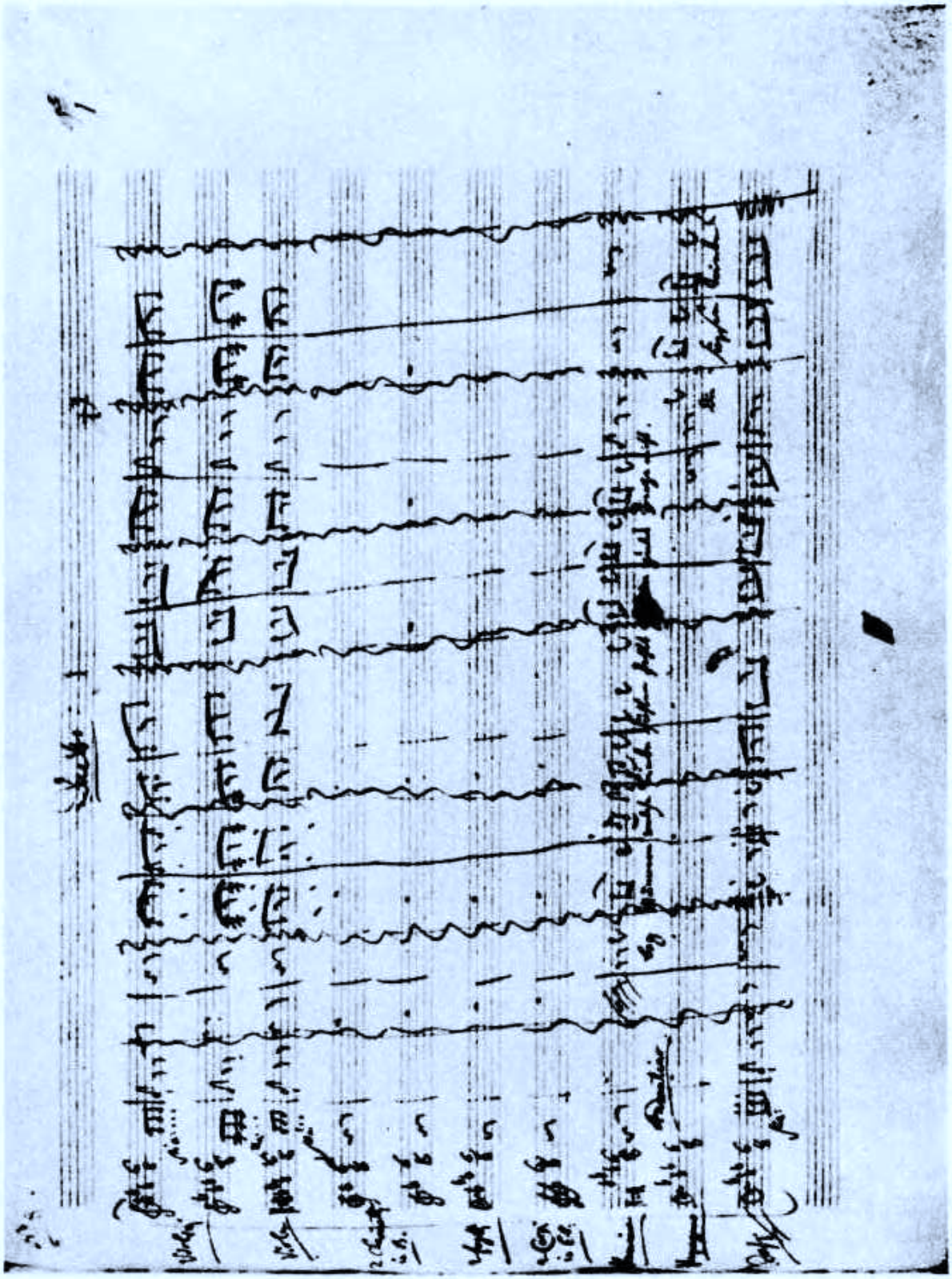
---

* *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen. Text von Emanuel Schikaneder. KV 620.* Faksimile der autographen Partitur. Herausgegeben von Karl-Heinz Köhler (= *Documenta Musicologica*, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles VII), Kassel etc. [und Leipzig] 1979.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Erste Seite der Ouverture nach den in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Photogramm-Archiv) befindlichen Originalfotos des verschollenen Autographs, das bis zum Ende des 2. Weltkrieges in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt wurde (vgl. aber *Nachtrag 1985*, S. XX). Vgl. Seite 5, Takt 1–7.

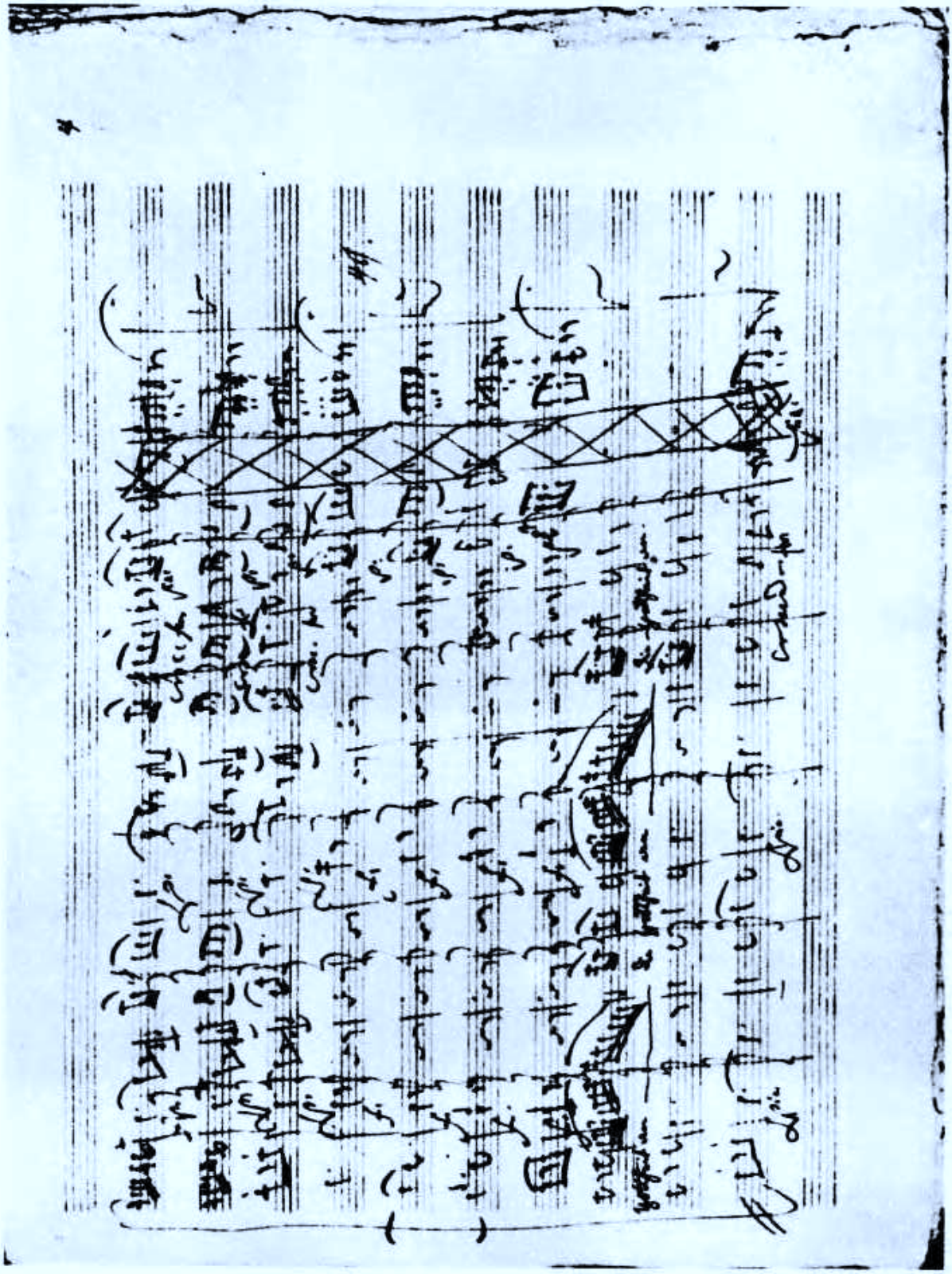
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Erste Seite der Introduktion (No. 1; zur Numerierung vgl. *Zum vorliegenden Band*). Vgl. Seite 38–39, Takt 1–8.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



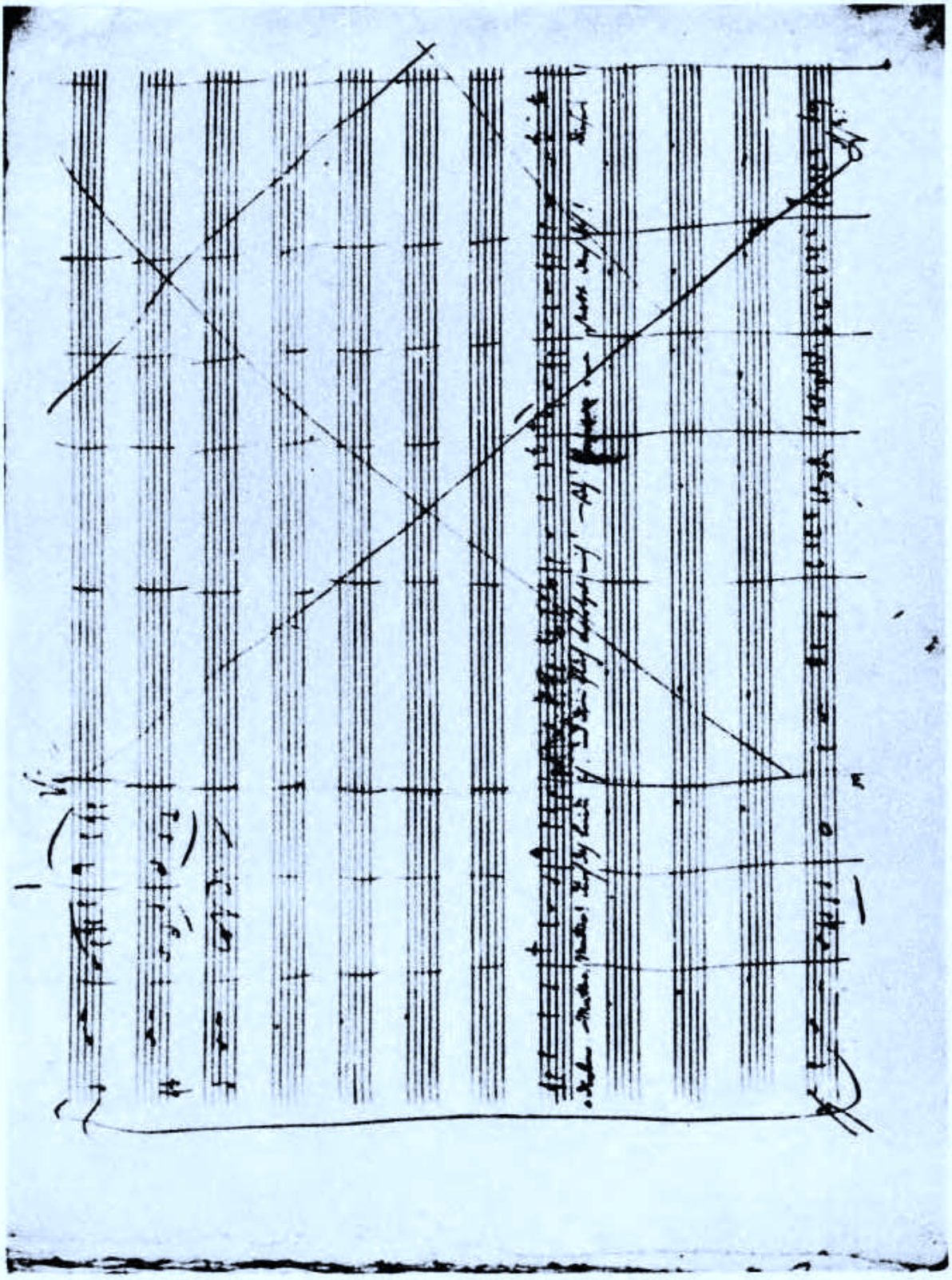
Erste Seite des Duetts „*Bei Männern, welche Liebe fühlen*" (No. 7). Vgl. Seite 122–123, Takt 1–7 (1. Hälfte).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



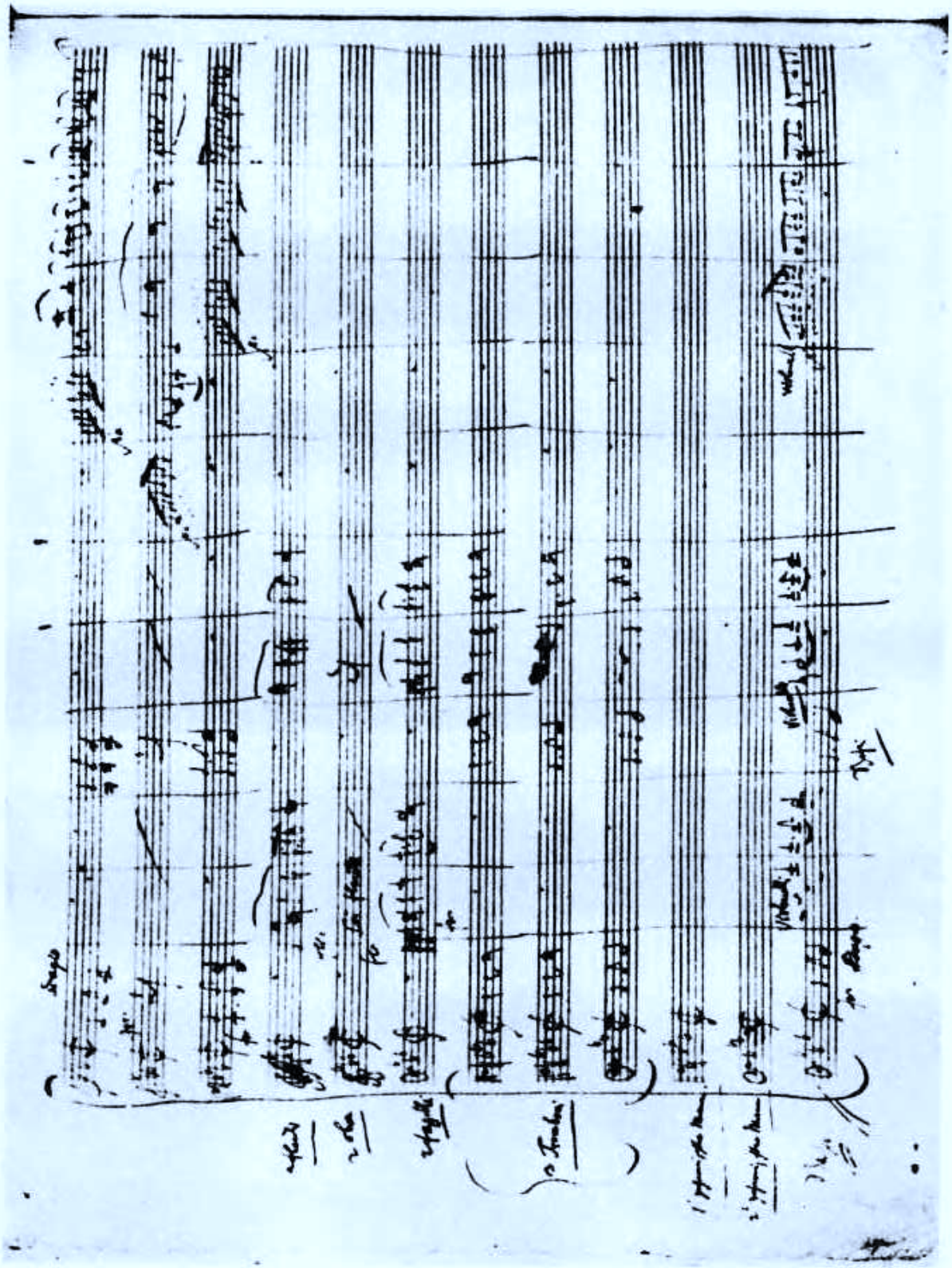
Letzte Seite des Duetts „*Bei Männern, welche Liebe fühlen*" (No. 7). Vgl. Seite 126, Takt 43 (2. Hälfte) bis Schluß.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Blatt 6' aus dem Finale II (No. 21). Vgl. Seite 275, Takt 78–80, und Fußnote auf dieser Seite.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Blatt 12ᵛ aus dem Finale II (No. 21) mit dem Beginn der Geharnischten-Szene. Vgl. Seite 287, Takt 190–200.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die Zauberflöte.

Eine

große Oper in zwey Aufzügen.

Von

Emmanuel Schikaneder.

Die Muſik iſt von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeiſter, und wirklichem k. k. Kammer-Compoſiteur.

Wien,
gedruckt bey Ignaz Alberti, 1791.

Perſonen.

Saraſtro.
Tamino.
Sprecher.
Erſter, Zweyter, Dritter } Prieſter.
Königinn der Nacht.
Pamina, ihre Tochter.
Erſte, Zweyte, Dritte } Dame.
Drey Genien.
Papageno.
Ein altes Weib.
Monoſtatos, ein Mohr.
Erſter, Zweyter, Dritter } Sclave.
Prieſter, Sclaven, Gefolge.

Von links nach rechts: Titelkupfer, Titelseite und Personenverzeichnis aus dem Libretto (Wien 1791, Ignaz Alberti).

Die Zauberflöte

EINE DEUTSCHE OPER IN ZWEI AUFZÜGEN
TEXT VON EMANUEL SCHIKANEDER
KV 620

Begonnen: Wien, vermutlich im Frühjahr 1791
Datiert: Wien, im Juli (Ouverture und Priestermarsch: 28. September) 1791
Erste Aufführung: Wien, 30. September 1791

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

PERSONEN

Sarastro	Basso
Tamino	Tenore
Sprecher	Basso
Erster Priester	Basso
Zweiter Priester	Tenore
Dritter Priester	Sprechrolle
Königin der Nacht	Soprano
Pamina, ihre Tochter	Soprano
Erste Dame	Soprano
Zweite Dame	Soprano
Dritte Dame	Soprano
Erster Knabe	Soprano
Zweiter Knabe	Soprano
Dritter Knabe	Soprano
Ein altes Weib (Papagena)	Soprano
Papageno	Basso
Monostatos, ein Mohr	Tenore
Erster geharnischter Mann	Tenore
Zweiter geharnischter Mann	Basso
Erster Sklave	Sprechrolle
Zweiter Sklave	Sprechrolle
Dritter Sklave	Sprechrolle

Coro: Priester, Sklaven, Gefolge

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flauti / Flauto piccolo, 2 Oboi, 2 Clarinetti / 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti;
2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni; Timpani; Strumento d'acciaio; Archi

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VERZEICHNIS DER AUFTRITTE UND NUMMERN

Ouverture 5

Erster Aufzug

ERSTER AUFTRITT

No. 1 Introduction Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren (Drei Damen, Tamino) 38

Dialog Wo bin ich! (Tamino) 68

ZWEITER AUFTRITT

No. 2 Aria Der Vogelfänger bin ich ja (Papageno) . . 68

Dialog He da! (Tamino, Papageno) 73

DRITTER AUFTRITT

Dialog Papageno! (Drei Damen, Papageno, Tamino) . 74

VIERTER AUFTRITT

No. 3 Aria Dies Bildnis ist bezaubernd schön (Tamino) 75

FÜNFTER AUFTRITT

Dialog Rüste dich mit Mut und Standhaftigkeit (Drei Damen, Tamino) 80

SECHSTER AUFTRITT

No. 4 Recitativo ed Aria O zittre nicht, mein lieber Sohn (Königin der Nacht) 81

SIEBENTER UND ACHTER AUFTRITT

Dialog Ist's denn auch Wirklichkeit, was ich sah? (Tamino) 89

No. 5 Quintetto Hm! hm! hm! (Drei Damen, Tamino, Papageno) 89

NEUNTER AUFTRITT

Dialog Ha, ha, ha! (Drei Sklaven) 114

ZEHNTER AUFTRITT

Dialog He Sklaven! (Monostatos, Drei Sklaven) . . . 114

ELFTER UND ZWÖLFTER AUFTRITT

No. 6 Terzetto Du feines Täubchen nur herein (Pamina, Monostatos, Papageno) 115

DREIZEHNTER AUFTRITT

Dialog Mutter — Mutter — Mutter! (Pamina) 121

VIERZEHNTER AUFTRITT

Dialog Bin ich nicht ein Narr, daß ich mich schrecken ließ? (Papageno, Pamina) 121

No. 7 Duetto Bei Männern, welche Liebe fühlen (Pamina, Papageno) 122

FÜNFZEHNTER — NEUNZEHNTER AUFTRITT

No. 8 Finale Zum Ziele führt dich diese Bahn (Pamina, Drei Knaben, Tamino, Monostatos, Sarastro, [Erster] Priester, Papageno, Chor) 127

Zweiter Aufzug

ERSTER AUFTRITT

No. 9 Marcia 191

Dialog Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten Diener der großen Götter Osiris und Isis! (Sarastro, Drei Priester, Sprecher) 193

No. 10 Aria con coro O Isis und Osiris (Sarastro, Chor) 194

ZWEITER AUFTRITT

Dialog Eine schreckliche Nacht! (Tamino, Papageno) . 197

DRITTER AUFTRITT

Dialog Ihr Fremdlinge, was sucht oder fordert ihr von uns? (Sprecher, Tamino, Zweiter Priester, Papageno) 197

No. 11 Duetto Bewahret euch vor Weibertücken (Zweiter Priester, Sprecher) 198

VIERTER AUFTRITT

Dialog He, Lichter her! (Papageno, Tamino) 201

FÜNFTER AUFTRITT

No. 12 Quintetto Wie? wie? wie? ihr an diesem Schreckensort? (Drei Damen, Tamino, Papageno) 202

SECHSTER AUFTRITT

Dialog Heil dir, Jüngling! (Sprecher, Zweiter Priester, Papageno) 219

SIEBENTER AUFTRITT

Dialog Ha, da find' ich ja die spröde Schöne! (Monostatos) 219

No. 13 Aria Alles fühlt der Liebe Freuden (Monostatos) 220

ACHTER AUFTRITT

Dialog Zurücke! (Königin der Nacht, Pamina, Monostatos) 224

No. 14 Aria Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen (Königin der Nacht) 224

NEUNTER AUFTRITT

Dialog Morden soll ich? (Pamina) 232

ZEHNTER AUFTRITT

Dialog Sarastros Sonnenkreis hat also auch seine Wirkung? (Monostatos, Pamina) 232

ELFTER AUFTRITT

Dialog So fahr denn hin! (Monostatos, Sarastro) . . . 232

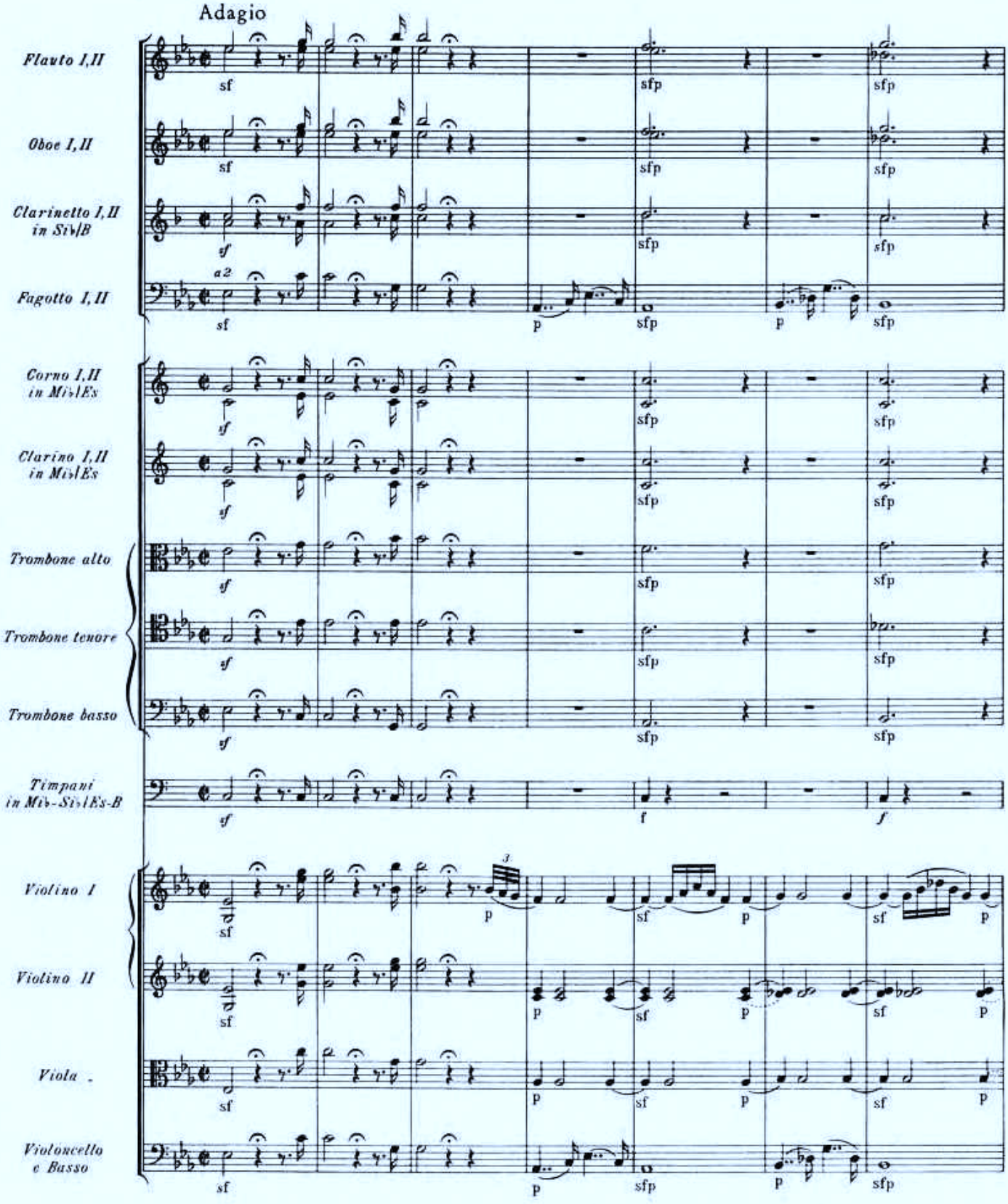
ZWÖLFTER AUFTRITT

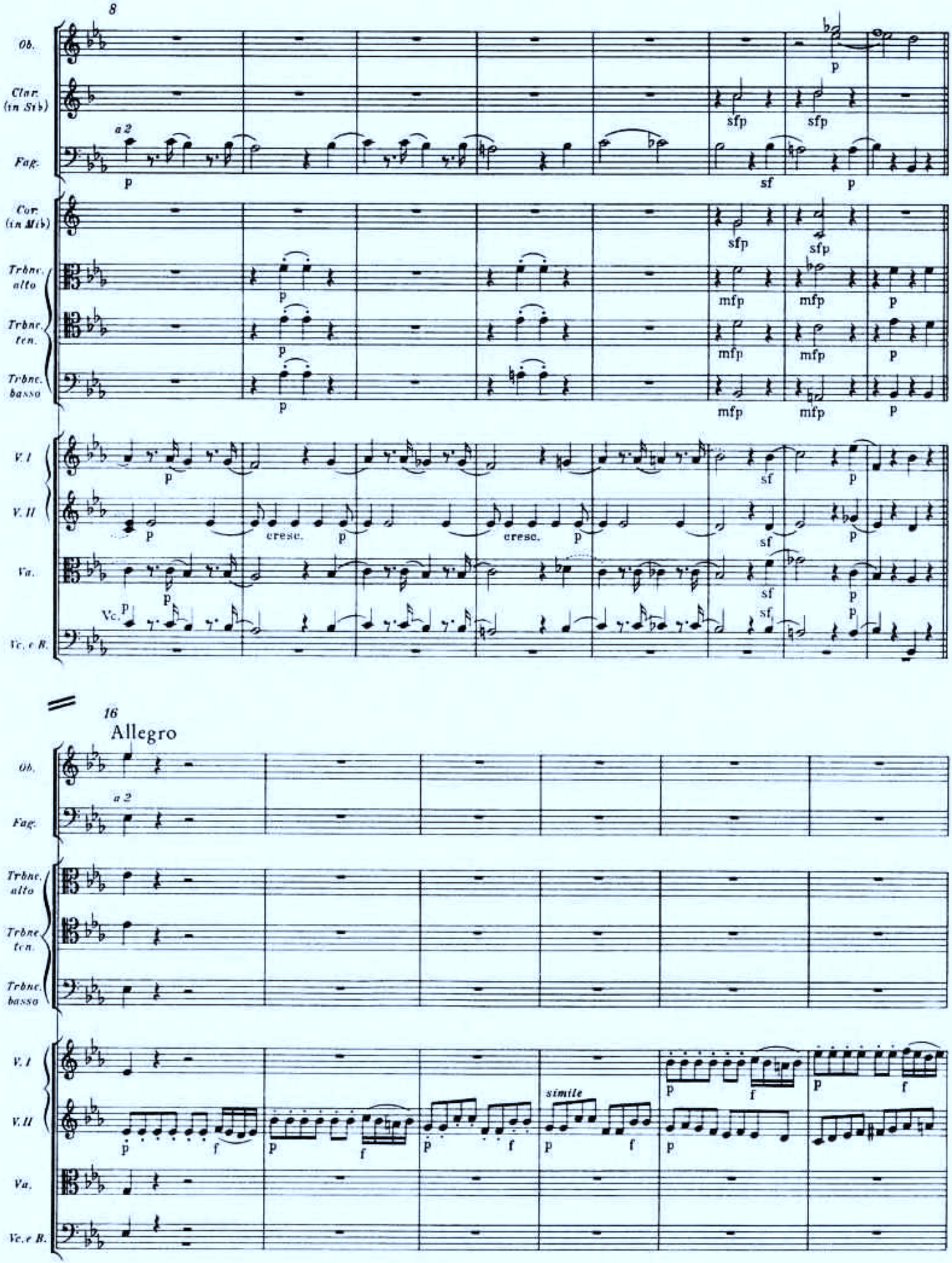
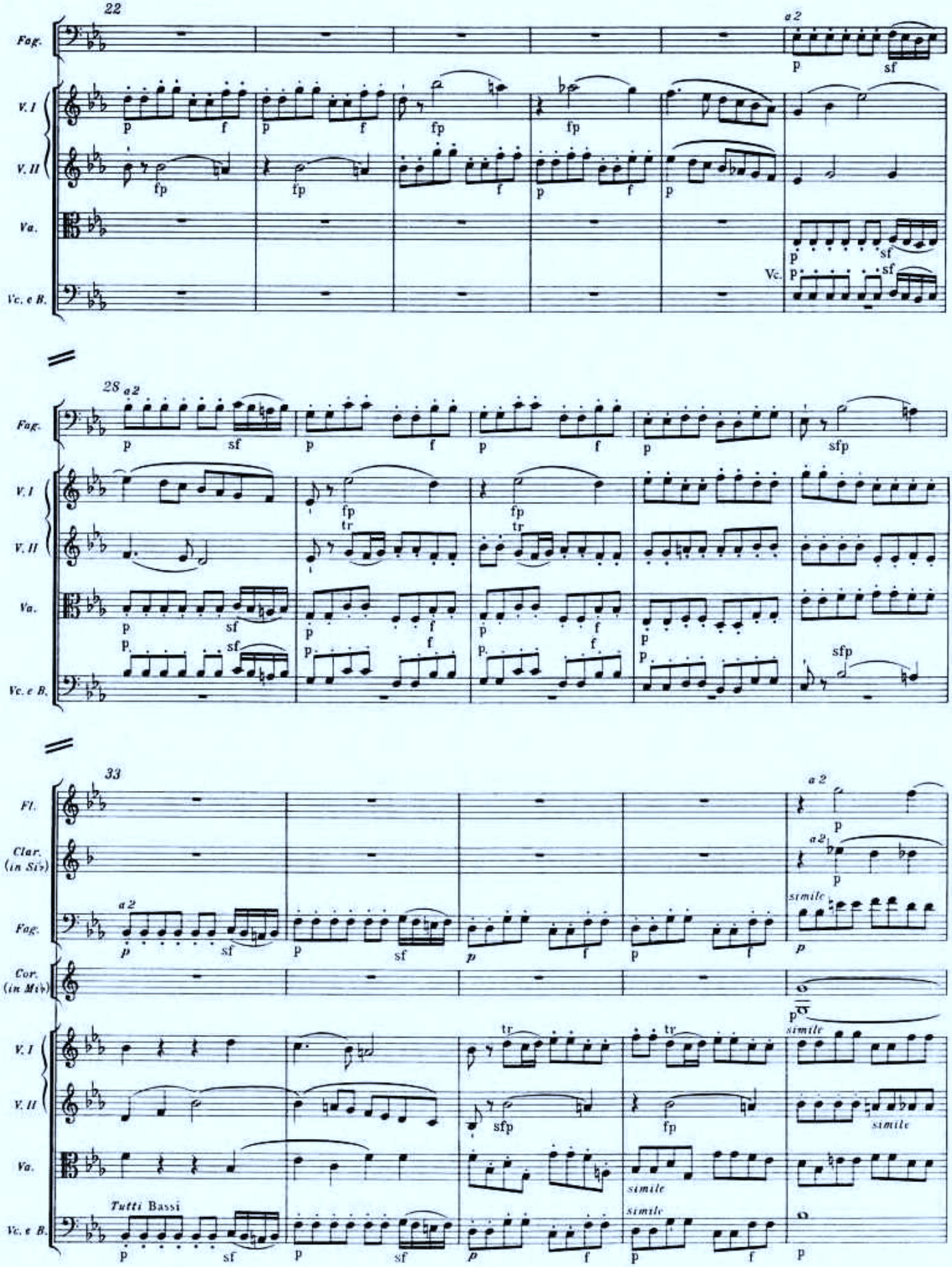
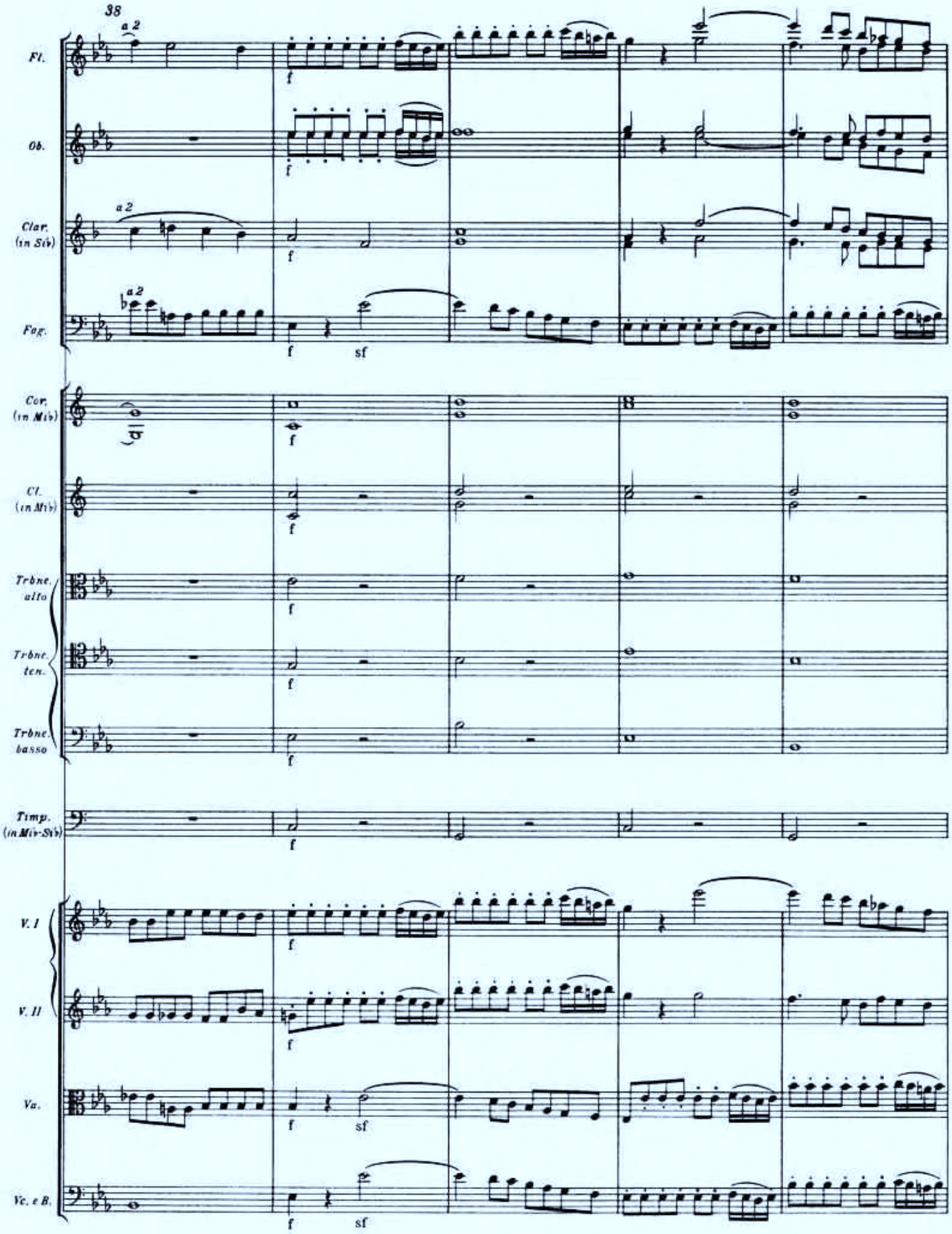
Dialog Herr, strafe meine Mutter nicht! (Pamina, Sarastro) 232

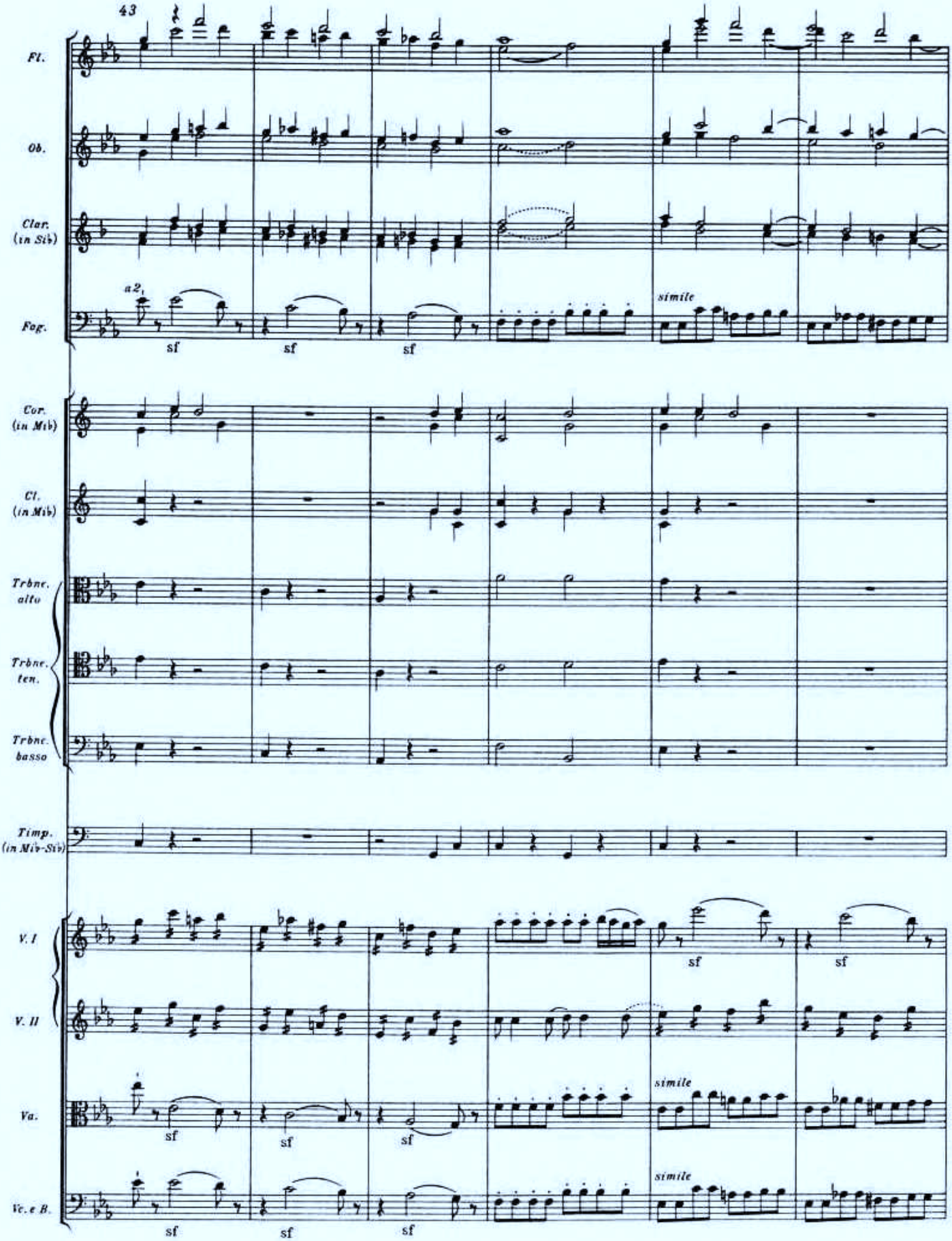
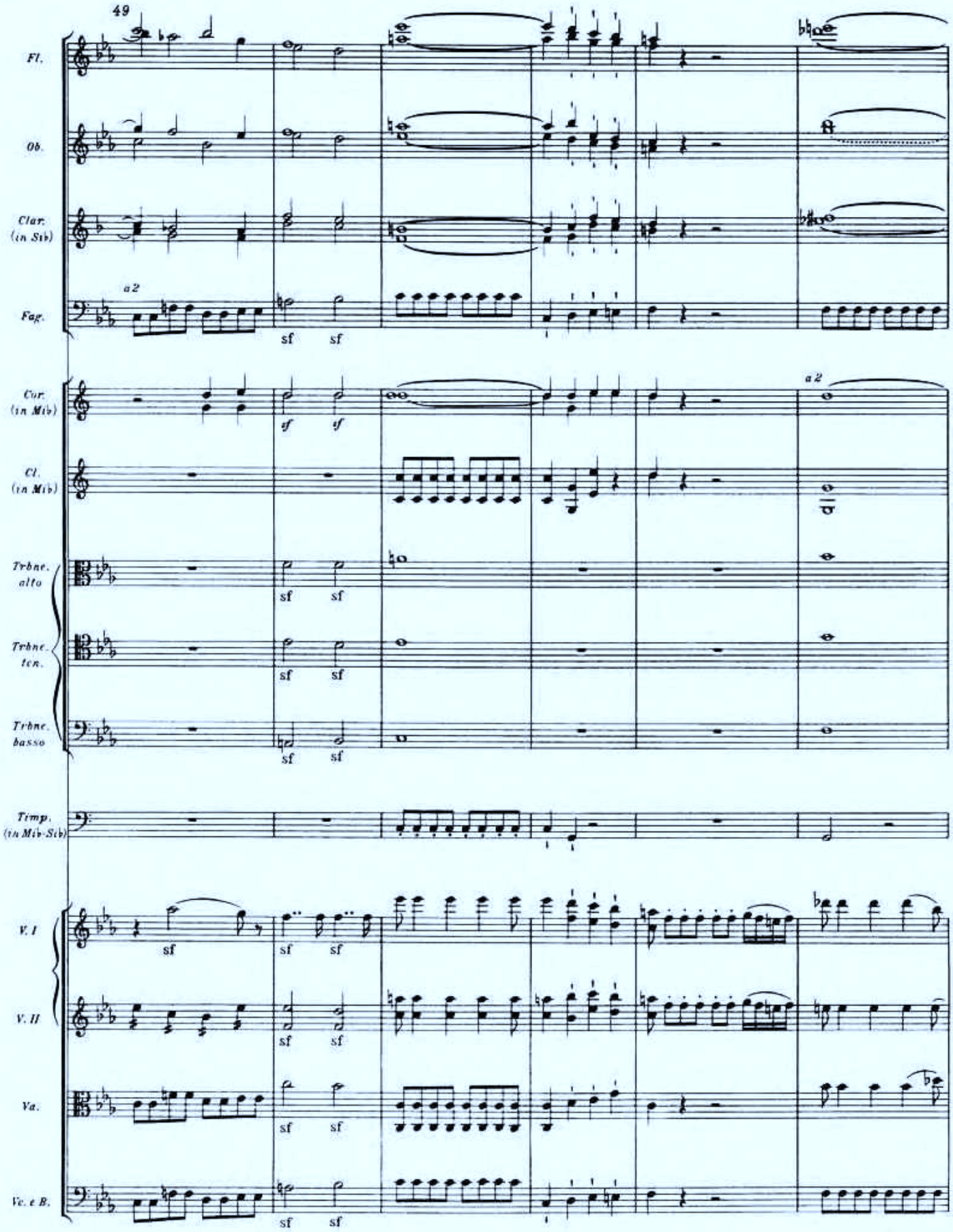
No. 15 Aria In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht! (Sarastro) 233

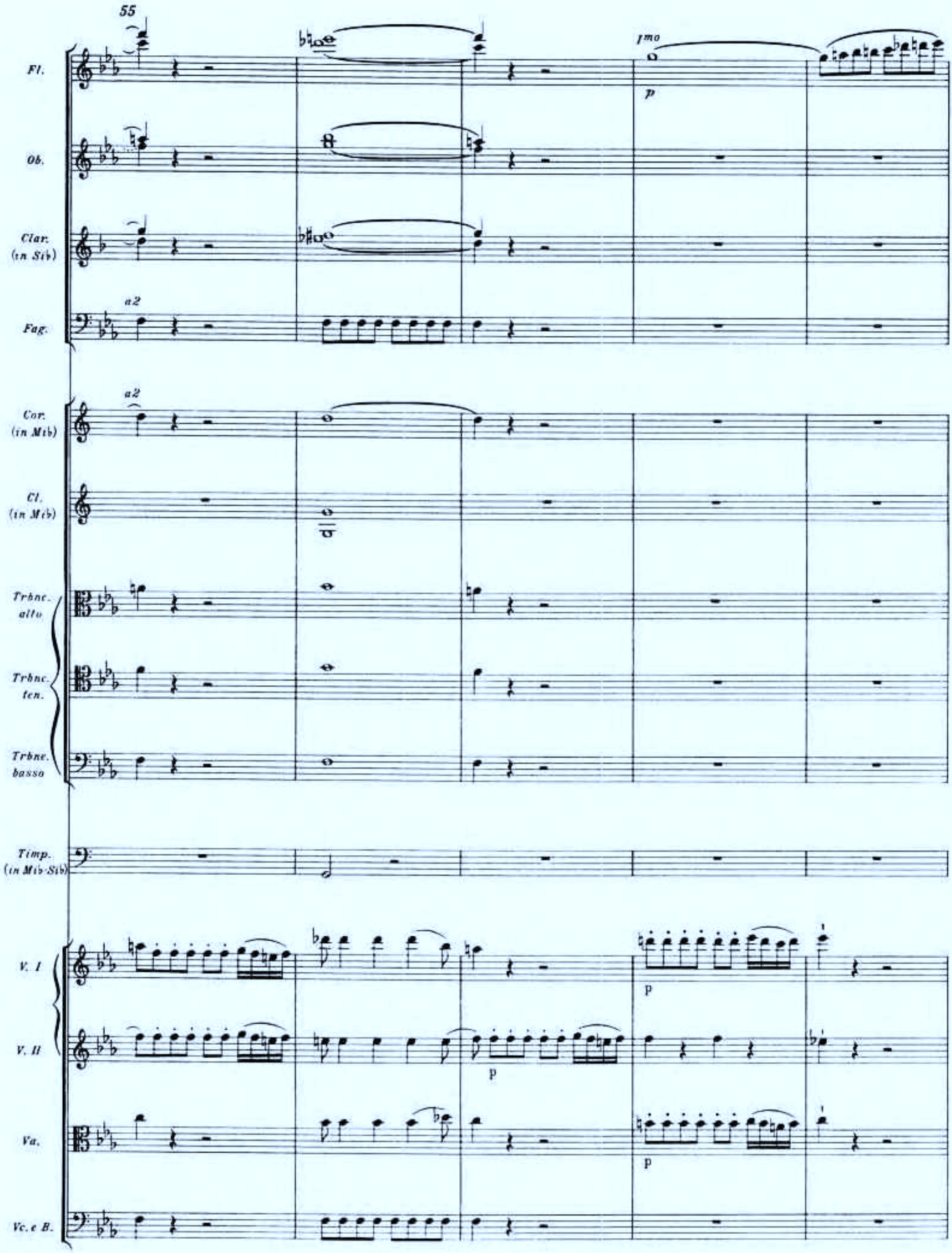
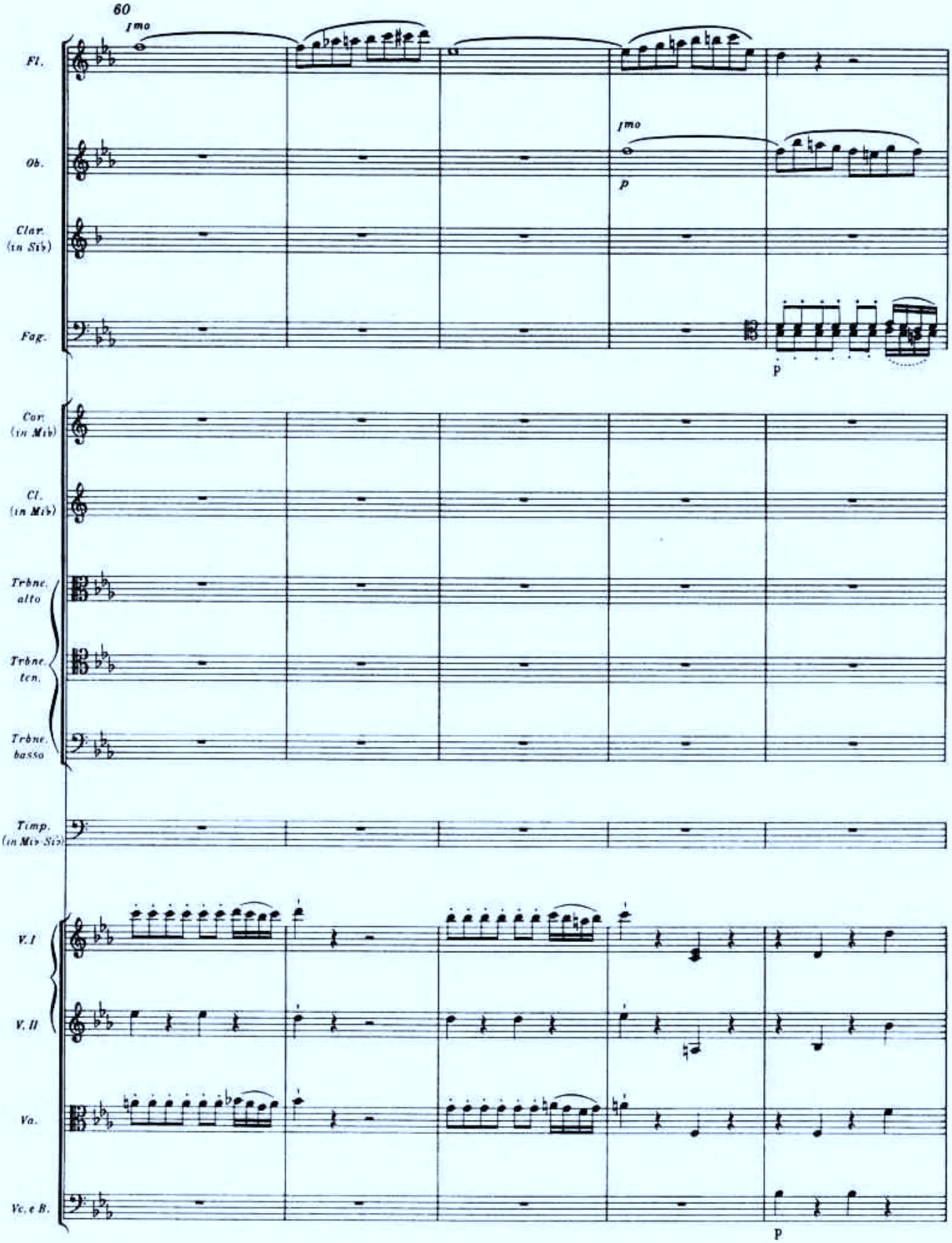
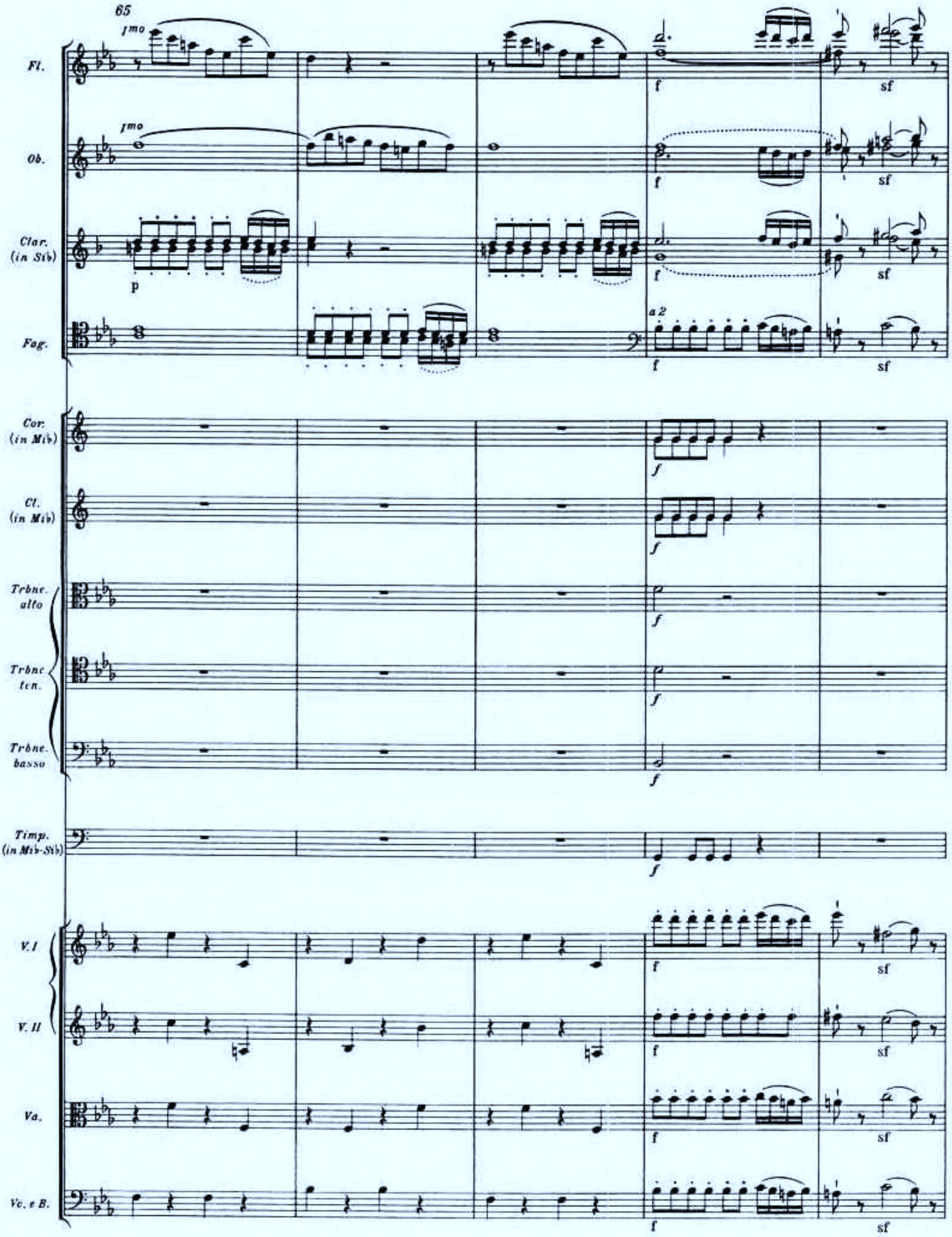
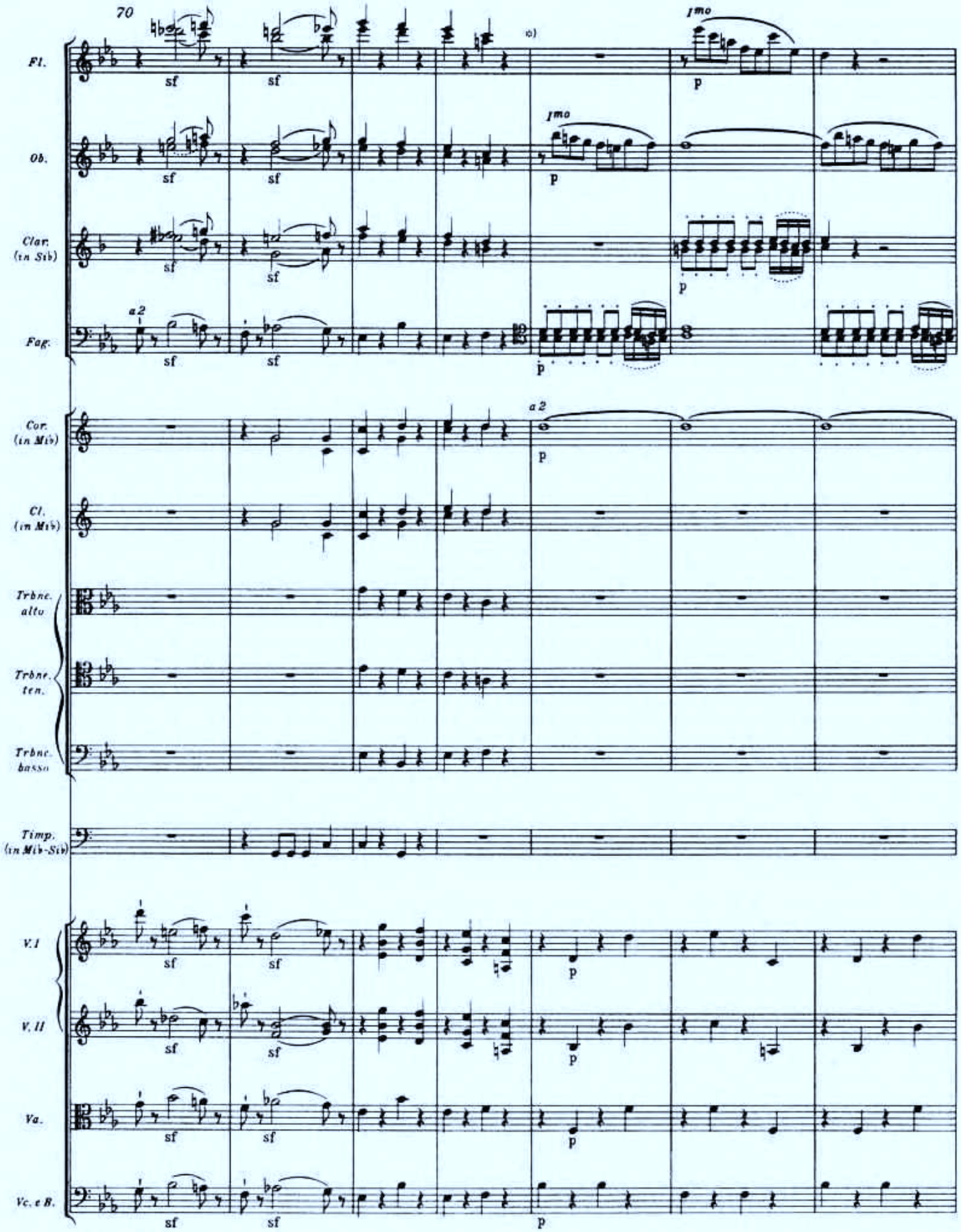
DREIZEHNTER AUFTRITT
Dialog Hier seid ihr euch beide allein überlassen (Sprecher, Zweiter Priester) 235
VIERZEHNTER AUFTRITT
Dialog Tamino! (Papageno, Tamino) 235
FÜNFZEHNTER AUFTRITT
Dialog Ist das für mich? (Papageno, Altes Weib) . . . 235
SECHZEHNTER AUFTRITT
No. 16 Terzetto Seid uns zum zweiten Mal willkommen (Drei Knaben) 236
SIEBZEHNTER AUFTRITT
Dialog Tamino, wollen wir nicht speisen? (Papageno) . 240
ACHTZEHNTER AUFTRITT
Dialog Du hier? — Gütige Götter! (Pamina, Tamino, Papageno) 240
No. 17 Aria Ach ich fühl's, es ist verschwunden! (Pamina) 241
NEUNZEHNTER AUFTRITT
Dialog Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schweigen (Papageno) 244
ZWANZIGSTER AUFTRITT
No. 18 Chor der Priester O Isis, und Osiris, welche Wonne! 245
EINUNDZWANZIGSTER AUFTRITT
Dialog Prinz, dein Betragen war bis hieher männlich (Sarastro, Pamina, Tamino) 249
No. 19 Terzetto Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn? (Pamina, Tamino, Sarastro) 250
ZWEIUNDZWANZIGSTER AUFTRITT
Dialog Tamino! Tamino! (Papageno) 257
DREIUNDZWANZIGSTER AUFTRITT
Dialog Mensch! du hättest verdient (Sprecher, Papageno) 257
No. 20 Aria Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich! (Papageno) 258
VIERUNDZWANZIGSTER AUFTRITT
Dialog Da bin ich schon, mein Engel! (Altes Weib, Papageno) 266
FÜNFUNDZWANZIGSTER AUFTRITT
Dialog Fort mit dir, junges Weib! (Sprecher, Papageno) 266
SECHSUNDZWANZIGSTER–DREISSIGSTER AUFTRITT
No. 21 Finale Bald prangt, den Morgen zu verkünden (Königin der Nacht, Pamina, Pagagena, Drei Knaben, Drei Damen, Tamino, Monostatos, Erster und zweiter geharnischter Mann, Sarastro, Papageno, Chor) . 267

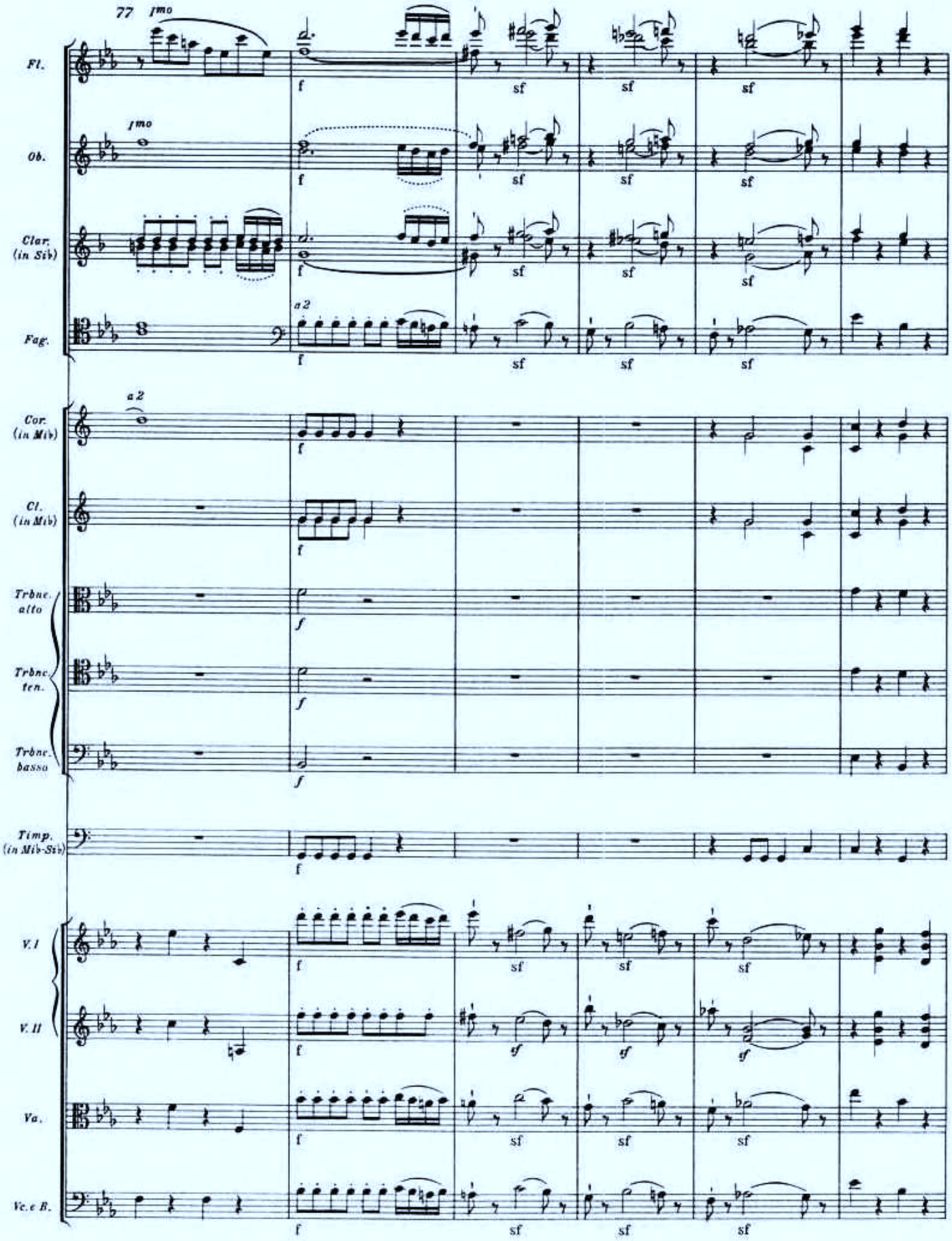
Ouverture *)

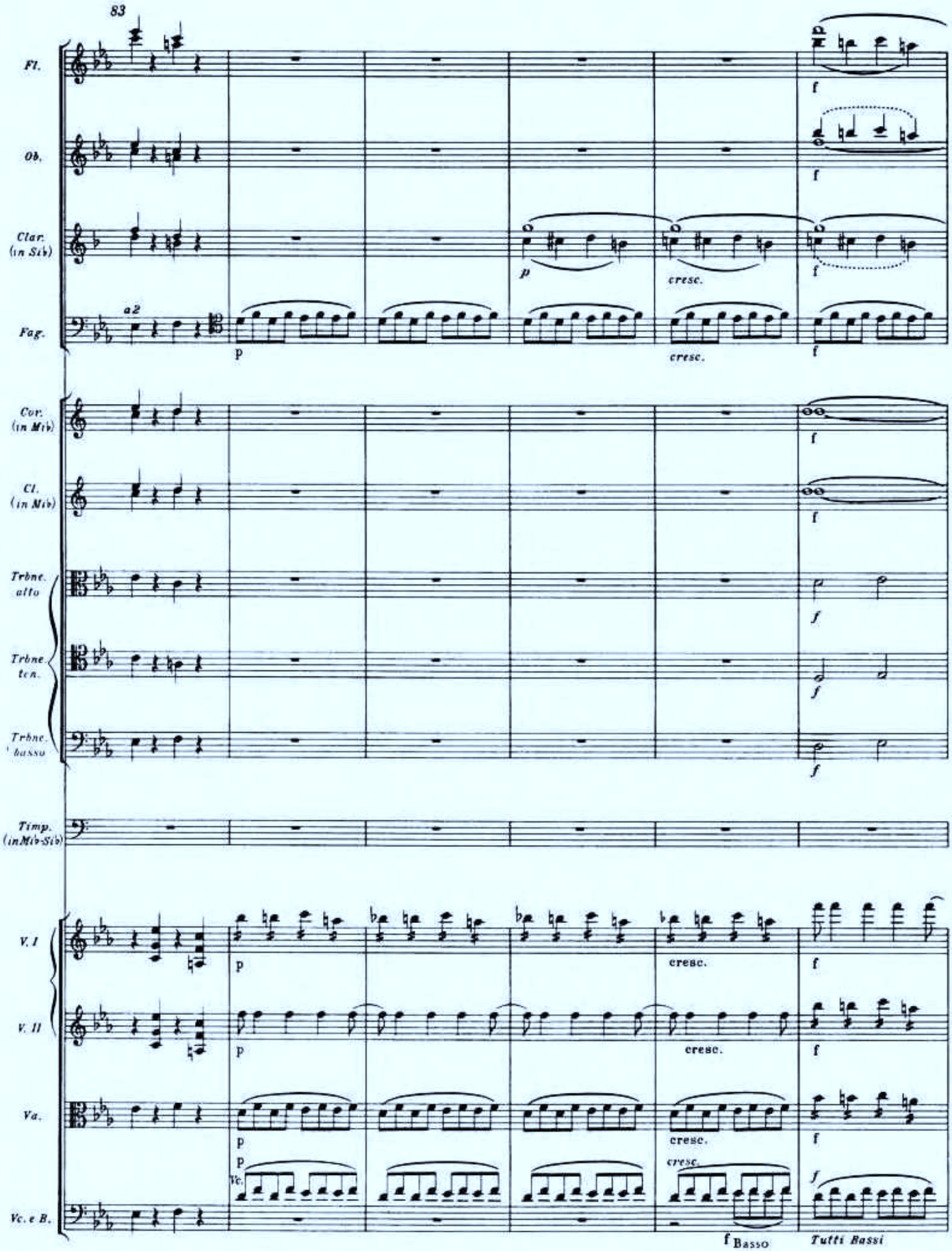
Adagio

*) Ein Ouverturen-Fragment (KV Anh. 102/620a) sowie eine Skizze zur Ouverture sind im Anhang II als Nr. 1a und b, S. 372 f., wiedergegeben.

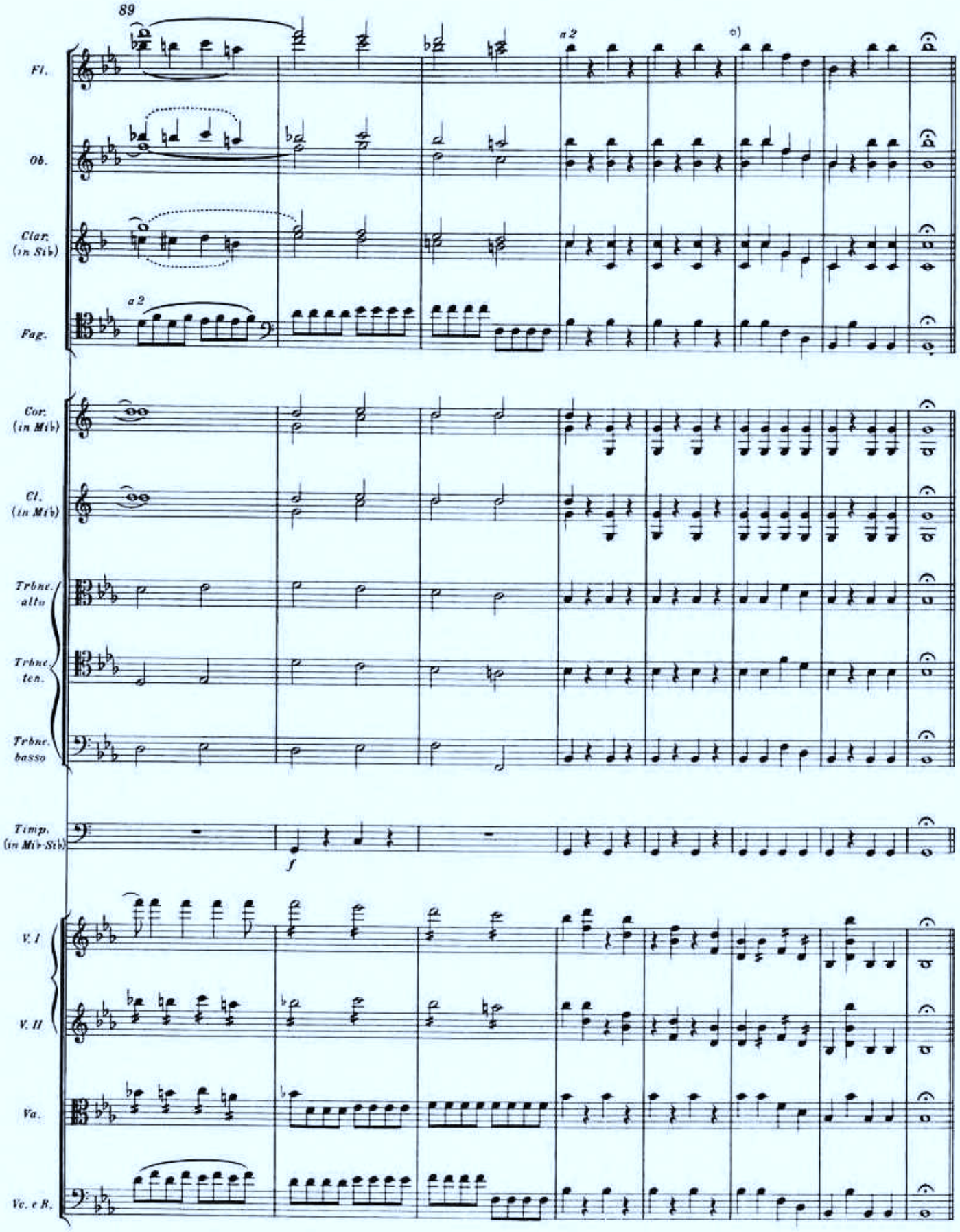
© 1970 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

8
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Vc.
Vc. e B.
p
sfp
sf
mfp
cresc.
16
Allegro
simile
f

22
Fag.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
28
33
Fl.
Clar. (in Si♭)
Cor. (in Mi♭)
Vc.
Tutti Bassi
simile

38
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
f
sf


43
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
sf
sf
sf
simile
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
sf
sf
sf
simile
sf
sf
sf
sf
sf
sf
simile
simile

49
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
sf sf
Cor. (in Mib)
sf sf
a 2
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
sf sf
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
sf

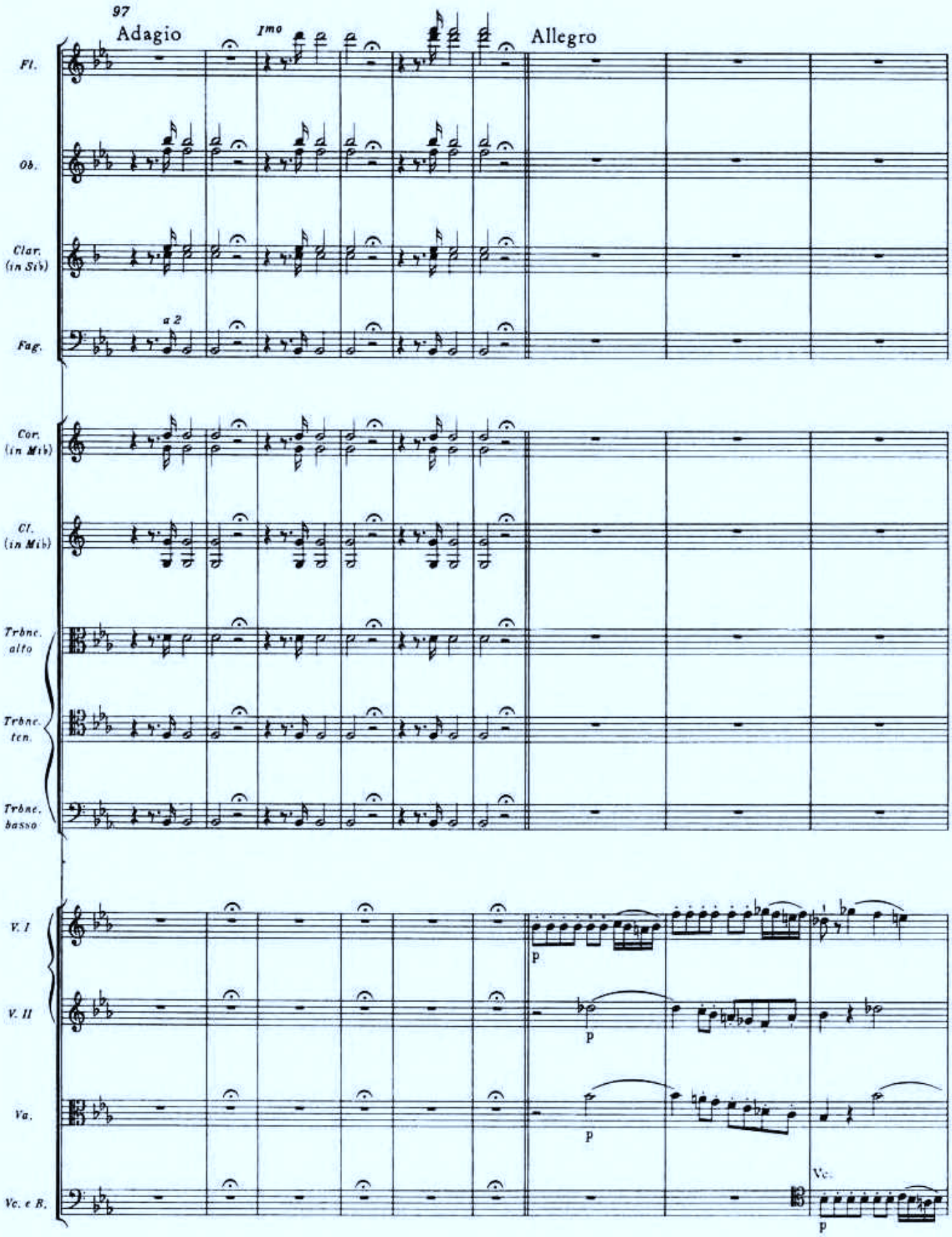
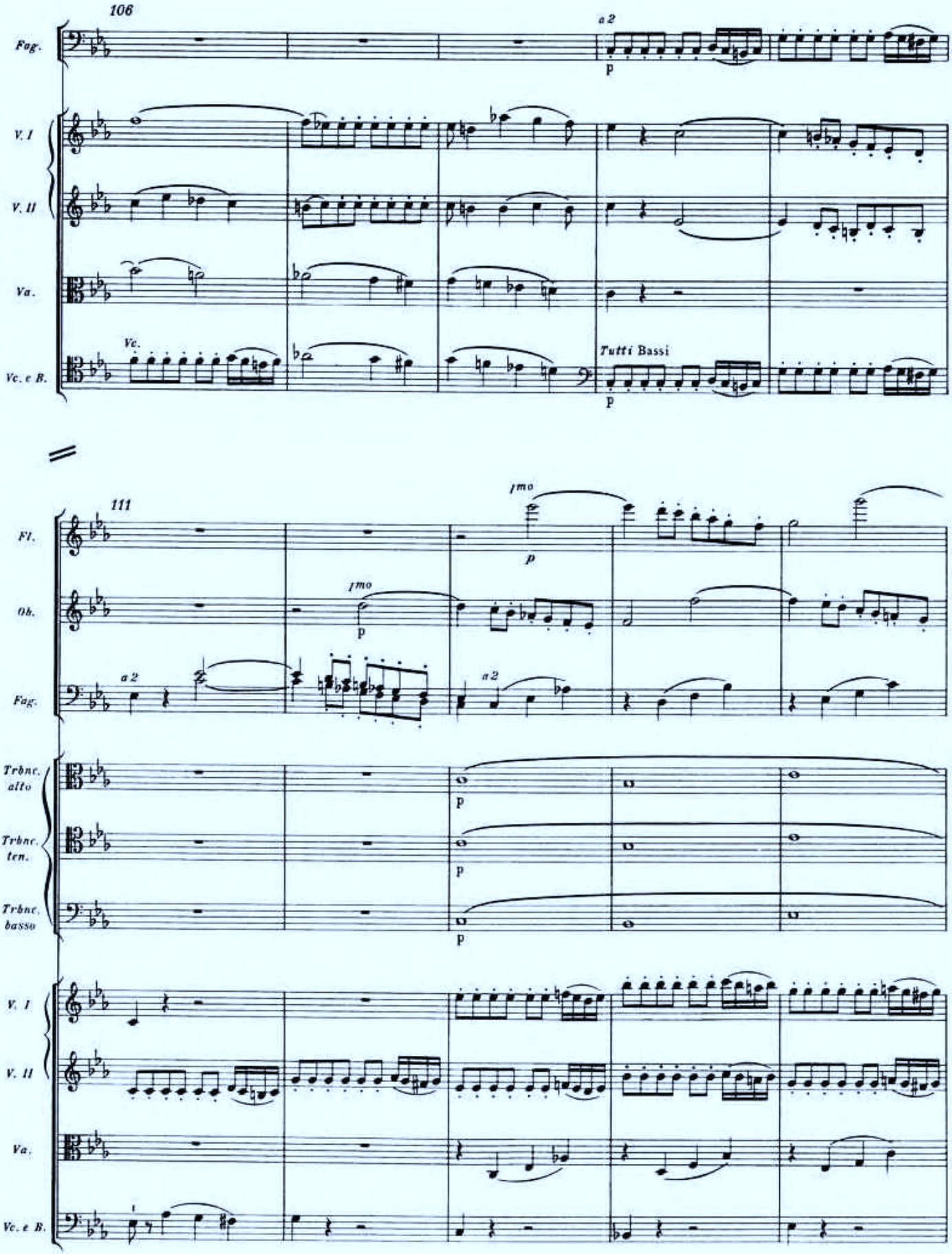
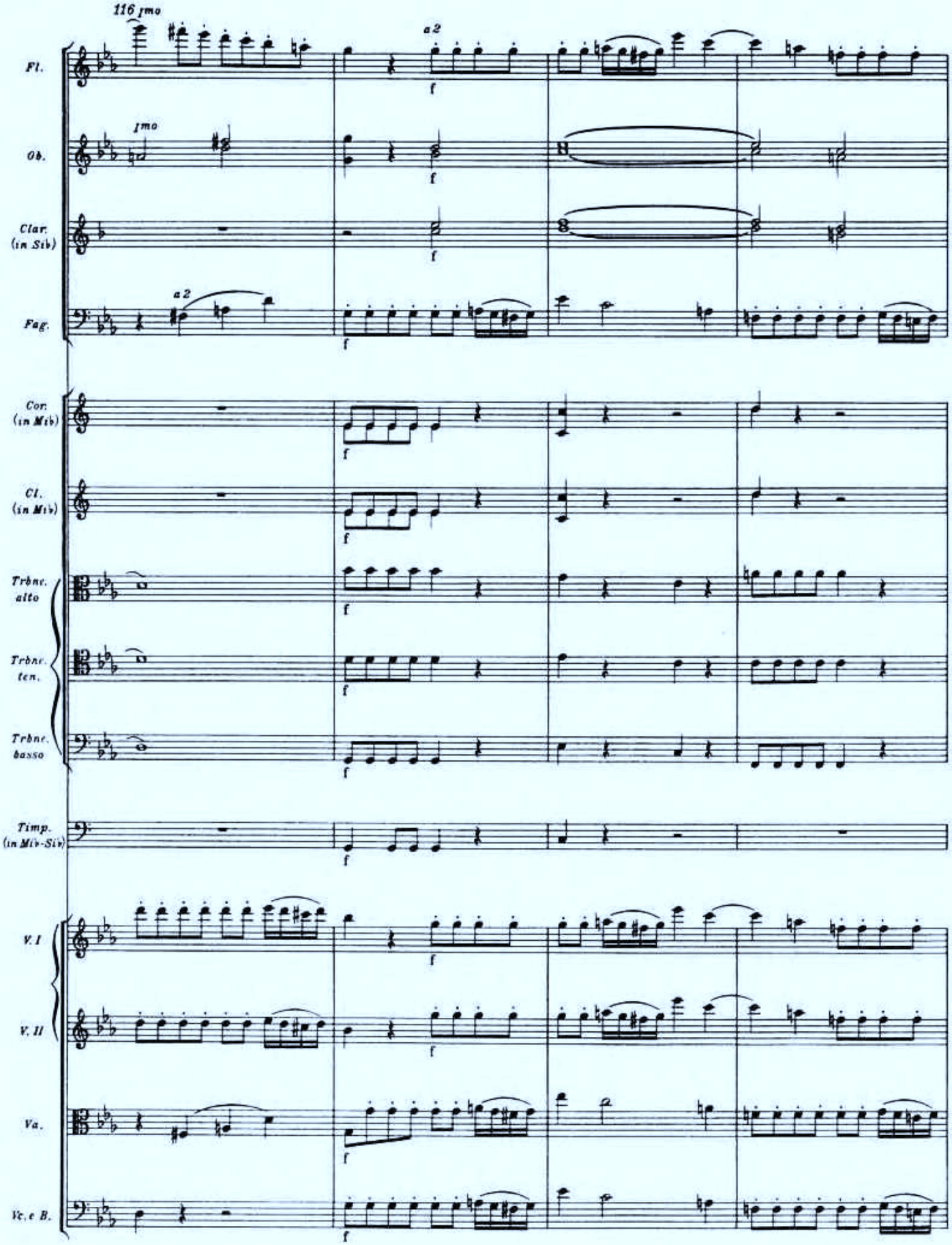
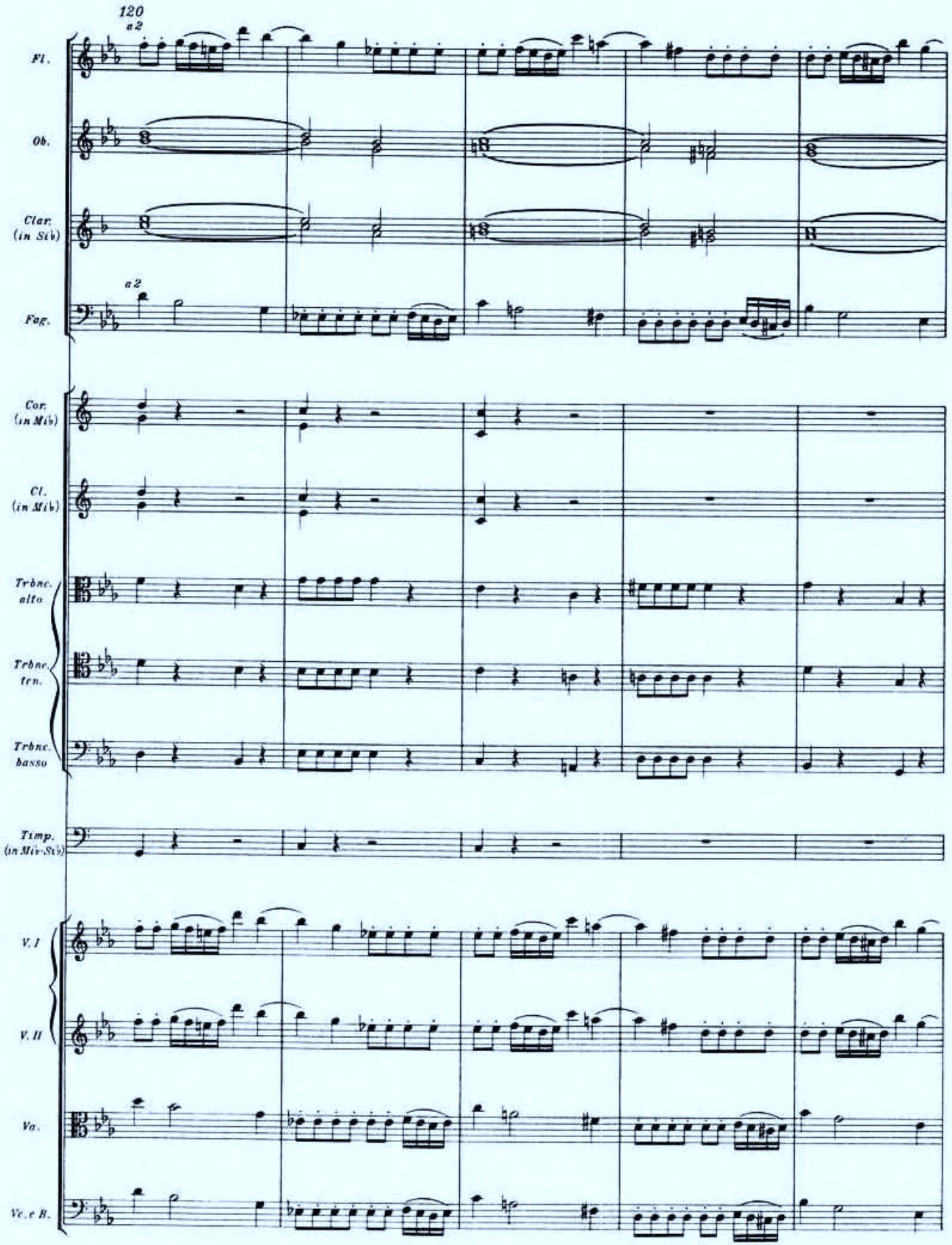
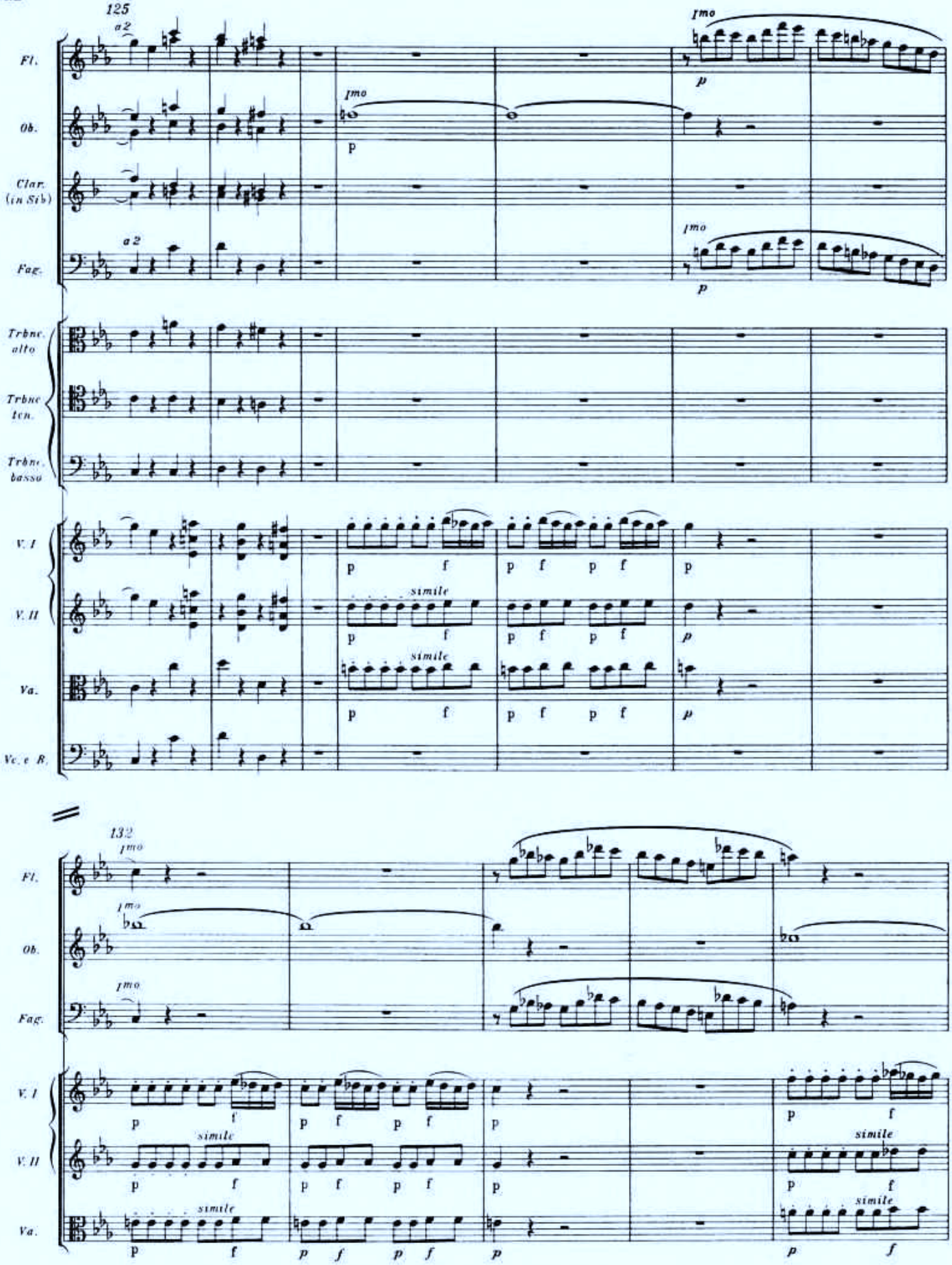
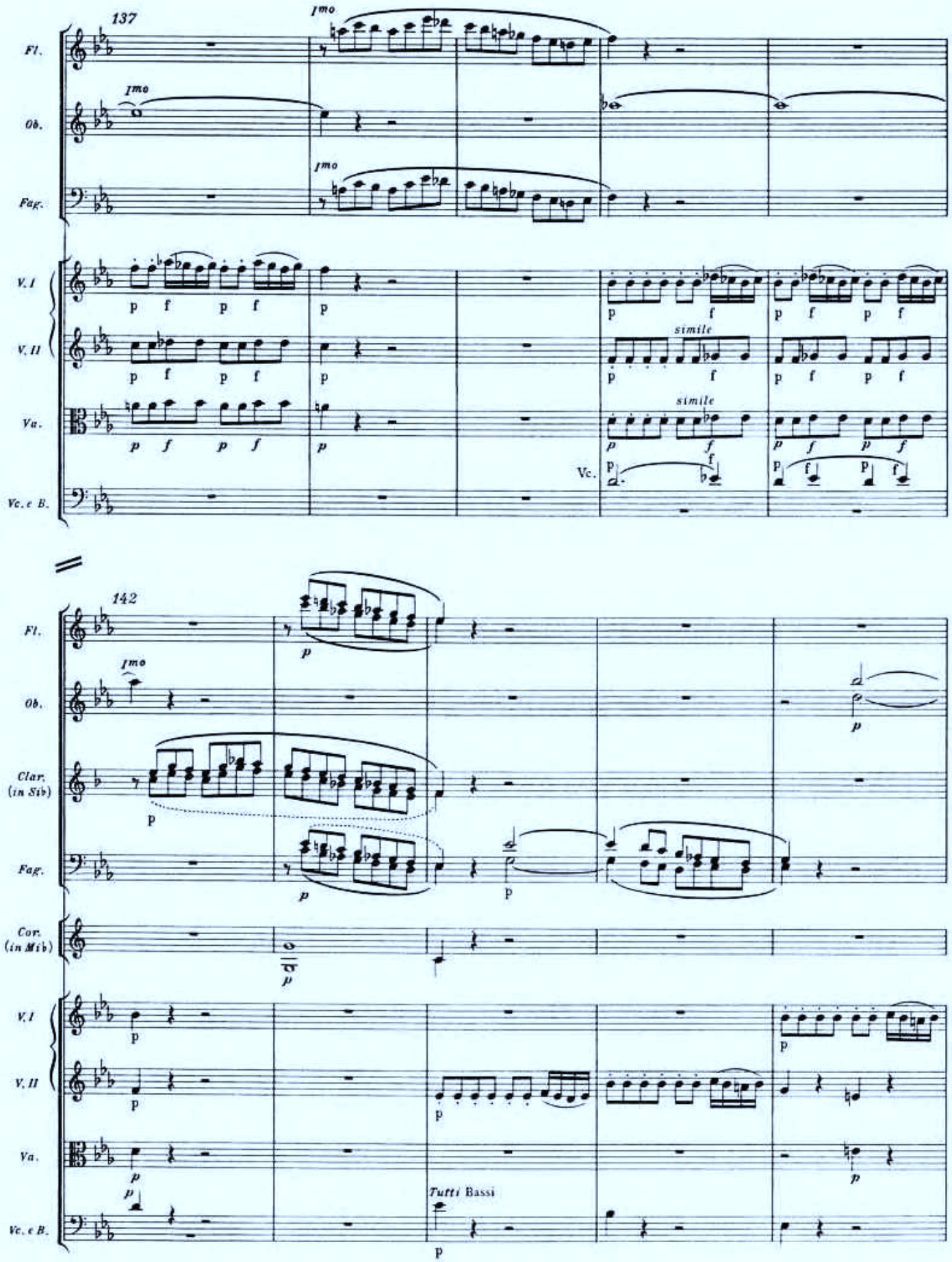
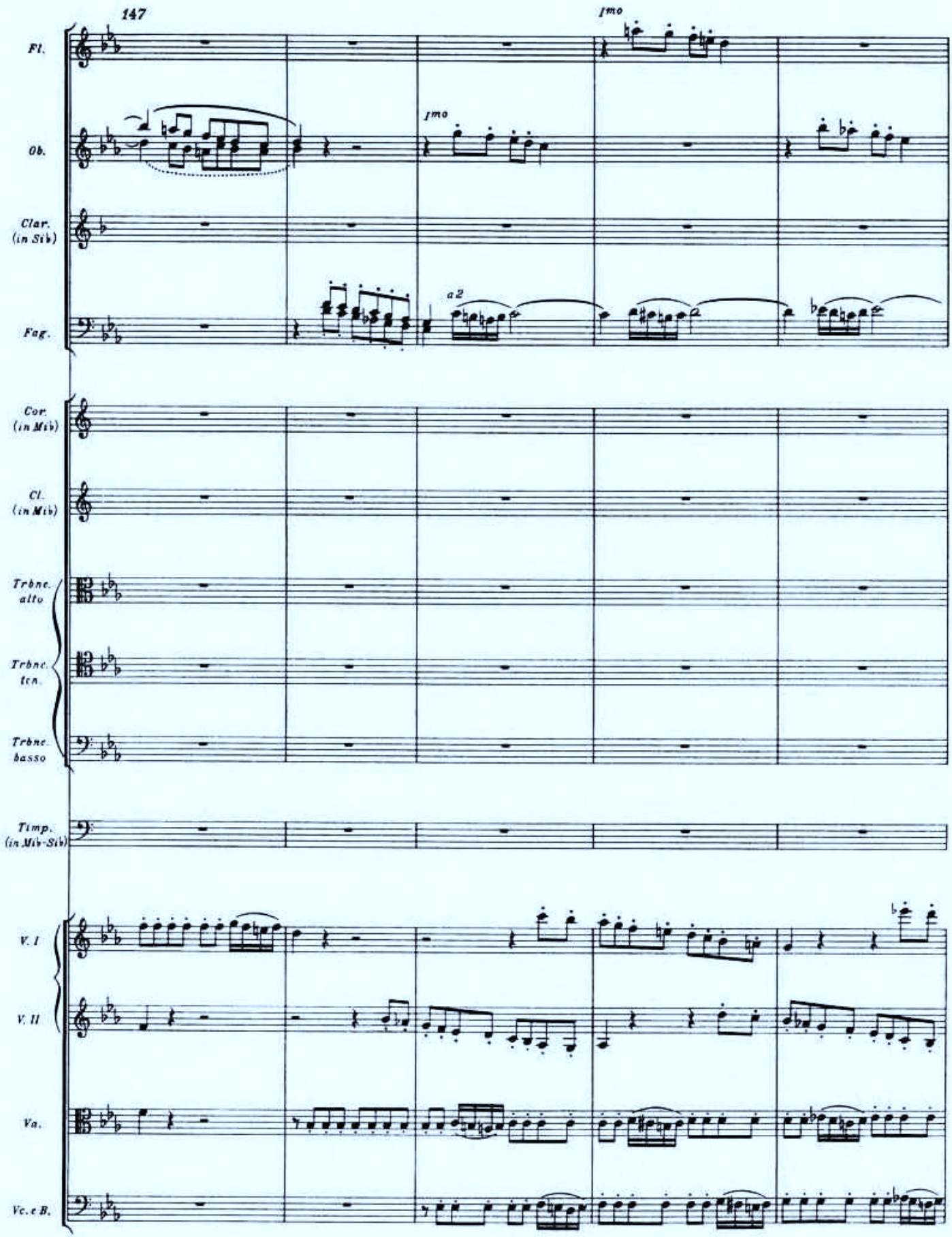
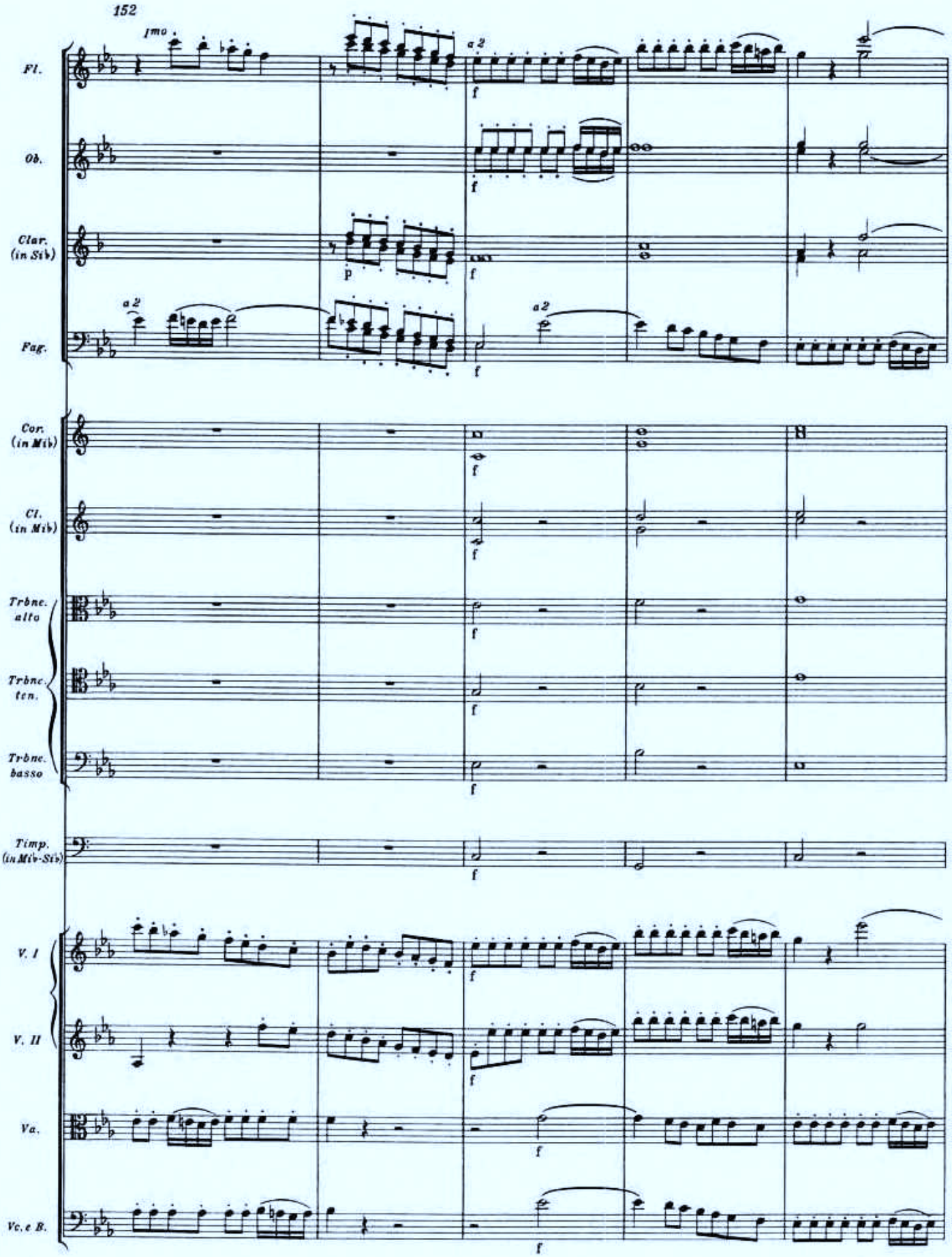

55
1mo
p
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
a2
Fag.
a2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
p
p

60
1mo
Fl.
Ob.
1mo
p
Clar. (in Si♭)
Fag.
p
Cor. (in Mi♭)
Cl. (in Mi♭)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mi♭-Si♭)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p

65
1mo
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
f
sf
a 2

*) Zu einer Streichung nach T. 73 vgl. Krit. Bericht.

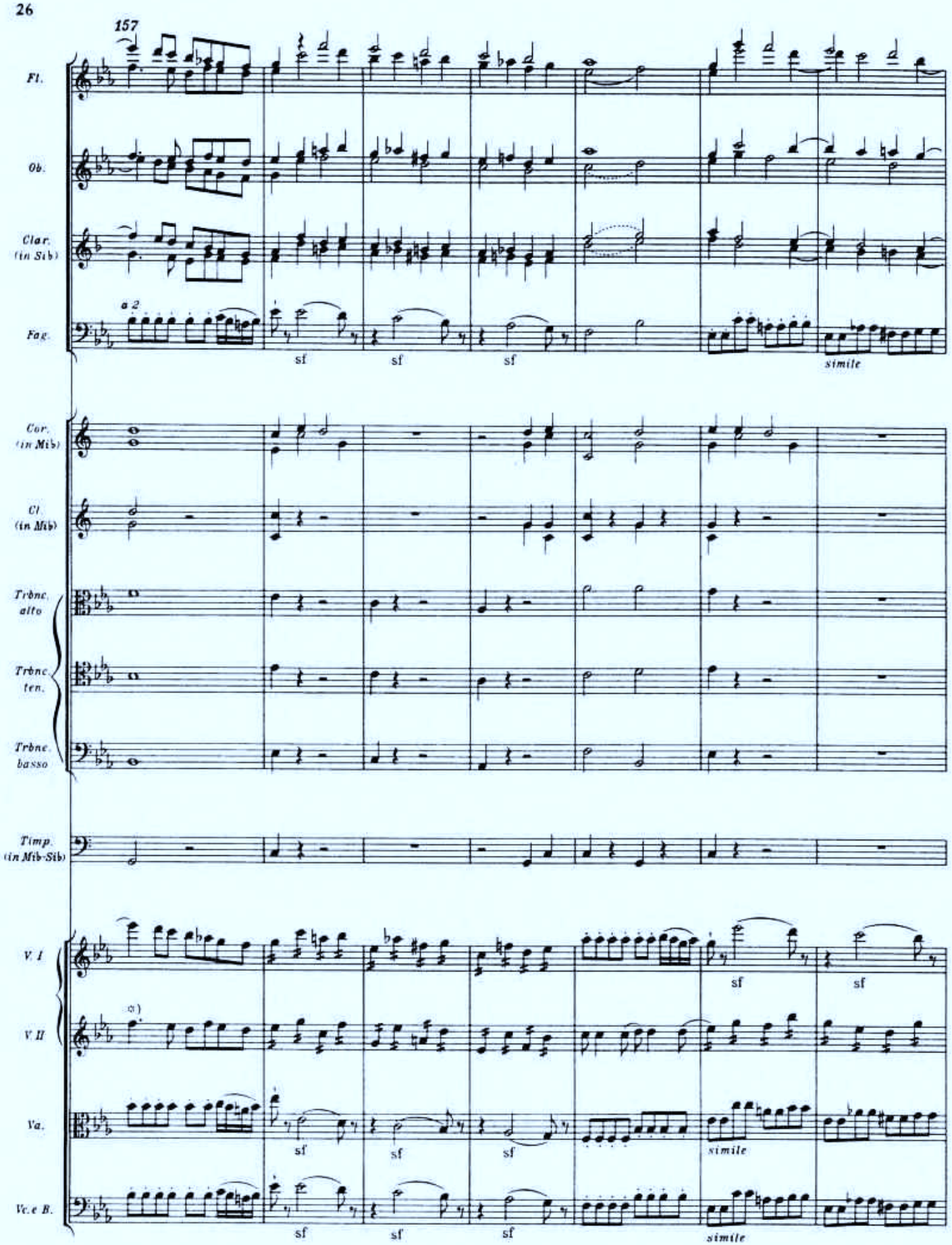

77
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

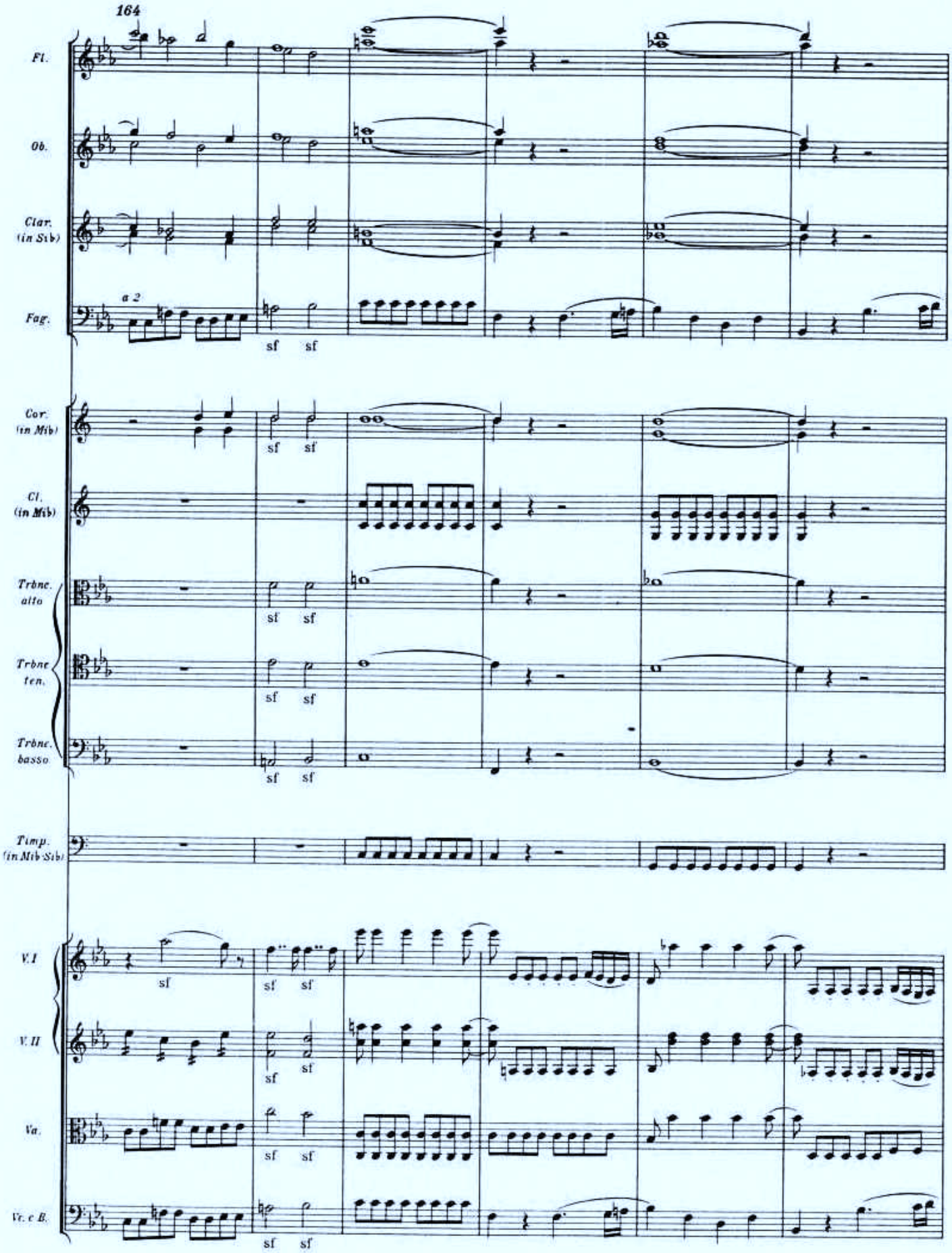
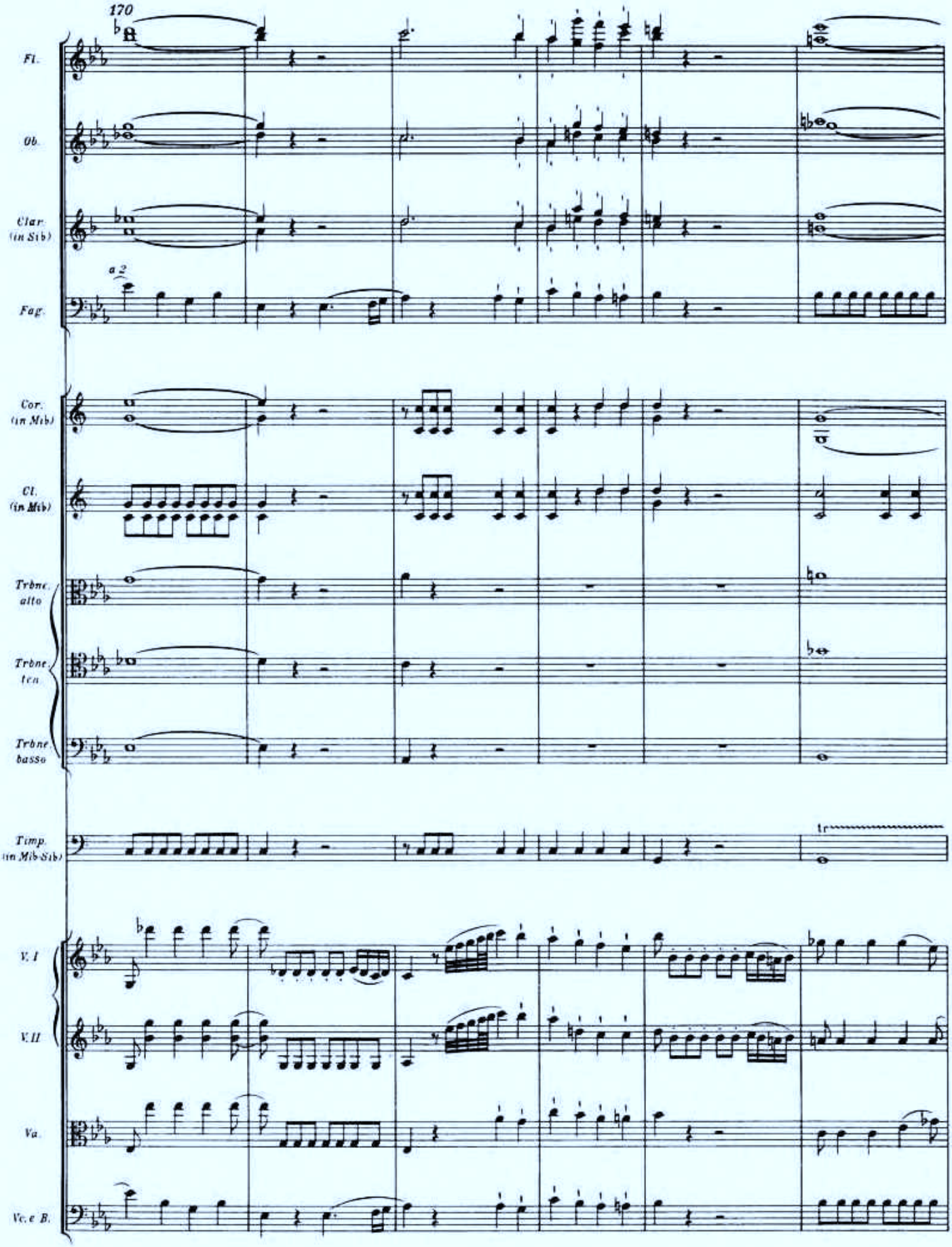
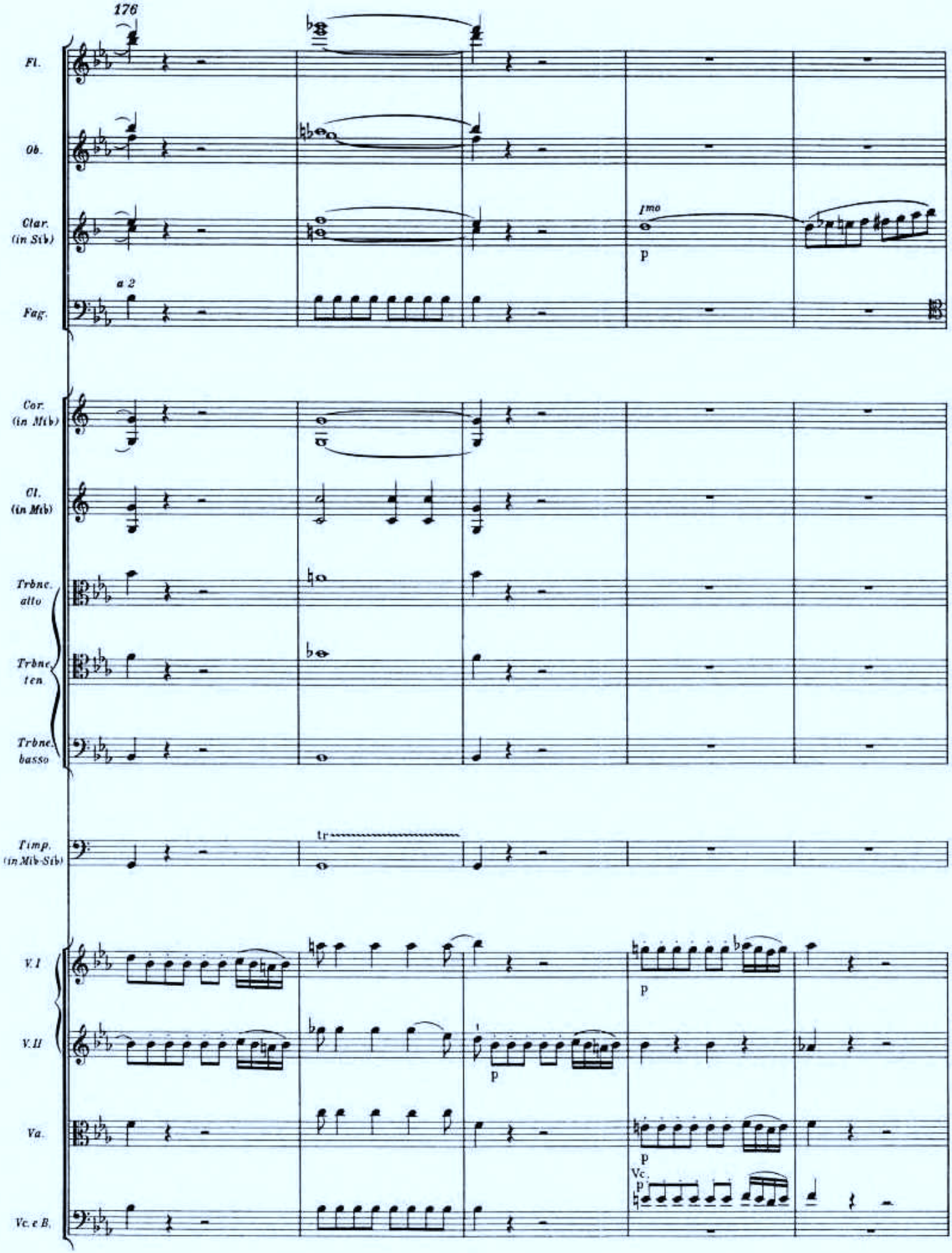

83
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
cresc.
f
Basso
Tutti Bassi

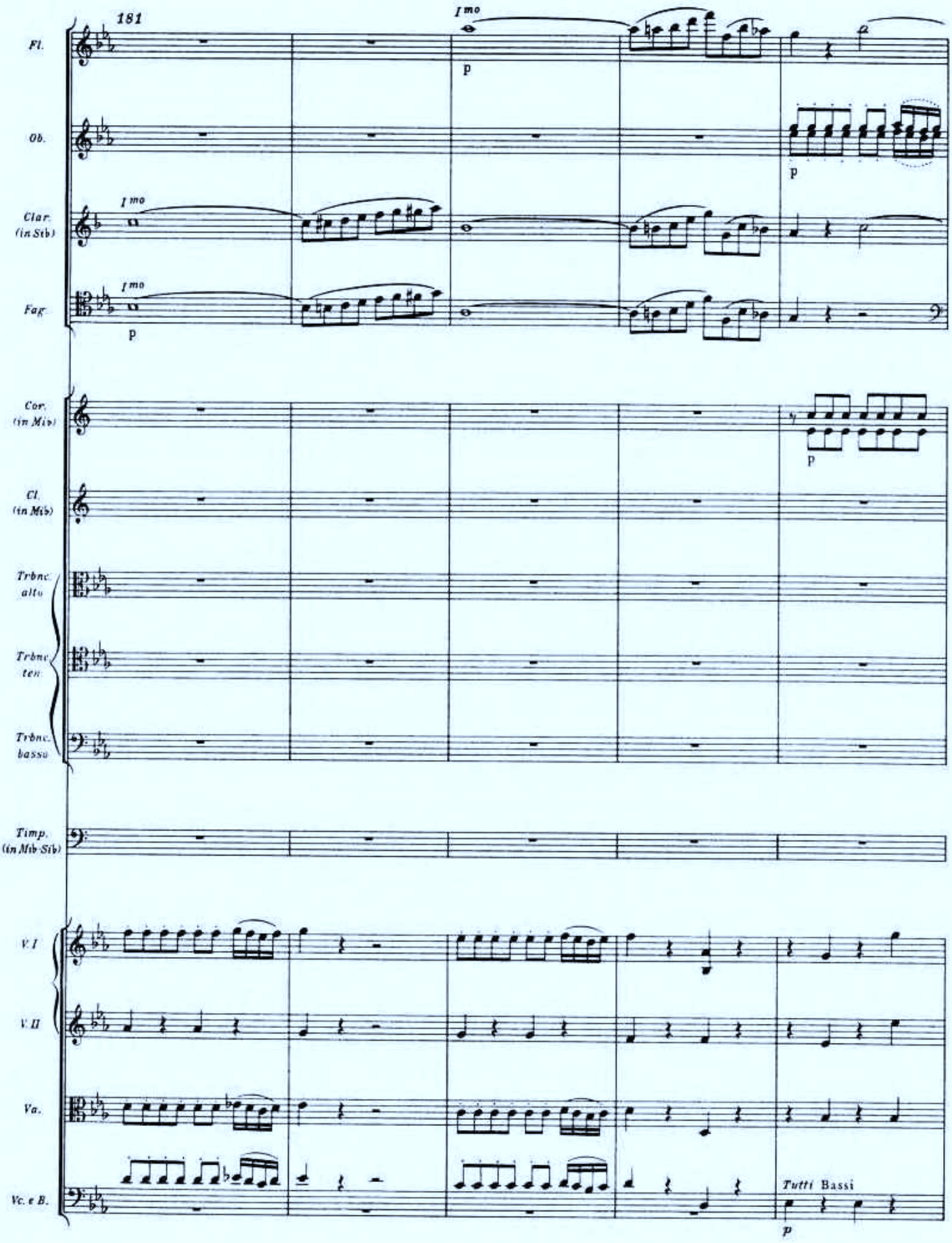
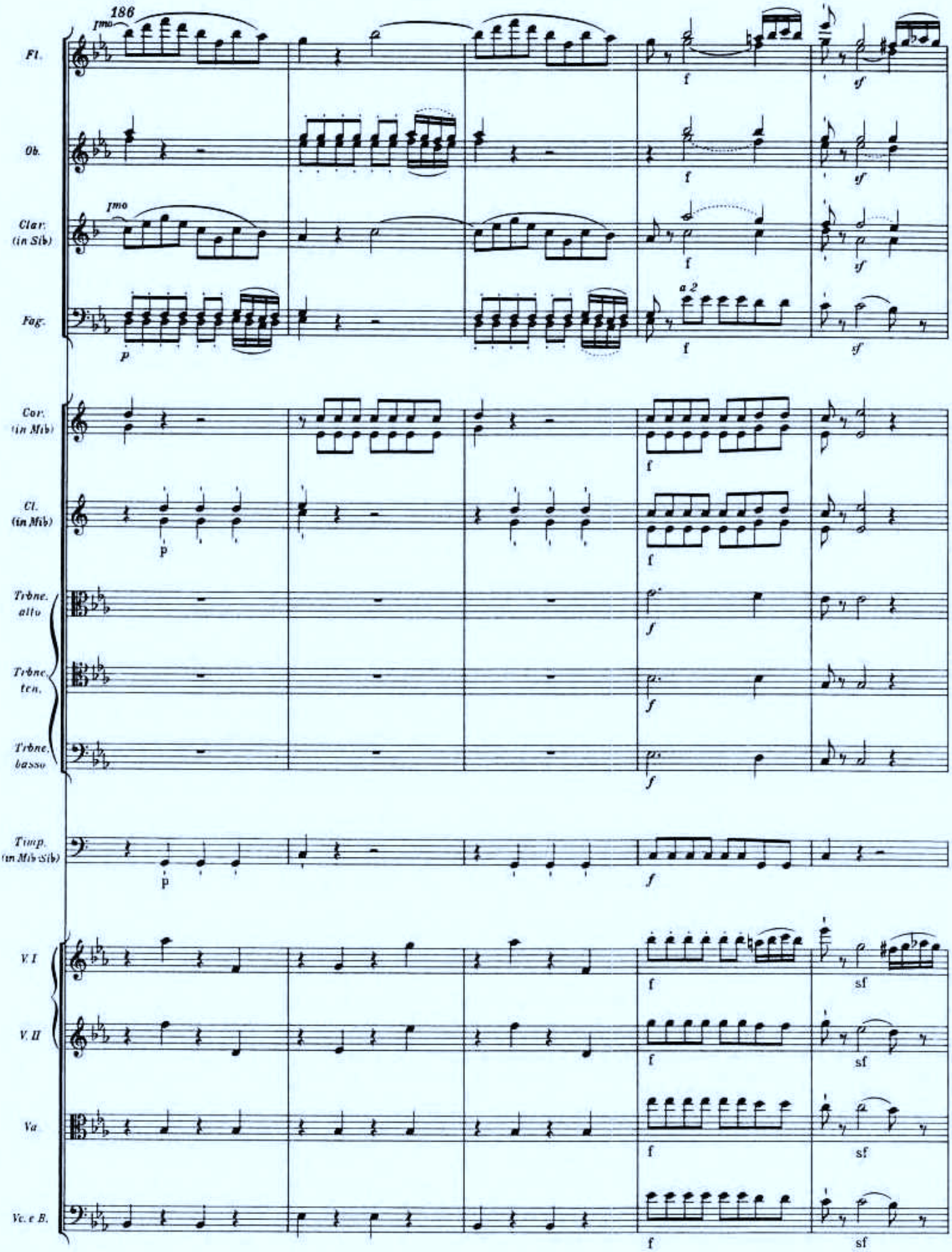


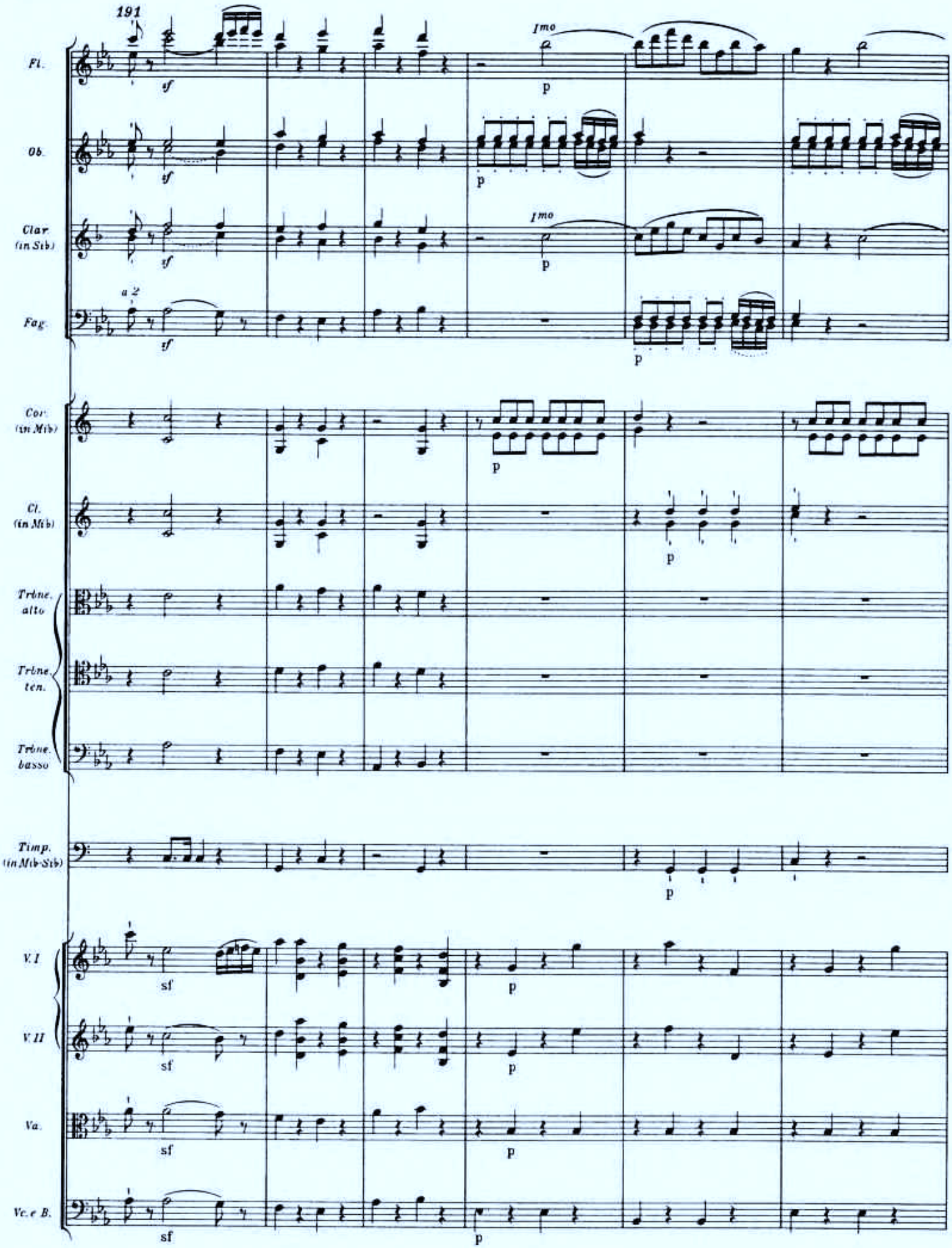
*) Zu einer Streichung nach T. 93 vgl. Krit. Bericht.

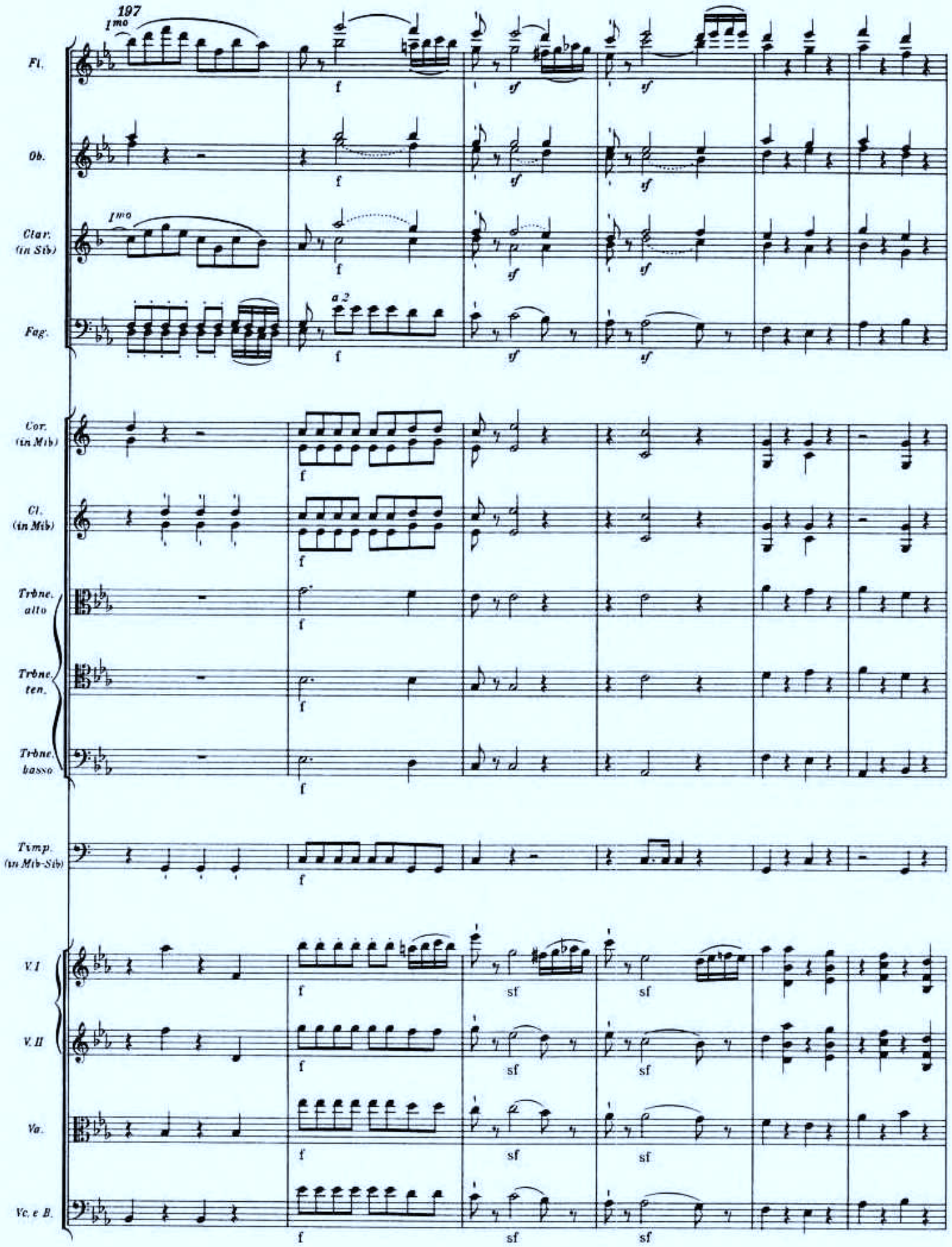
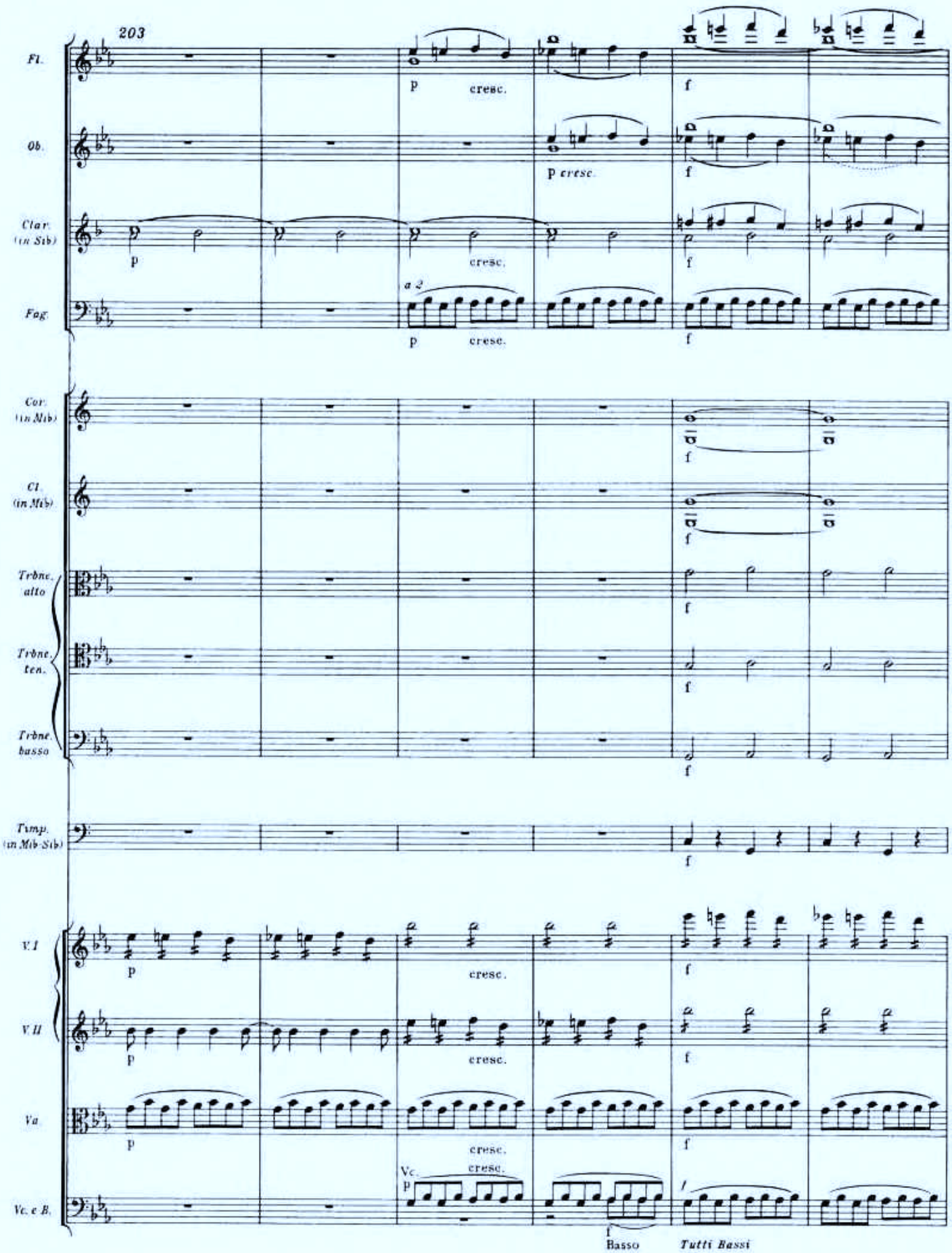

97
Adagio
1mo
Allegro
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
p
p
Vc.
p

106
Fag.
a 2
p
V. I
V. II
Va.
Vc.
Vc. e B.
Tutti Bassi
p
111
Fl.
1mo
p
Ob.
1mo
p
Fag.
a 2
a 2
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
p
p
p
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

116 1mo
a 2
Fl.
1mo
Ob.
Clar. (in Sib)
a 2
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
f

120
a2
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
a2
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

125
a2
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Trbne. alto
Trbne ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
1mo
p
simile
f
132

137
1mo
Fl.
Ob.
Fagg.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
simile
Vc.
142
Clar. (in Sib)
Corr. (in Mib)
Tutti Bassi

147
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
fmo
fmo
a2

152
1mo
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
f
p

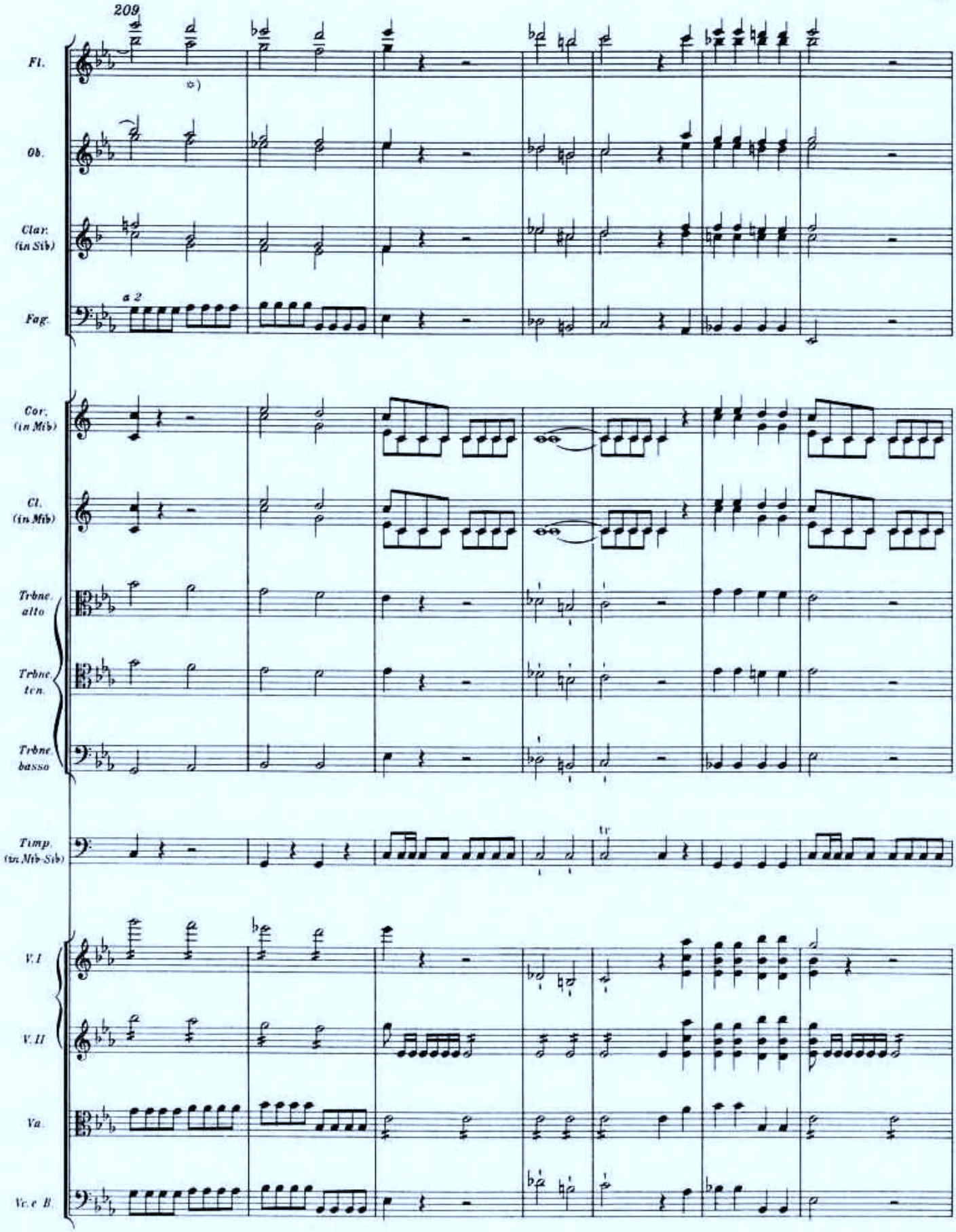


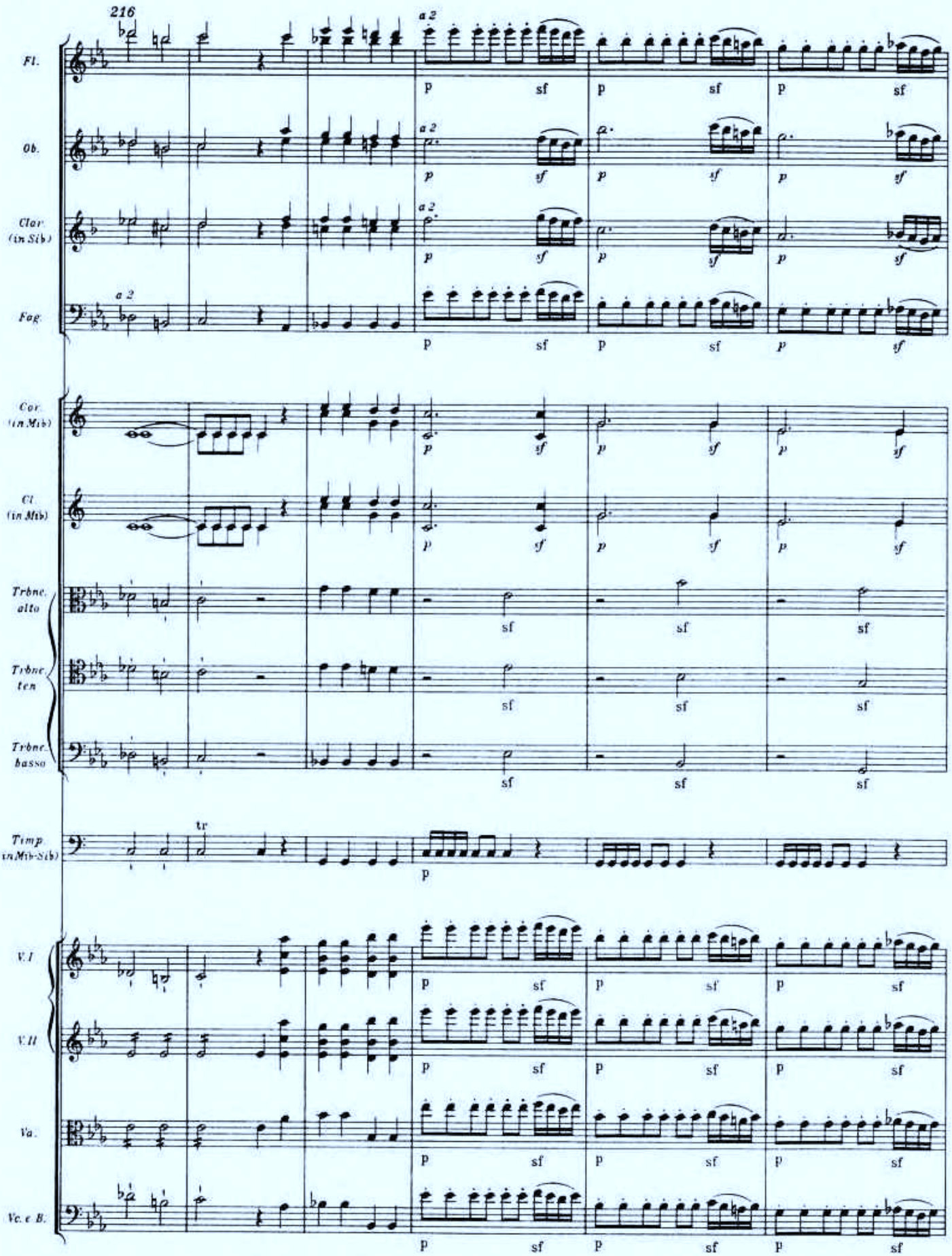
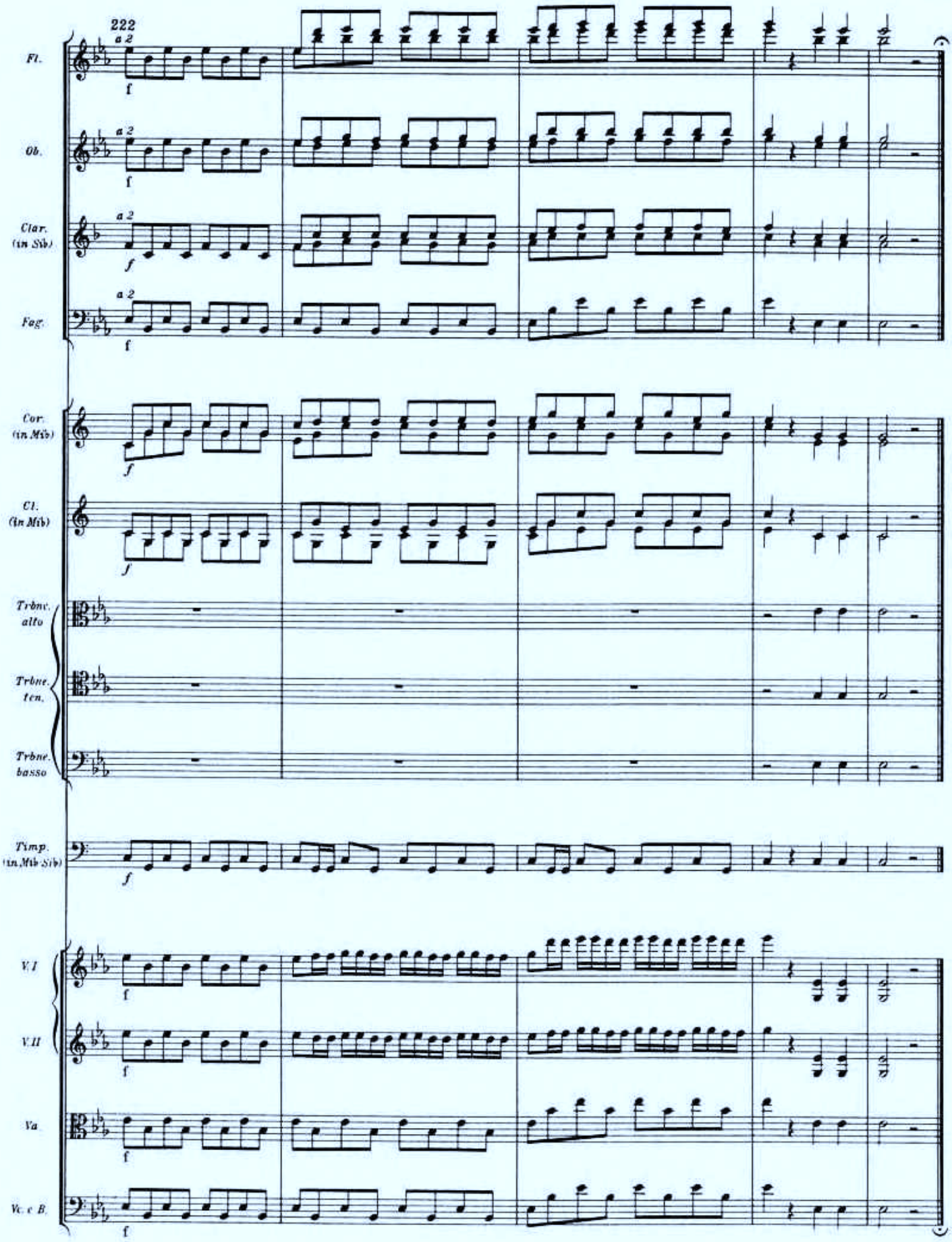
*) Zu T. 156—157 in Violine II vgl. Krit. Bericht.

164
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
a 2
Fag.
sf sf
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V.I
V.II
Va.
Vc. e B.

170
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
a 2
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
tr
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

176
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
fmo
p
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
tr
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
Vc.


181
I mo
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
Tutti Bassi

186
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va
Vc. e B.
1mo
a 2
p
f
sf


191
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
sf
p
1mo
a 2


197
I^mo
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V.I
V.II
Va.
Vc. e B.
f
sf

203
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V.I
V.II
Va
Vc. e B.
a 2
p
cresc.
f
Vc.
Basso
Tutti Bassi



*) T. 209, Flöte II, 2. Note: im Autograph c'''; vgl. jedoch Violine II.

216
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
tr
p
sf

222
a 2
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib Sib)
V.I
V.II
Va
Vc. e B.
f

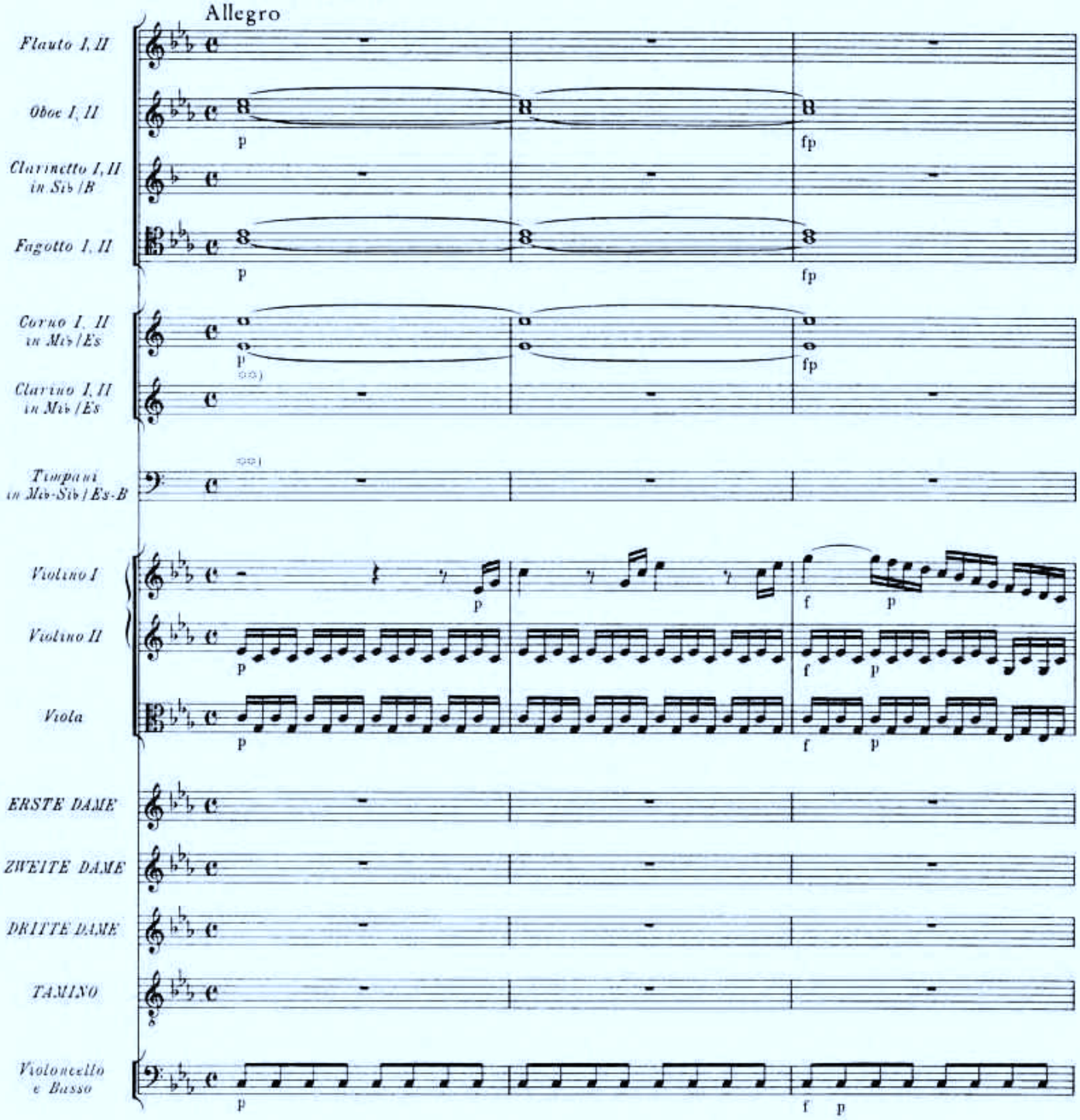
ERSTER AUFZUG

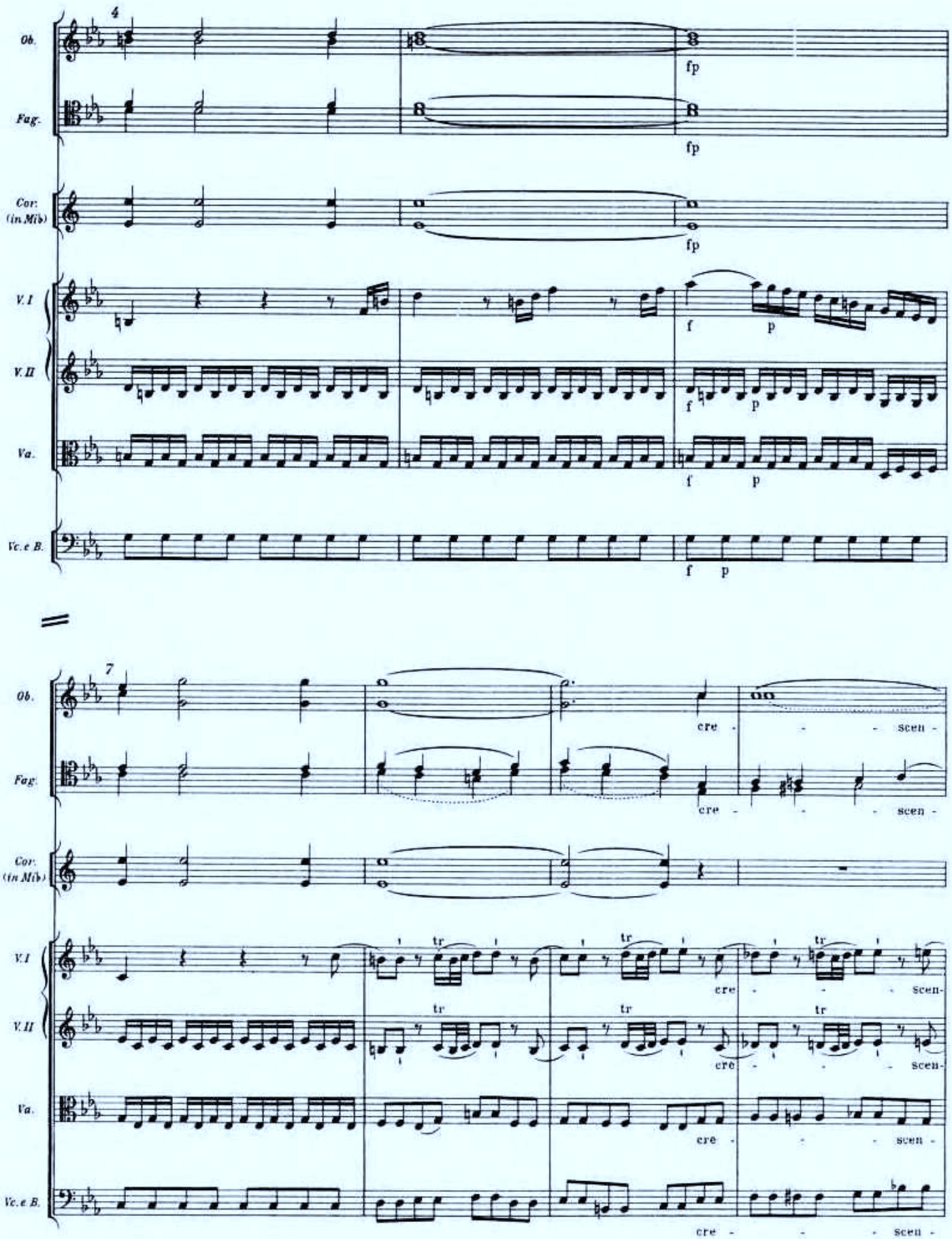
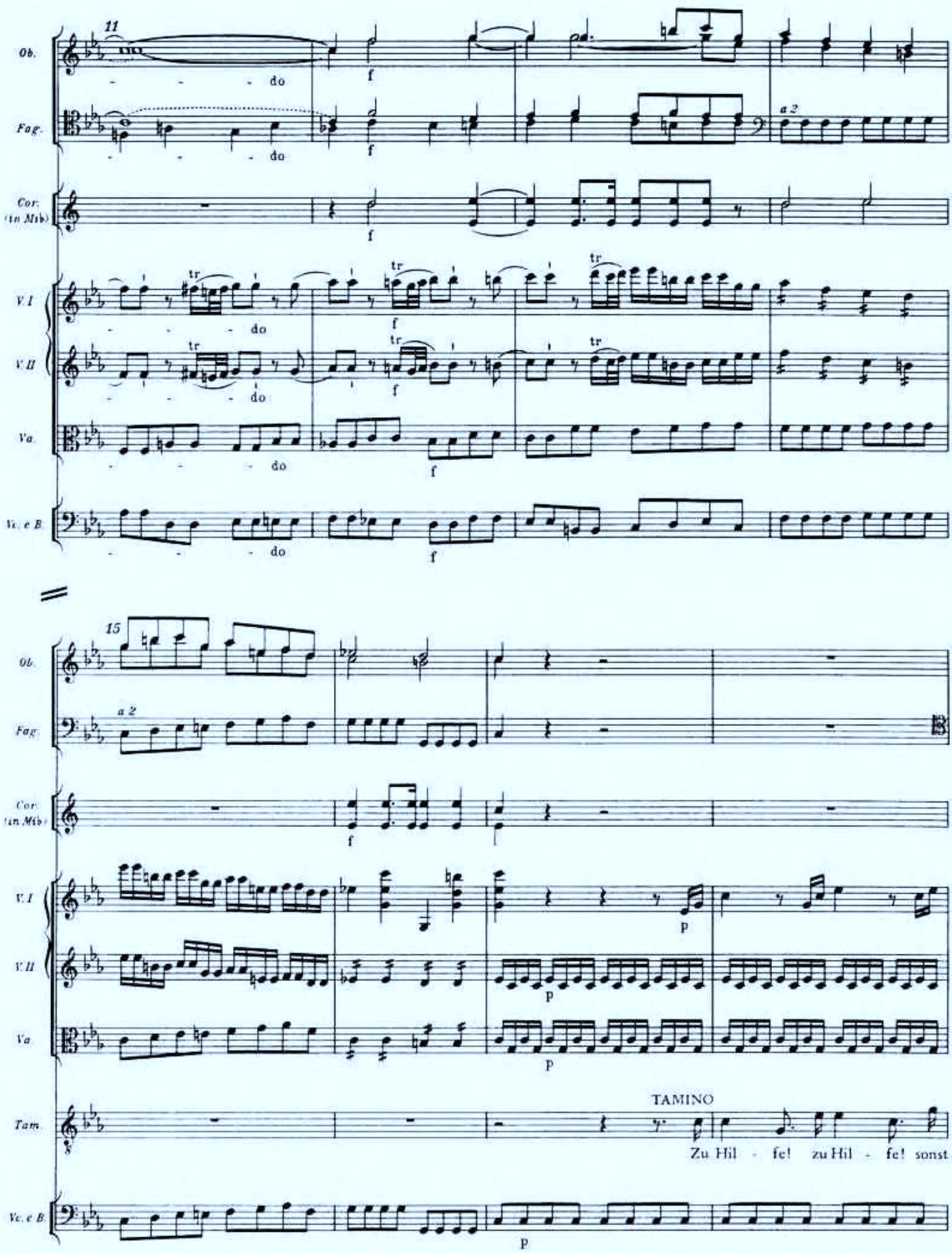
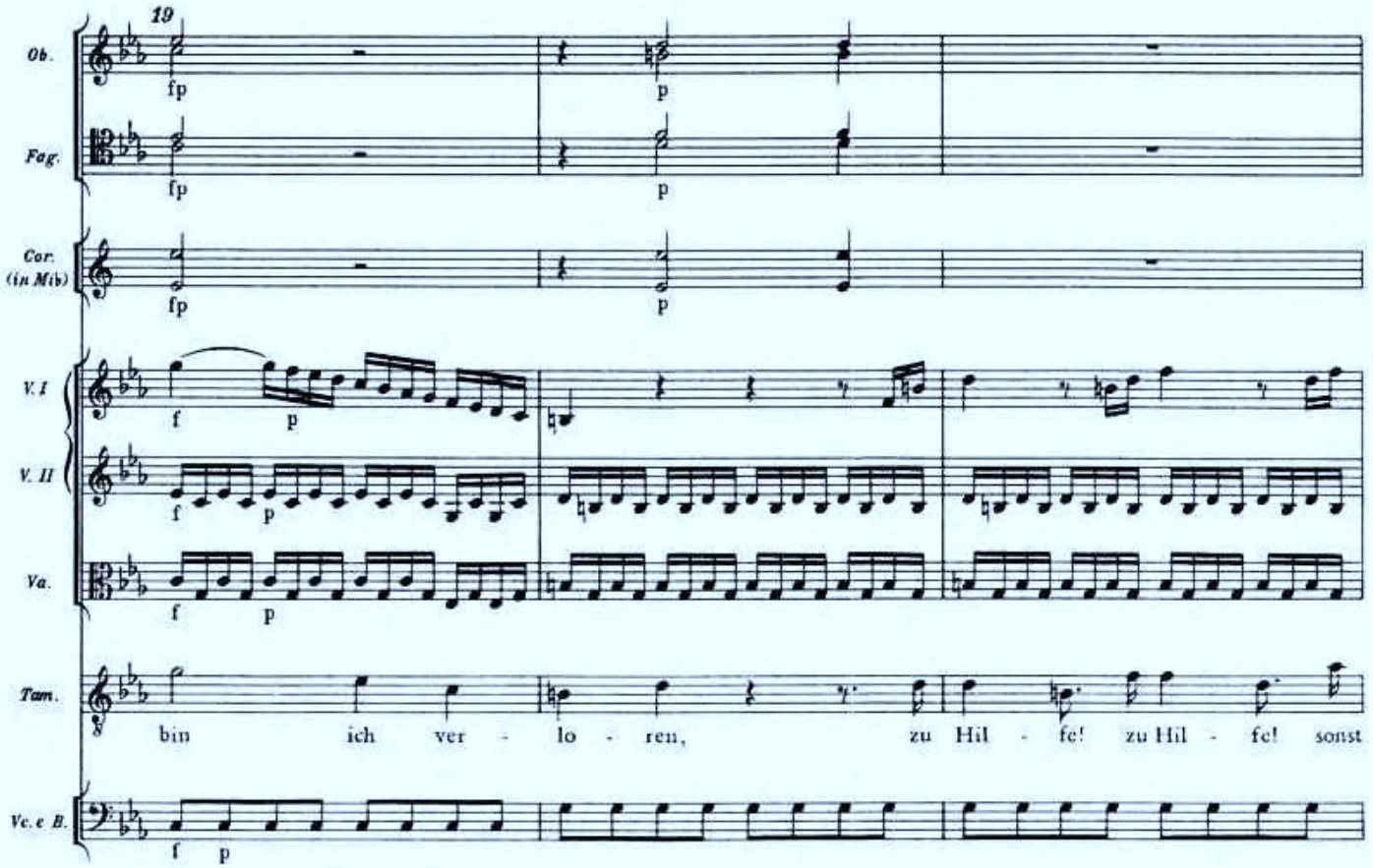
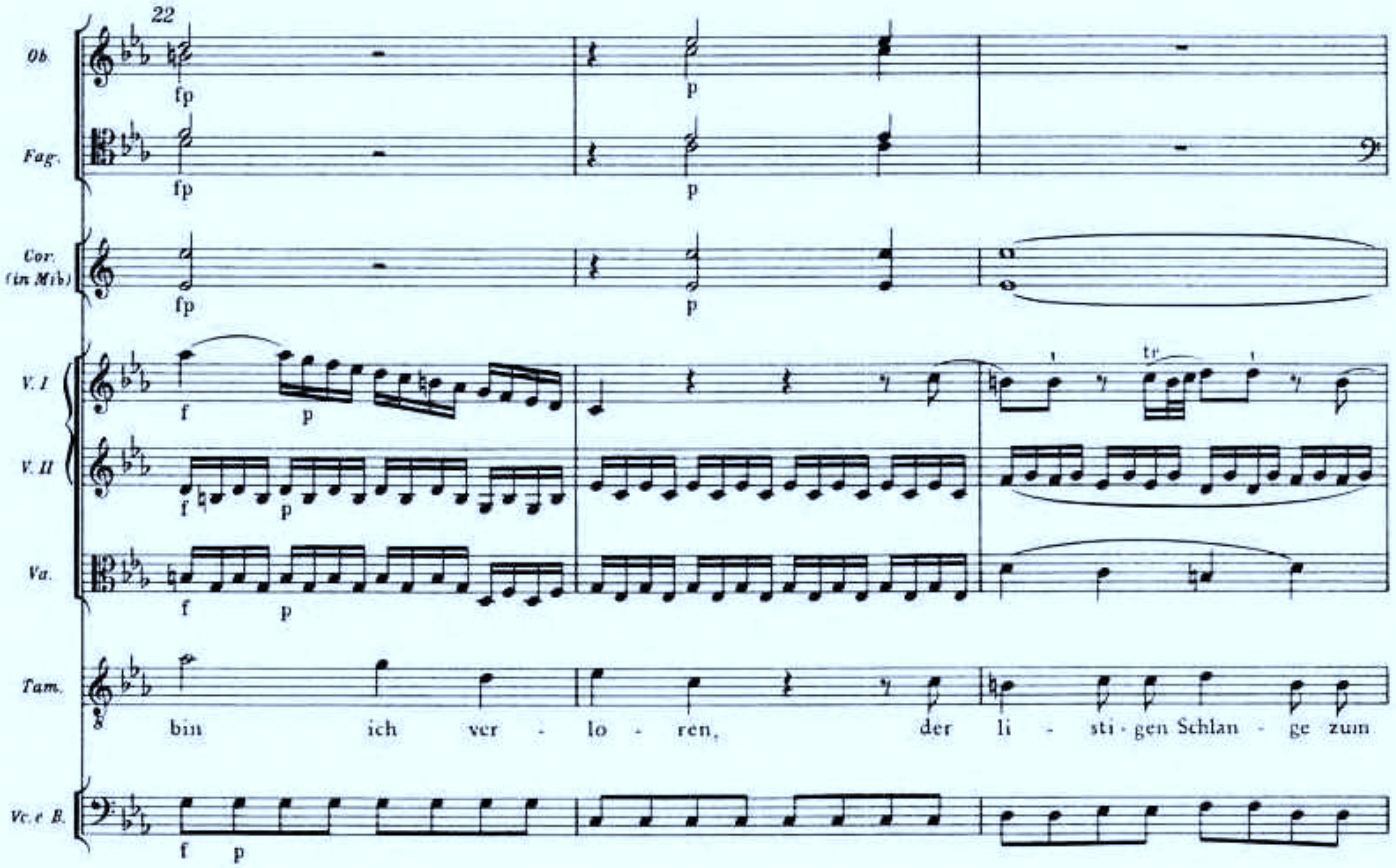
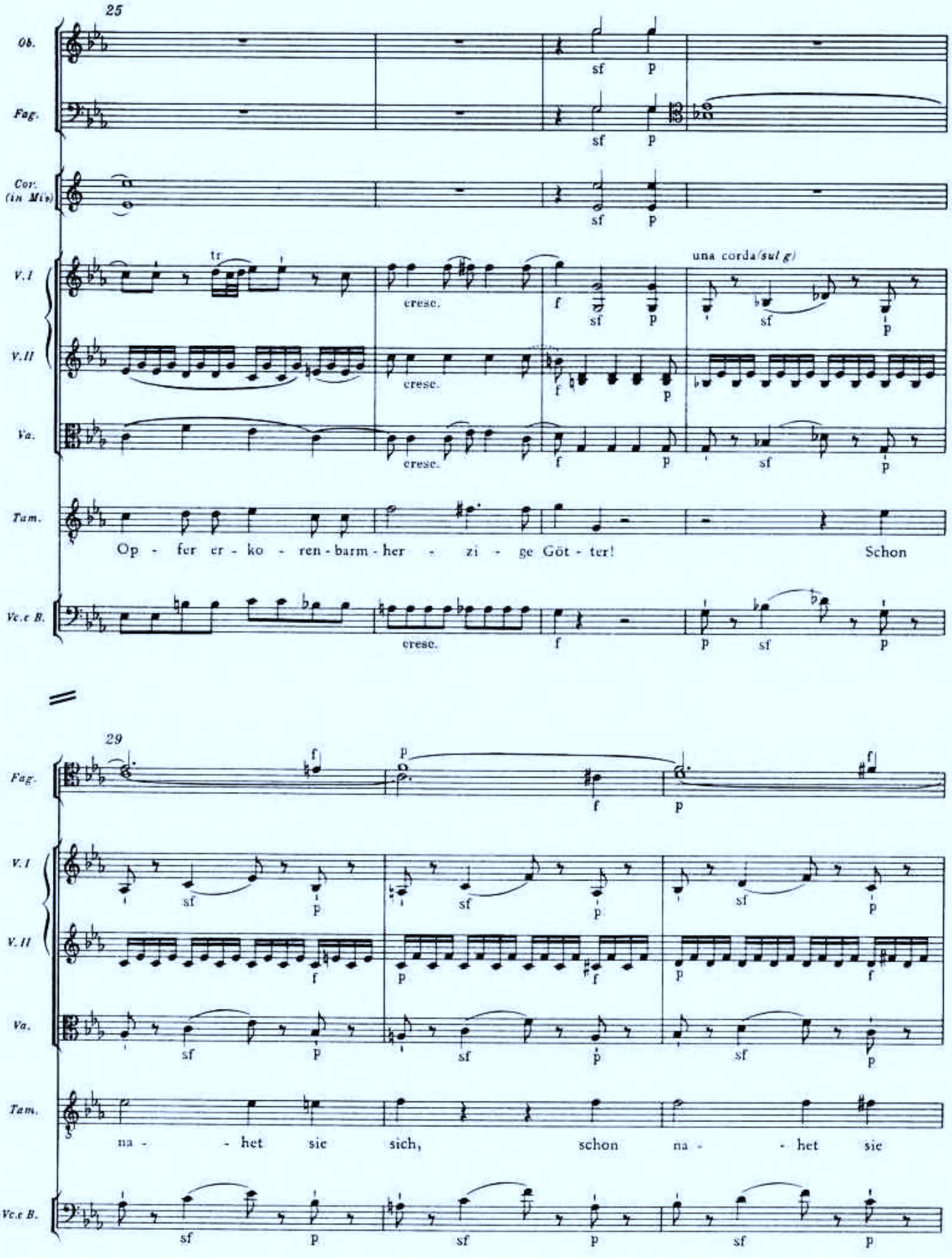
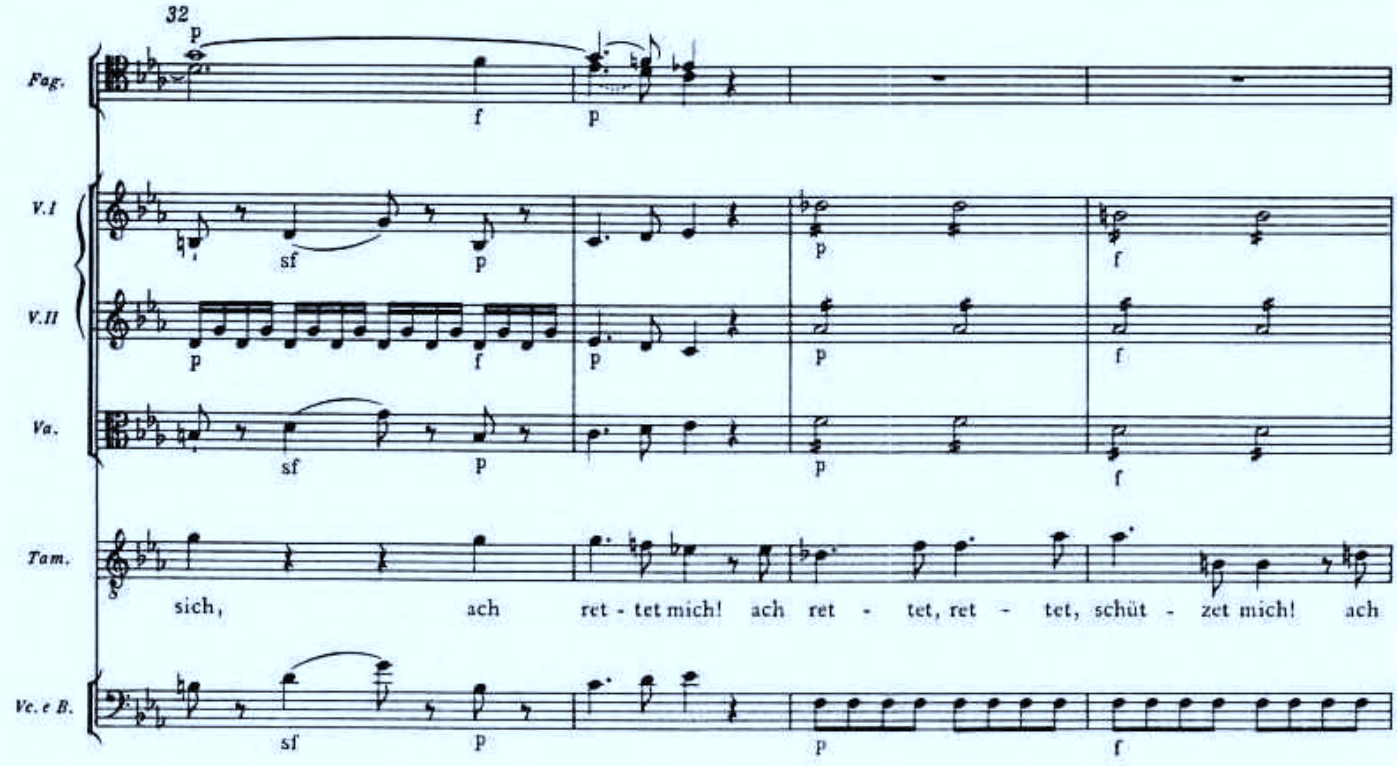
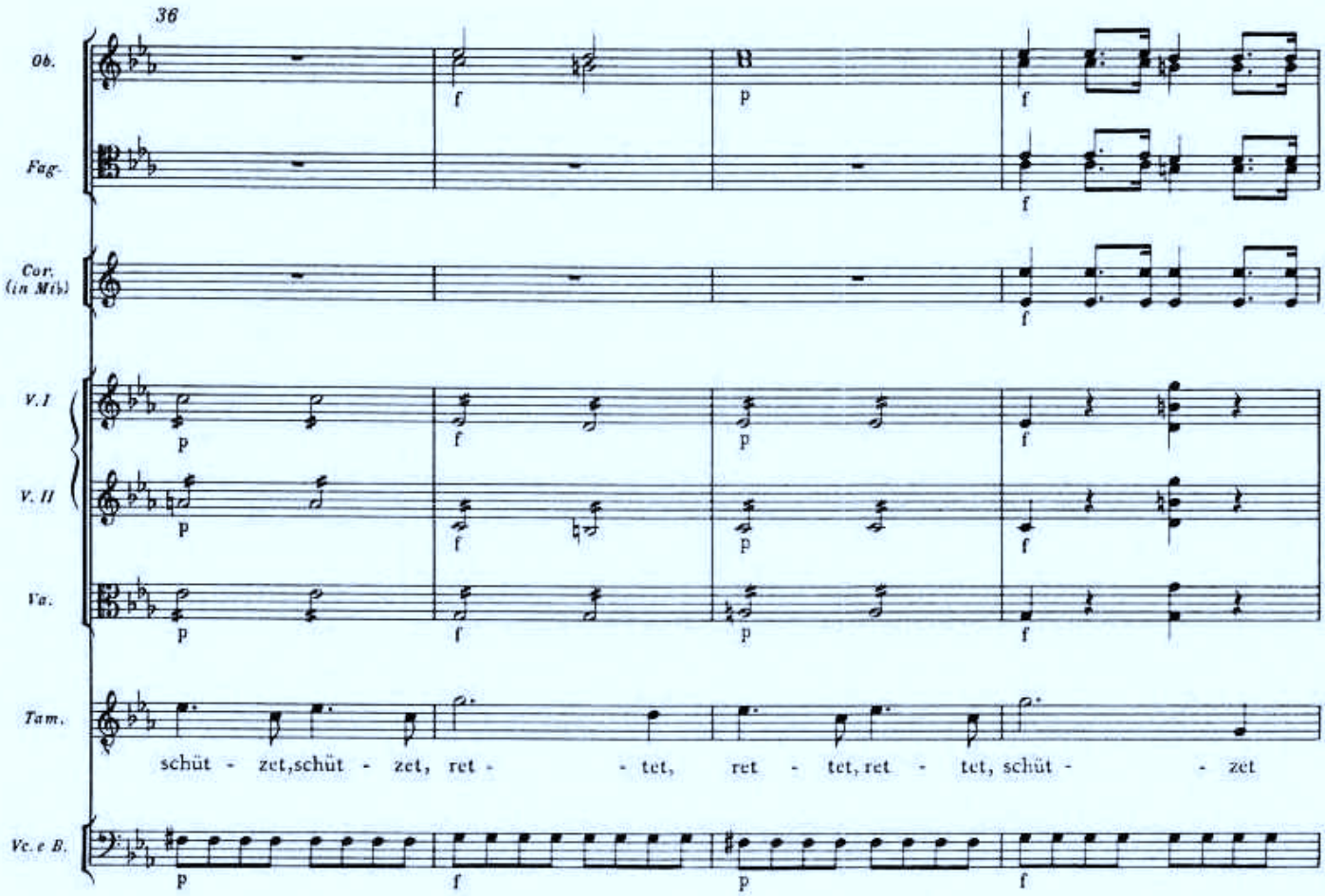
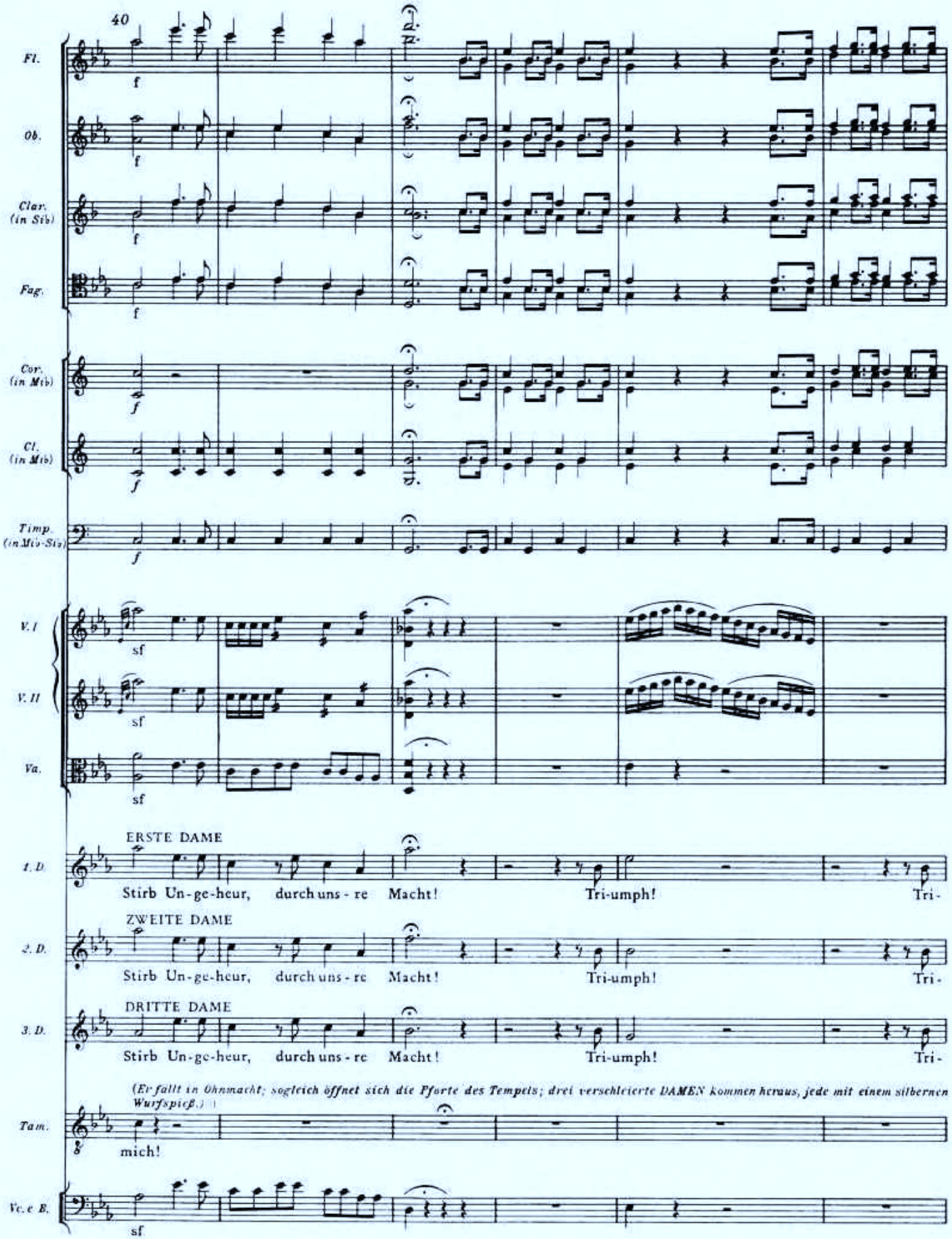
Das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel.

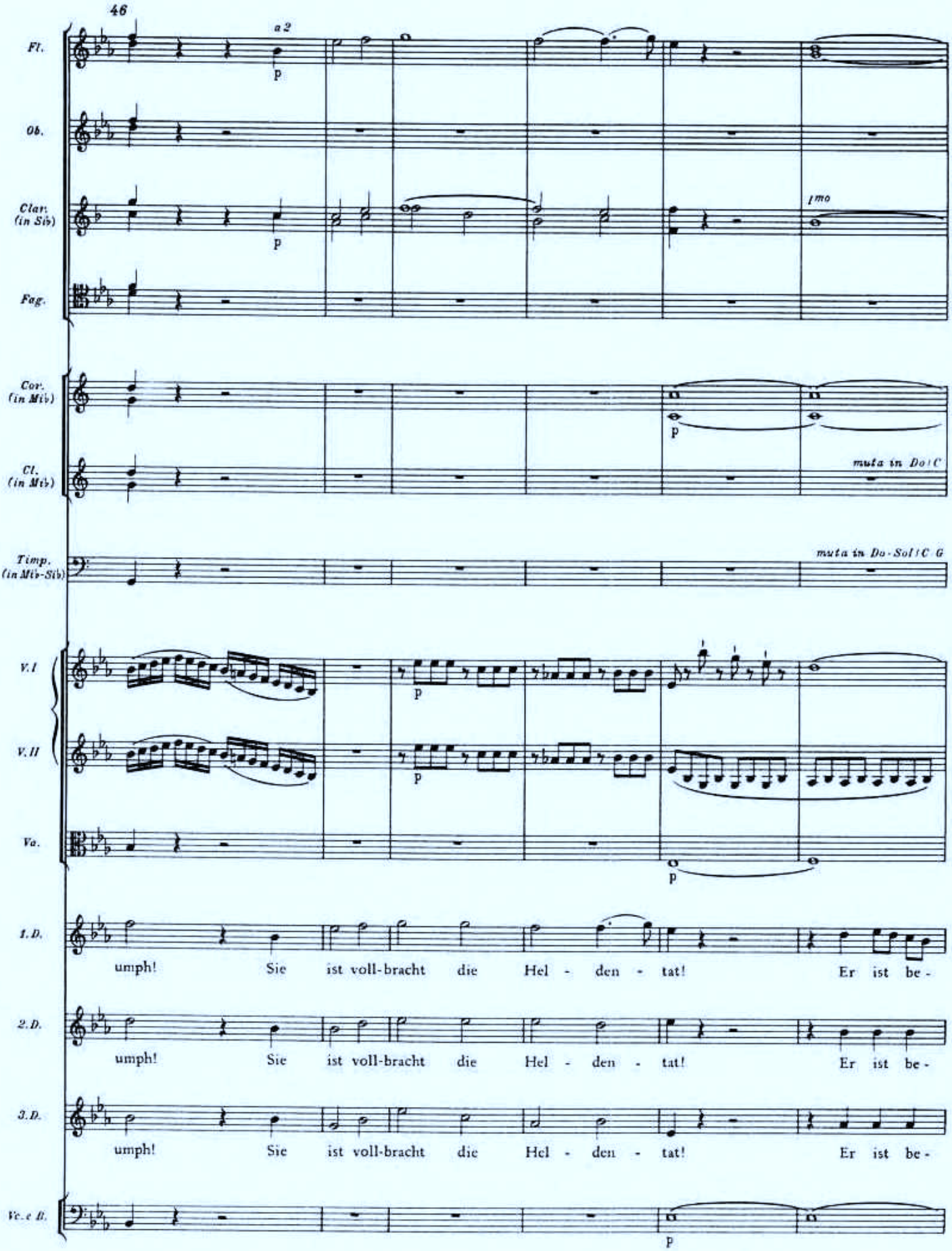
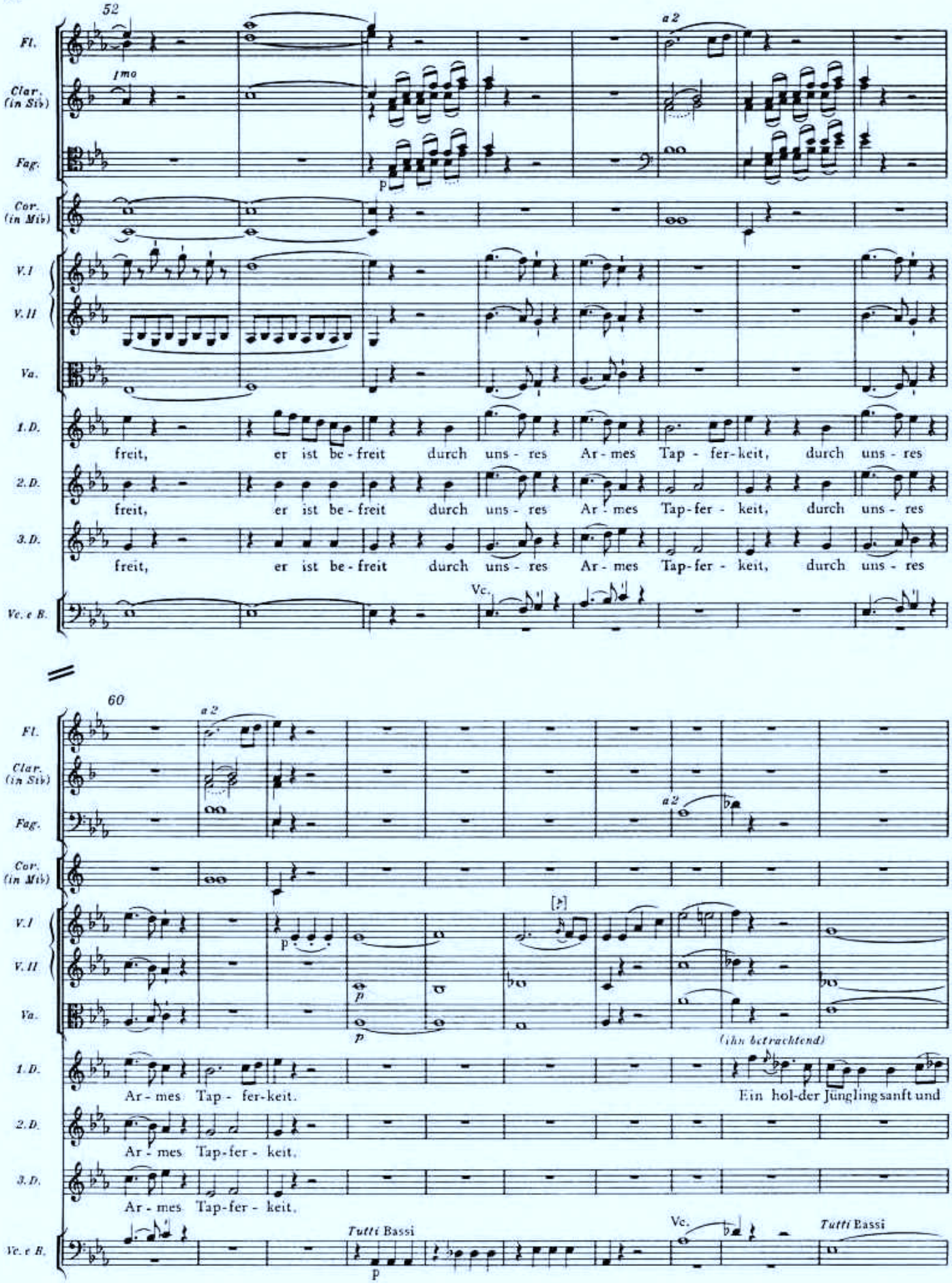
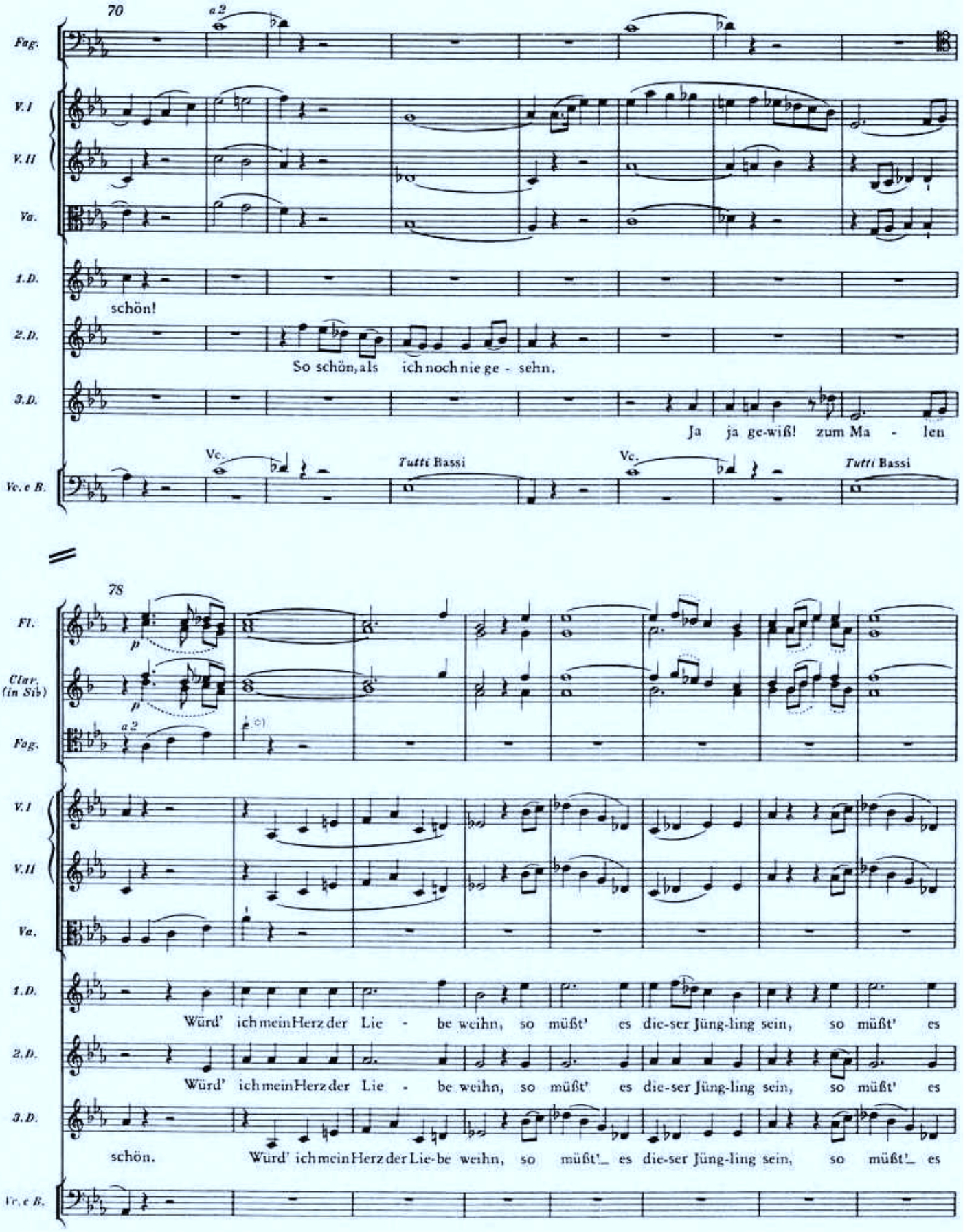
Erster Auftritt

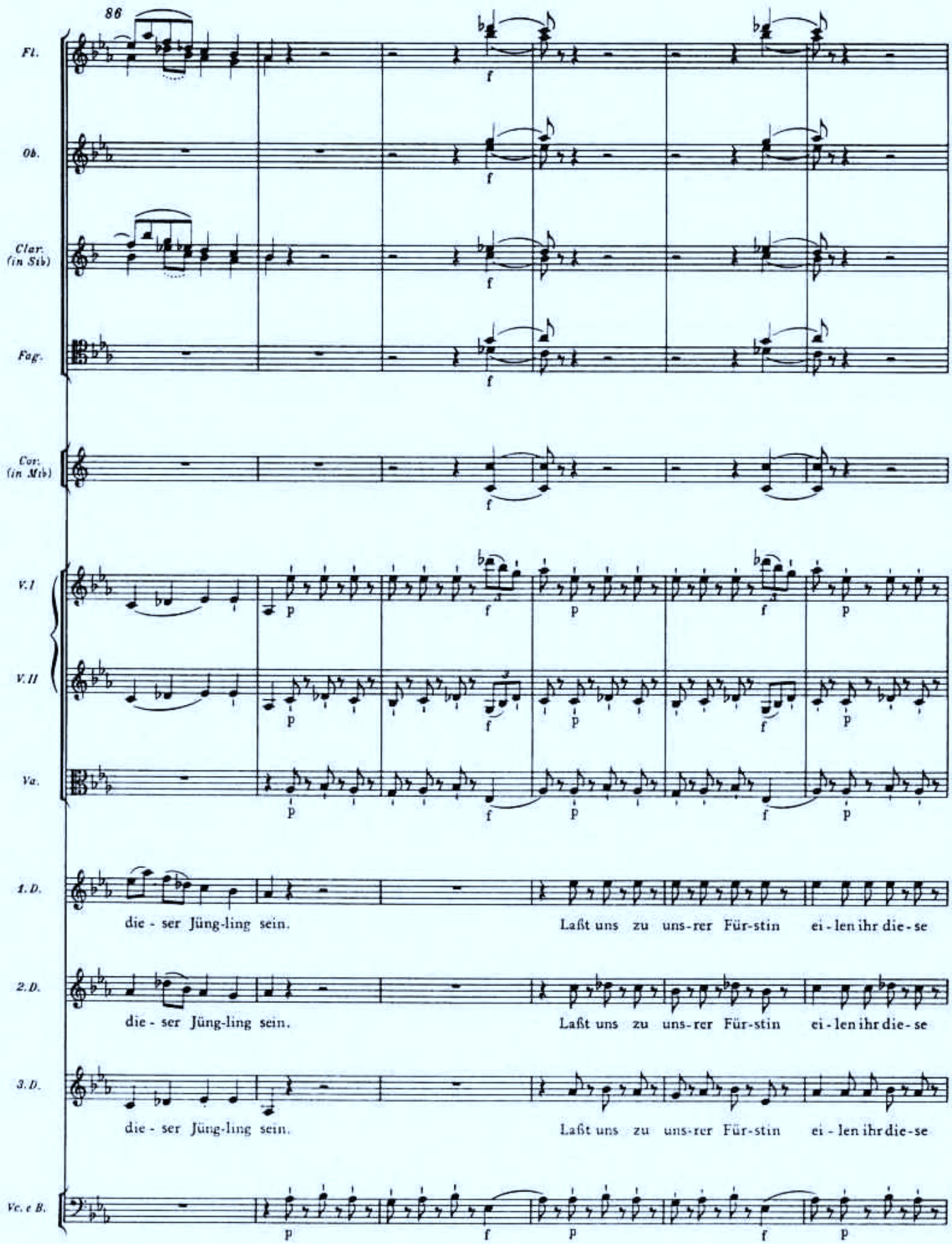
TAMINO kommt in einem prächtigen javonischen Jagdkleide rechts von einem Felsen herunter, mit einem Bogen, aber ohne Pfeil; eine Schlange verfolgt ihn.

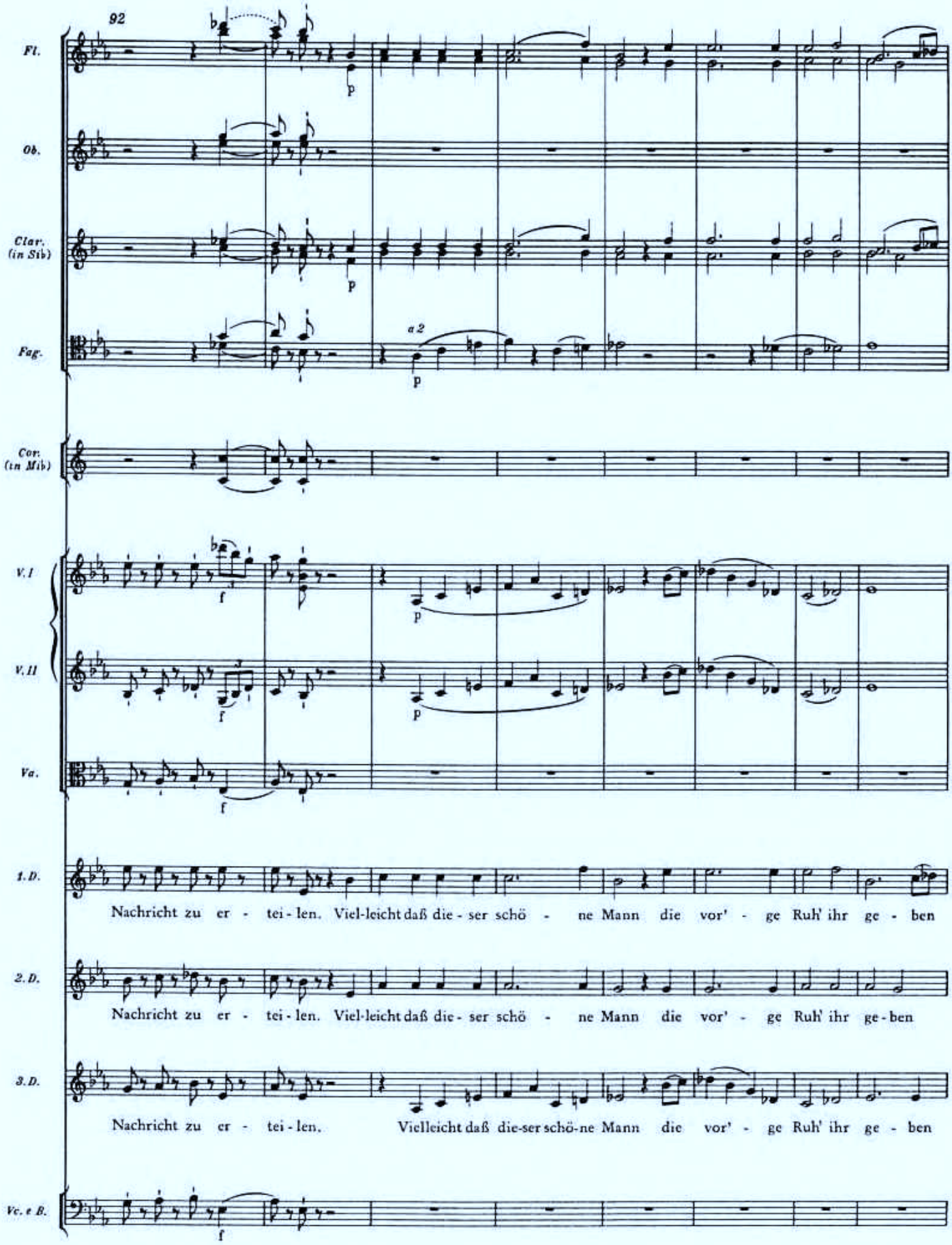
Nº 1*) Introduction

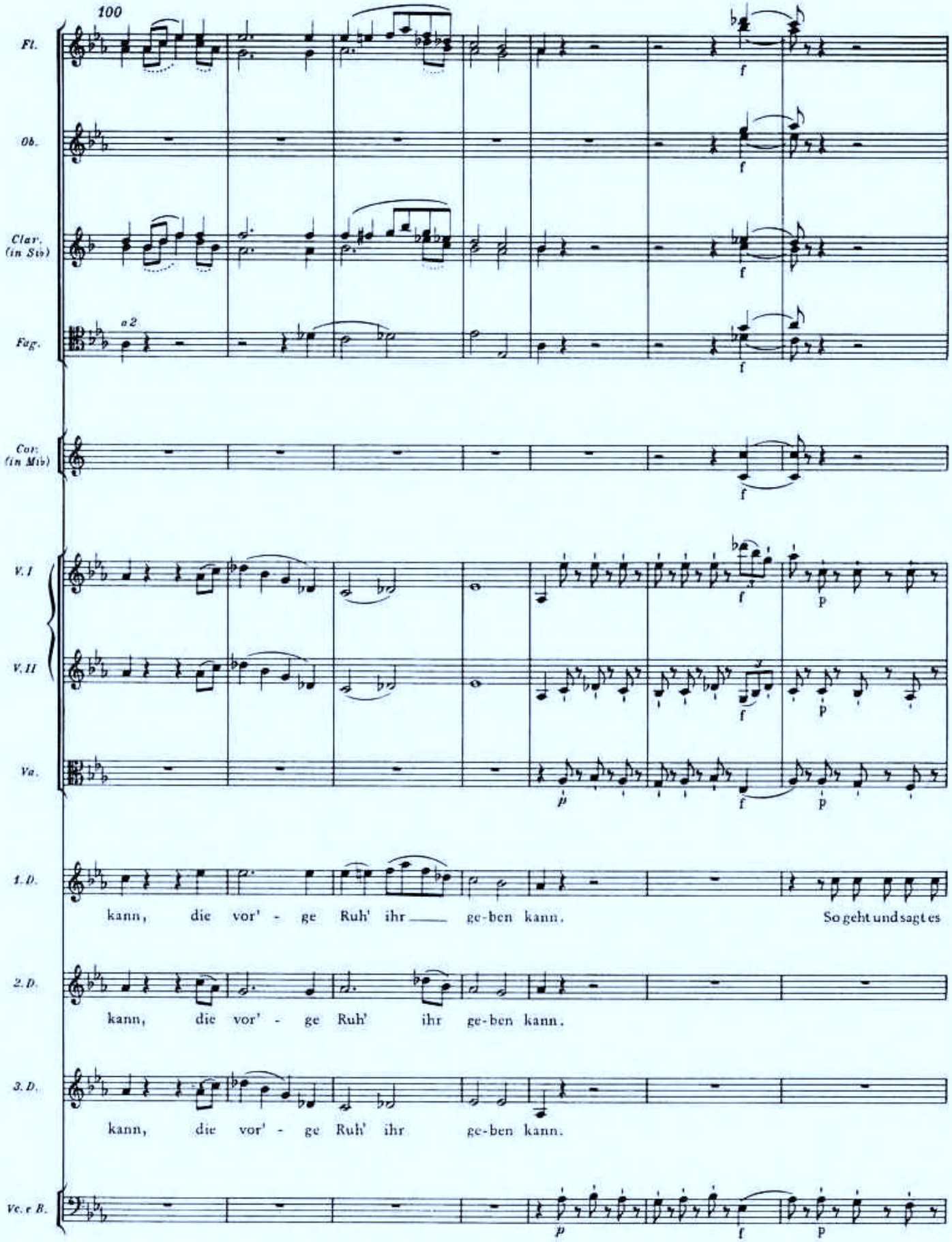
Allegro

*) Zur Numerierung vgl. Vorwort.

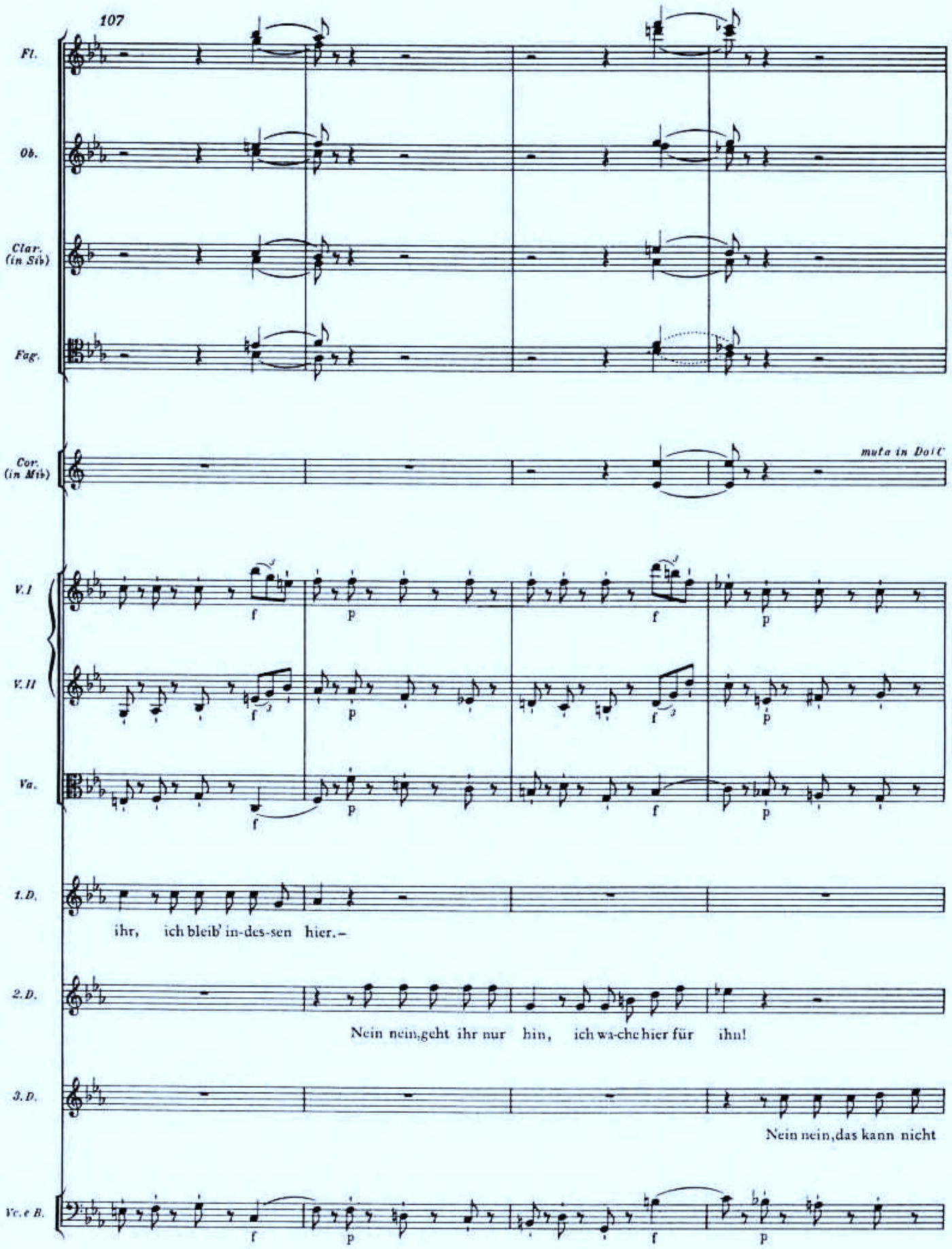
**) T. 1–40 (1. Viertel): Zu einer ursprünglichen, im Autograph gestrichenen Instrumentierung mit Trompeten und Pauken vgl. Krit. Bericht.

4
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
fp
f
p
7
cre - - - scen -
tr

11
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V.I
V.II
Va.
Vc. e B.
do
f
a 2
tr
15
p
TAMINO
Tam.
Zu Hil - fe! zu Hil - fe! sonst

19
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
fp
p
f
bin ich ver - lo - ren, zu Hil - fe! zu Hil - fe! sonst

22
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
fp
p
f
tr
bin ich ver - lo - ren, der li - sti - gen Schlan - ge zum

25
Ob.
Fag.
Cor. (in Mi♭)
V.I
V.II
Va.
Tam.
Vc.e B.
tr
una corda/sul g)
cresc.
sf
p
f
Op - fer er - ko - ren - barm - her - zi - ge Göt - ter!
Schon
29
na - - het sie sich, schon na - - het sie

32
Fag.
V.I
V.II
Va.
Tam.
Vc. e B.
sich, ach ret - tet mich! ach ret - tet, ret - tet, schüt - zet mich! ach

36
Ob.
Fag.
Cor. (in Mi♭)
V.I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
schüt - zet, schüt - zet, ret - tet, ret - tet, ret - tet, schüt - zet

*) Zur typographischen Differenzierung der szenischen Angaben innerhalb des Notentextes vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

46
Fl.
a 2
p
Ob.
Clar. (in Sib)
p
1mo
Fag.
Cor. (in Mib)
p
Cl. (in Mib)
muta in Do / C
Timp. (in Mib-Sib)
muta in Do - Sol / C G
V. I
p
V. II
p
Va.
p
1. D.
umph! Sie ist voll-bracht die Hel - den - tat! Er ist be -
2. D.
umph! Sie ist voll-bracht die Hel - den - tat! Er ist be -
3. D.
umph! Sie ist voll-bracht die Hel - den - tat! Er ist be -
Vc. e B.
p

52
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V.I
V.II
Va.
1.D.
2.D.
3.D.
Ve. e B.
1mo
a 2
p
freit, er ist be-freit durch uns-res Ar-mes Tap-fer-keit, durch uns-res
Vc.
60
[p]
(ihn betrachtend)
Ar-mes Tap-fer-keit.
Ein hol-der Jüngling sanft und
Tutti Bassi

*) Zu T. 79 in den Fagotten vgl. Krit. Bericht.

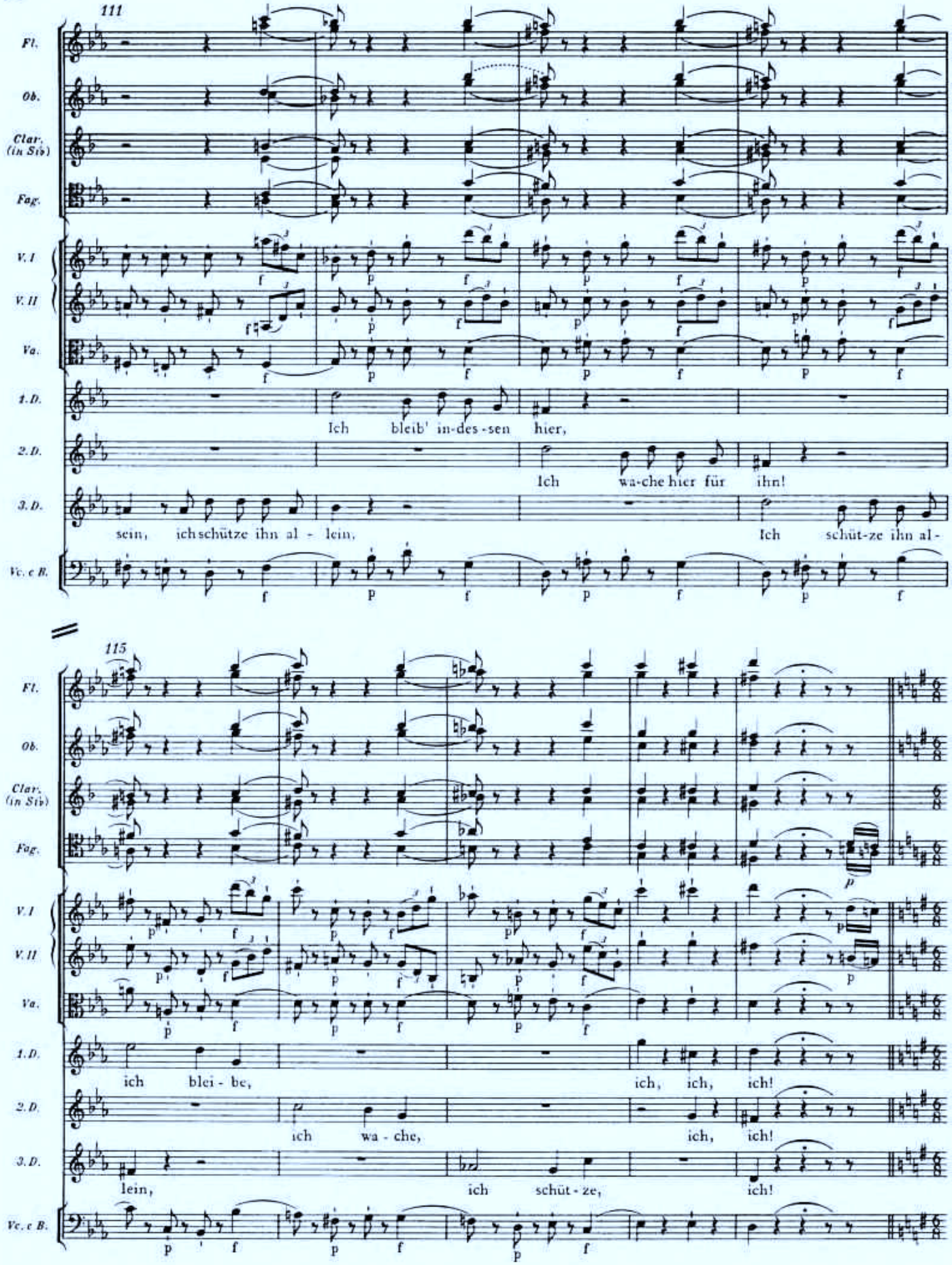
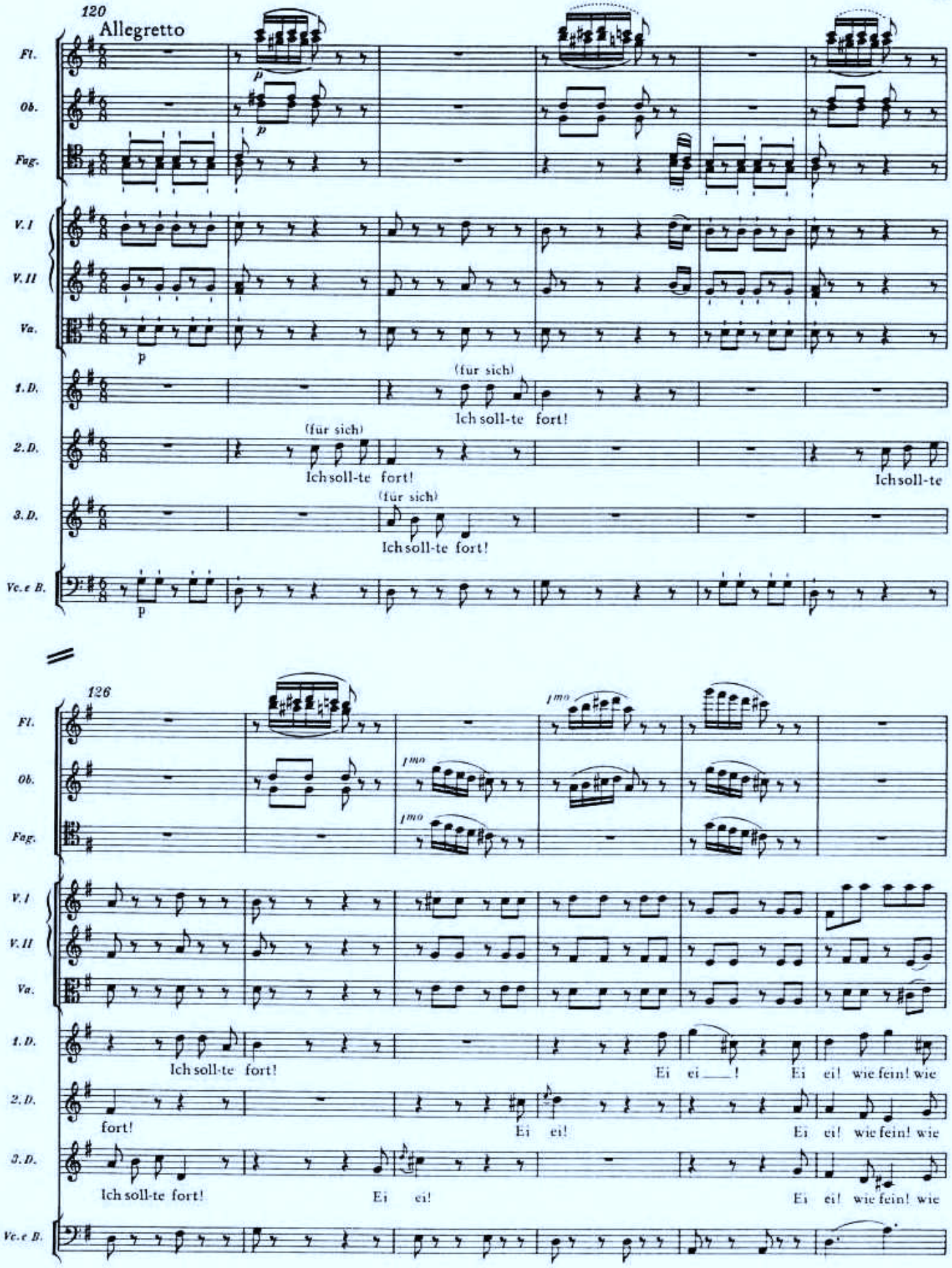
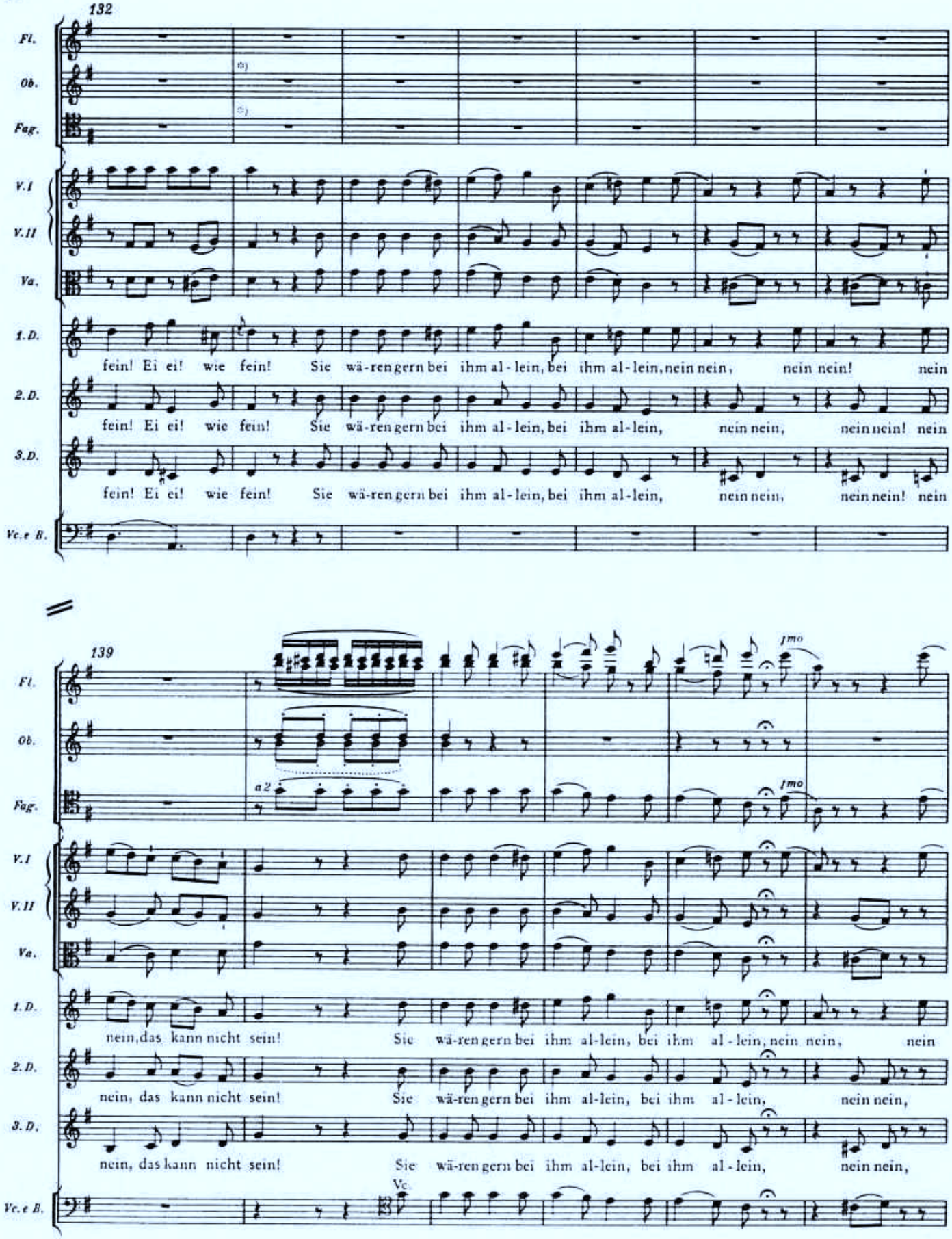
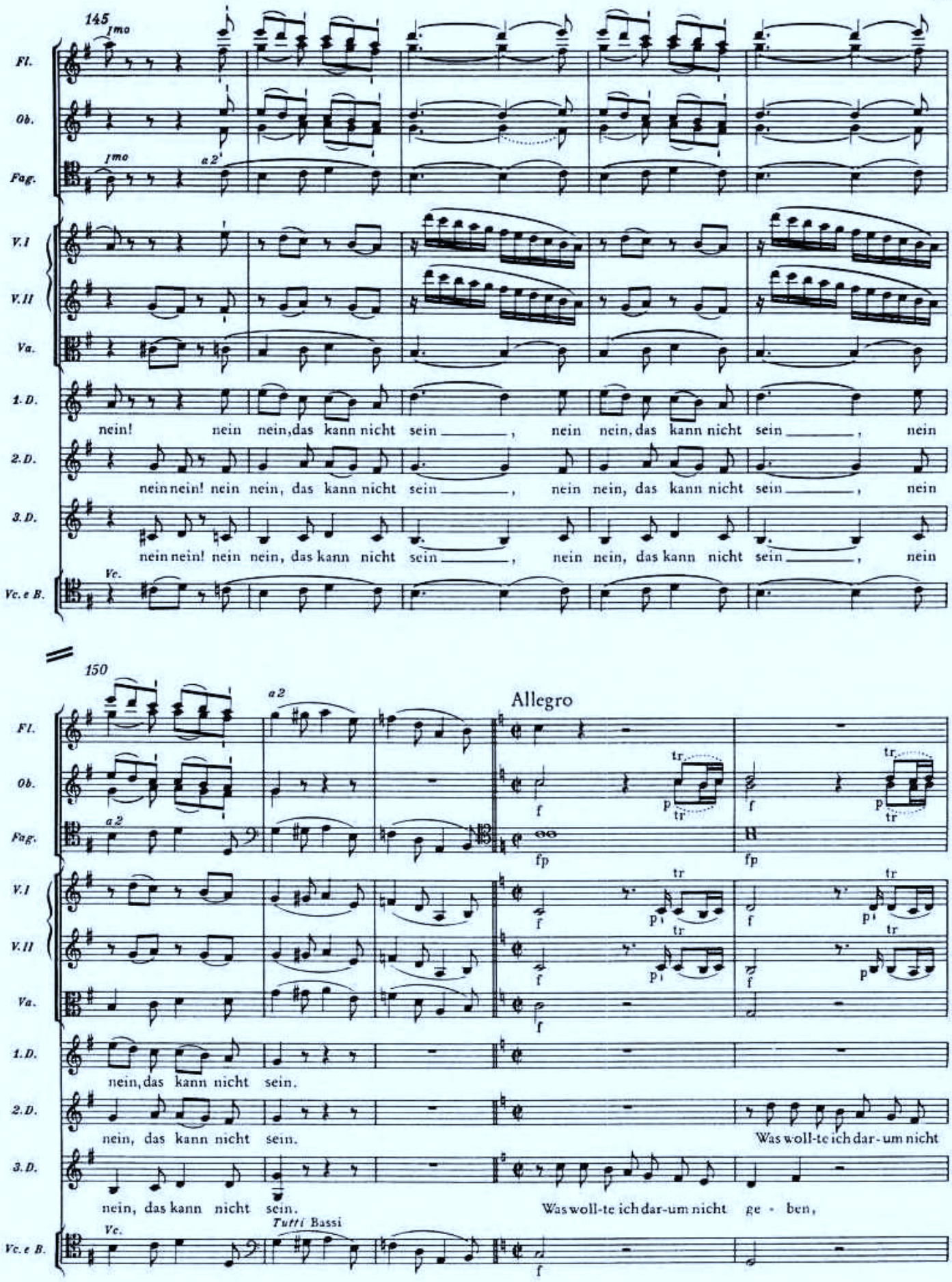
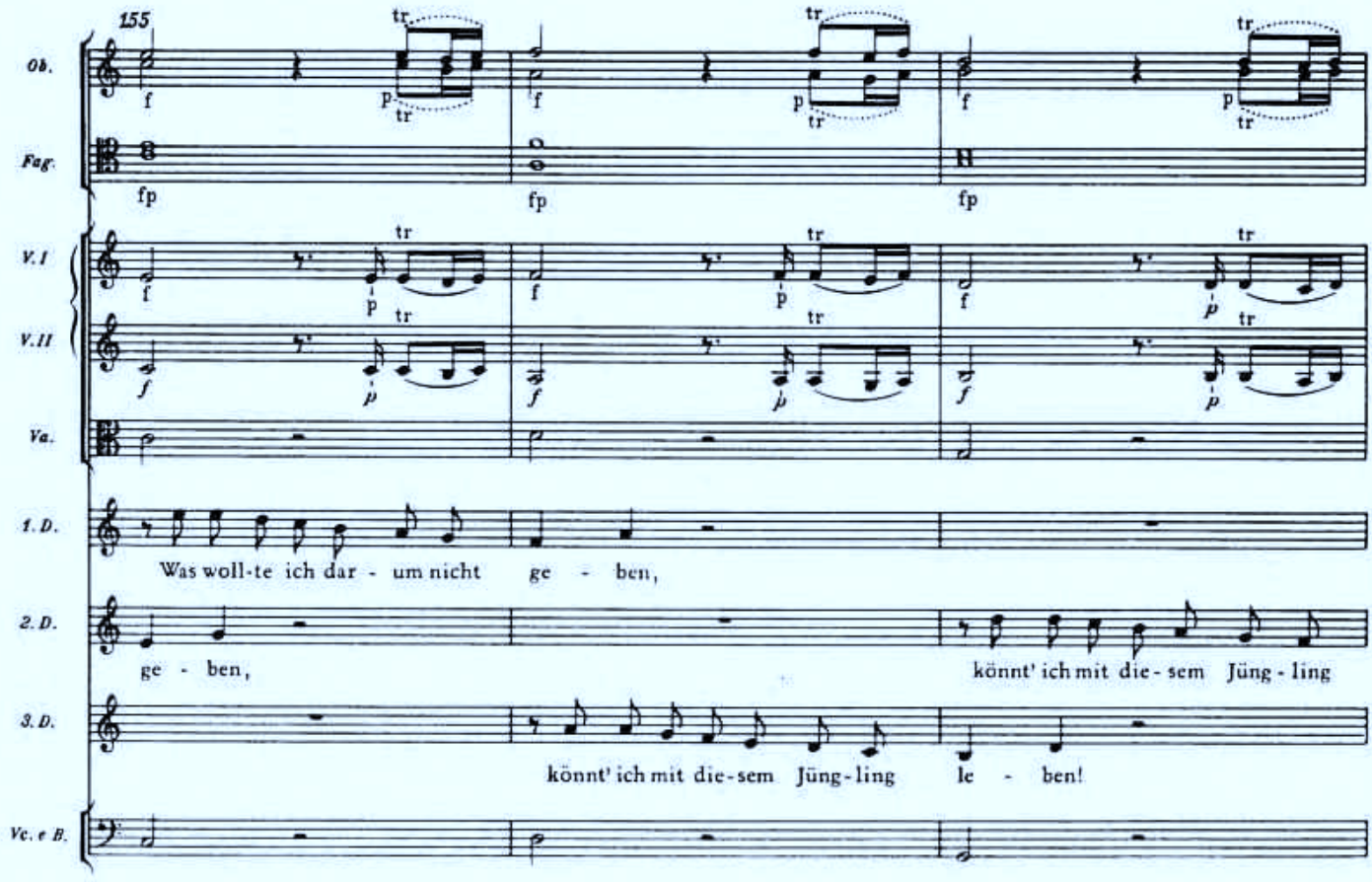
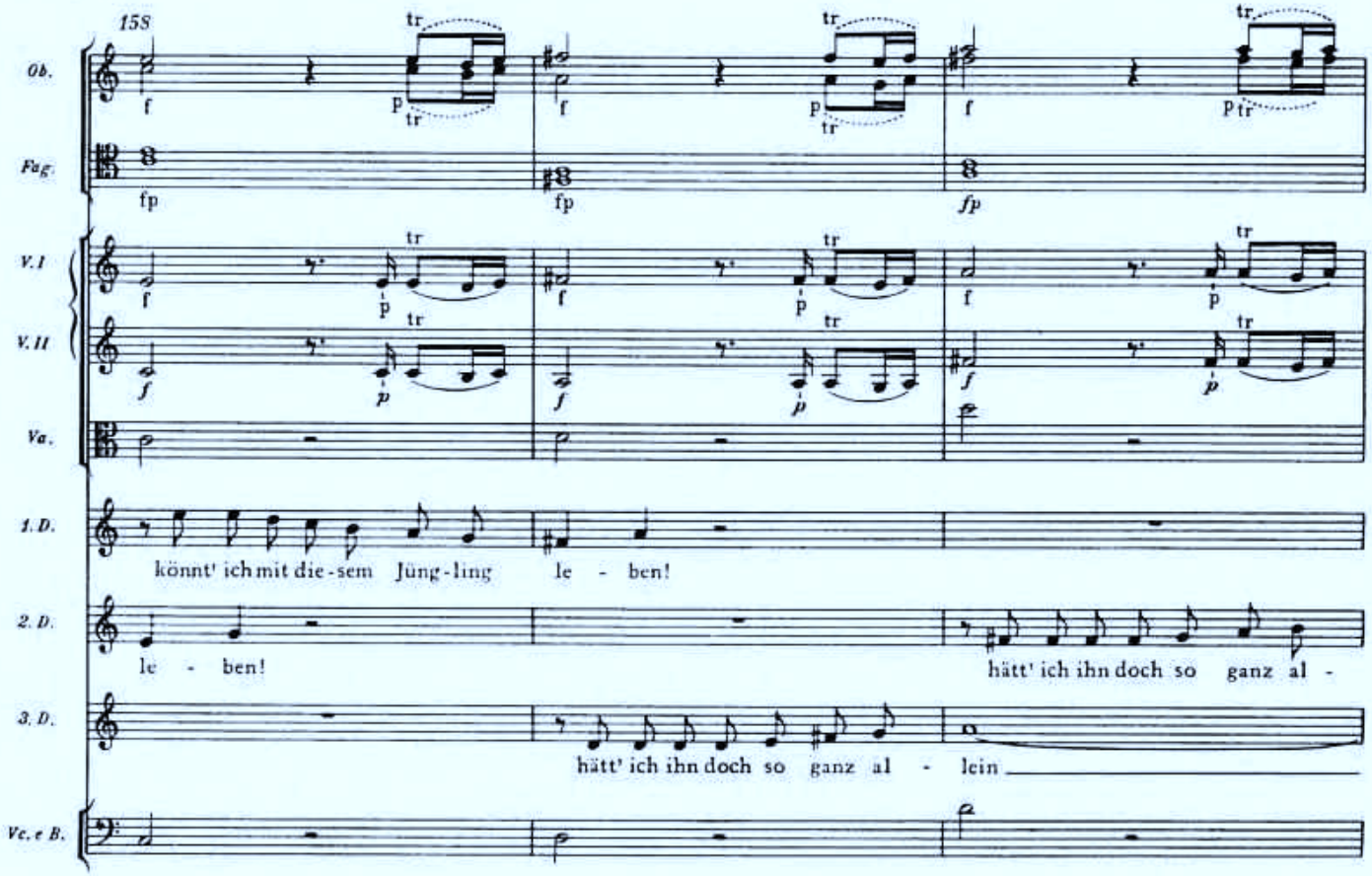
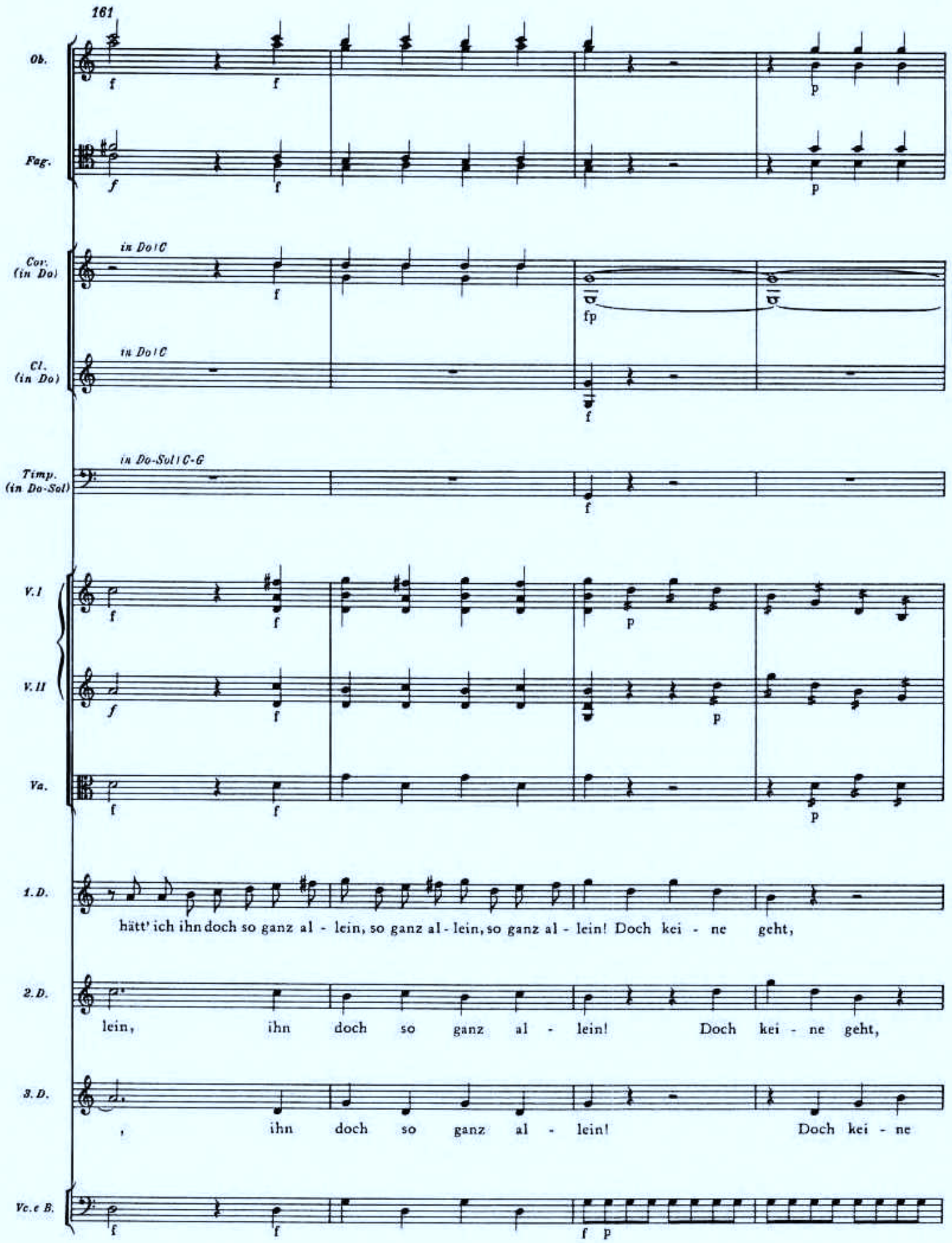

86
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V.I
V.II
Va.
1.D.
die - ser Jüng-ling sein.
Laßt uns zu uns-rer Für-stin ei - len ihr die - se
2.D.
die - ser Jüng-ling sein.
Laßt uns zu uns-rer Für-stin ei - len ihr die - se
3.D.
die - ser Jüng-ling sein.
Laßt uns zu uns-rer Für-stin ei - len ihr die-se
Vc. e B.

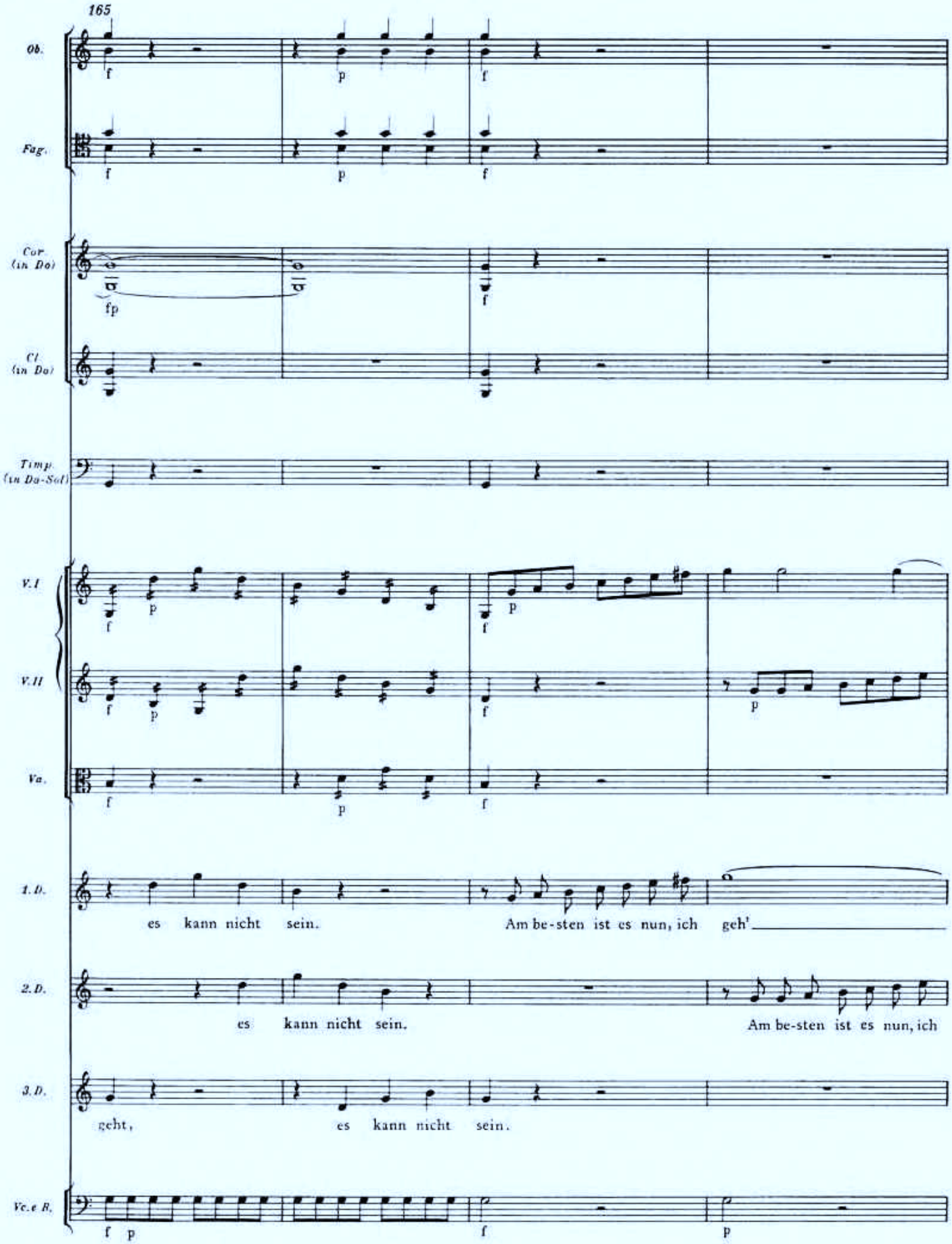

92
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
1. D.
Nachricht zu er - tei - len. Viel-leicht daß die - ser schö - ne Mann die vor' - ge Ruh' ihr ge - ben
2. D.
Nachricht zu er - tei - len. Viel-leicht daß die - ser schö - ne Mann die vor' - ge Ruh' ihr ge - ben
3. D.
Nachricht zu er - tei - len. Vielleicht daß die-ser schö-ne Mann die vor' - ge Ruh' ihr ge - ben
Vc. e B.


100
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
1. D.
kann, die vor' - ge Ruh' ihr ge-ben kann. So geht und sagt es
2. D.
kann, die vor' - ge Ruh' ihr ge-ben kann.
3. D.
kann, die vor' - ge Ruh' ihr ge-ben kann.
Vc. e B.
f
p

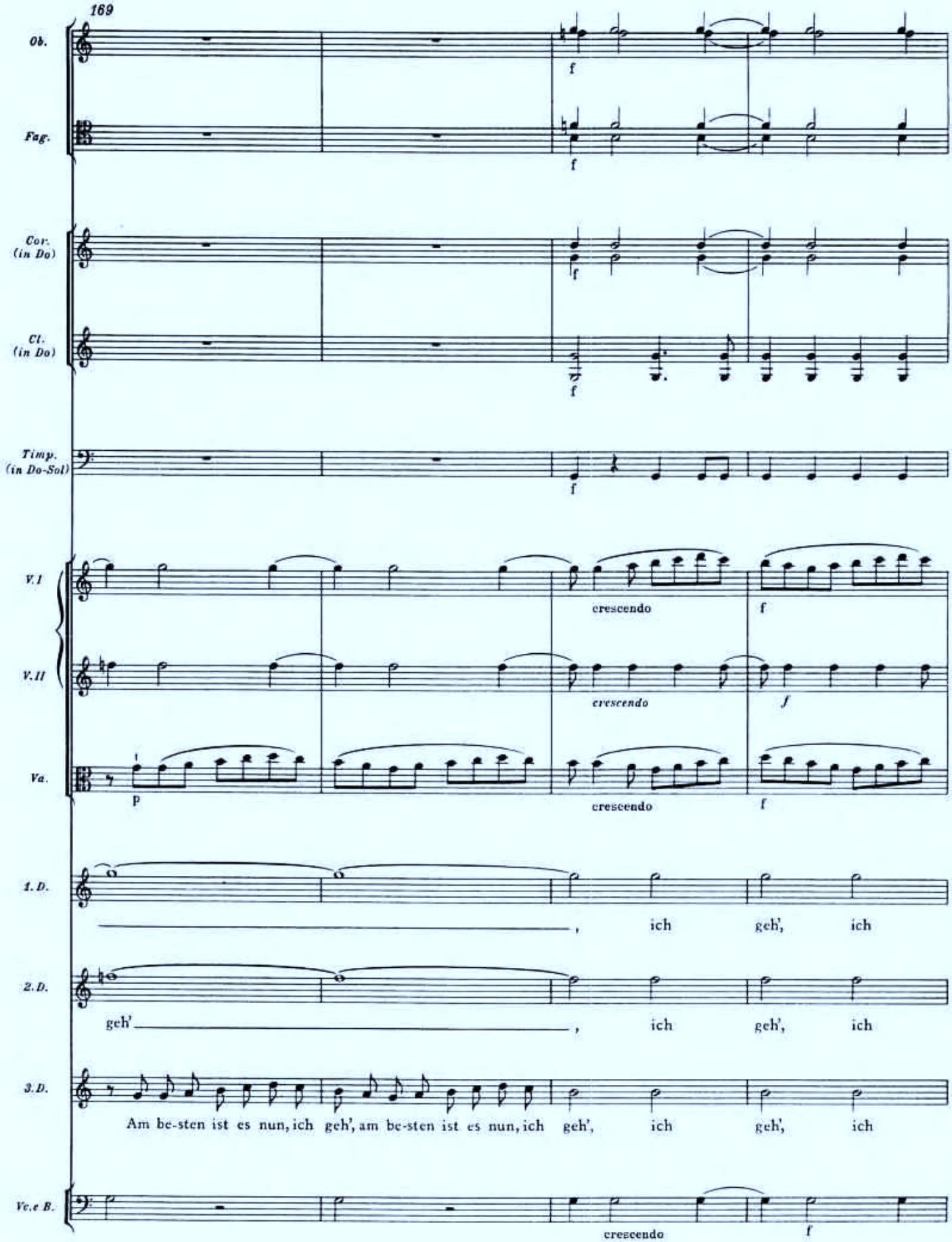


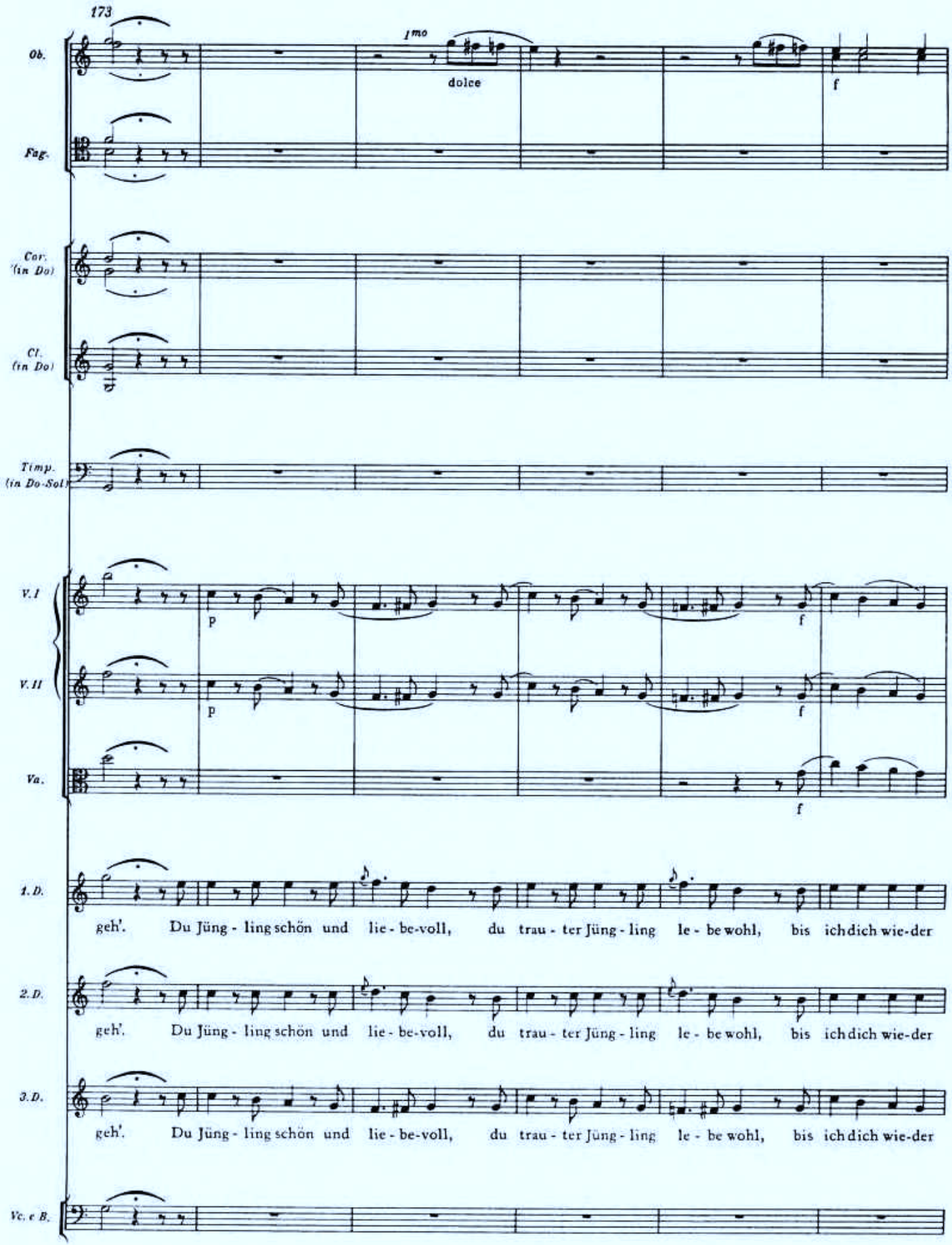
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


111
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
Ich bleib' in-des-sen hier,
Ich wa-che hier für ihn!
sein, ich schütze ihn al - lein,
Ich schüt-ze ihn al-
115
ich blei - be,
ich, ich, ich!
ich wa - che,
ich, ich!
lein,
ich schüt - ze,
ich!

120
Allegretto
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
p
(für sich)
Ich soll-te fort!
Ich soll-te
126
Ei ei ___ ! Ei ei! wie fein! wie
Ei ei!

*) Zu einem gestrichenen Einsatz der Oboen und Fagotte schon in T. 133 vgl. Krit. Bericht.

145
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
V.I
V.II
Va.
1. D.
nein! nein nein, das kann nicht sein _____, nein nein, das kann nicht sein _____, nein
2. D.
nein nein! nein nein, das kann nicht sein _____, nein nein, das kann nicht sein _____, nein
3. D.
nein nein! nein nein, das kann nicht sein _____, nein nein, das kann nicht sein _____, nein
Vc.
Vc. e B.
150
a 2
Allegro
tr
p
f
fp
nein, das kann nicht sein.
nein, das kann nicht sein.
Was woll-te ich dar-um nicht
nein, das kann nicht sein.
Was woll-te ich dar-um nicht ge - ben,
Tutti Bassi

155
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
Was woll-te ich dar - um nicht ge - ben,
ge - ben,
könnt' ich mit die-sem Jüng-ling
könnt' ich mit die-sem Jüng-ling le - ben!

158
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
könnt' ich mit die-sem Jüng-ling le - ben!
le - ben!
hätt' ich ihn doch so ganz al -
hätt' ich ihn doch so ganz al - lein

161
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
in Do / C
Cl. (in Do)
in Do / C
Timp. (in Do-Sol)
in Do-Sol / C-G
V. I
V. II
Va.
1. D.
hätt' ich ihn doch so ganz al - lein, so ganz al - lein, so ganz al - lein! Doch kei - ne geht,
2. D.
lein, ihn doch so ganz al - lein! Doch kei - ne geht,
3. D.
, ihn doch so ganz al - lein! Doch kei - ne
Vc. e B.

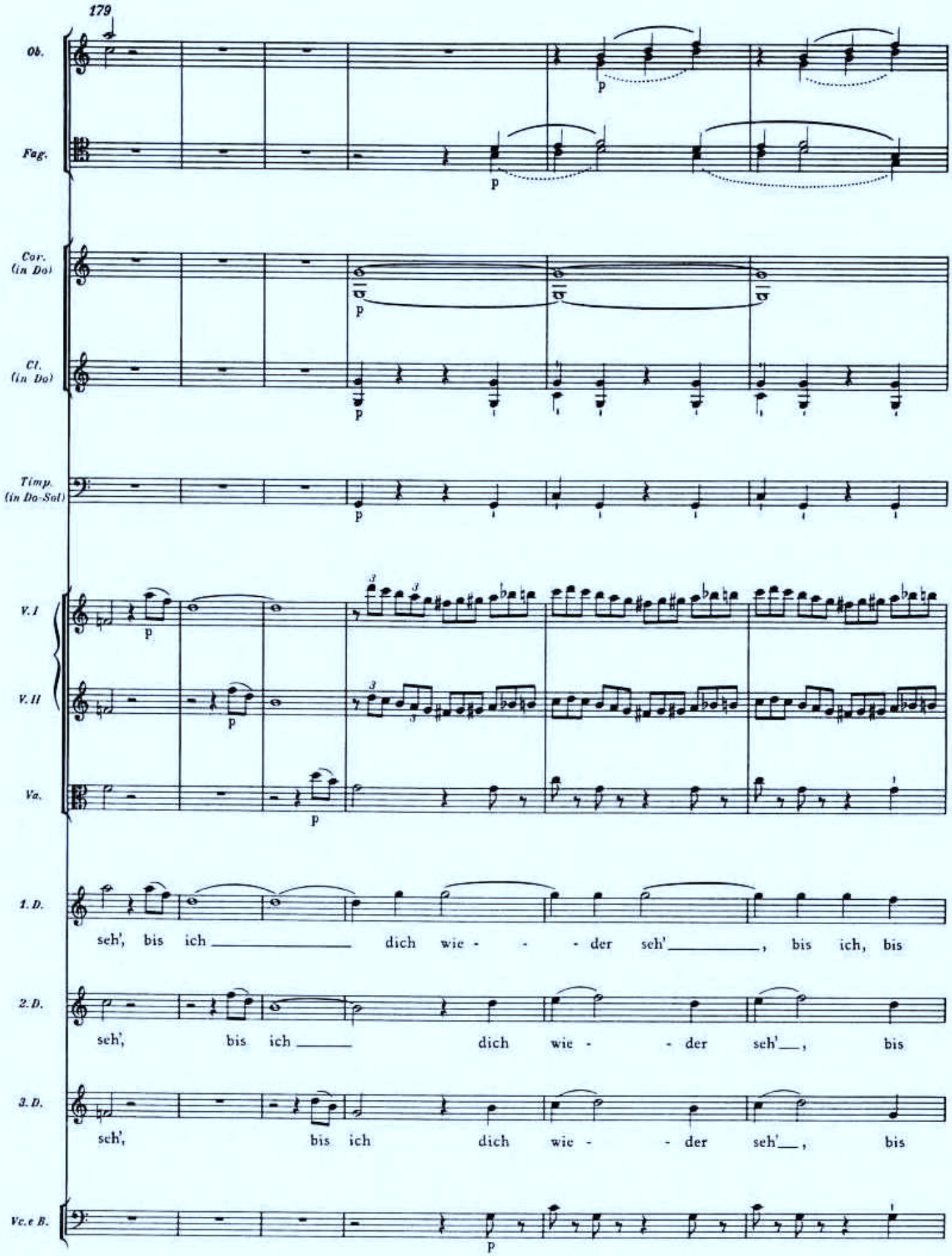


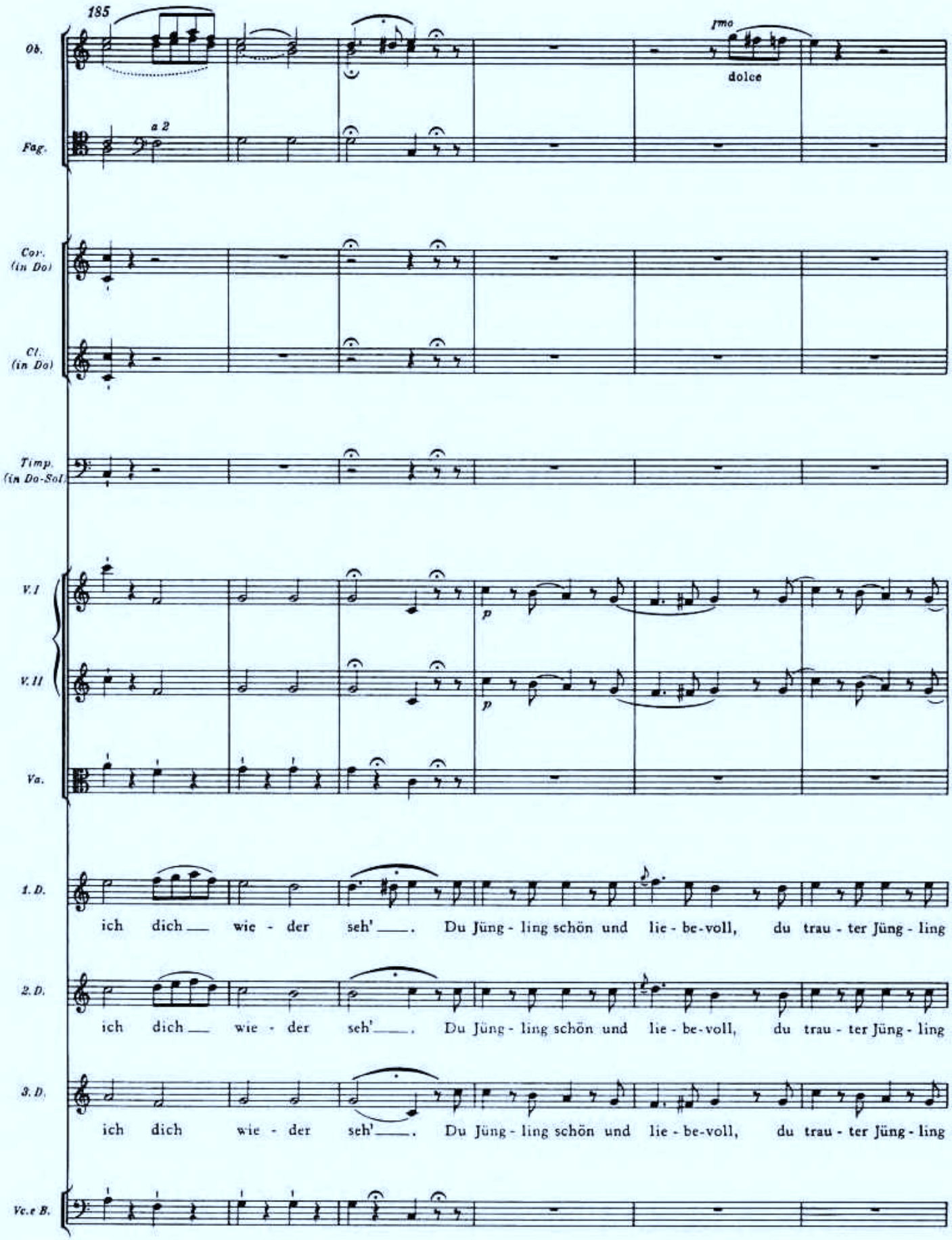
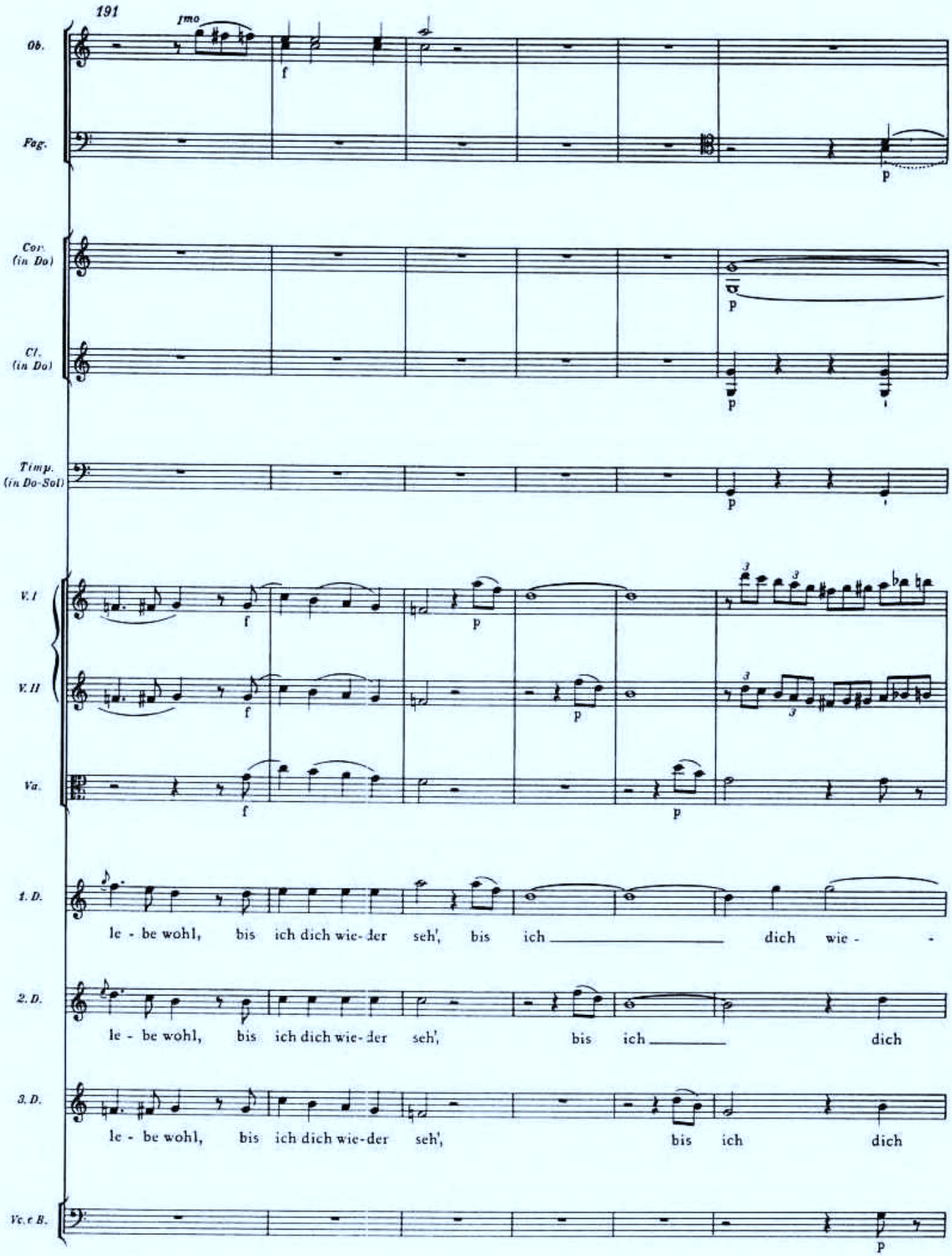
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

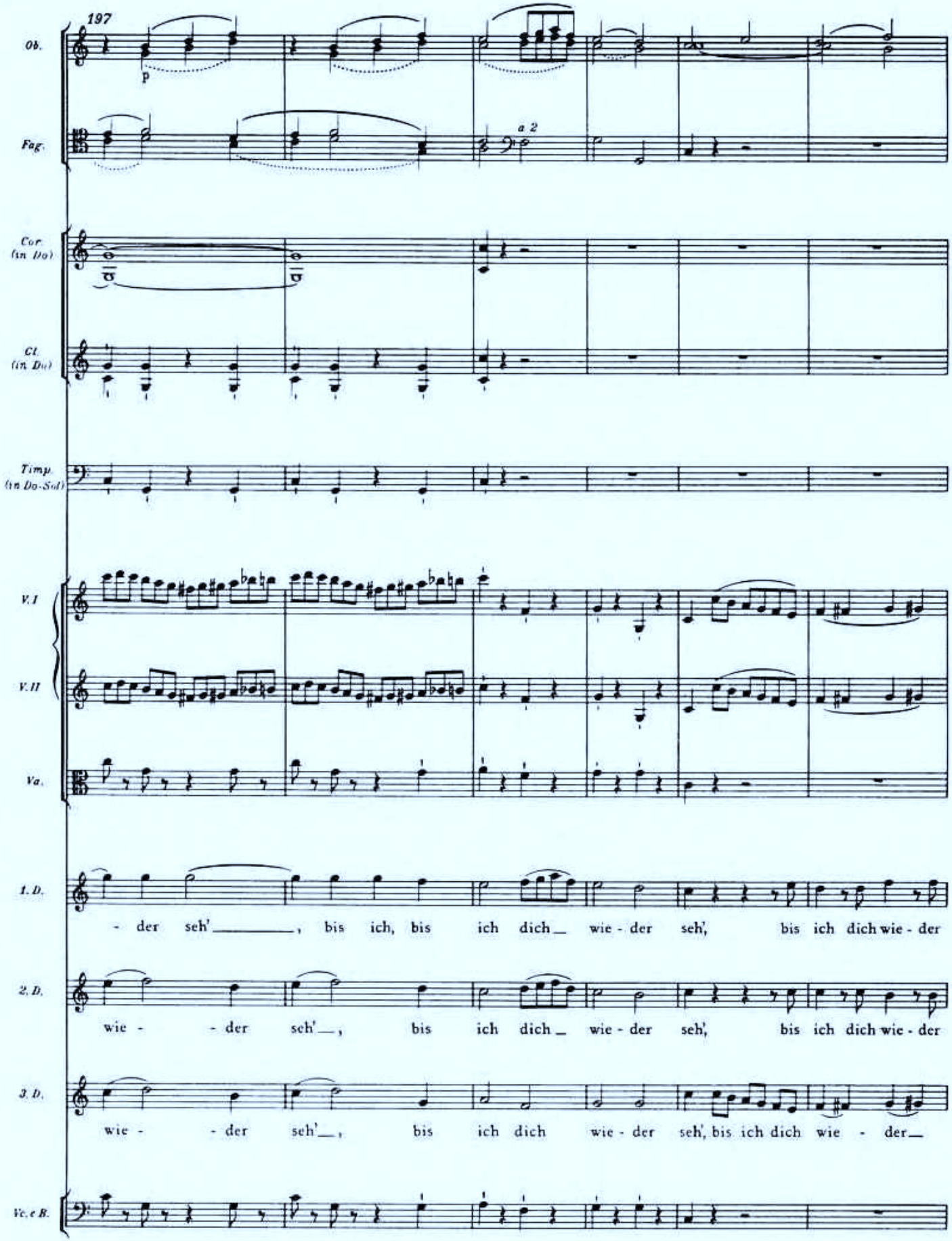

169
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V.I
V.II
Va.
1.D.
2.D.
3.D.
Vc.e B.
f
crescendo
p
, ich geh', ich
geh' , ich geh', ich
Am be-sten ist es nun, ich geh', am be-sten ist es nun, ich geh', ich geh', ich

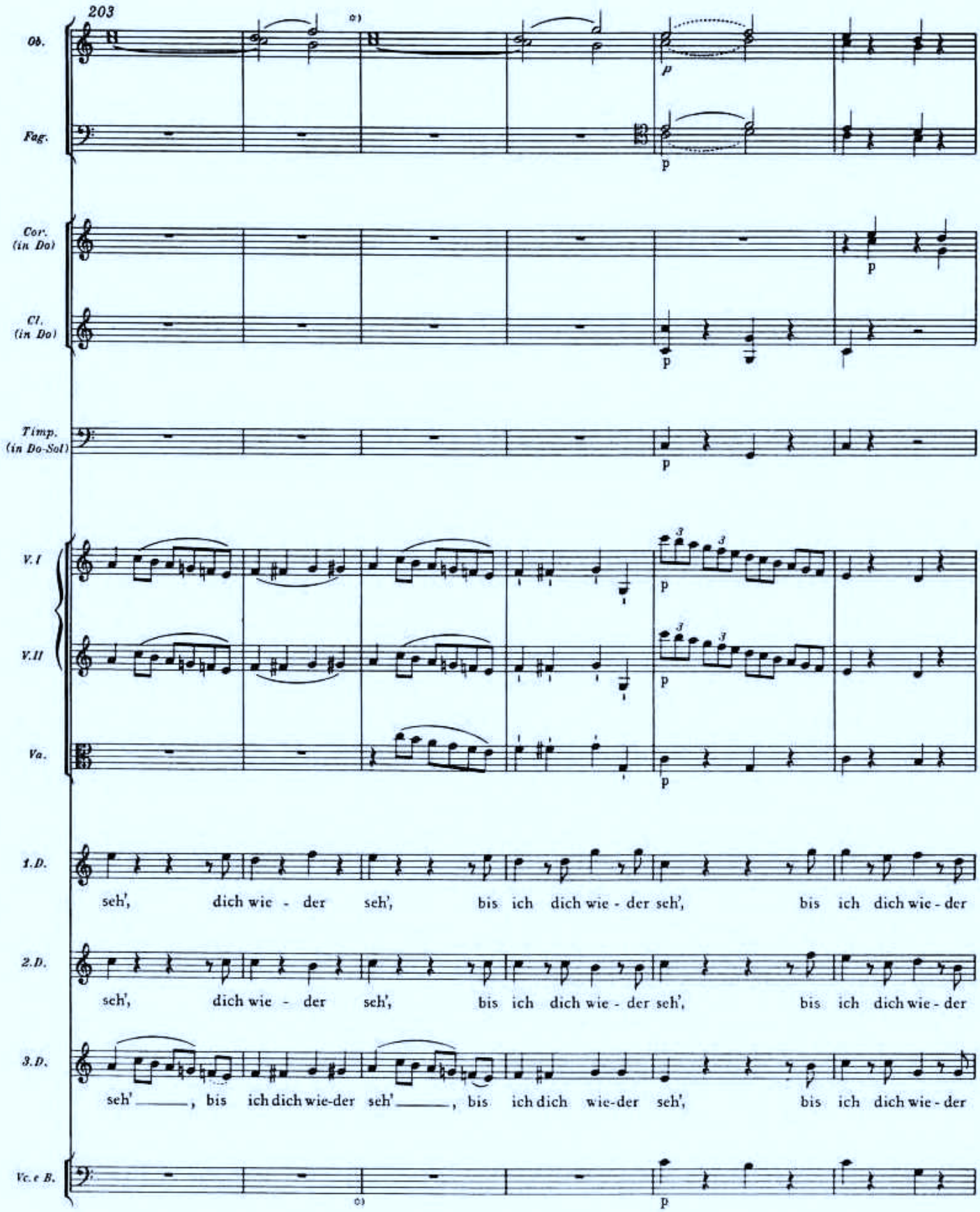


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

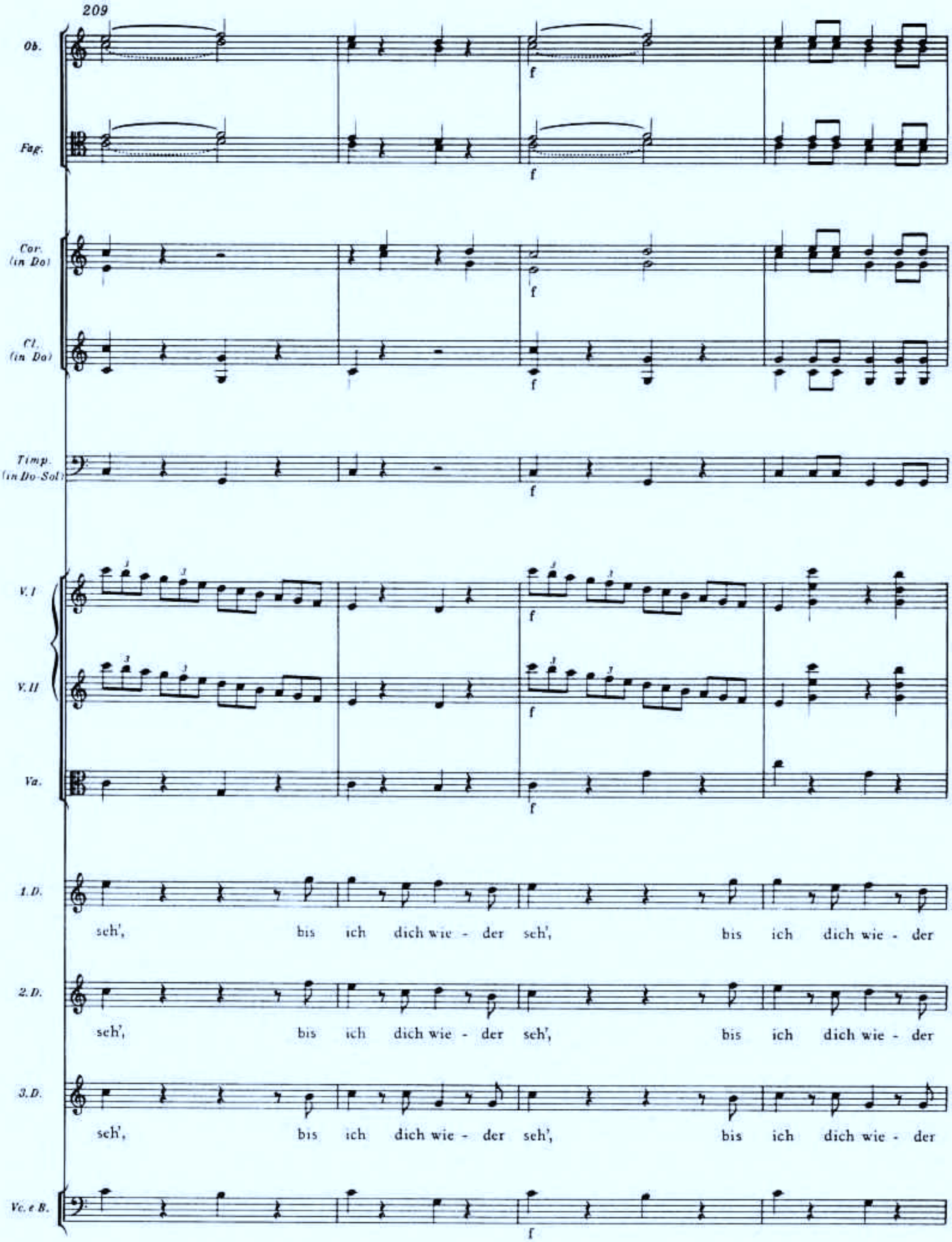

179
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
p
seh', bis ich dich wie - der seh', bis ich, bis
seh', bis ich dich wie - der seh', bis
seh', bis ich dich wie - der seh', bis

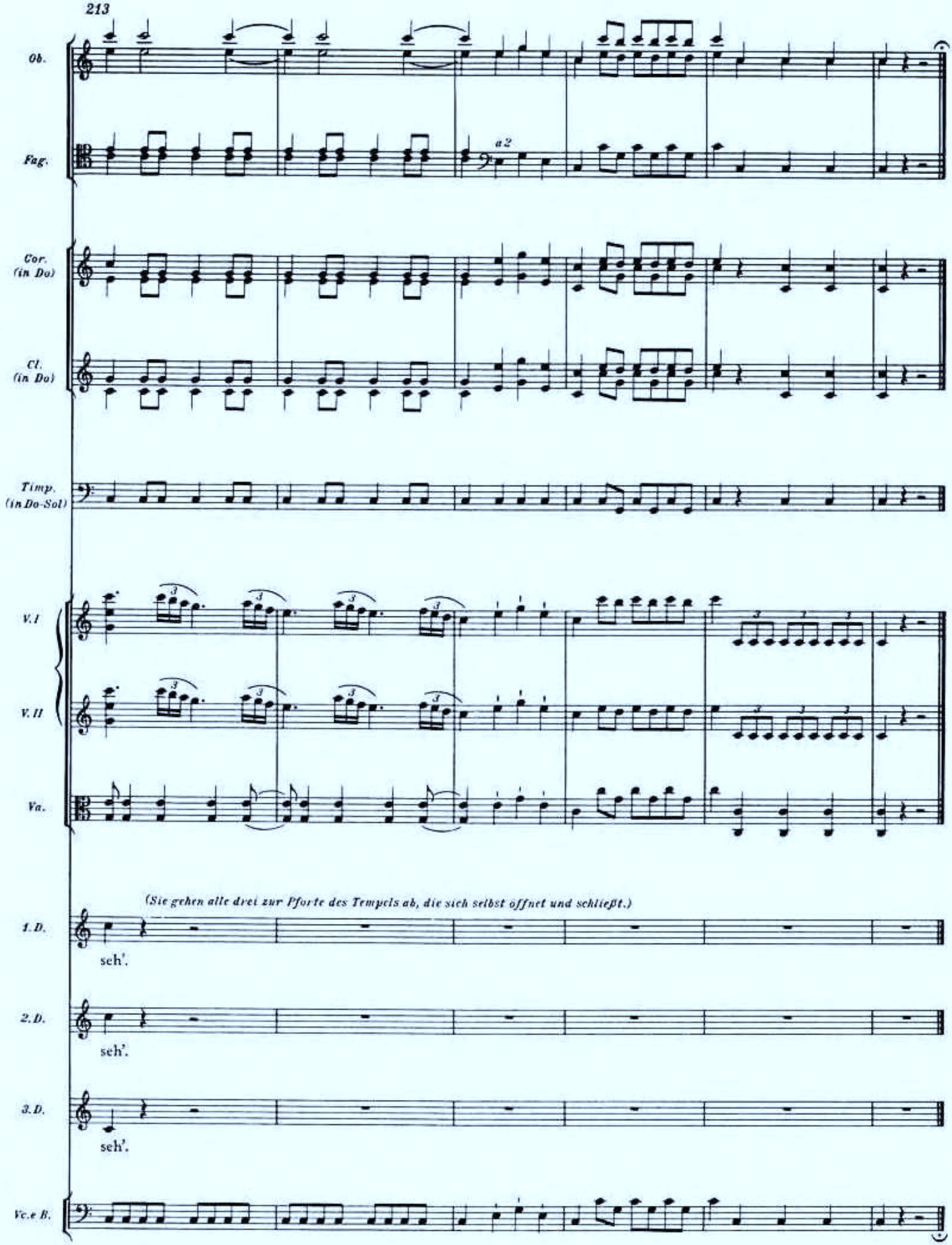

185
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
I^mo
dolce
p
p
ich dich wie - der seh'. Du Jüng - ling schön und lie - be-voll, du trau - ter Jüng - ling
ich dich wie - der seh'. Du Jüng - ling schön und lie - be-voll, du trau - ter Jüng - ling
ich dich wie - der seh'. Du Jüng - ling schön und lie - be-voll, du trau - ter Jüng - ling

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


197
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V.I
V.II
Va.
1. D.
- der seh' _____, bis ich, bis ich dich_ wie - der seh', bis ich dich wie - der
2. D.
wie - - der seh'_, bis ich dich_ wie - der seh', bis ich dich wie - der
3. D.
wie - - der seh'_, bis ich dich wie - der seh', bis ich dich wie - der_
Vc. e B.



*) Anstelle einer hier (nach T. 204) ursprünglich vorgesehenen Cadenza (vgl. Anhang I, S. 371) hat Mozart nachträglich die beiden Verbindungstakte 205 und 206 eingefügt.


209
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
f
seh', bis ich dich wie - der seh', bis ich dich wie - der


213
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
(Sie gehen alle drei zur Pforte des Tempels ab, die sich selbst öffnet und schließt.)
1. D.
seh'.
2. D.
seh'.
3. D.
seh'.
Vc. e B.

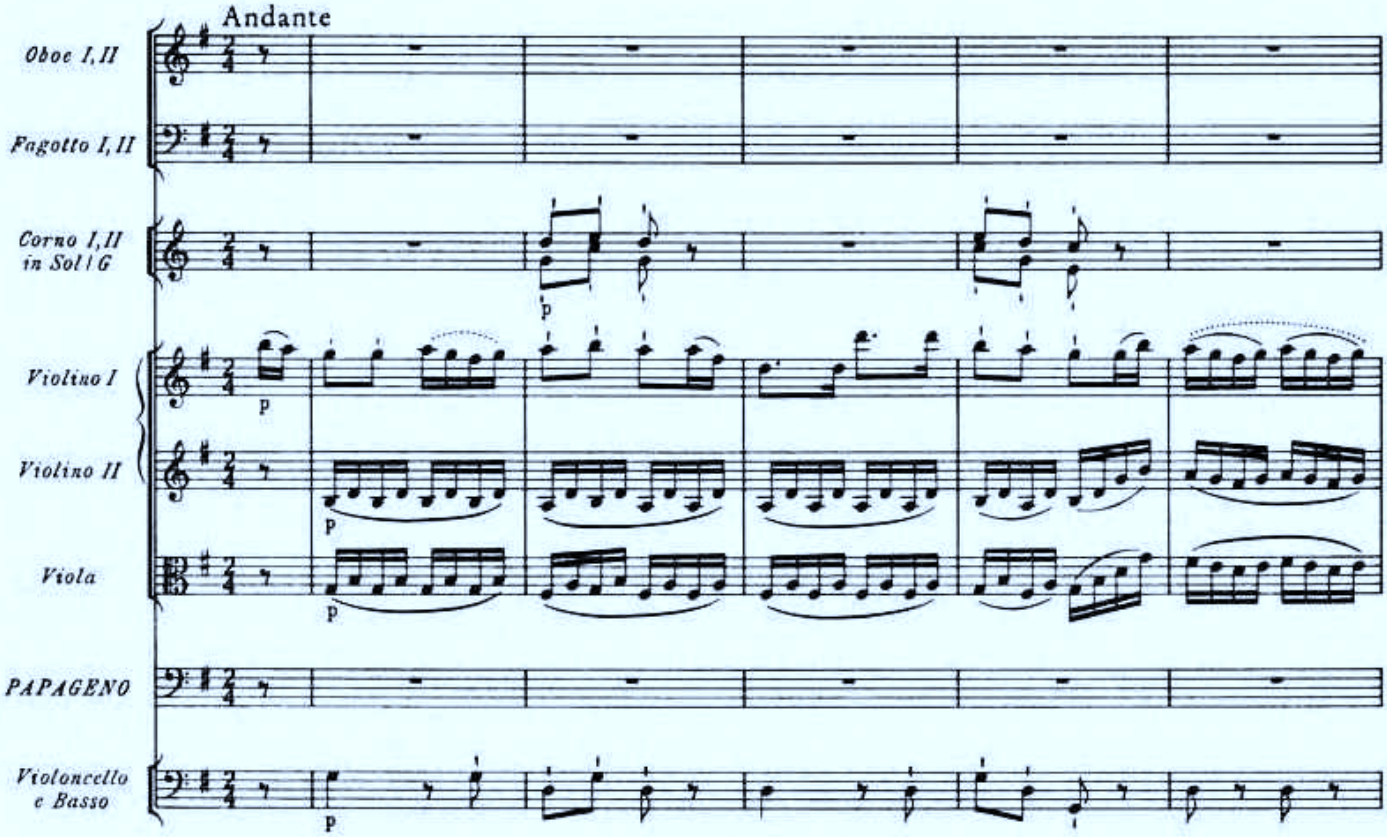
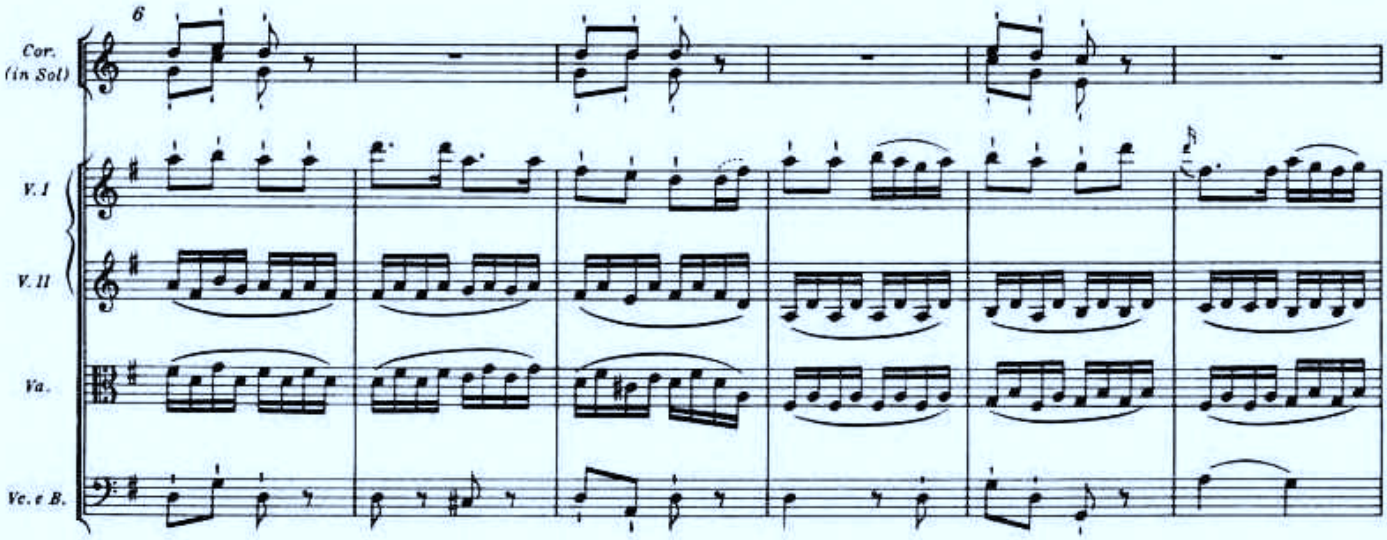
TAMINO (erwacht, sieht furchtsam umher)
Wo bin ich! Ist's Fantasie, daß ich noch lebe? oder hat eine höhere Macht mich gerettet?
(steht auf, sieht umher)
Wie? — Die bösartige Schlange liegt tot zu meinen Füßen? —

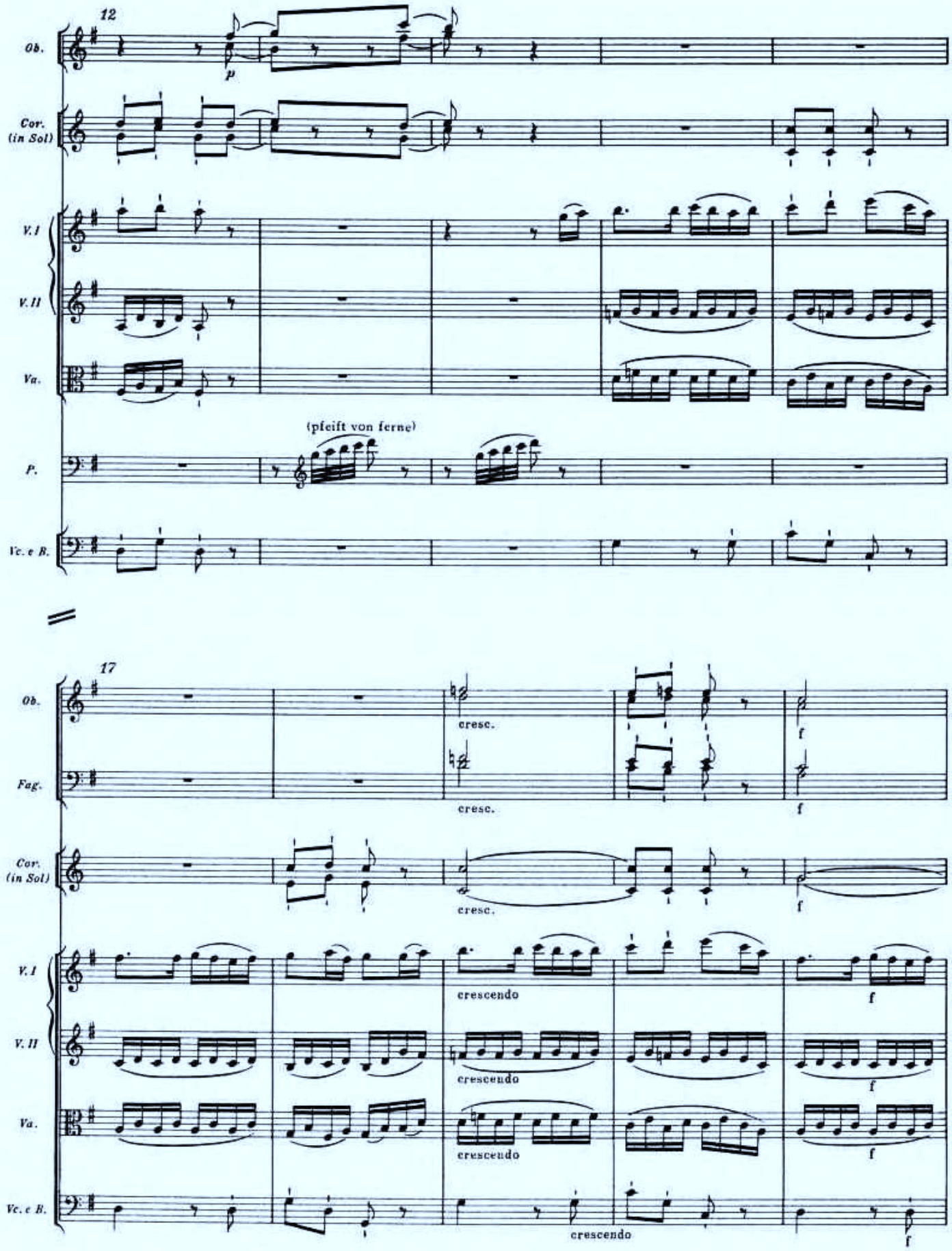
(Man hört von fern ein Waldflötchen, worunter das Orchester piano accompagniert. TAMINO spricht unter dem Ritornell.)
Was hör' ich? Wo bin ich? Welch unbekannter Ort! — Ha, eine männliche Figur nähert sich dem Tal.
(versteckt sich hinter einem Baum)

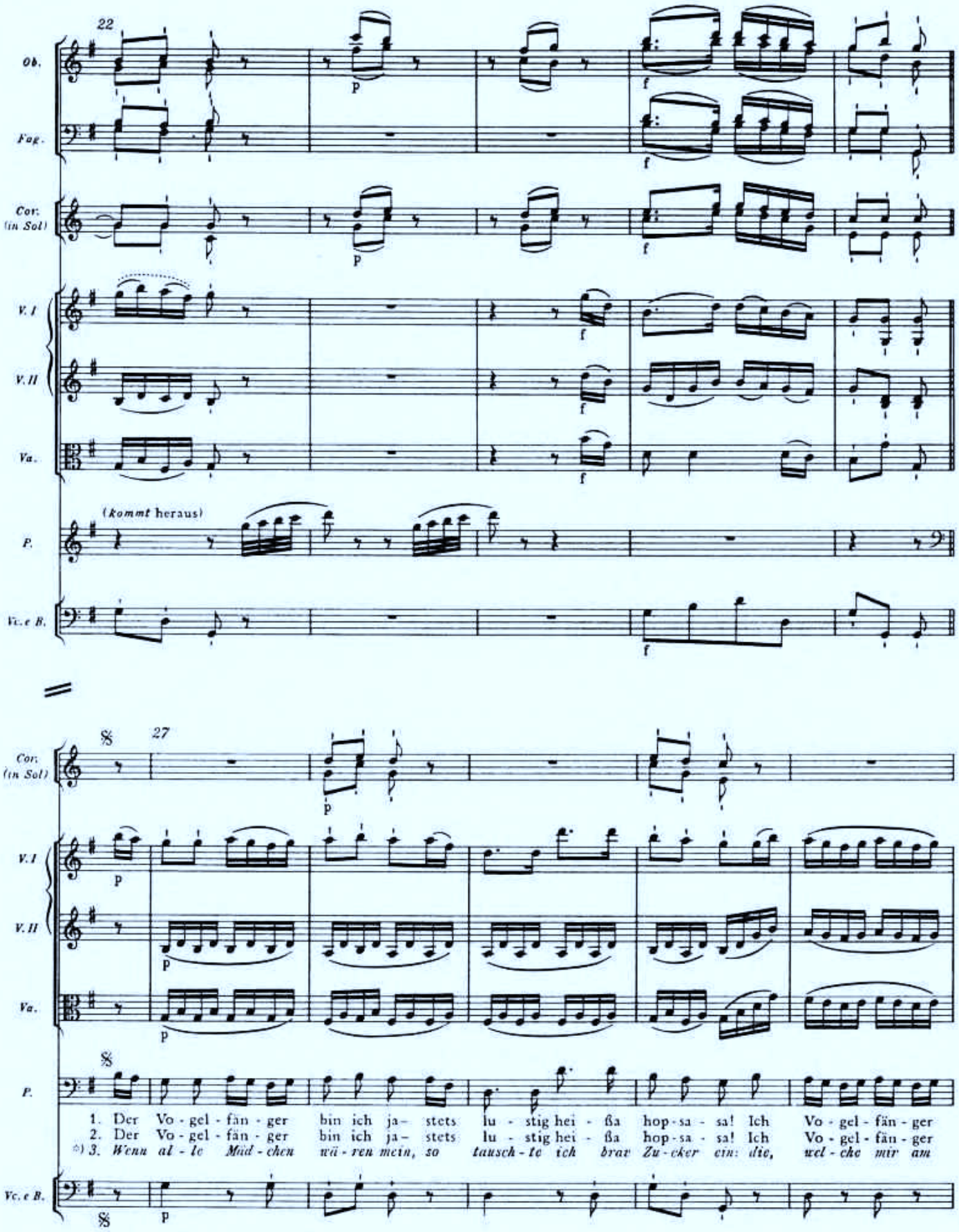
Zweiter Auftritt

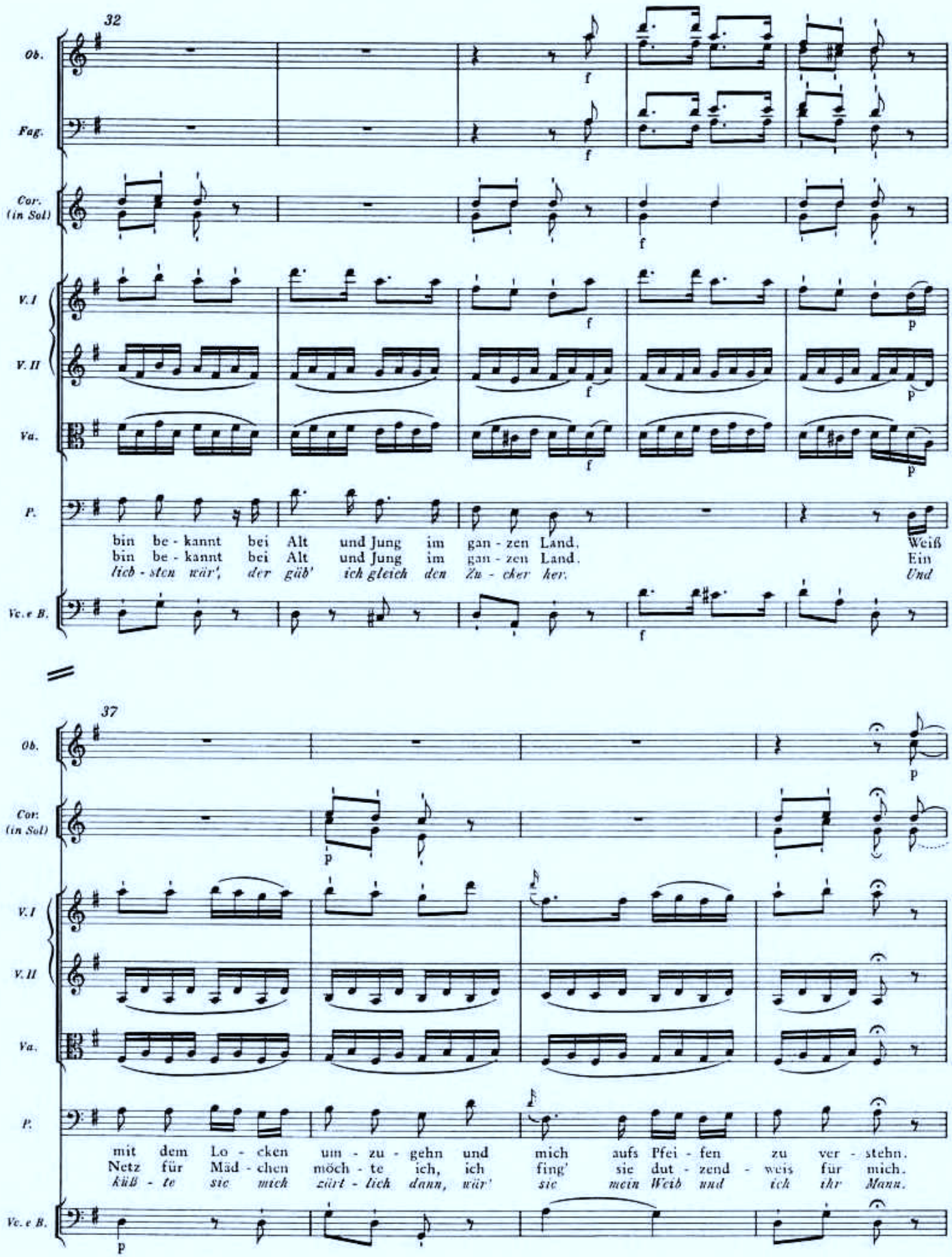
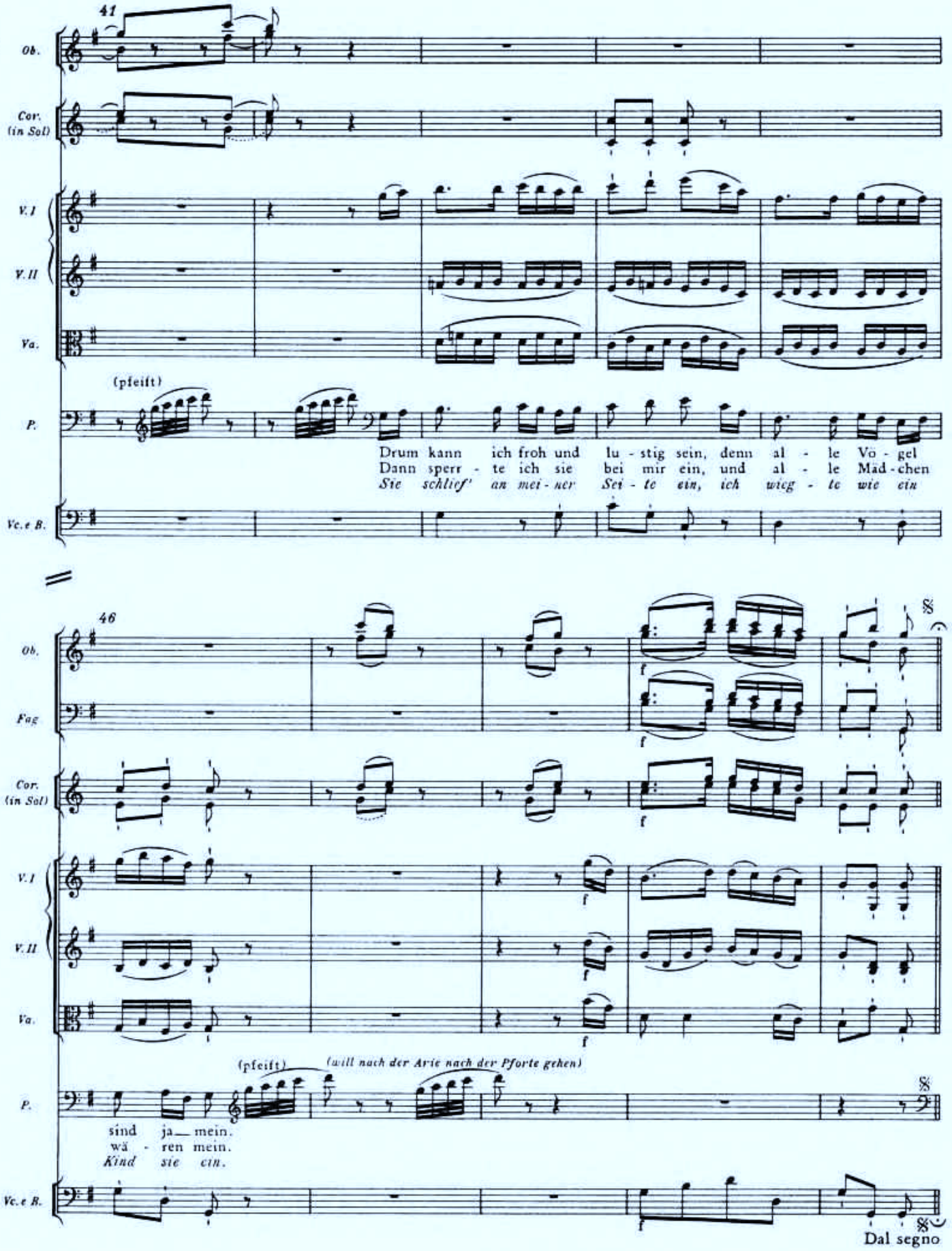
PAPAGENO kommt den Fußsteig herunter, hat auf dem Rücken eine große Vogelsteige*), die hoch über den Kopf geht, worin verschiedene Vögel sind; auch hält er mit beiden Händen ein Faunen-Flötchen, pfeift und singt.

Nº 2 *Aria*

Andante

*) = Vogelstiege oder -bauer.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

12
Ob.
p
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
(pfeift von ferne)
P.
Vc. e B.
17
Ob.
cresc.
f
Fag.
cresc.
f
Cor. (in Sol)
cresc.
f
V. I
crescendo
f
V. II
crescendo
f
Va.
crescendo
f
Vc. e B.
crescendo
f



*) Diese Strophe ist weder im Autograph noch im Textbuch enthalten; vgl. Vorwort.

32
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
bin be - kannt bei Alt und Jung im gan - zen Land. Weiß
bin be - kannt bei Alt und Jung im gan - zen Land. Ein
lieb - sten wär', der gäb' ich gleich den Zu - cker her. Und
37
Ob.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
mit dem Lo - cken um - zu - gehn und mich aufs Pfei - fen zu ver - stehn.
Netz für Mäd - chen möch - te ich, ich fing' sie dut - zend - weis für mich.
küß - te sie mich zärt - lich dann, wär' sie mein Weib und ich ihr Mann.

41
Ob.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
(pfeift)
P.
Drum kann ich froh und lu - stig sein, denn al - le Vö - gel
Dann sperr - te ich sie bei mir ein, und al - le Mäd - chen
Sie schlief' an mei - ner Sei - te ein, ich wieg - te wie ein
Vc. e B.
46
Ob.
Fag
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
(pfeift)
(will nach der Arie nach der Pforte gehen)
P.
sind ja mein.
wä - ren mein.
Kind sie ein.
Vc. e B.
Dal segno

TAMINO (nimmt ihn bei der Hand)
He da!

PAPAGENO
Was da!

TAMINO
Sag mir, du lustiger Freund, wer du seist?

PAPAGENO
Wer ich bin?
(für sich)
Dumme Frage!
(laut)
Ein Mensch, wie du. — Wenn ich dich nun fragte, wer du bist? —

TAMINO
So würde ich dir antworten, daß ich aus fürstlichem Geblüte bin.

PAPAGENO
Das ist mir zu hoch. — Mußt dich deutlicher erklären, wenn ich dich verstehen soll!

TAMINO
Mein Vater ist Fürst, der über viele Länder und Menschen herrscht; darum nennt man mich Prinz.

PAPAGENO
Länder? — Menschen? — Prinz? —

TAMINO
Daher frag' ich dich! —

PAPAGENO
Langsam! laß mich fragen. — Sag du mir zuvor: Gibt's außer diesen Bergen auch noch Länder und Menschen?

TAMINO
Viele Tausende!

PAPAGENO
Da ließ' sich eine Spekulation mit meinen Vögeln machen.

TAMINO
Nun sag du mir, in welcher Gegend wir sind. —

PAPAGENO
In welcher Gegend?
(sieht sich um)
Zwischen Tälern und Bergen.

TAMINO
Schon recht! aber wie nennt man eigentlich diese Gegend? — wer beherrscht sie? —

PAPAGENO
Das kann ich dir ebensowenig beantworten, als ich weiß, wie ich auf die Welt gekommen bin.

TAMINO (lacht)
Wie? Du wüßtest nicht, wo du geboren, oder wer deine Eltern waren? —

PAPAGENO
Kein Wort! — Ich weiß nicht mehr und nicht weniger, als daß mich ein alter, aber sehr lustiger Mann auferzogen und ernährt hat.

TAMINO
Das war vermutlich dein Vater?

PAPAGENO
Das weiß ich nicht.

TAMINO
Hattest du denn deine Mutter nicht gekannt?

PAPAGENO
Gekannt hab' ich sie nicht; erzählen ließ ich mir's einige Mal, daß meine Mutter einst da in diesem verschlossenen Gebäude bei der nächtlich sternflammenden Königin gedient hätte. — Ob sie noch lebt, oder was aus ihr geworden ist, weiß ich nicht. — Ich weiß nur so viel, daß nicht weit von hier meine Strohhütte steht, die mich vor Regen und Kälte schützt.

TAMINO
Aber wie lebst du?

PAPAGENO
Von Essen und Trinken, wie alle Menschen.

TAMINO
Wodurch erhältst du das?

PAPAGENO
Durch Tausch. — Ich fange für die sternflammende Königin und ihre Jungfrauen verschiedene Vögel; dafür erhalt' ich täglich Speis' und Trank von ihr.

TAMINO (für sich)
Sternflammende Königin! — Wenn es etwa gar die mächtige Herrscherin der Nacht wäre! — Sag mir, guter Freund! warst du schon so glücklich, diese Göttin der Nacht zu sehen?

PAPAGENO
(der bisher öfters auf seiner Flöte geblasen)
Deine letzte alberne Frage überzeugt mich, daß du aus einem fremden Lande geboren bist. —

TAMINO
Sei darüber nicht ungehalten, lieber Freund! Ich dachte nur —

PAPAGENO
Sehen? — Die sternflammende Königin sehen? — Wenn du noch mit einer solchen albernen Frage an mich kommst, so sperr' ich dich, so wahr ich Papageno heiße, wie einen Gimpel in mein Vogelhaus, verhandle dich dann mit meinen übrigen Vögeln an die nächtliche Königin und ihre Jungfrauen; dann mögen sie dich meinetwegen sieden oder braten.

TAMINO (für sich)
Ein wunderlicher Mann!

PAPAGENO
Sehen? — Die sternflammende Königin sehen? — Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben? — Welches Menschen Auge würde durch ihren schwarz durchwebten Schleier blicken können?

TAMINO (für sich)
Nun ist's klar; es ist eben diese nächtliche Königin, von der mein Vater mir so oft erzählte. — Aber zu fassen, wie ich mich hierher verirrte, ist außer meiner Macht. — Unfehlbar ist auch dieser Mann kein gewöhnlicher Mensch. — Vielleicht einer ihrer dienstbaren Geister.

PAPAGENO (für sich)
Wie er mich so starr anblickt! bald fang' ich an, mich vor ihm zu fürchten. — Warum siehst du so verdächtig und schelmisch nach mir?

TAMINO
Weil — weil ich zweifle, ob du Mensch bist. —

PAPAGENO
Wie war das?

TAMINO
Nach deinen Federn, die dich bedecken, halt' ich dich —
(geht auf ihn zu)

PAPAGENO
Doch für keinen Vogel? — Bleib zurück, sag' ich, und traue mir nicht; — denn ich habe Riesenkraft, wenn ich jemand packe. —
(für sich)
Wenn er sich nicht bald von mir schrecken läßt, so lauf' ich davon.

TAMINO
Riesenkraft?
(er sieht auf die Schlange)
Also warst du wohl gar mein Erretter, der diese giftige Schlange bekämpfte?

PAPAGENO
Schlange!
(sieht sich um, weicht zitternd einige Schritte zurück)
Was da! Ist sie tot oder lebendig?

TAMINO
Du willst durch deine bescheidene Frage meinen Dank ablehnen — aber ich muß dir sagen, daß ich ewig für deine so tapfere Handlung dankbar sein werde.

PAPAGENO
Schweigen wir davon still — freuen wir uns, daß sie glücklich überwunden ist.

TAMINO
Aber um alles in der Welt, Freund! wie hast du dieses Ungeheuer bekämpft? — Du bist ohne Waffen.

PAPAGENO
Brauch' keine! — Bei mir ist ein starker Druck mit der Hand mehr als Waffen.

TAMINO
Du hast sie also erdrosselt?

PAPAGENO
Erdrosselt!
(für sich)
Bin in meinem Leben nicht so stark gewesen als heute.

Dritter Auftritt

DIE DREI DAMEN, *Vorige.*

DIE DREI DAMEN (drohen und rufen zugleich)
Papageno!

PAPAGENO
Aha! das geht mich an. — Sieh dich um, Freund!

TAMINO
Wer sind diese Damen?

PAPAGENO
Wer sie eigentlich sind, weiß ich selbst nicht. — Ich weiß nur so viel, daß sie mir täglich meine Vögel abnehmen und mir dafür Wein, Zukkerbrot und süße Feigen bringen.

TAMINO
Sie sind vermutlich sehr schön?

PAPAGENO
Ich denke nicht! — — denn wenn sie schön wären, würden sie ihre Gesichter nicht bedecken.

DIE DREI DAMEN (drohend)
Papageno! —

PAPAGENO
Sei still! sie drohen mir schon. — Du fragst, ob sie schön sind, und ich kann dir darauf nichts antworten, als daß ich in meinem Leben nichts Reizenders sah. —
(für sich)
Jetzt werden sie bald wieder gut werden. — —

DIE DREI DAMEN (drohend)
Papageno! —

PAPAGENO
Was muß ich denn heute verbrochen haben, daß sie gar so aufgebracht wider mich sind? — Hier, meine Schönen, übergeb' ich meine Vögel.

ERSTE DAME (reicht ihm eine schöne Bouteille Wasser)
Dafür schickt dir unsere Fürstin heute zum ersten Mal statt Wein reines, helles Wasser.

ZWEITE DAME
Und mir befahl sie, daß ich, statt Zuckerbrot, diesen Stein dir überbringen soll. — Ich wünsche, daß er dir wohl bekommen möge.

PAPAGENO
Was? Steine soll ich fressen?

DRITTE DAME
Und statt der süßen Feigen hab' ich die Ehre, dir dies goldene Schloß vor den Mund zu schlagen.
(sie schlägt ihm das Schloß vor)

(PAPAGENO hat seinen Scherz*) durch Gebärden.)

ERSTE DAME
Du willst vermutlich wissen, warum die Fürstin dich heute so wunderbar bestraft?

(PAPAGENO bejaht es.)

ZWEITE DAME
Damit du künftig nie mehr Fremde belügst.

DRITTE DAME
Und daß du nie dich der Heldentaten rühmst, die andre vollzogen. —

ERSTE DAME
Sag an! Hast du diese Schlange bekämpft?

(PAPAGENO deutet nein.)

ZWEITE DAME
Wer denn also?

(PAPAGENO deutet, er wisse es nicht.)

DRITTE DAME
Wir waren's, Jüngling, die dich befreiten. — Zittre nicht! dich erwartet Freude und Entzücken. — Hier, dies Gemälde schickt dir die große Fürstin: es ist das Bildnis ihrer Tochter — findest du, sagte sie, daß diese Züge dir nicht gleichgültig sind, dann ist Glück, Ehr' und Ruhm dein Los. — Auf Wiedersehen.
(geht ab)

ZWEITE DAME
Adieu, Monsieur Papageno!
(geht ab)

ERSTE DAME
Fein nicht**) zu hastig getrunken!
(geht lachend ab)

(PAPAGENO hat immer sein stummes Spiel gehabt.)

(TAMINO ist gleich beim Empfang des Bildnisses aufmerksam geworden; seine Liebe nimmt zu, ob er gleich für alle diese Reden taub schien.)

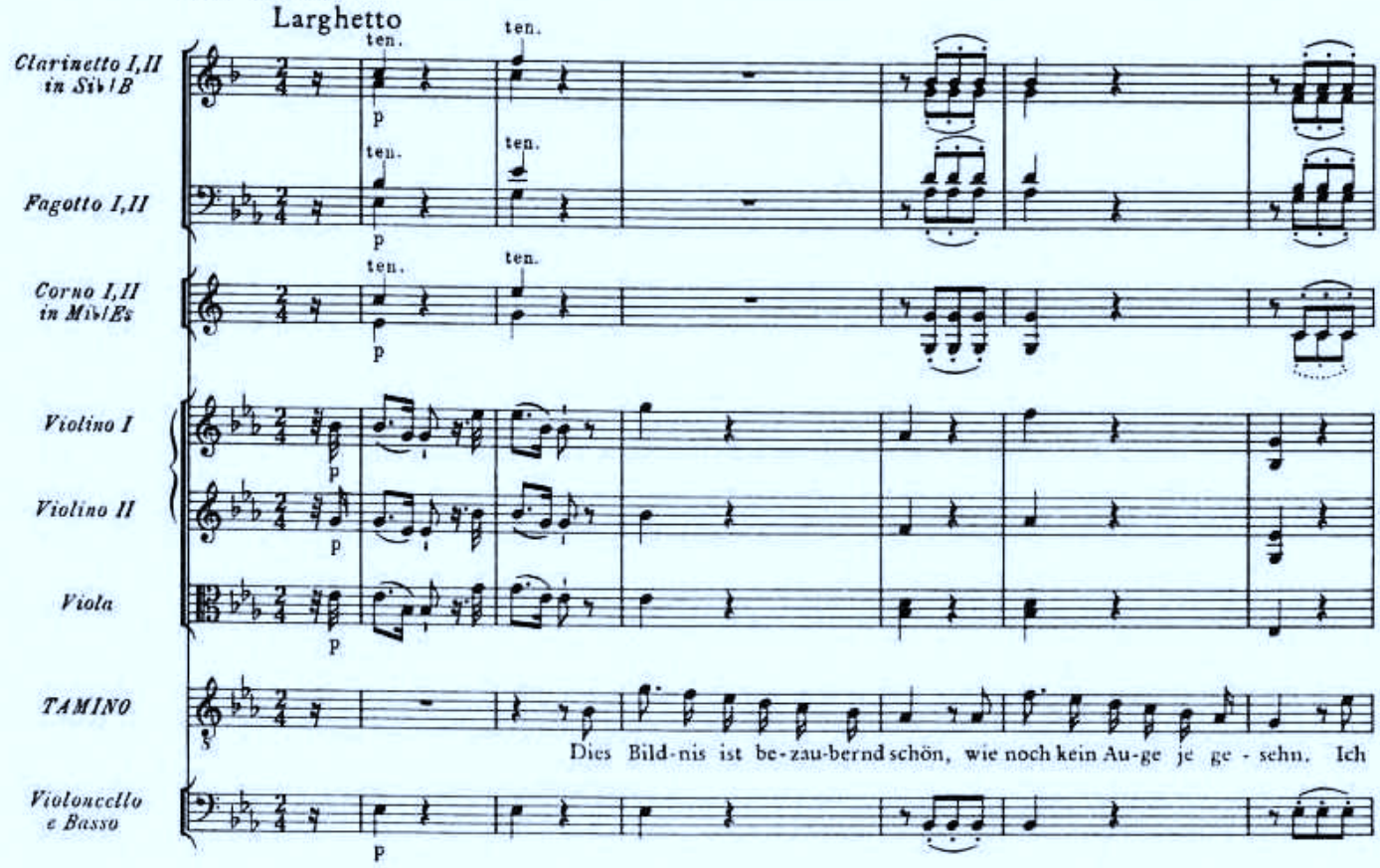
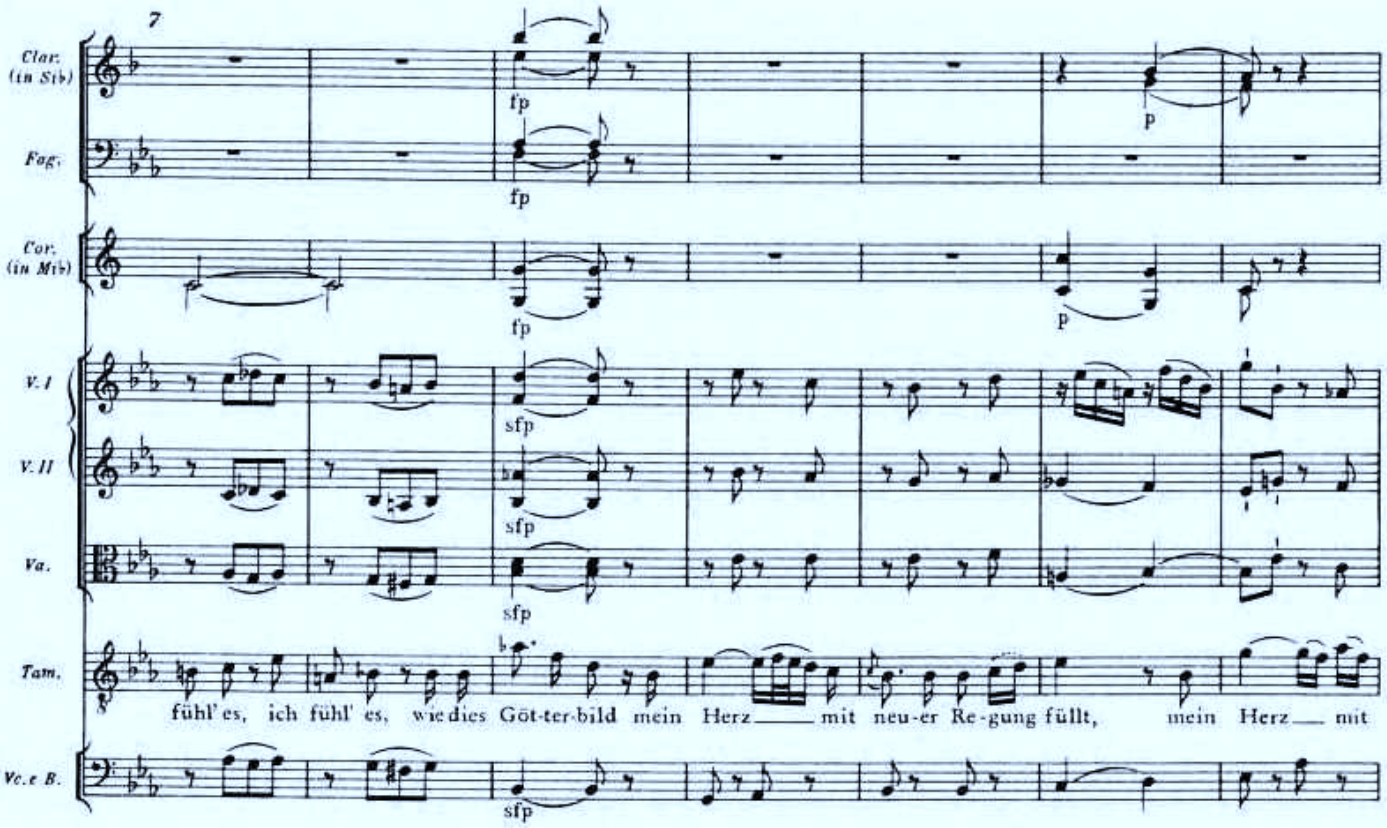
*) = lustige Handlung, Spiel.
**) „Fein nicht" in der Bedeutung von „Ja nicht".

Vierter Auftritt

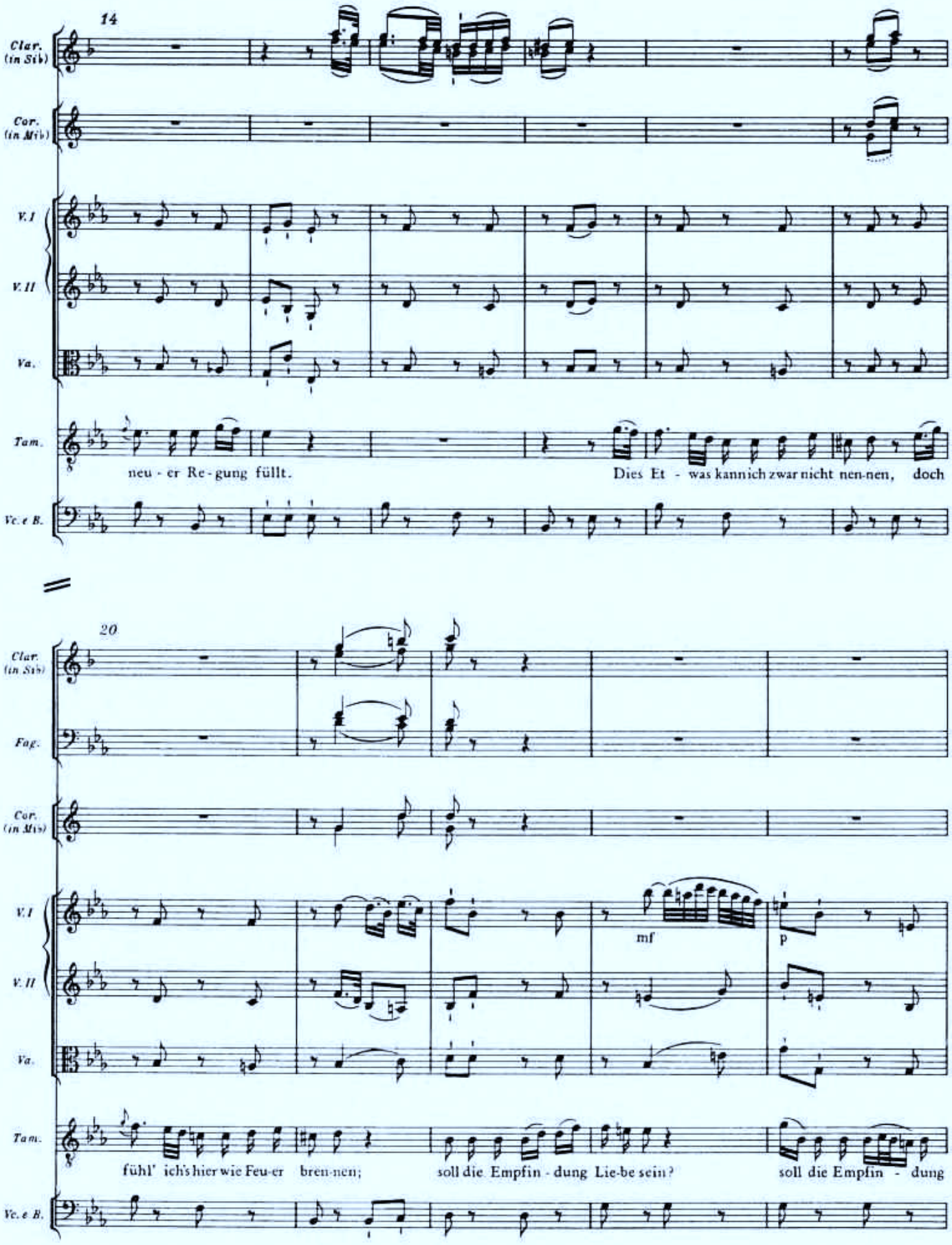
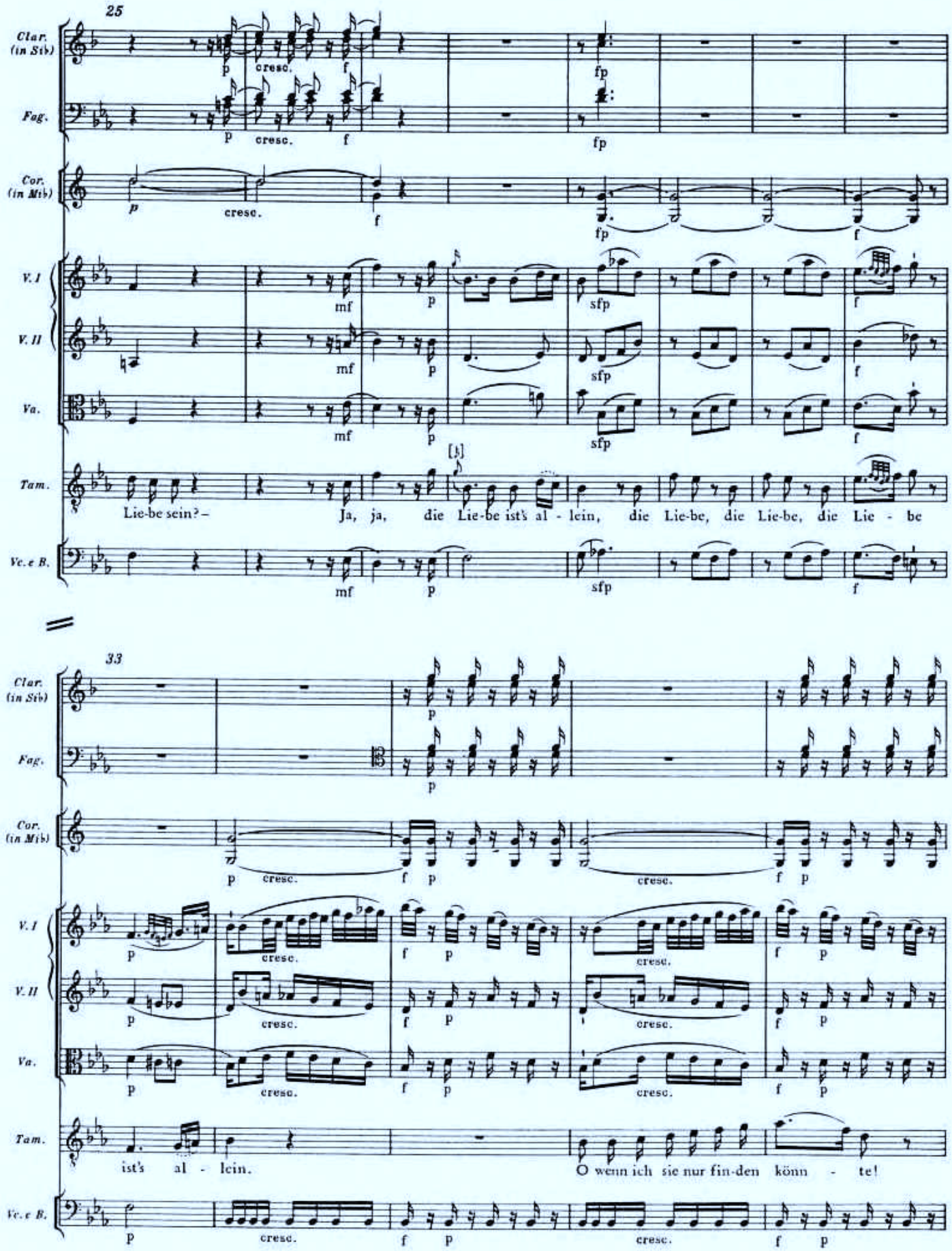
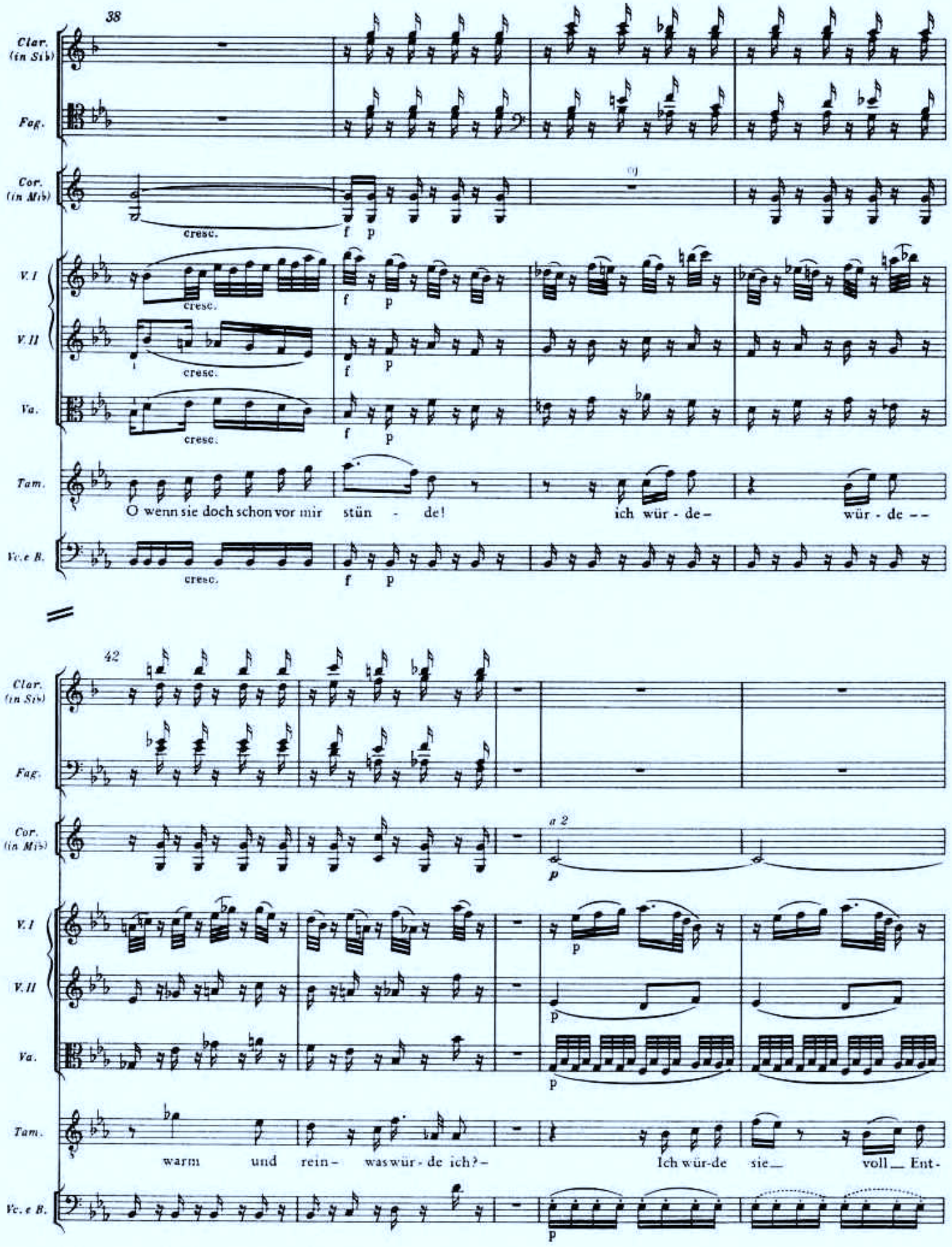
TAMINO, PAPAGENO.

Nº 3 *Aria*

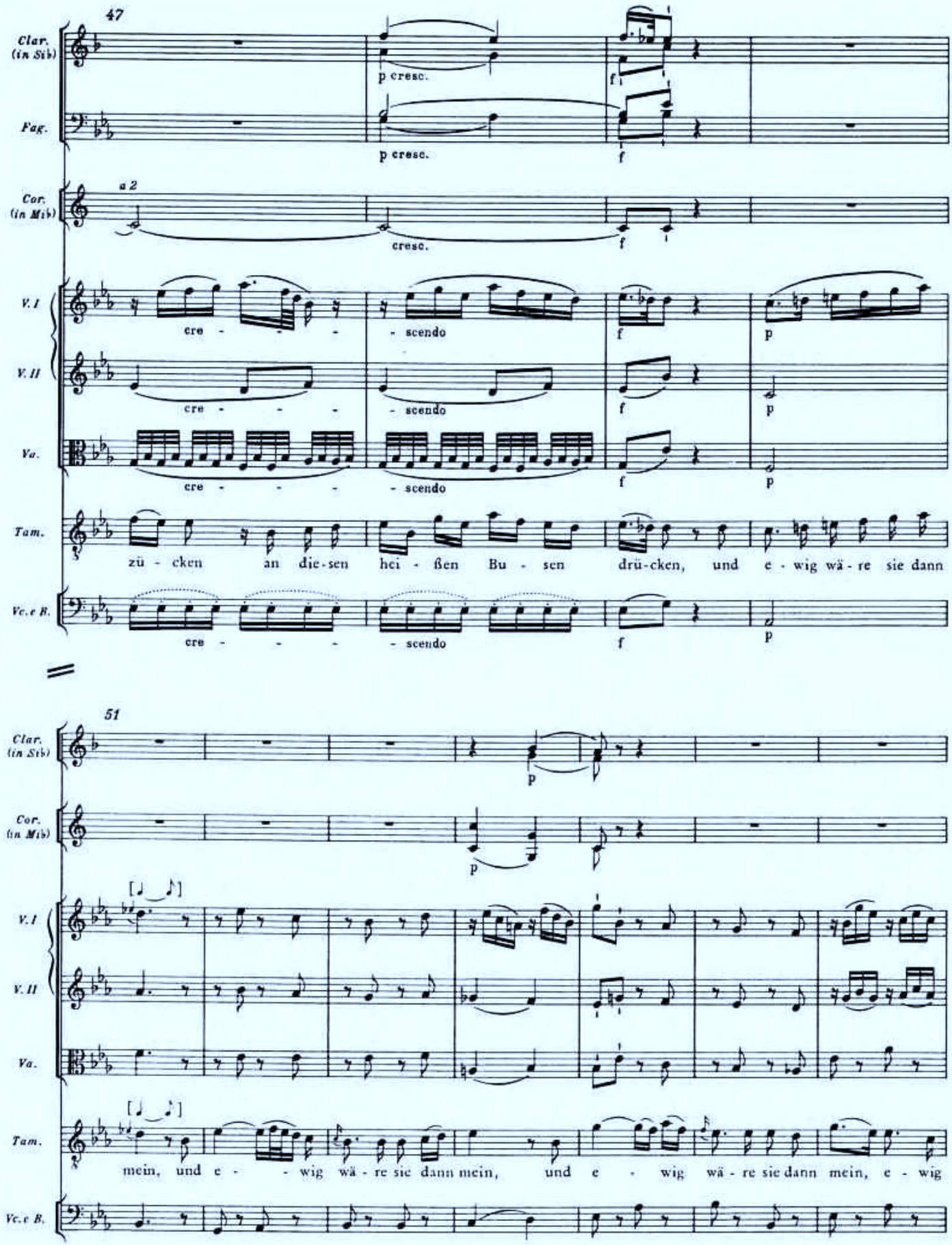
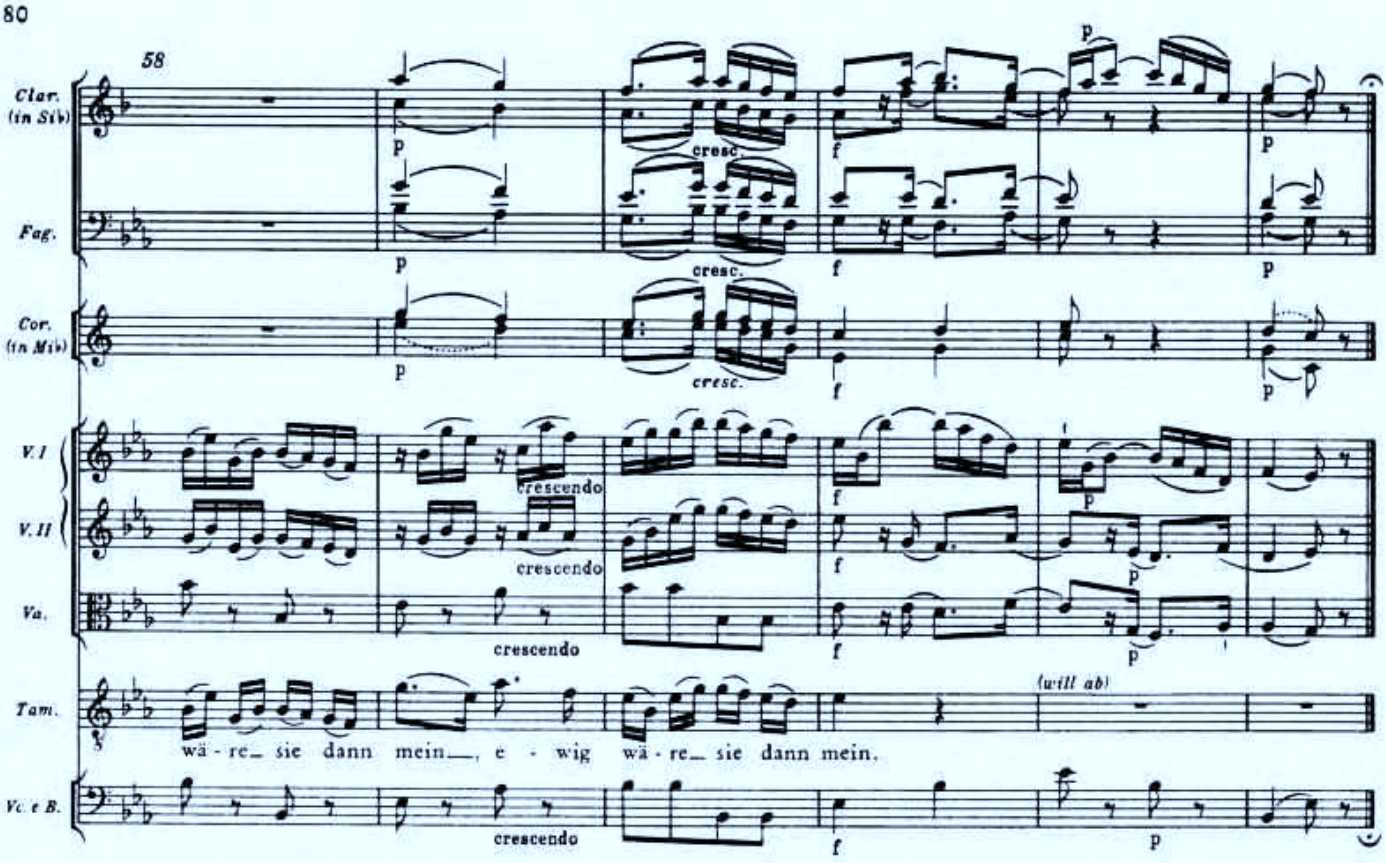
Larghetto



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


14
Clar. (in Sib)
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
neu - er Re - gung füllt.
Dies Et - was kann ich zwar nicht nen-nen, doch
20
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
mf
p
fühl' ich's hier wie Feu-er bren-nen;
soll die Empfin - dung Lie-be sein?
soll die Empfin - dung

25
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
Lie-be sein? –
Ja, ja, die Lie-be ist's al - lein, die Lie-be, die Lie-be, die Lie - be
33
ist's al - lein.
O wenn ich sie nur fin-den könn - te!

*) T. 40, Hörner: Ganztaktpause im Autograph.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


47
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
a 2
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
p cresc.
f
cresc.
cre - - - - scendo
zü - cken an die-sen hei - ßen Bu - sen drü-cken, und e - wig wä - re sie dann
51
[♩ ♪]
mein, und e - - wig wä - re sie dann mein, und e - wig wä - re sie dann mein, e - wig

Fünfter Auftritt

DIE DREI DAMEN. Vorige.

ERSTE DAME
Rüste dich mit Mut und Standhaftigkeit, schöner Jüngling! — Die Fürstin —

ZWEITE DAME
Hat mir aufgetragen, dir zu sagen —

DRITTE DAME
Daß der Weg zu deinem künftigen Glücke nunmehr gebahnt sei.

ERSTE DAME
Sie hat jedes deiner Worte gehört, so du sprachst; — sie hat —

ZWEITE DAME
Jeden Zug in deinem Gesichte gelesen. — Ja noch mehr, ihr mütterliches Herz —

DRITTE DAME
Hat beschlossen, dich ganz glücklich zu machen. — Hat dieser Jüngling, sprach sie, auch so viel Mut und Tapferkeit, als er zärtlich ist, o so ist meine Tochter ganz gewiß gerettet.

TAMINO
Gerettet? O ewige Dunkelheit! Was hör' ich? — Das Original? —

ERSTE DAME
Hat ein mächtiger, böser Dämon ihr entrissen.

TAMINO
Entrissen? — O ihr Götter! — sagt, wie konnte das geschehen?

ERSTE DAME
Sie saß an einem schönen Maientage ganz allein in dem alles belebenden Zypressenwäldchen, welches immer ihr Lieblingsaufenthalt war. — Der Bösewicht schlich unbemerkt hinein —

ZWEITE DAME
Belauschte sie, und —

DRITTE DAME
Er hat nebst seinem bösen Herzen auch noch die Macht, sich in jede erdenkliche Gestalt zu verwandeln; auf solche Weise hat er auch Pamina —

*) Vgl. Vorwort.

ERSTE DAME
Dies ist der Name der königlichen Tochter, so Ihr anbetet.

TAMINO
O Pamina! du mir entrissen — du in der Gewalt eines üppigen Bösewichts! — bist vielleicht in diesem Augenblicke — schrecklicher Gedanke!

DIE DREI DAMEN
Schweig, Jüngling! — —

ERSTE DAME
Lästere der holden Schönheit Tugend nicht! — Trotz aller Pein, so die Unschuld duldet, ist sie sich immer gleich. — Weder Zwang noch Schmeichelei ist vermögend, sie zum Wege des Lasters zu verführen. — —

TAMINO
O sagt, Mädchen! sagt, wo ist des Tyrannen Aufenthalt?

ZWEITE DAME
Sehr nahe an unsern Bergen lebt er in einem angenehmen und reizenden Tale. — Seine Burg ist prachtvoll, und sorgsam bewacht.

TAMINO
Kommt, Mädchen! führt mich! — Pamina sei gerettet! — Der Bösewicht falle von meinem Arm; das schwör' ich bei meiner Liebe, bei meinem Herzen! —
(sogleich wird ein heftig erschütternder Akkord *) mit Musik gehört)
Ihr Götter! was ist das?

DIE DREI DAMEN
Fasse dich!

ERSTE DAME
Es verkündigt die Ankunft unserer Königin.
(Donner)

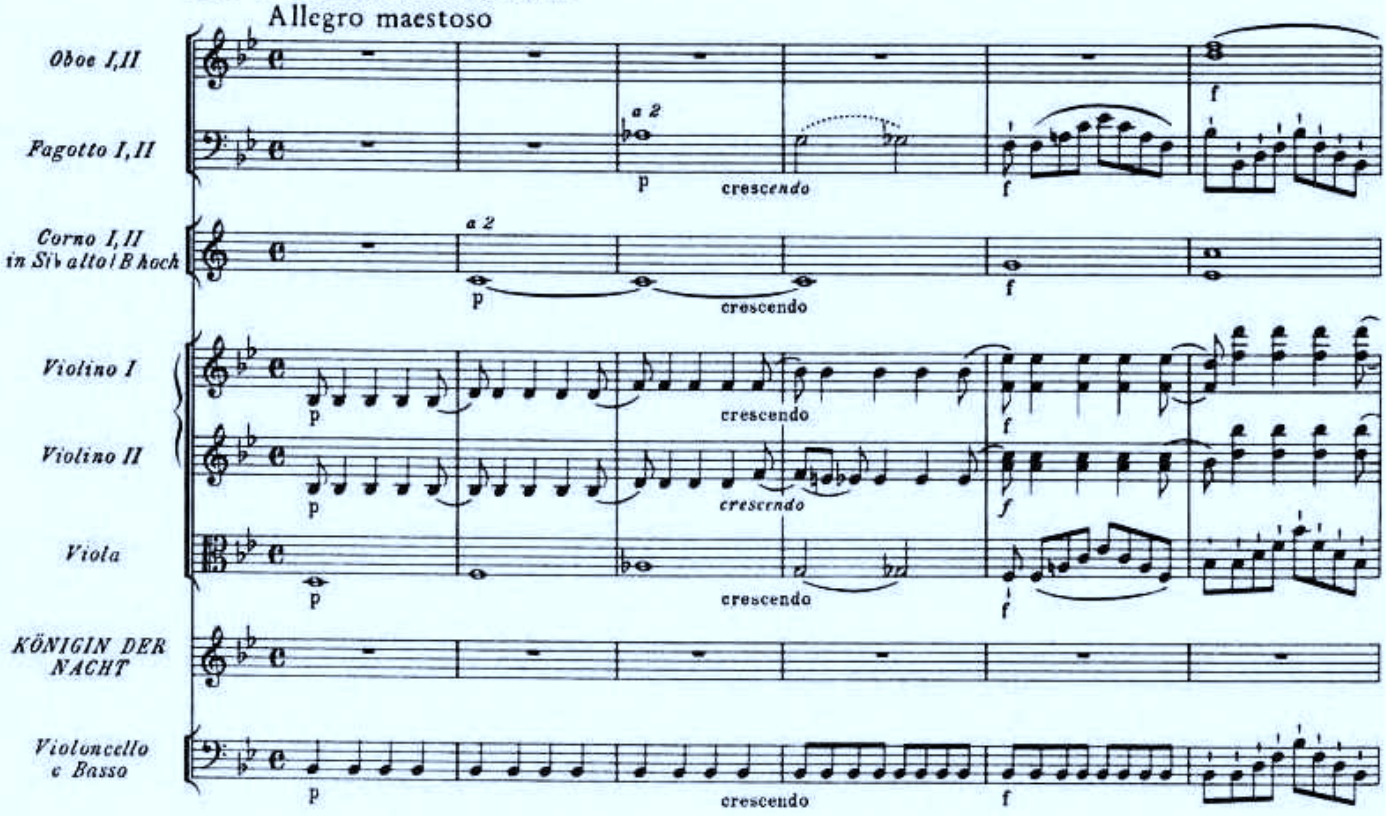
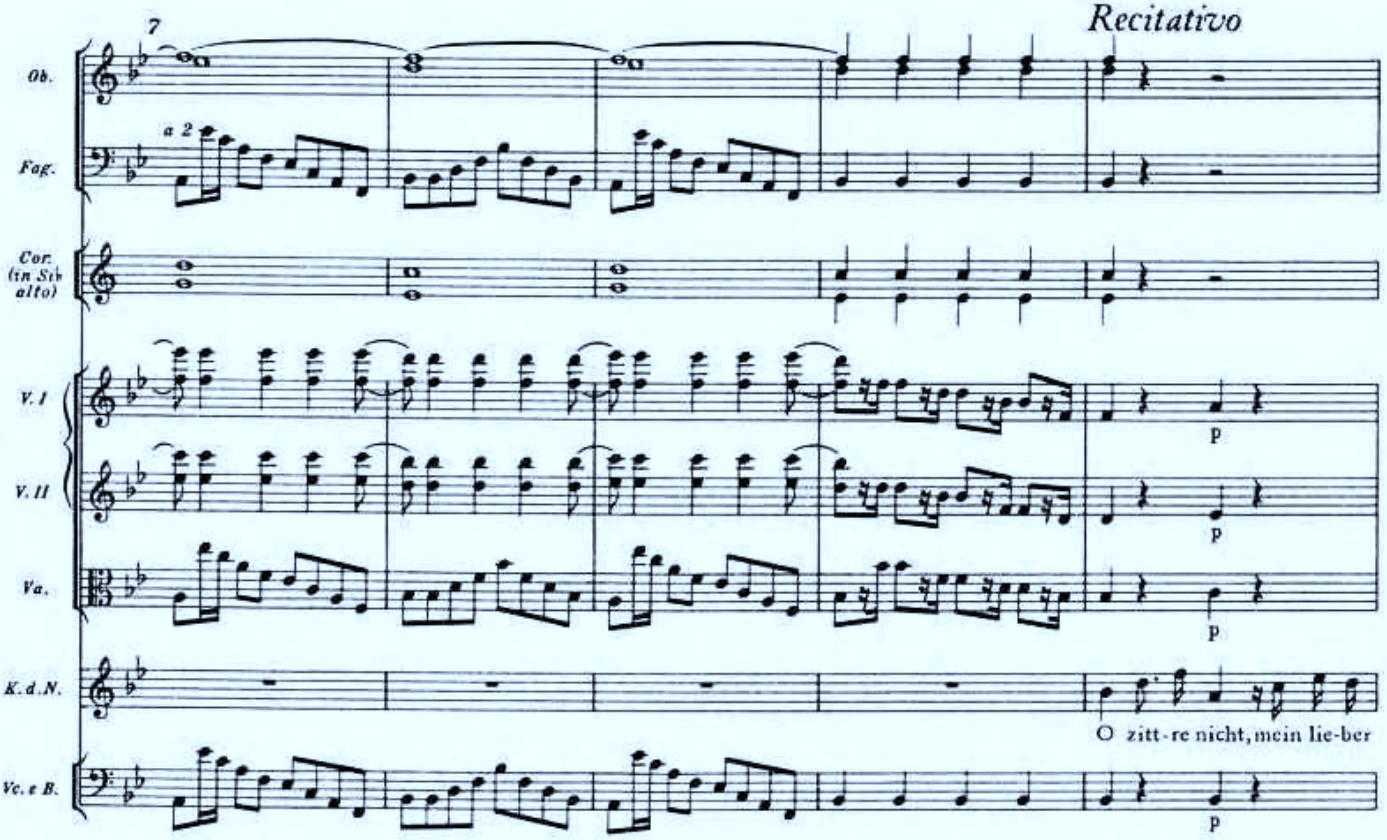
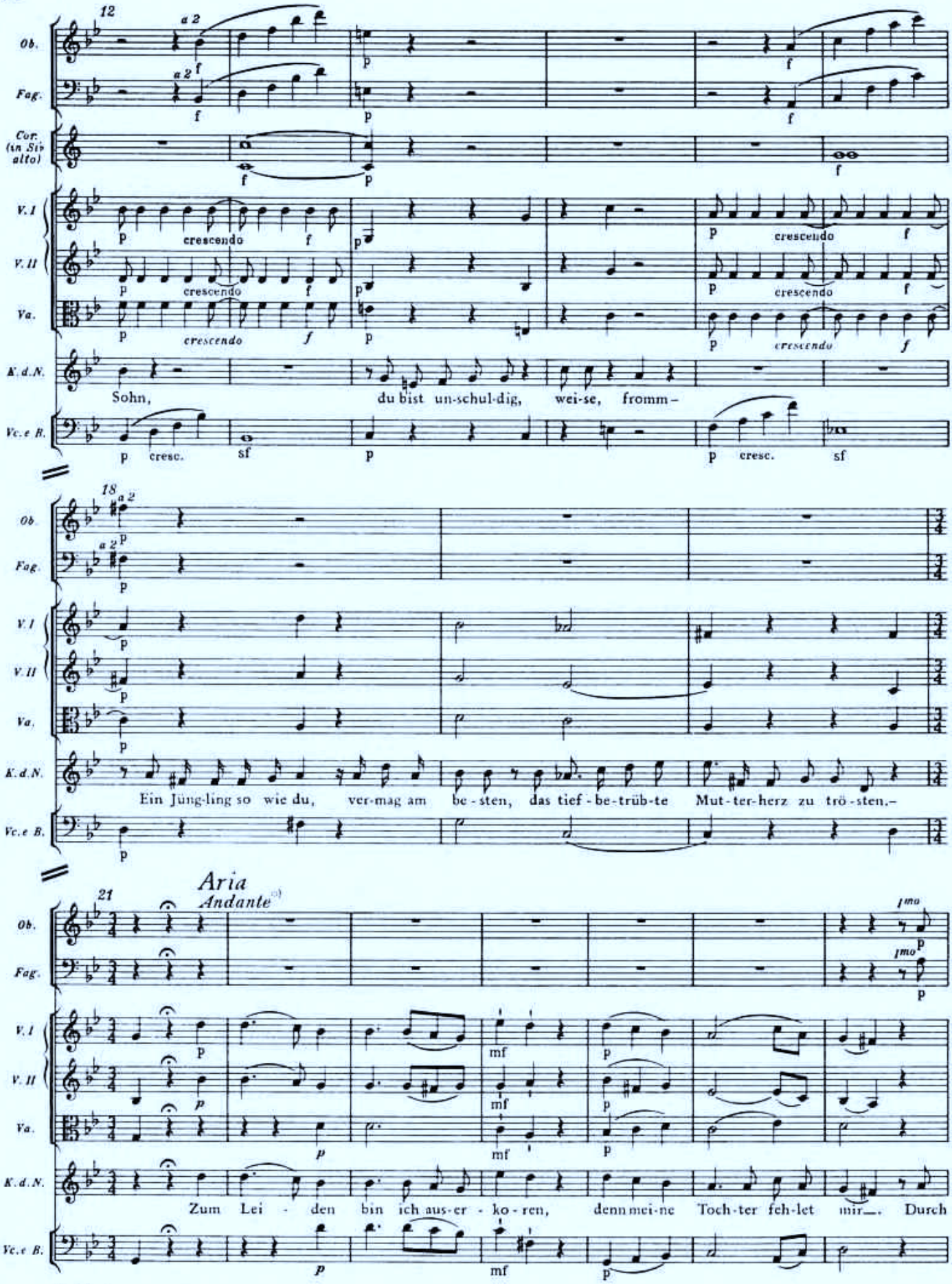
DIE DREI DAMEN
Sie kommt! —
(Donner)
Sie kommt! — —
(Donner)
Sie kommt! —

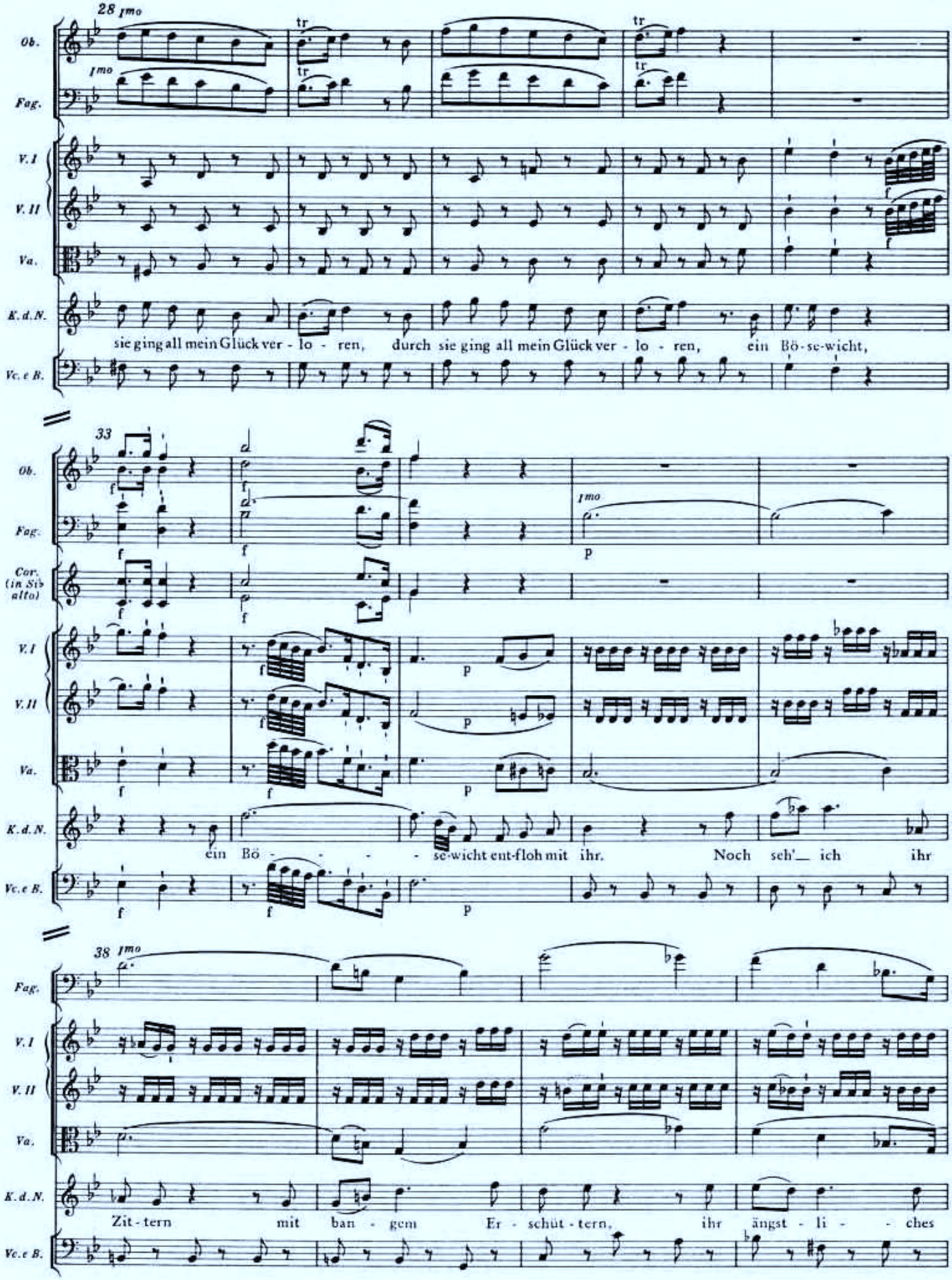
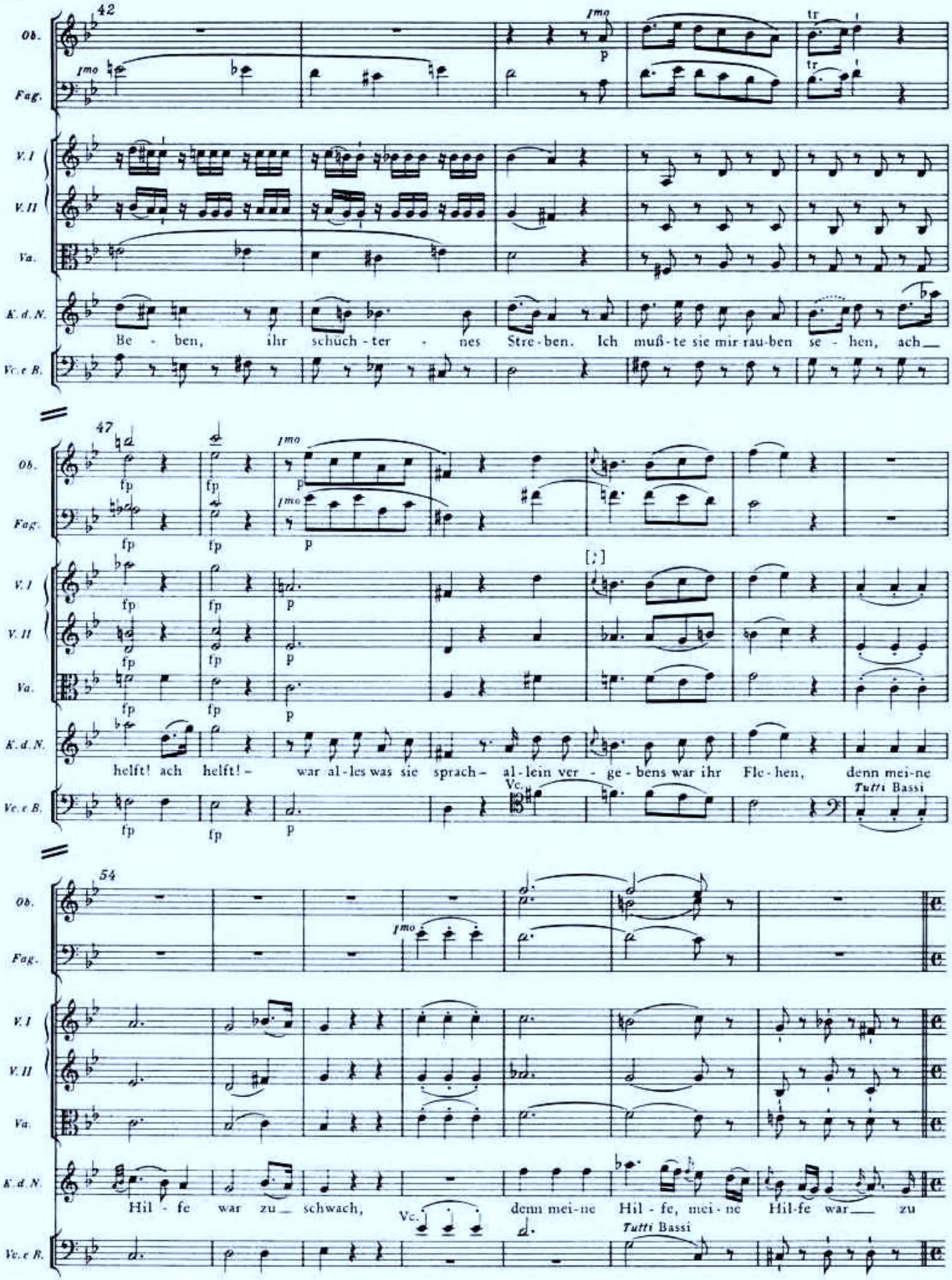
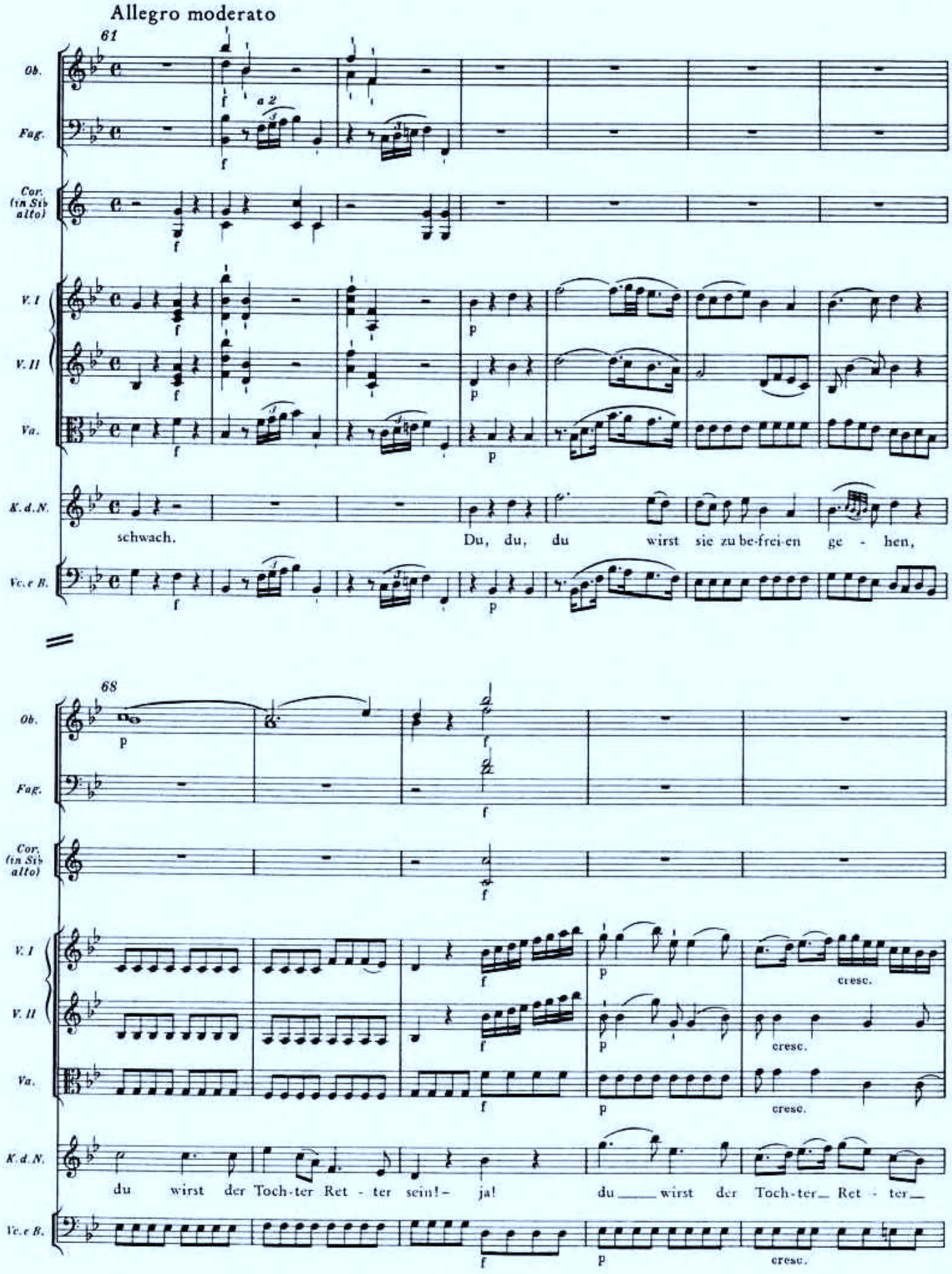
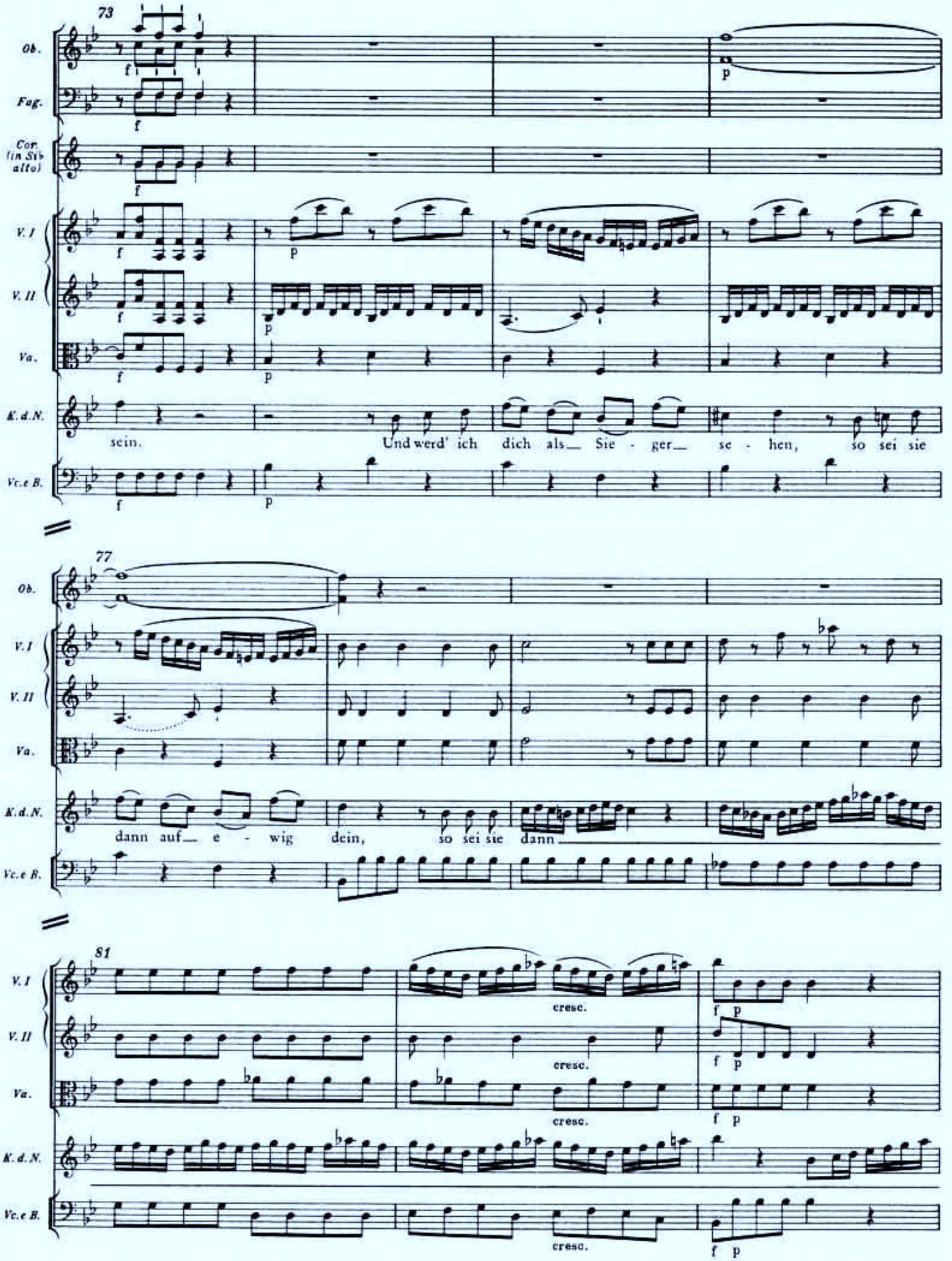
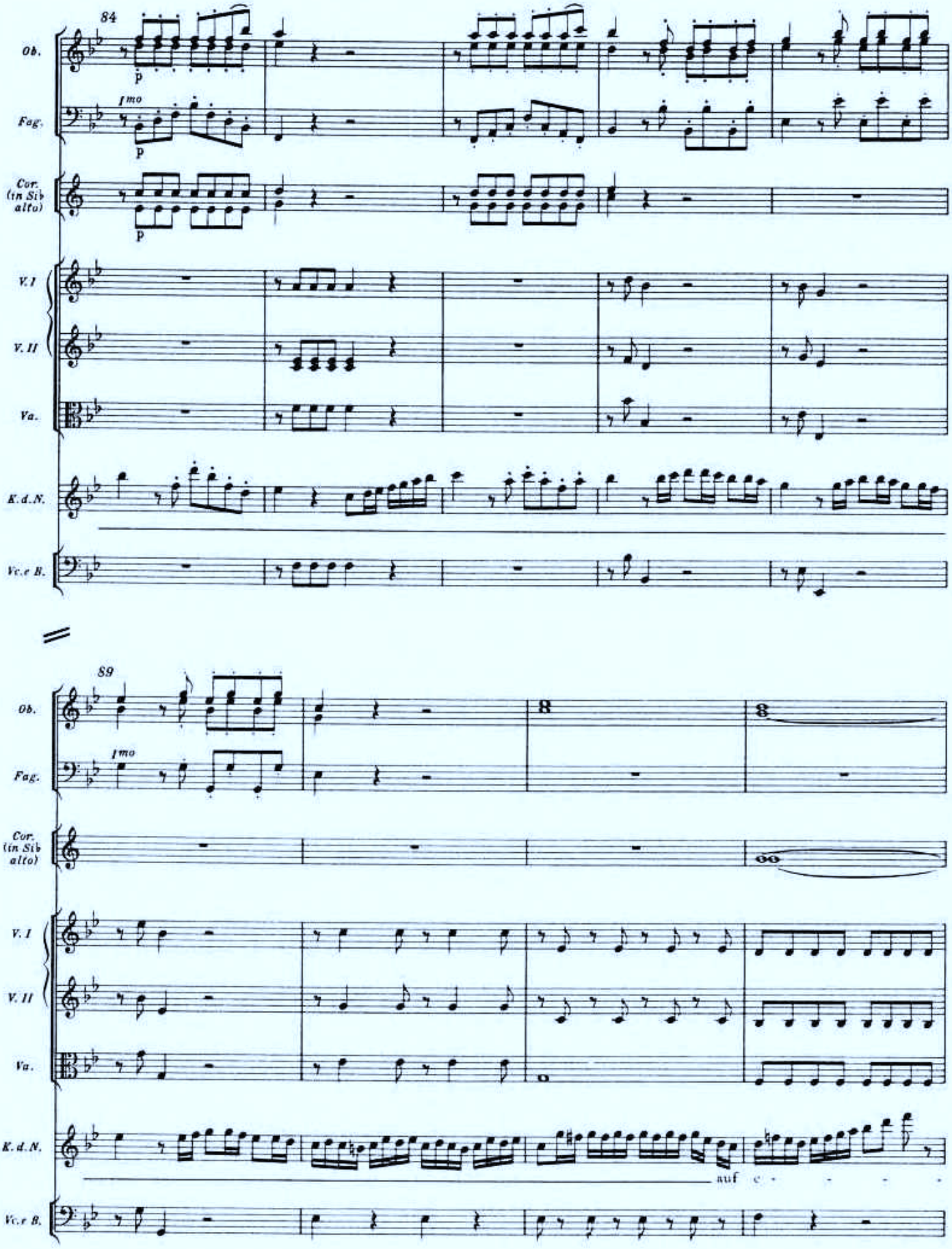
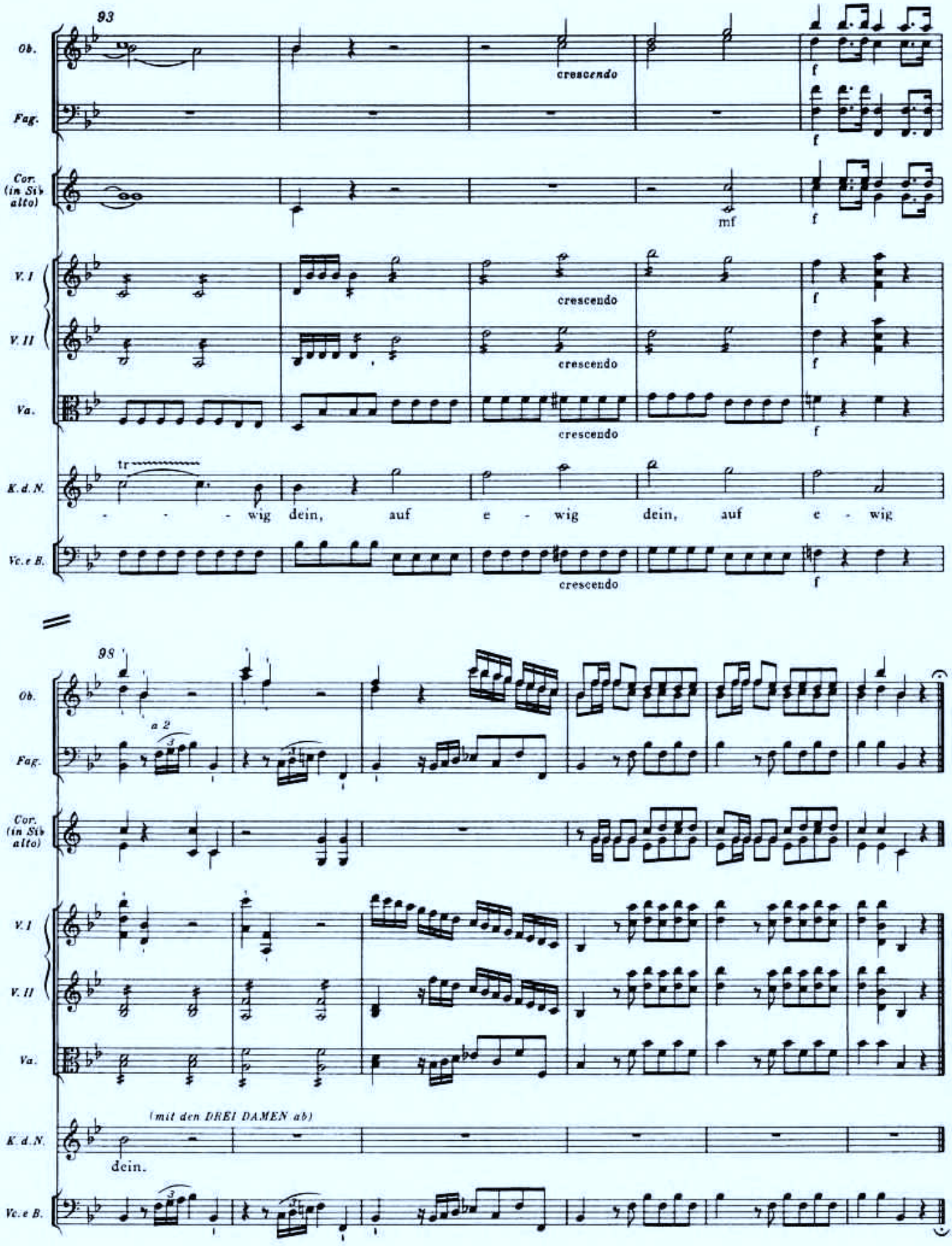
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Sechster Auftritt

Die Berge teilen sich auseinander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach.
DIE KÖNIGIN sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist.

Nº 4 *Recitativo ed Aria*

Allegro maestoso

*) Vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

28
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
sie ging all mein Glück ver - lo - ren, durch sie ging all mein Glück ver - lo - ren, ein Bö - se-wicht,
Vc. e B.
33
Cor. (in Si♭ alto)
ein Bö - - - - se-wicht ent-floh mit ihr. Noch seh'_ ich ihr
38
Zit - tern mit ban - gem Er - schüt - tern, ihr ängst - li - - ches

42
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.
Be - ben, ihr schüch - ter - nes Stre - ben. Ich muß - te sie mir rau - ben se - hen, ach
47
helft! ach helft! - war al - les was sie sprach - al - lein ver - ge - bens war ihr Fle - hen, denn mei - ne
Tutti Bassi
54
Hil - fe war zu schwach, denn mei - ne Hil - fe, mei - ne Hil - fe war zu
Tutti Bassi

Allegro moderato
61
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
schwach.
Du, du, du wirst sie zu be-frei-en ge - hen,
Vc. e B.
68
du wirst der Toch-ter Ret - ter sein! – ja! du ____ wirst der Toch-ter_ Ret - ter_
cresc.

73
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.
sein. Und werd' ich dich als_ Sie - ger_ se - hen, so sei sie
77
dann auf_ e - wig dein, so sei sie dann
81
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

84
Ob.
Fag.
I mo
p
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.
89
Ob.
Fag.
I mo
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
auf
Vc. e B.

93
Ob.
Fag.
Cor. (in Si♭ alto)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.
crescendo
mf
f
tr
- - - wig dein, auf e - wig dein, auf e - wig
98
a 2
(mit den DREI DAMEN ab)
dein.

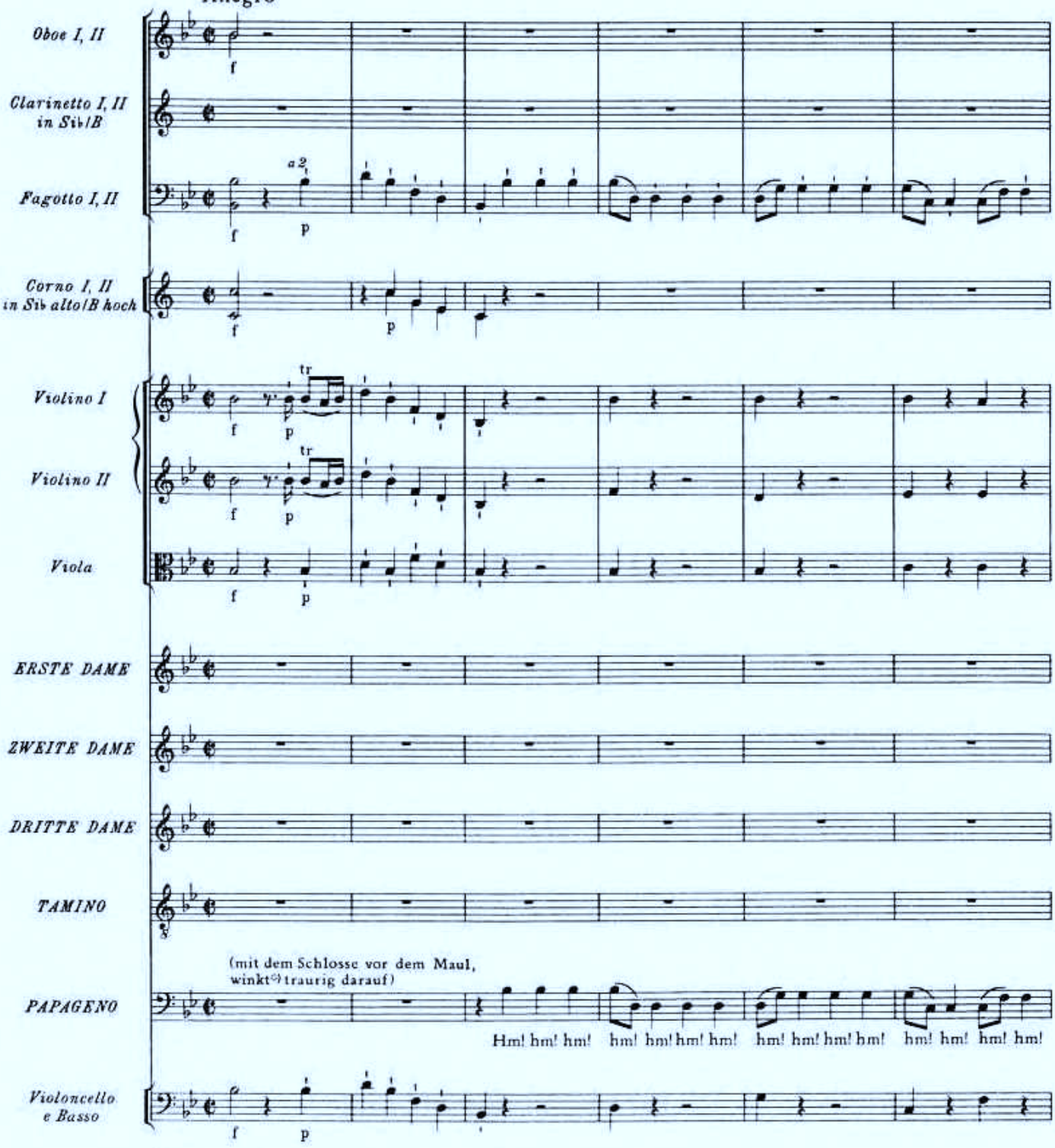
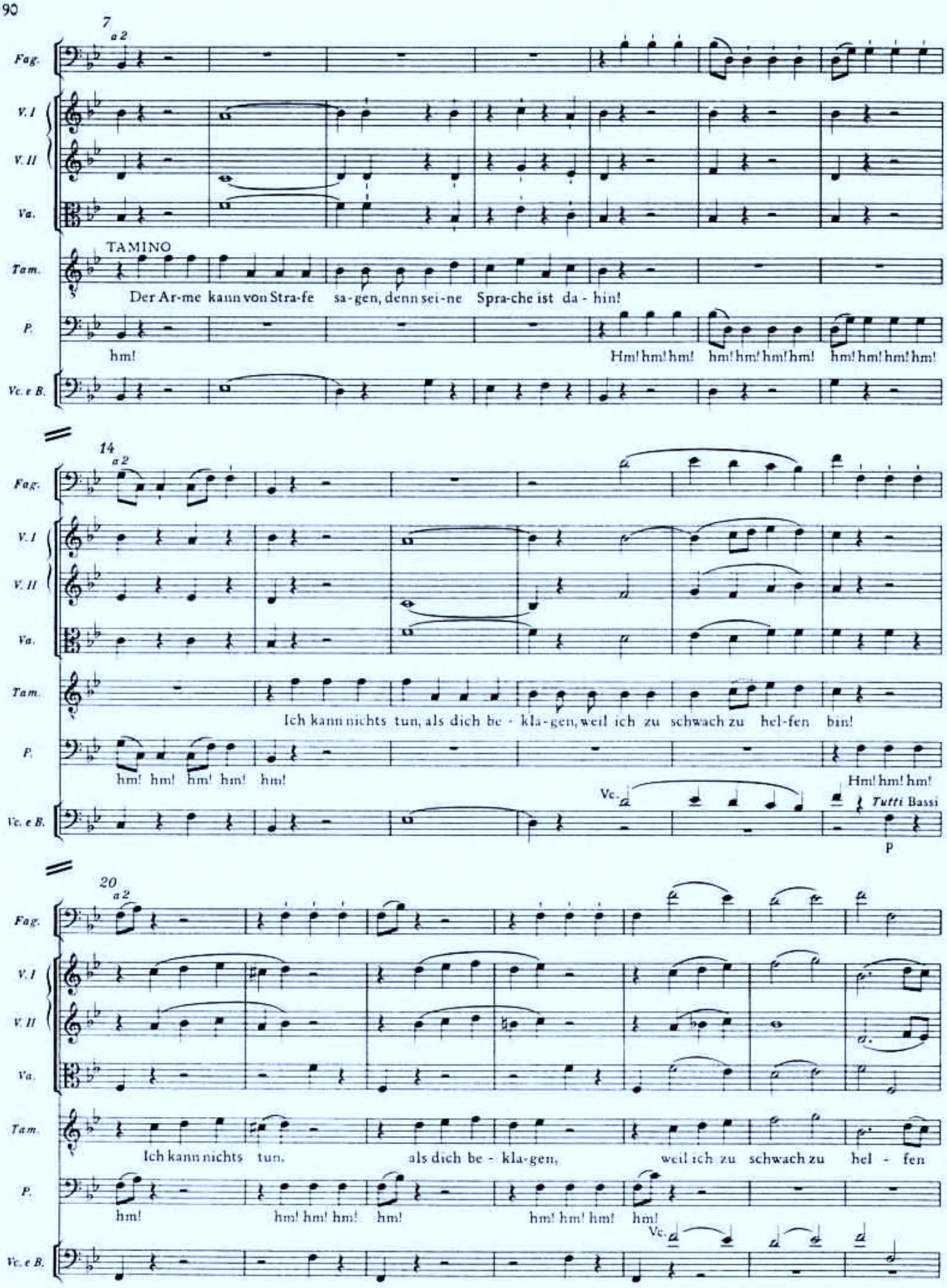
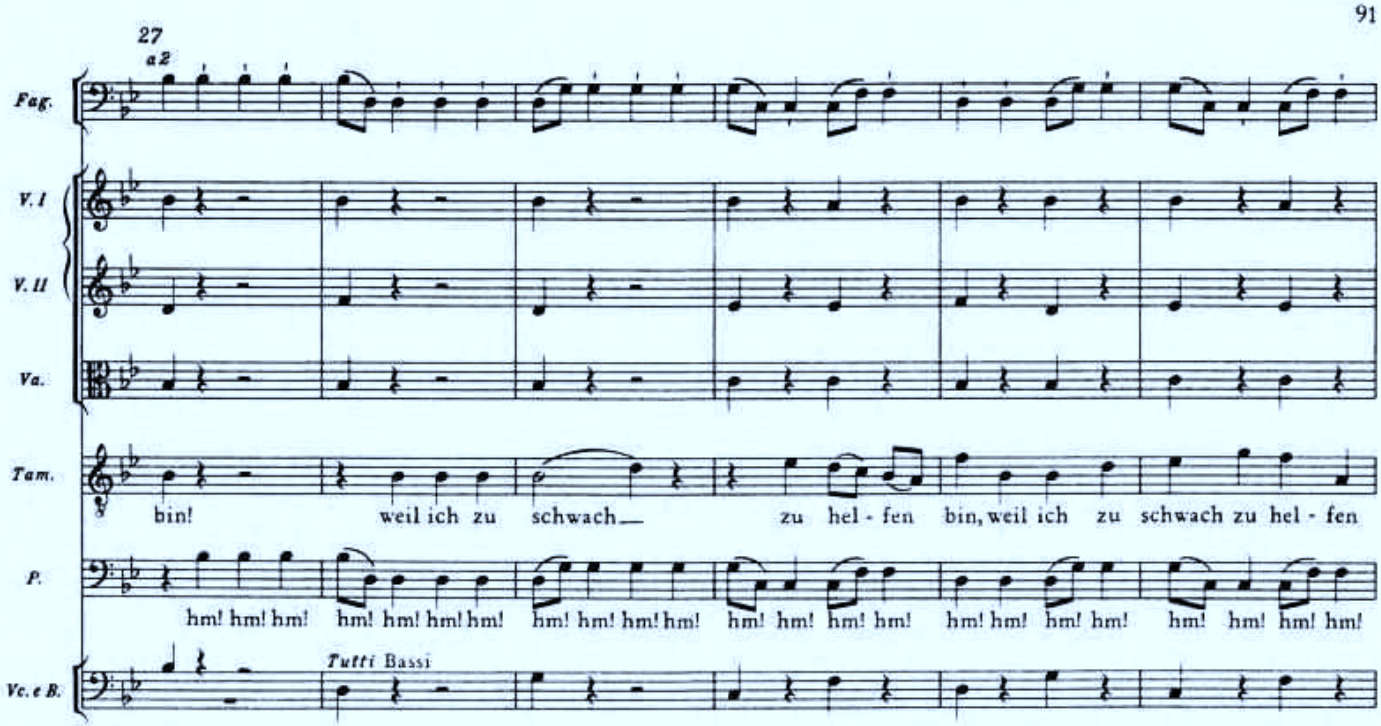
Das Theater verwandelt sich wieder so, wie es vorher war.

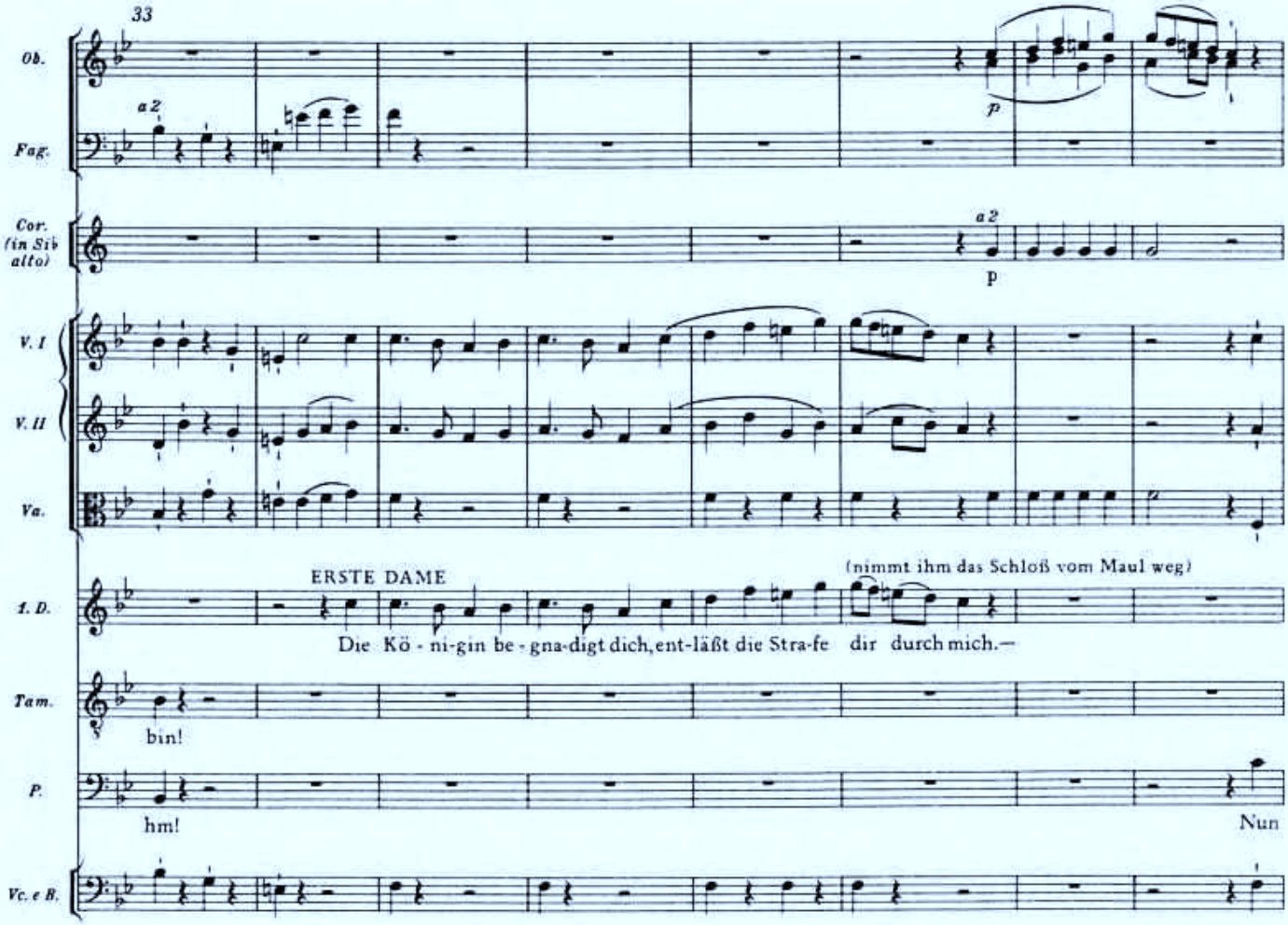
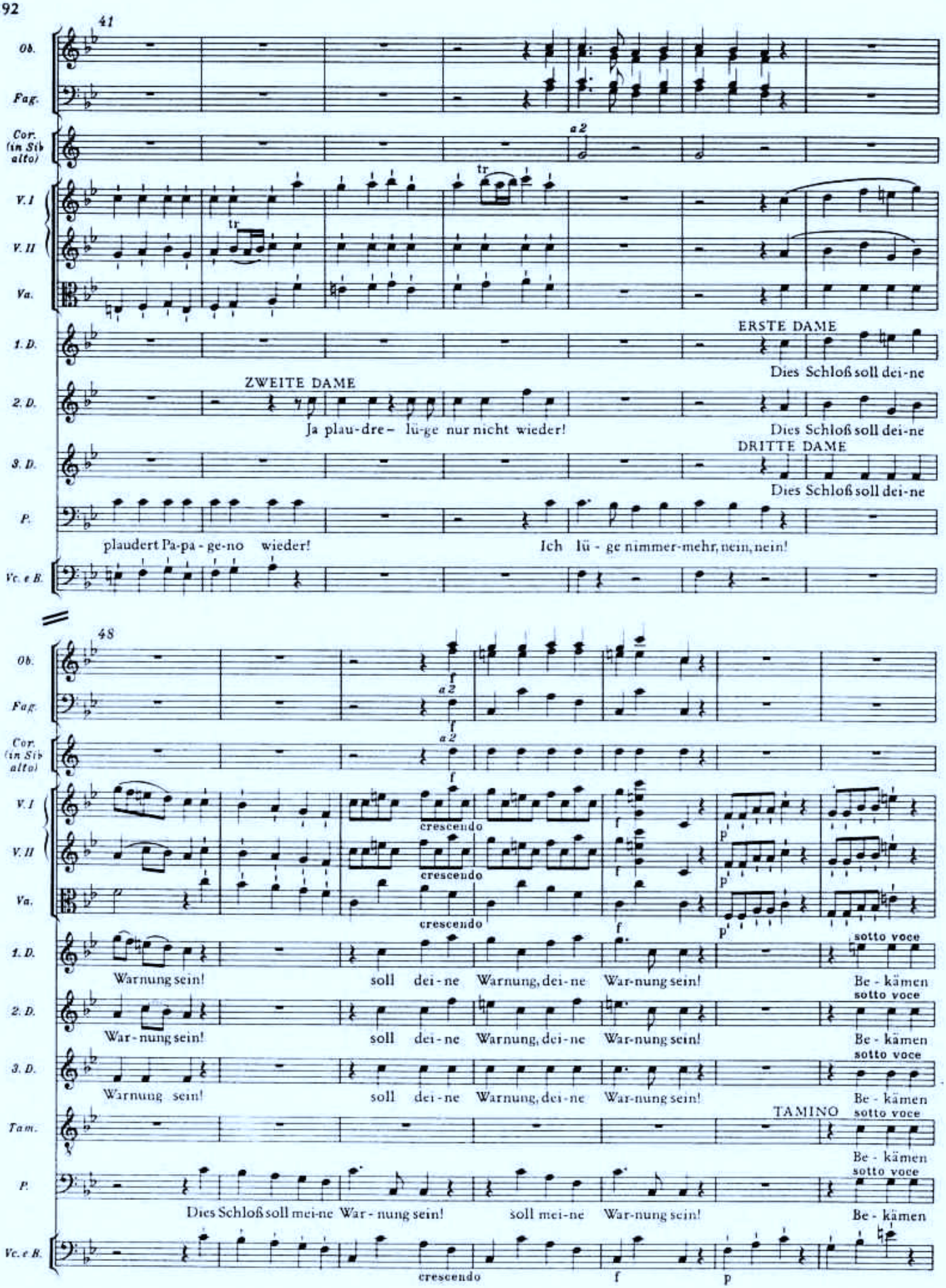
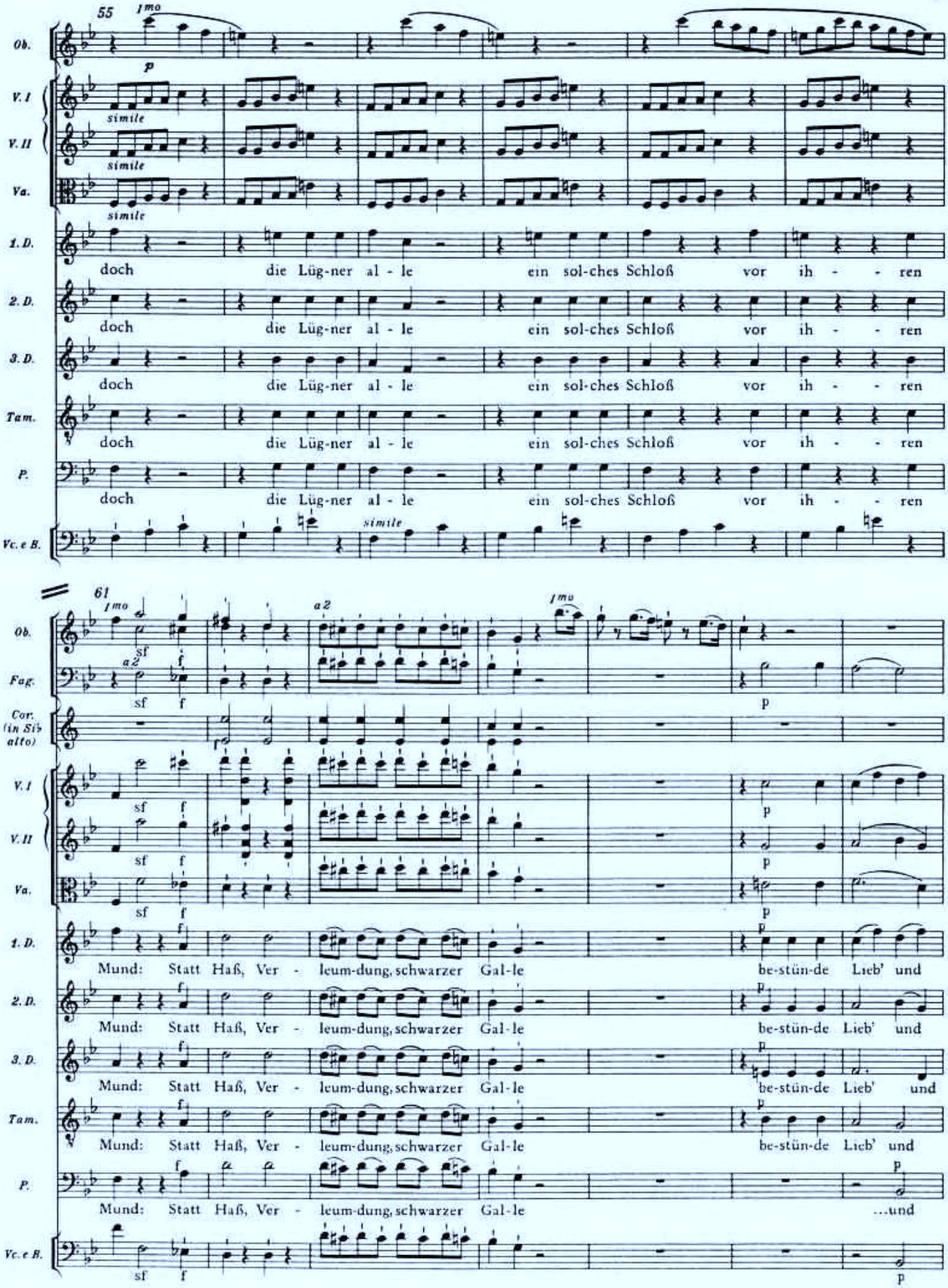
Siebenter Auftritt

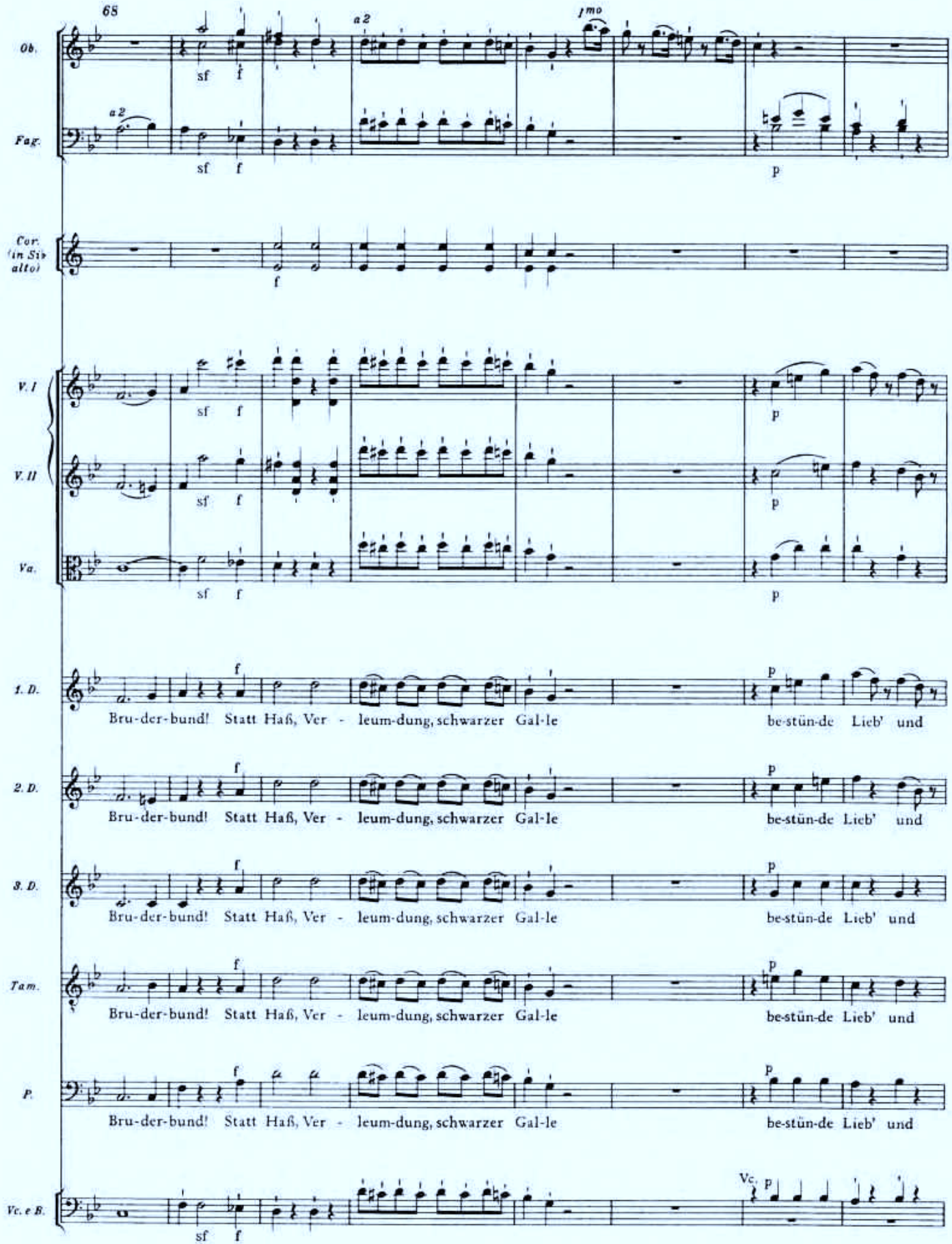
TAMINO, PAPAGENO.

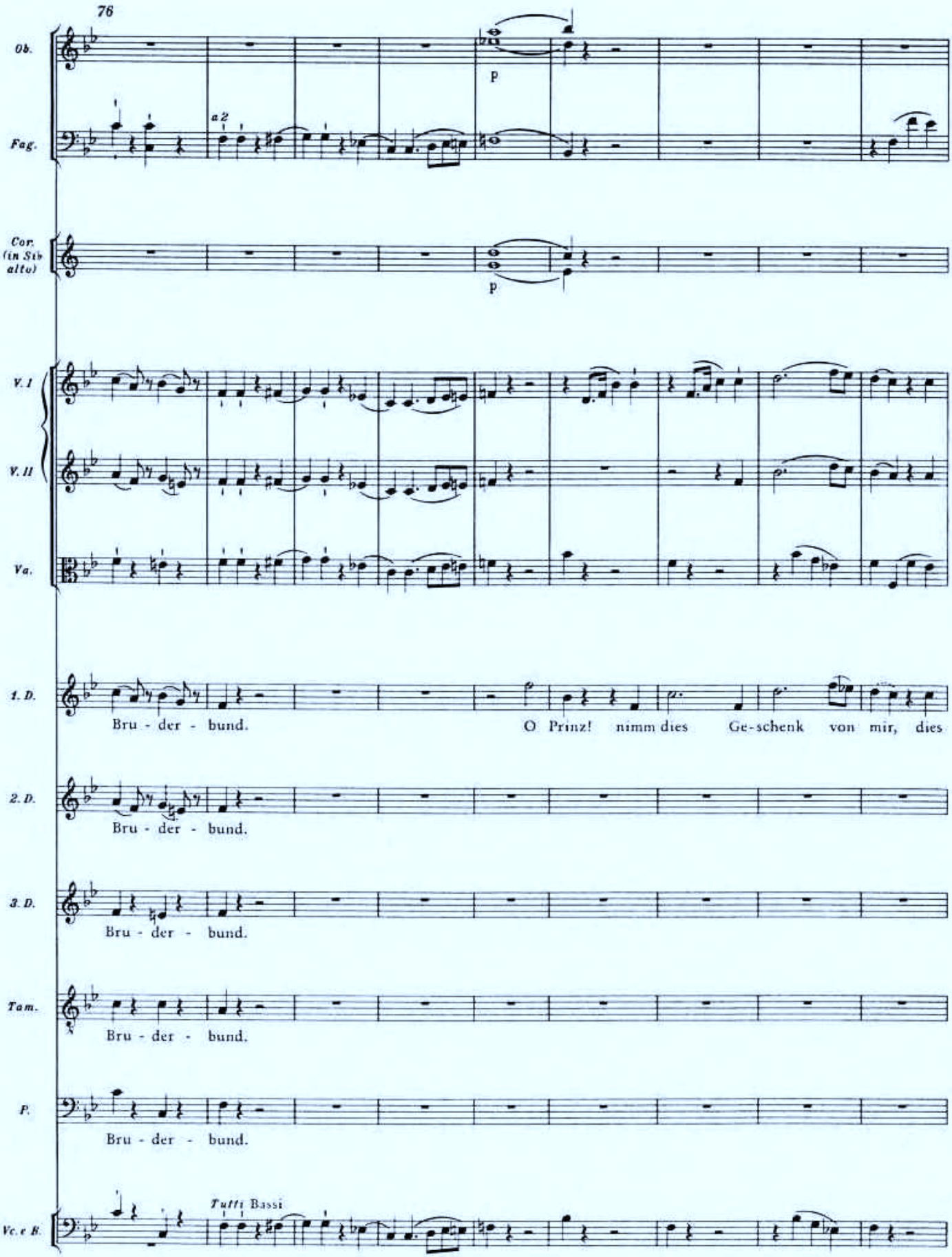
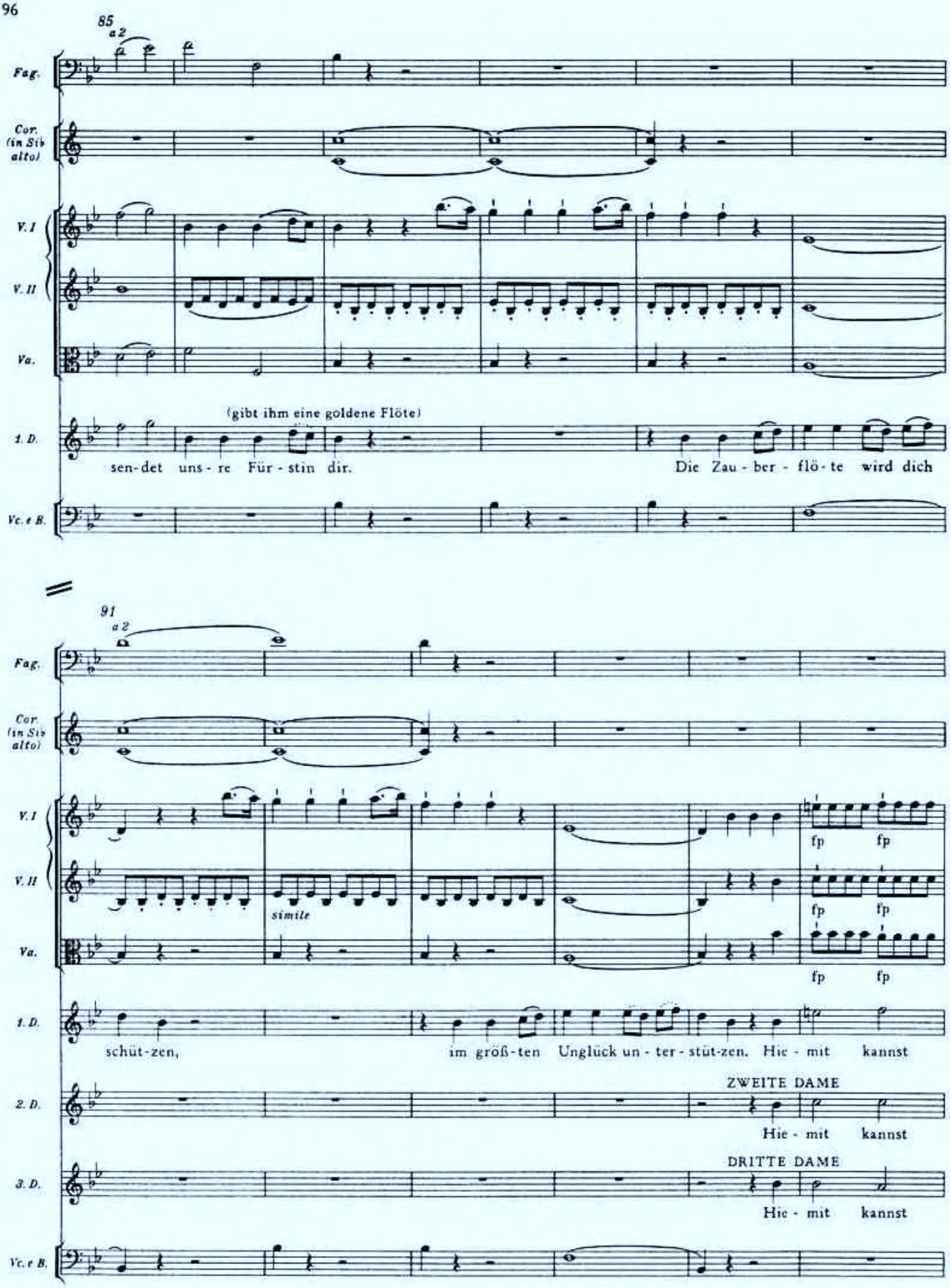
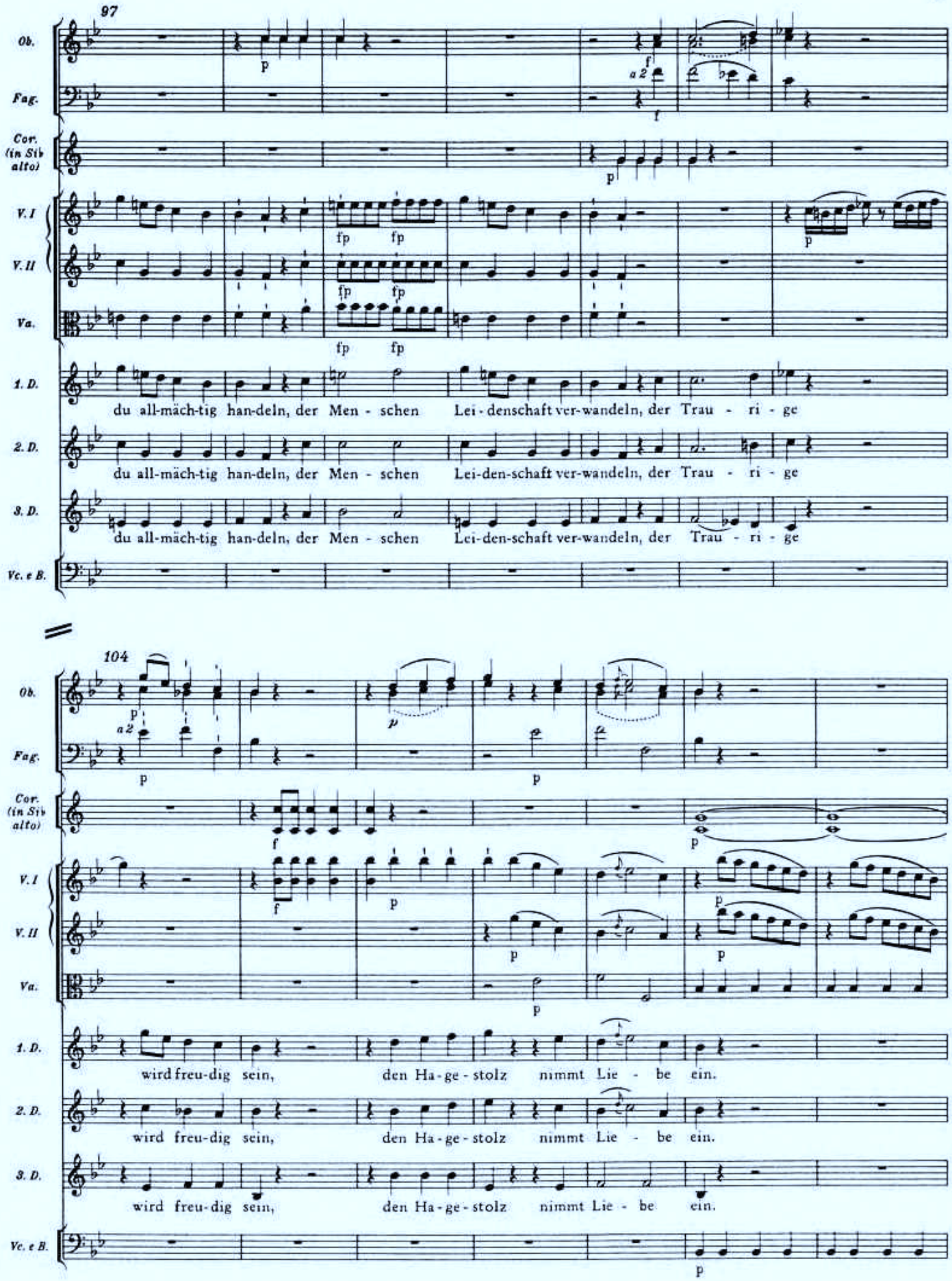
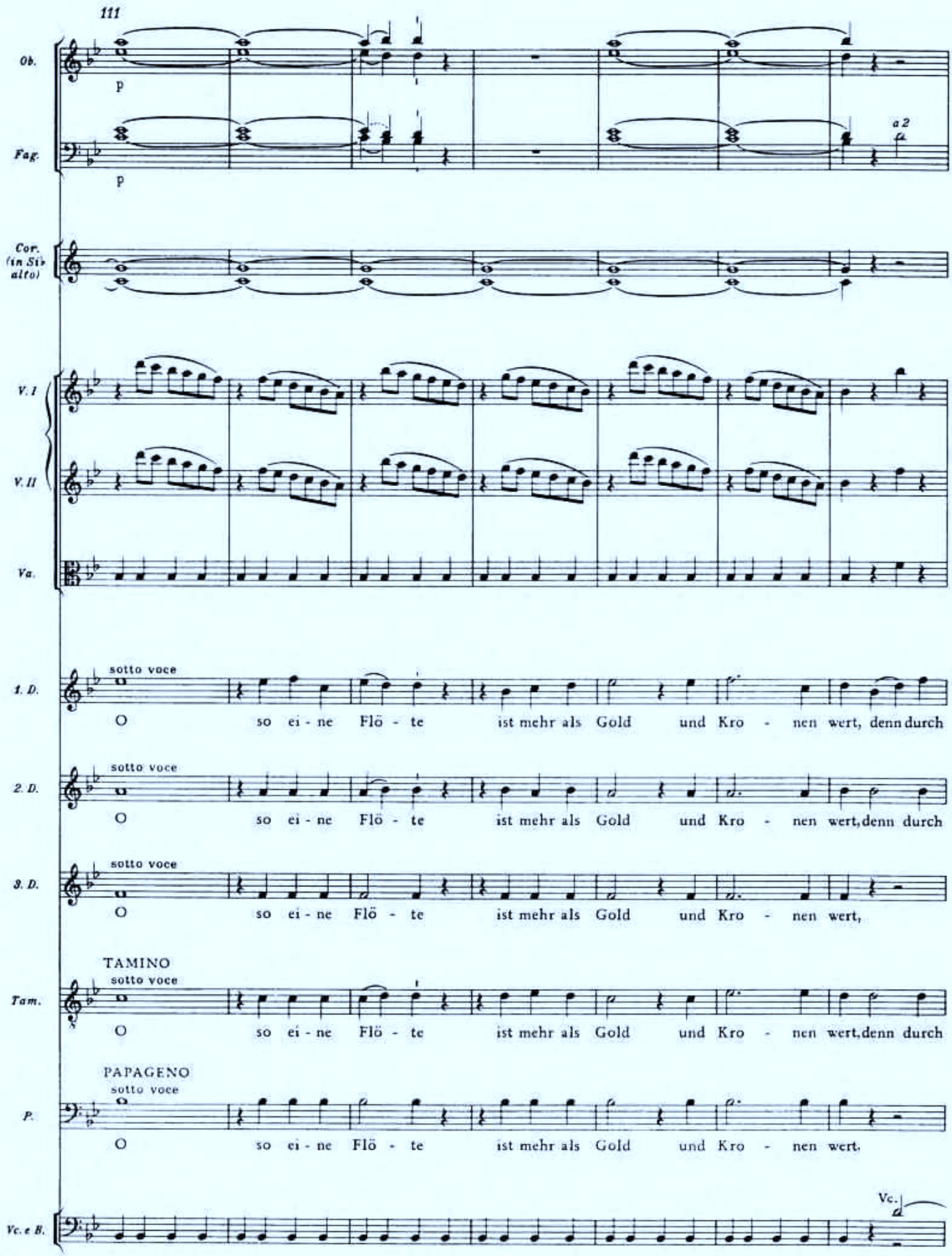
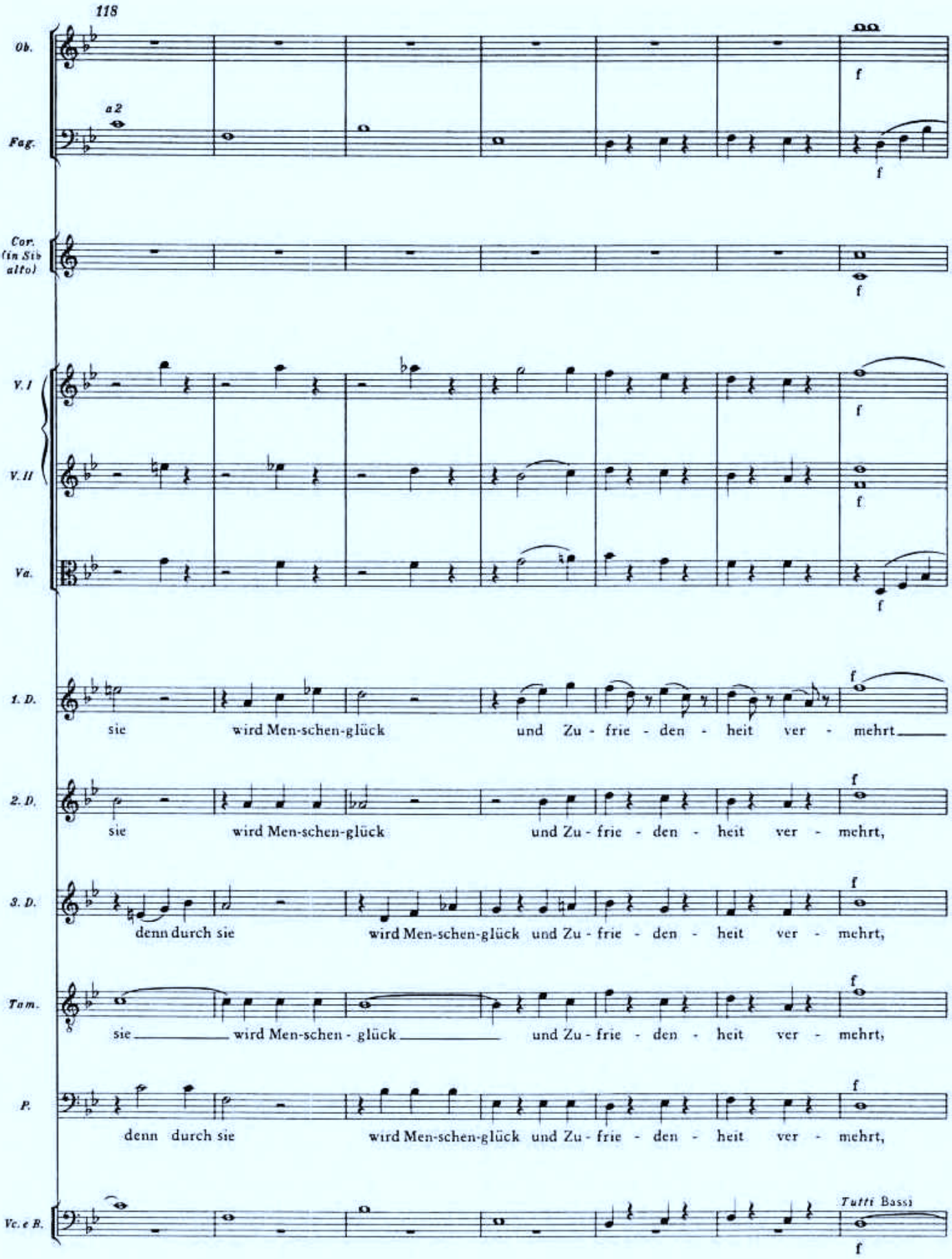
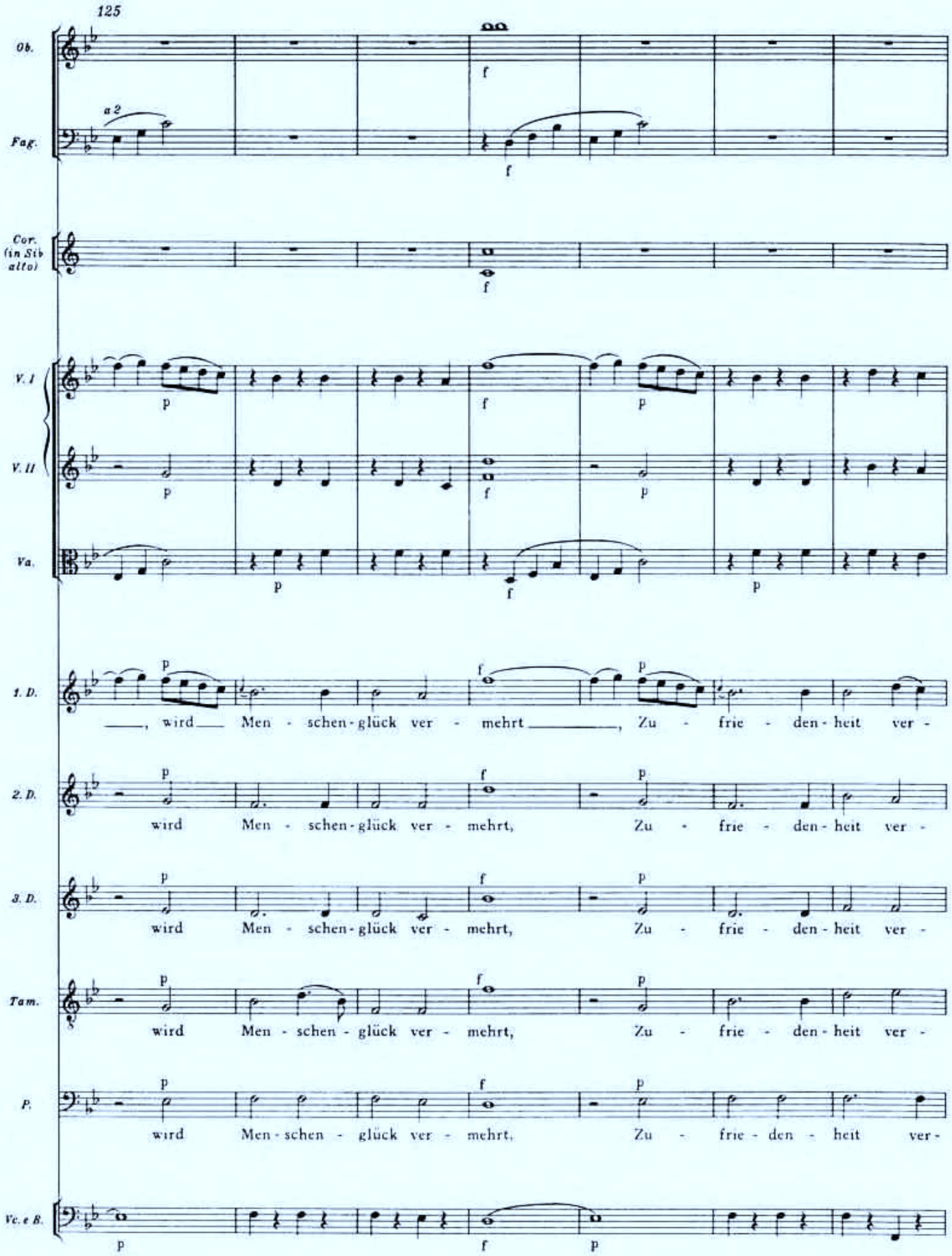
TAMINO (nach einer Pause)
Ist's denn auch Wirklichkeit, was ich sah? oder betäubten mich meine Sinnen? — O ihr guten Götter, täuscht mich nicht! oder ich unterliege eurer Prüfung. — Schützet meinen Arm, stählt meinen Mut, und Taminos Herz wird ewigen Dank euch entgegenschlagen.
(Er will gehen, PAPAGENO tritt ihm in den Weg.)

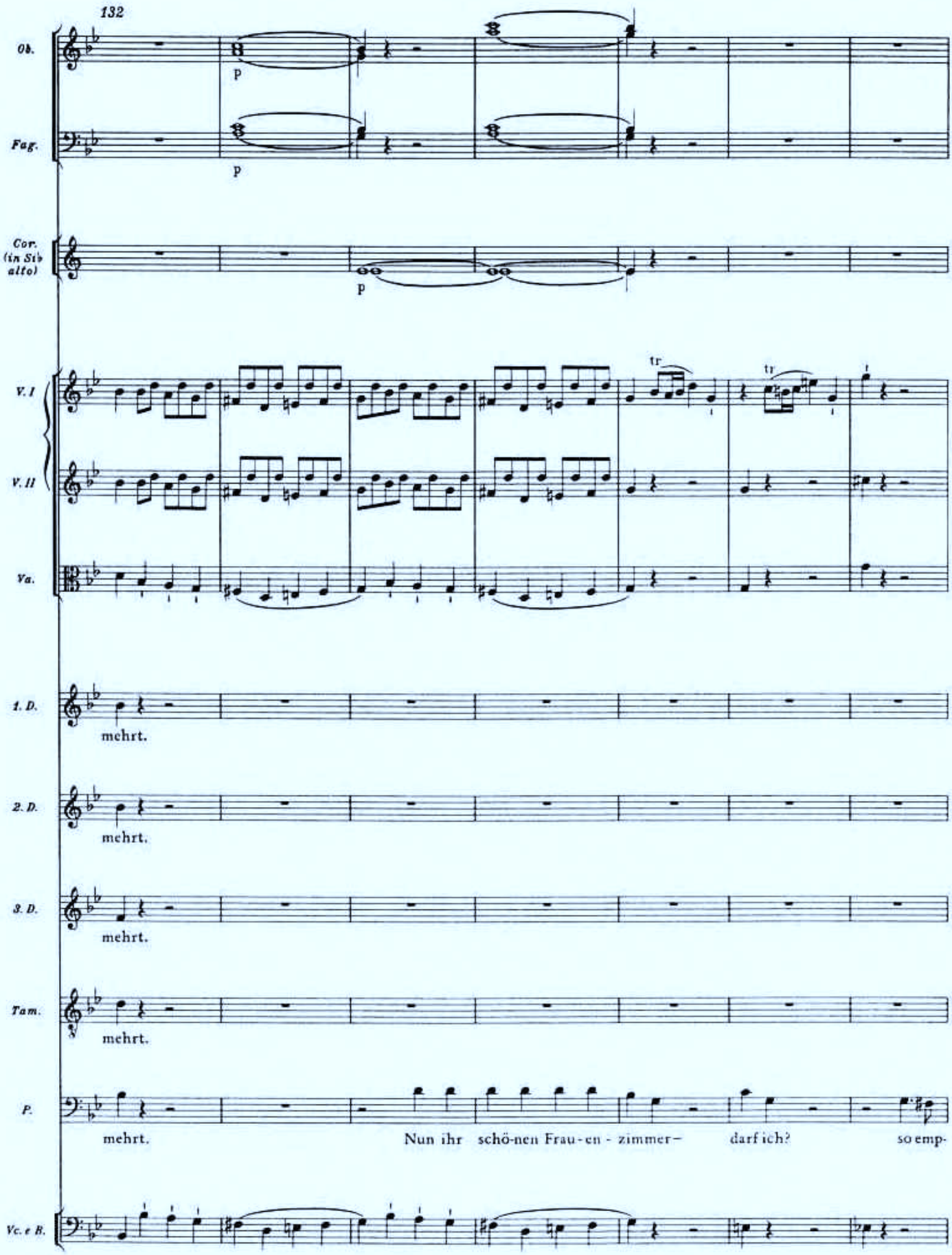
Nº 5 Quintetto

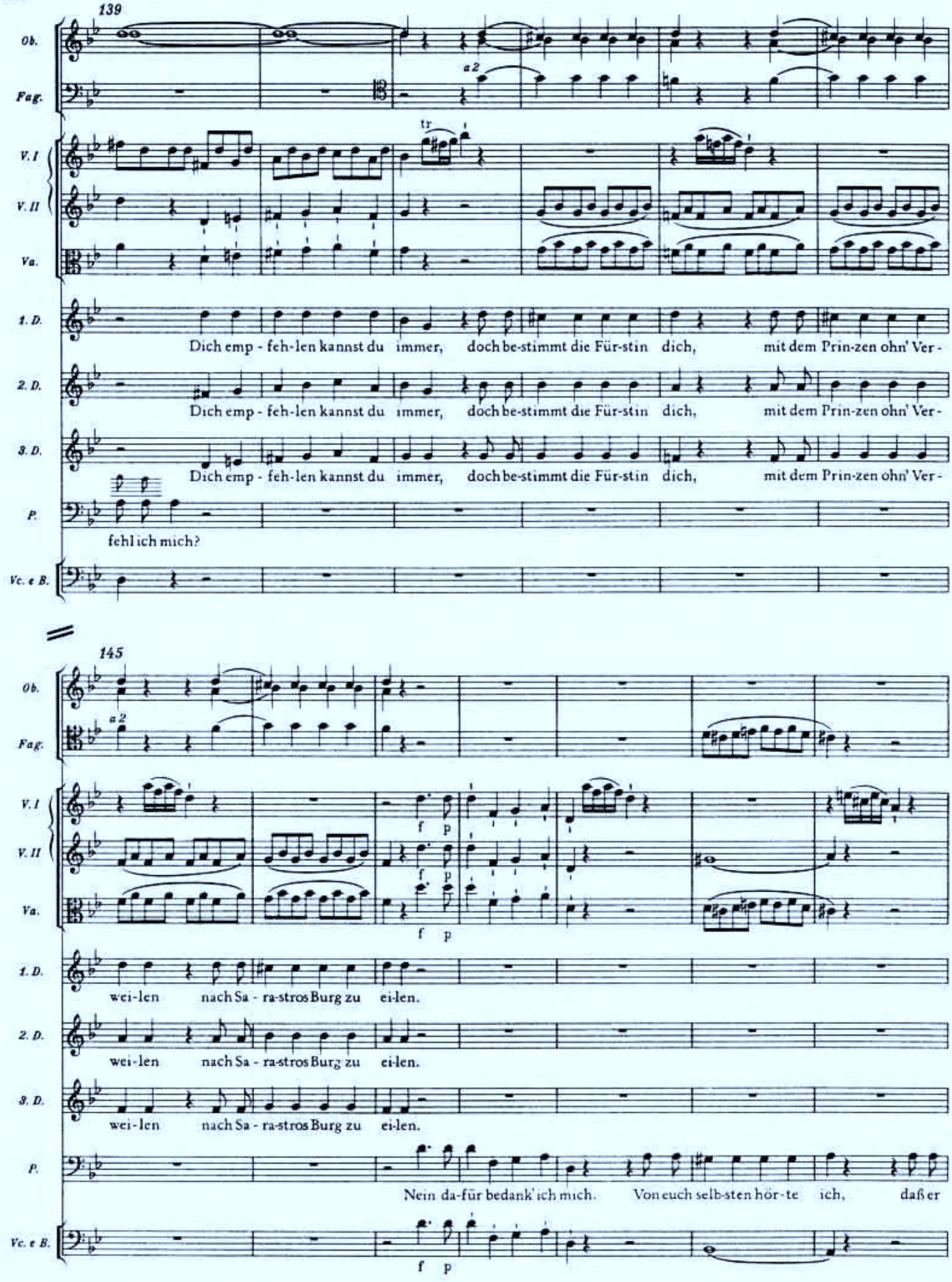
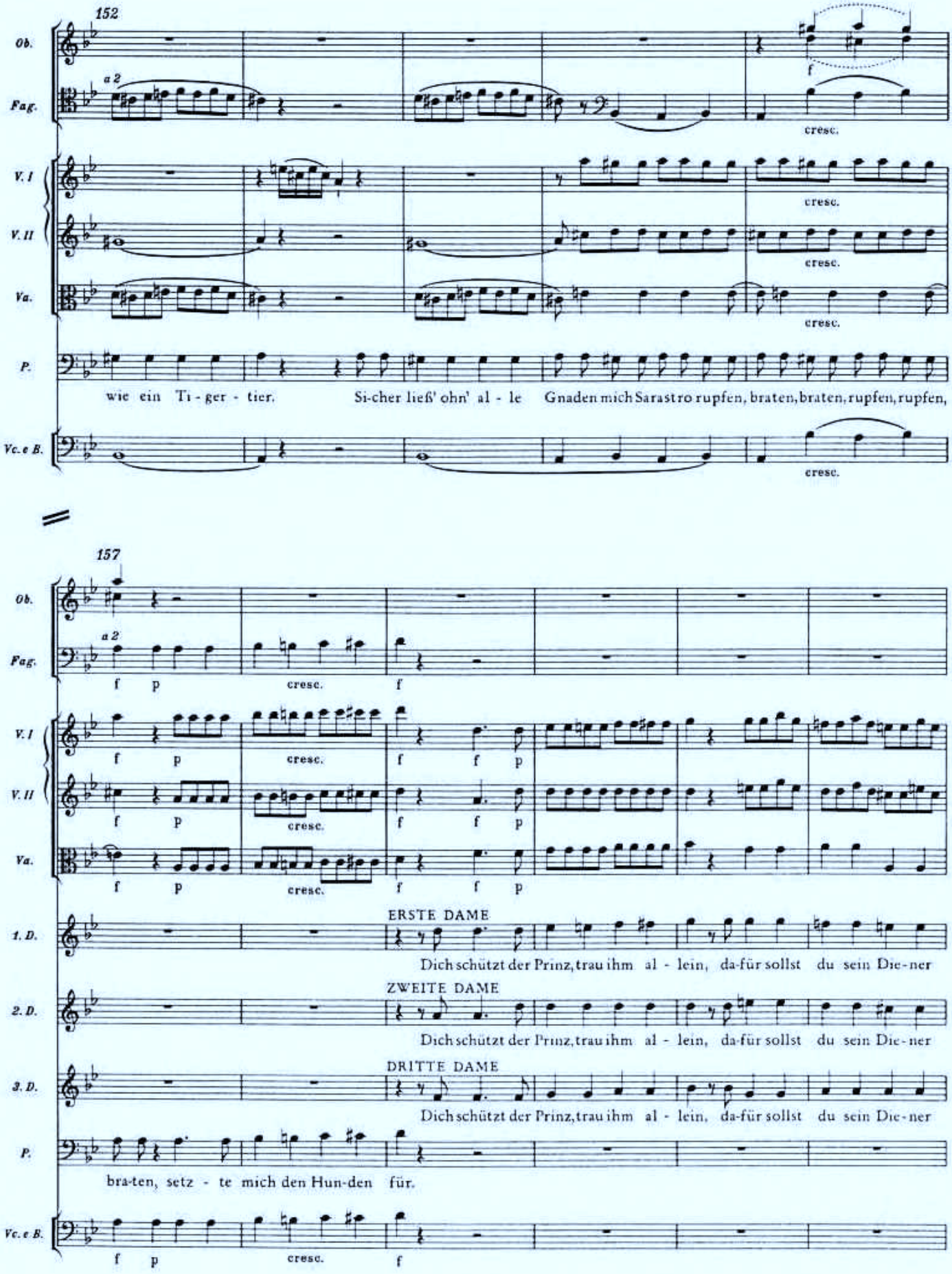
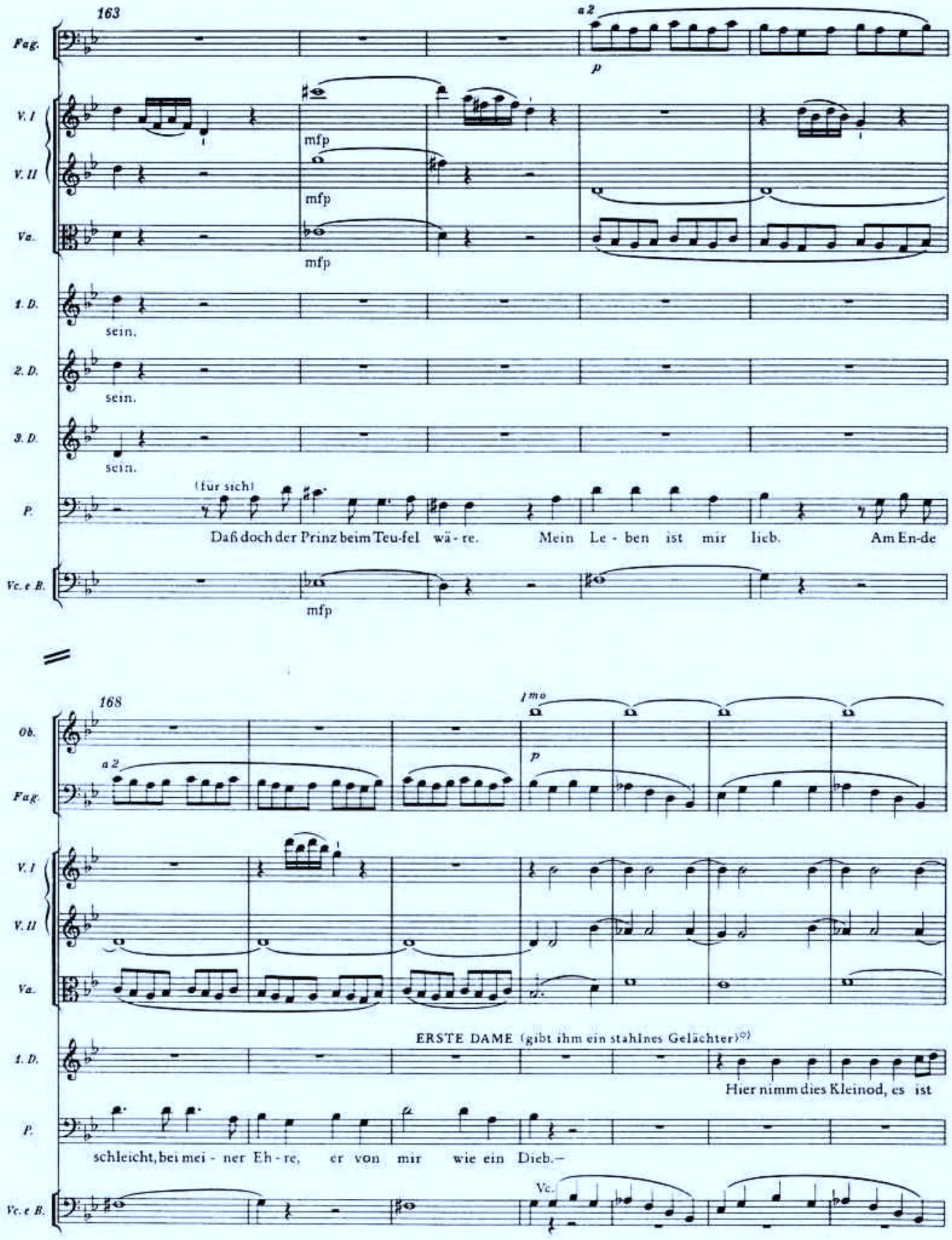
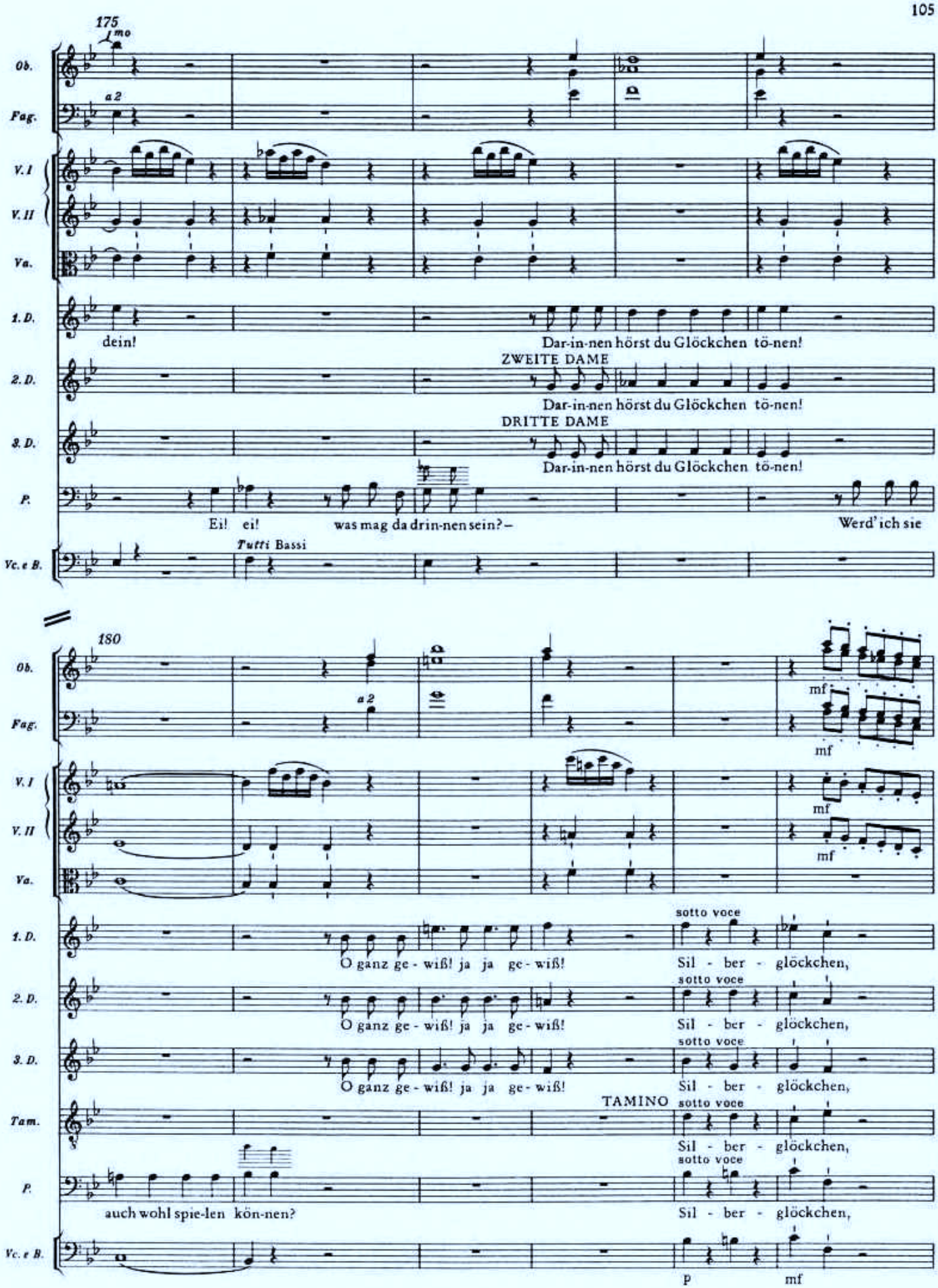
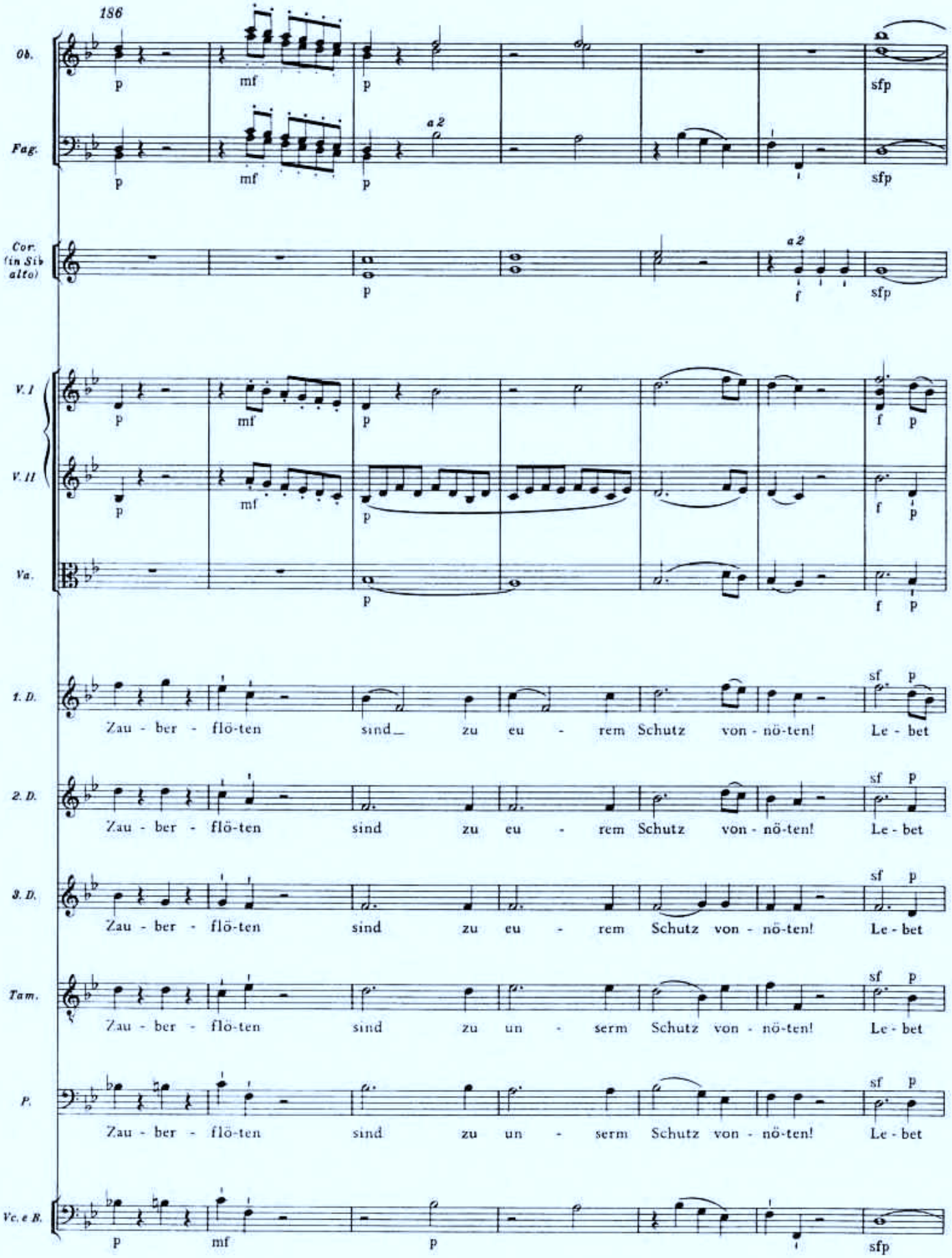
Allegro

*) = deutet.

7
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
TAMINO
Tam.
Der Ar-me kann von Stra-fe sa-gen, denn sei-ne Spra-che ist da - hin!
P.
hm!
Hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm!
Vc. e B.
14
a 2
Ich kann nichts tun, als dich be - kla-gen, weil ich zu schwach zu hel-fen bin!
hm! hm! hm! hm! hm!
Hm! hm! hm!
Vc.
Tutti Bassi
p
20
a 2
Ich kann nichts tun, als dich be - kla-gen, weil ich zu schwach zu hel - fen
hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm! hm!
Vc.

Achter Auftritt

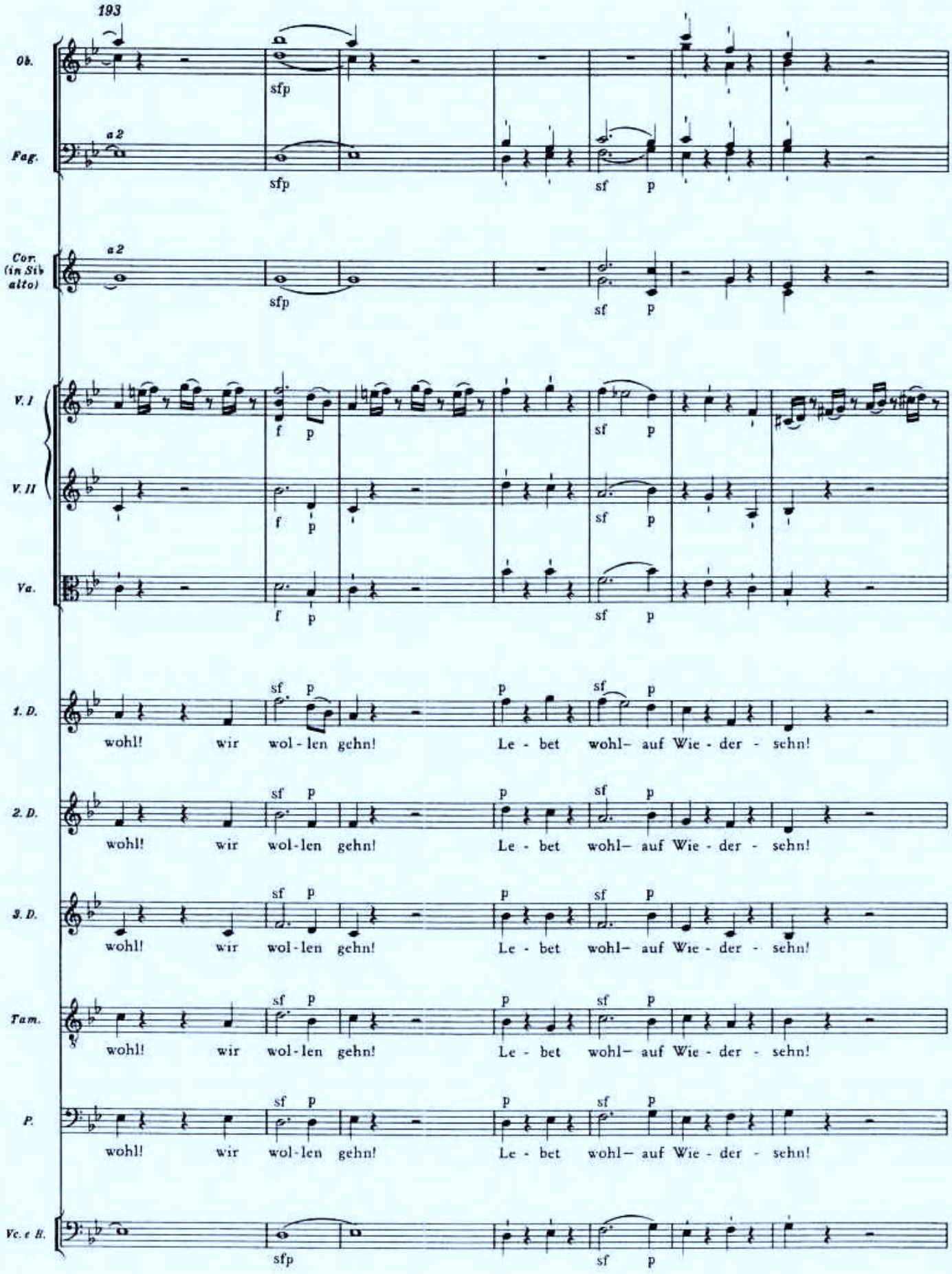
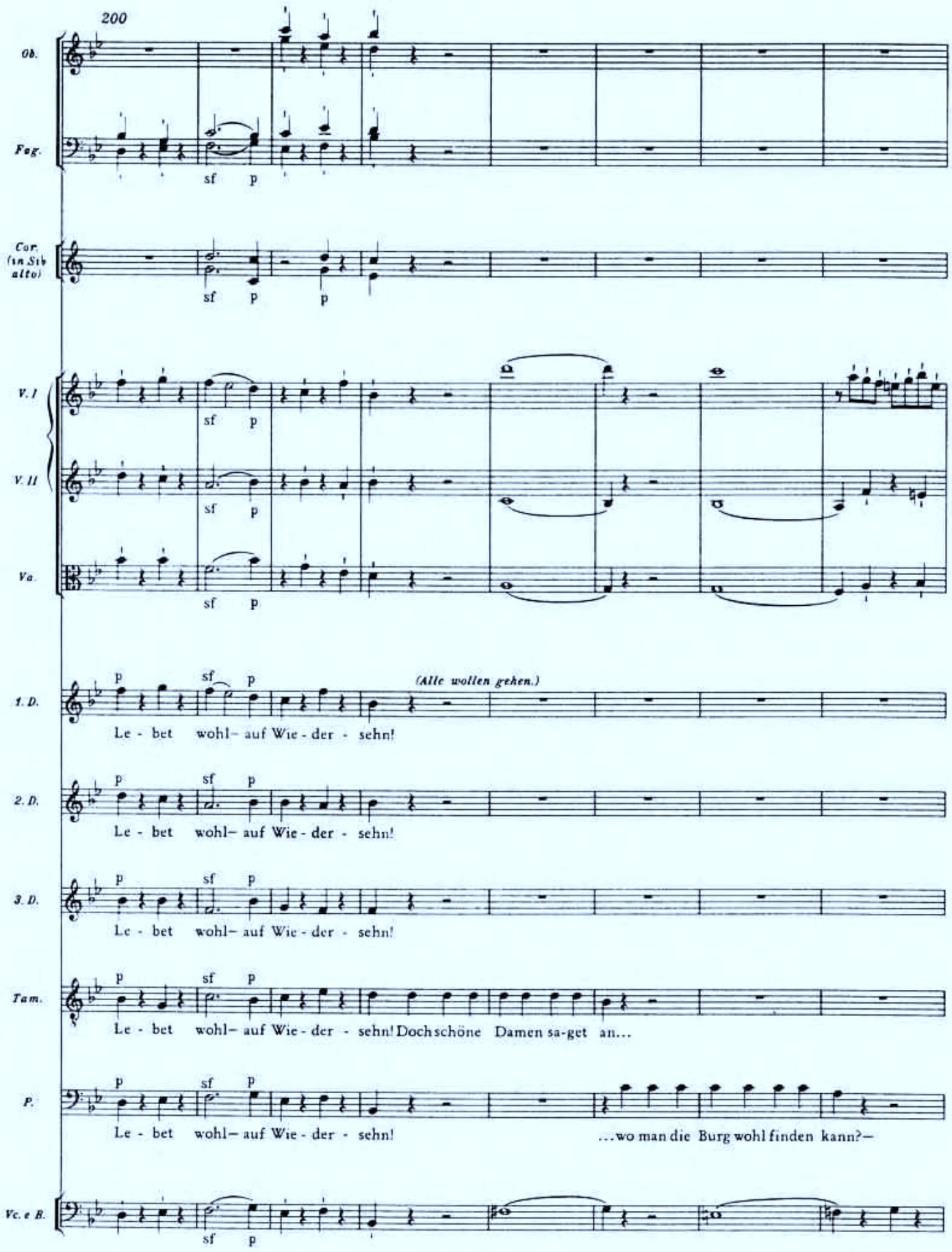
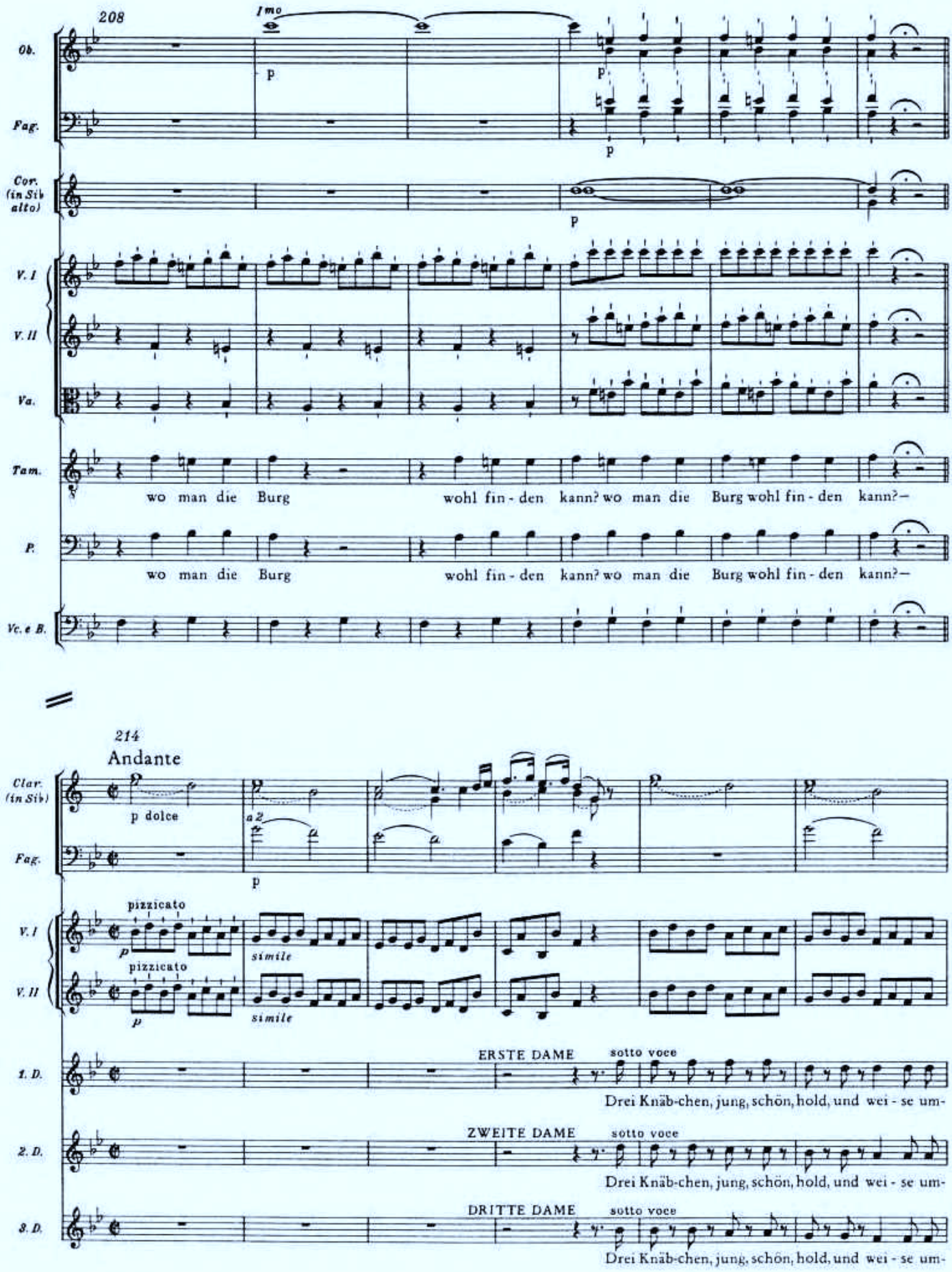
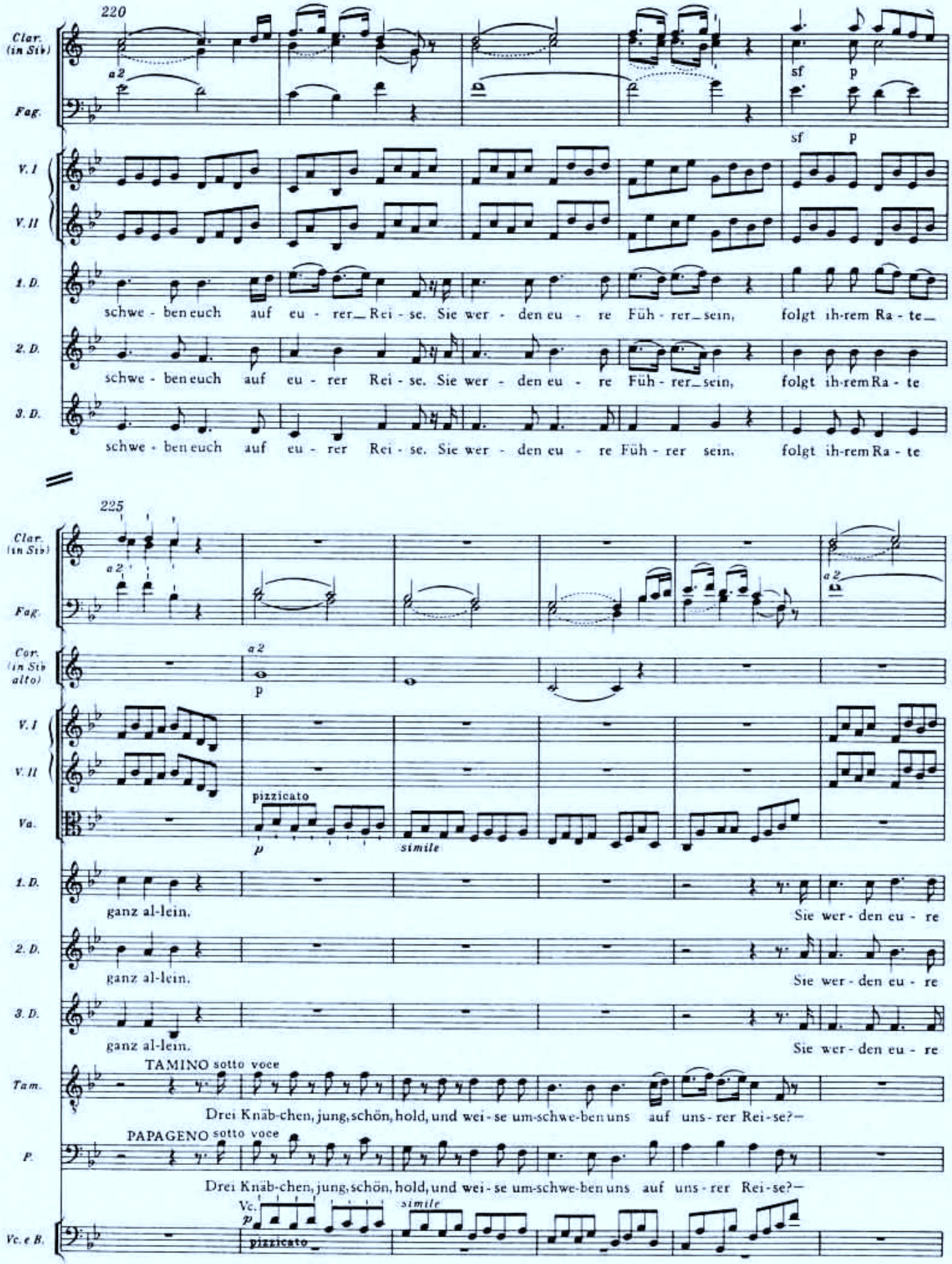
DIE DREI DAMEN, Vorige.

41
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
a 2
V. I
V. II
Va.
tr
1. D.
ERSTE DAME
Dies Schloß soll dei-ne
2. D.
ZWEITE DAME
Ja plau-dre- lü-ge nur nicht wieder!
Dies Schloß soll dei-ne
3. D.
DRITTE DAME
Dies Schloß soll dei-ne
P.
plaudert Pa-pa-ge-no wieder!
Ich lü-ge nimmer-mehr, nein, nein!
Vc. e B.
48
f
a 2
crescendo
p
sotto voce
Warnung sein!
soll dei-ne Warnung, dei-ne War-nung sein!
Be-kämen
War-nung sein!
Warnung sein!
Tam.
TAMINO
Dies Schloß soll mei-ne War-nung sein!
soll mei-ne War-nung sein!

55
1mo
Ob.
p
V. I
V. II
Va.
simile
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
doch die Lüg-ner al - le ein sol-ches Schloß vor ih - - ren
Vc. e B.
61
1mo
a2
sf
f
Fag.
Cor. (in Si♭ alto)
p
Mund: Statt Haß, Ver - leum-dung, schwarzer Gal-le be-stün-de Lieb' und
...und

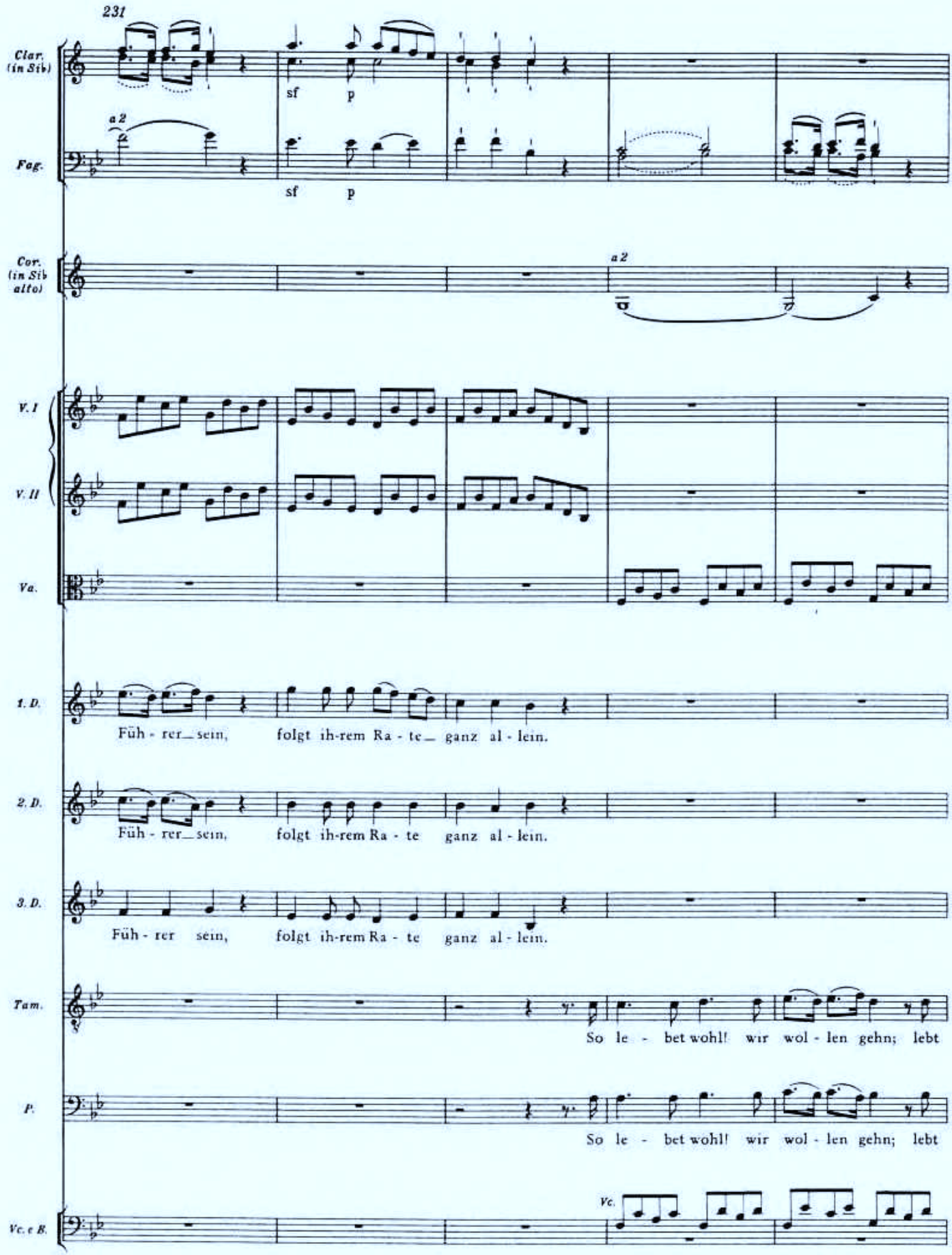

68
a 2
1mo
Ob.
Fag.
Cor. (in Si♭ alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
sf f p
Bru-der-bund! Statt Haß, Ver - leum-dung, schwarzer Gal-le be-stün-de Lieb' und
Vc.

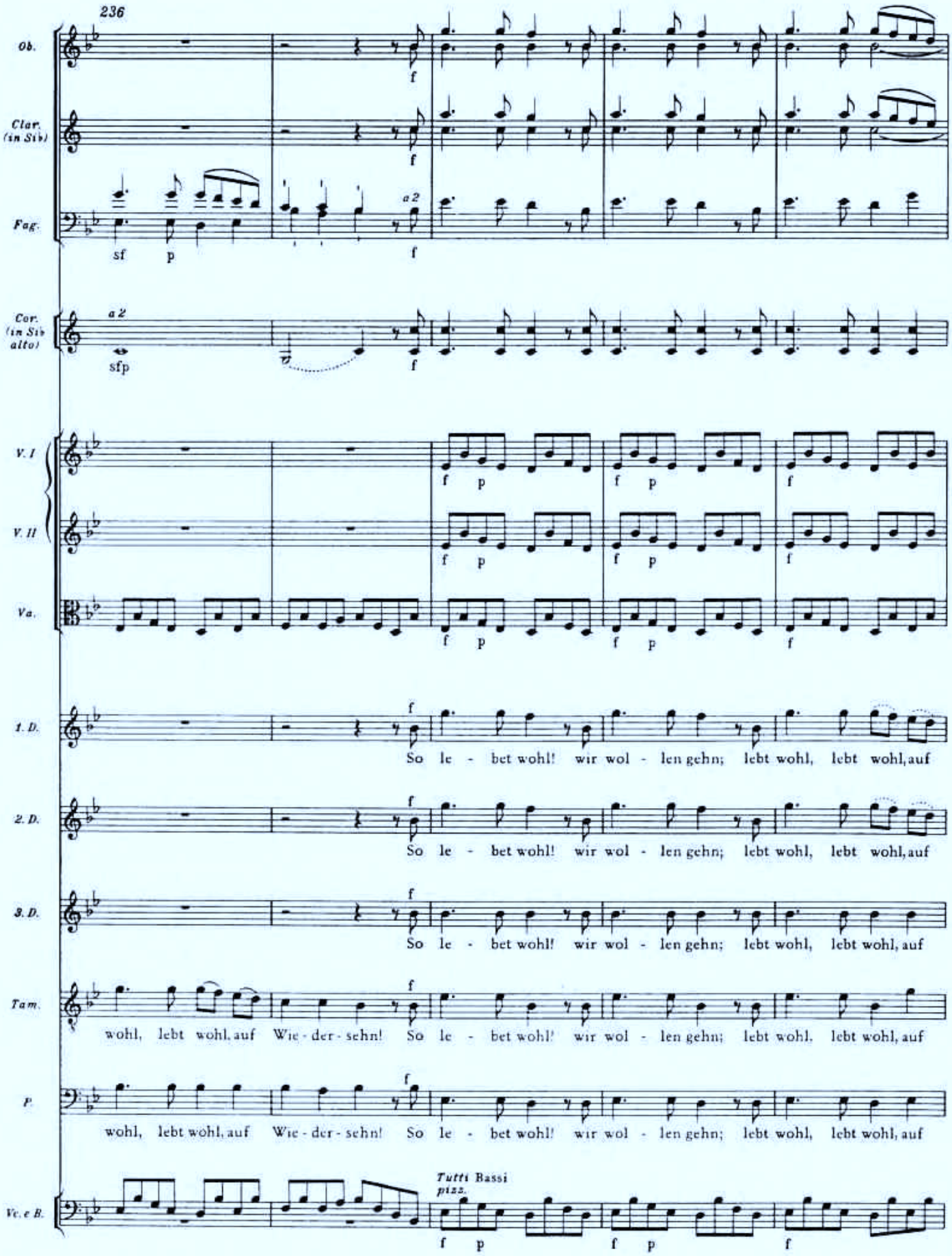

76
Ob.
Fag.
a 2
p
Cor. (in Sib alto)
p
V. I
V. II
Va.
1. D.
Bru - der - bund.
O Prinz! nimm dies Ge-schenk von mir, dies
2. D.
Bru - der - bund.
3. D.
Bru - der - bund.
Tam.
Bru - der - bund.
P.
Bru - der - bund.
Vc. e B.
Tutti Bassi

85
a 2
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
(gibt ihm eine goldene Flöte)
1. D.
sen-det uns-re Für-stin dir.
Die Zau-ber-flö-te wird dich
Vc. e B.
91
a 2
simile
fp
schüt-zen,
im größ-ten Unglück un-ter-stüt-zen. Hie-mit kannst
2. D.
ZWEITE DAME
Hie-mit kannst
3. D.
DRITTE DAME
Hie-mit kannst

97
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Vc. e B.
a 2
du all-mäch-tig han-deln, der Men - schen Lei - denschaft ver-wandeln, der Trau - ri - ge
du all-mäch-tig han-deln, der Men - schen Lei-den-schaft ver-wandeln, der Trau - ri - ge
du all-mäch-tig han-deln, der Men - schen Lei-den-schaft ver-wandeln, der Trau - ri - ge
104
wird freu-dig sein, den Ha - ge - stolz nimmt Lie - be ein.
wird freu-dig sein, den Ha - ge - stolz nimmt Lie - be ein.
wird freu-dig sein, den Ha - ge - stolz nimmt Lie - be ein.

111
Ob.
Fag.
p
p
a 2
Cor. (in Si♭ alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
sotto voce
O so ei - ne Flö - te ist mehr als Gold und Kro - nen wert, denn durch
O so ei - ne Flö - te ist mehr als Gold und Kro - nen wert, denn durch
O so ei - ne Flö - te ist mehr als Gold und Kro - nen wert,
TAMINO
O so ei - ne Flö - te ist mehr als Gold und Kro - nen wert, denn durch
PAPAGENO
O so ei - ne Flö - te ist mehr als Gold und Kro - nen wert.
Vc.

118
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
f
Tutti Bassi
sie wird Men-schen-glück und Zu - frie - den - heit ver - mehrt
sie wird Men-schen-glück und Zu - frie - den - heit ver - mehrt,
denn durch sie wird Men-schen-glück und Zu - frie - den - heit ver - mehrt,
sie wird Men-schen - glück und Zu - frie - den - heit ver - mehrt,
denn durch sie wird Men-schen-glück und Zu - frie - den - heit ver - mehrt,

125
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
, wird Men - schen - glück ver - mehrt , Zu - frie - den - heit ver -
wird Men - schen - glück ver - mehrt, Zu - frie - den - heit ver -
wird Men - schen - glück ver - mehrt, Zu - frie - den - heit ver -
wird Men - schen - glück ver - mehrt, Zu - frie - den - heit ver -
wird Men - schen - glück ver - mehrt, Zu - frie - den - heit ver -

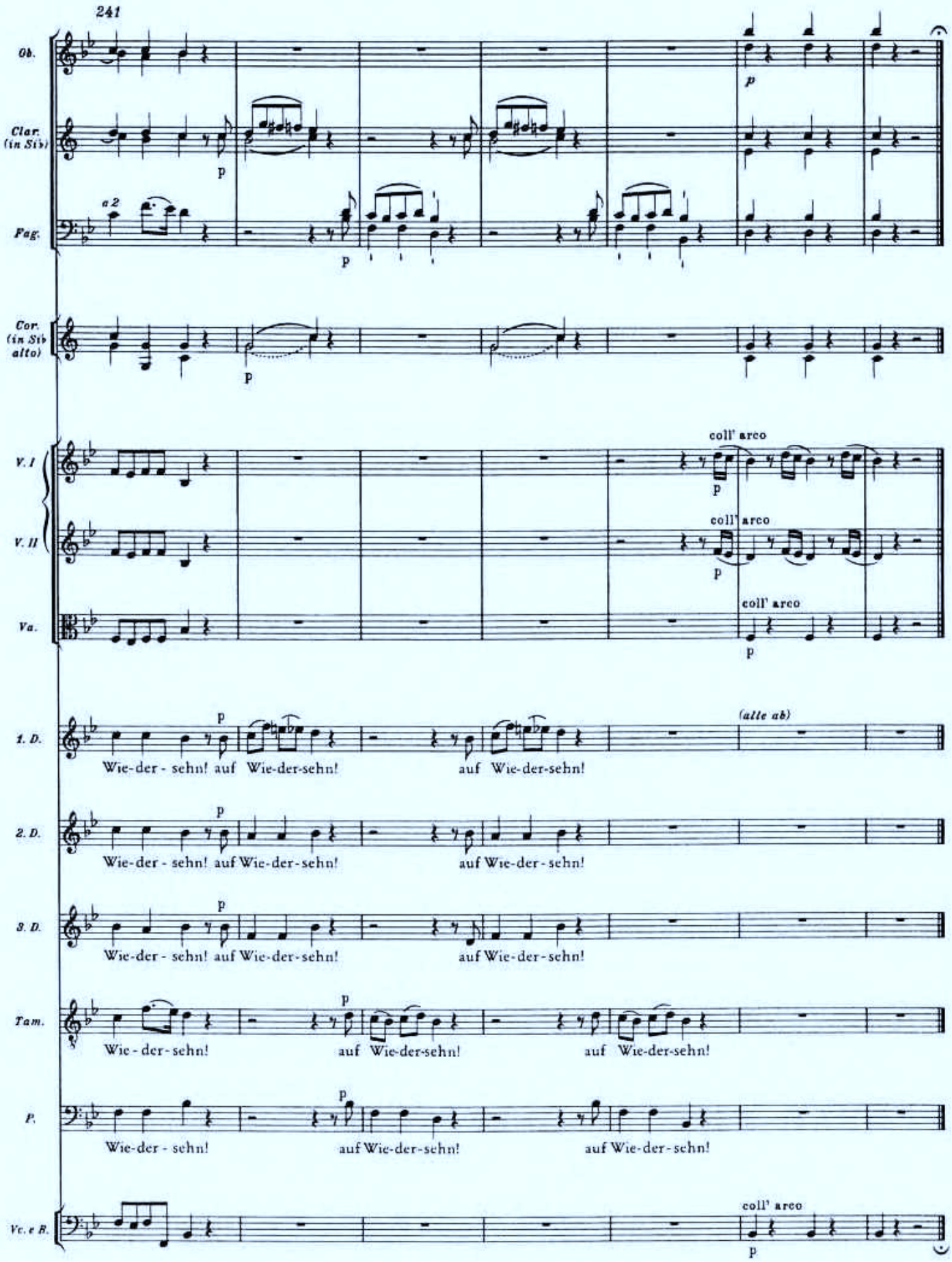

132
Ob.
Fag.
p
p
Cor. (in Sib alto)
p
V. I
V. II
Va.
tr
tr
1. D.
mehrt.
2. D.
mehrt.
3. D.
mehrt.
Tam.
mehrt.
P.
mehrt.
Nun ihr schö-nen Frau-en - zimmer– darf ich? so emp-
Vc. e B.


139
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
tr
1. D.
Dich emp - feh-len kannst du immer, doch be-stimmt die Für-stin dich, mit dem Prin-zen ohn' Ver -
2. D.
Dich emp - feh-len kannst du immer, doch be-stimmt die Für-stin dich, mit dem Prin-zen ohn' Ver -
3. D.
Dich emp - feh-len kannst du immer, doch be-stimmt die Für-stin dich, mit dem Prin-zen ohn' Ver -
P.
fehl ich mich?
Vc. e B.
145
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
f p
1. D.
wei-len nach Sa - ra-stros Burg zu ei-len.
2. D.
wei-len nach Sa - ra-stros Burg zu ei-len.
3. D.
wei-len nach Sa - ra-stros Burg zu ei-len.
P.
Nein da-für bedank' ich mich. Von euch selb-sten hör-te ich, daß er
Vc. e B.
f p

152
Ob.
Fag.
a 2
f
cresc.
V. I
V. II
Va.
cresc.
P.
wie ein Ti - ger - tier. Si-cher ließ' ohn' al - le Gnaden mich Sarastro rupfen, braten, braten, rupfen, rupfen,
Vc. e B.
157
a 2
f p cresc. f
ERSTE DAME
Dich schützt der Prinz, trau ihm al - lein, da-für sollst du sein Die-ner
ZWEITE DAME
Dich schützt der Prinz, trau ihm al - lein, da-für sollst du sein Die-ner
DRITTE DAME
Dich schützt der Prinz, trau ihm al - lein, da-für sollst du sein Die-ner
bra-ten, setz - te mich den Hun-den für.

*) = Glockenspiel, „Istromento d'acciaio" (so bei Mozart, vgl. S. 157). — Szenische Anweisung des Textbuches: (gibt ihm eine Maschine wie ein hölzernes Gelächter).

175
1mo
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
1. D.
dein!
Dar-in-nen hörst du Glöckchen tö-nen!
2. D.
ZWEITE DAME
Dar-in-nen hörst du Glöckchen tö-nen!
3. D.
DRITTE DAME
Dar-in-nen hörst du Glöckchen tö-nen!
P.
Ei! ei! was mag da drin-nen sein? –
Werd' ich sie
Vc. e B.
Tutti Bassi
180
mf
sotto voce
O ganz ge - wiß! ja ja ge - wiß!
Sil - ber - glöckchen,
TAMINO
Tam.
auch wohl spie-len kön-nen?
p
mf

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


193
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
sfp
sf
p
f
wohl! wir wol-len gehn! Le - bet wohl- auf Wie - der - sehn!

200
Ob.
Fag.
sf p
Cor. (in Sib alto)
sf p p
V. I
V. II
Va.
sf p
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
p sf p
(Alle wollen gehen.)
Le - bet wohl- auf Wie - der - sehn!
Le - bet wohl- auf Wie - der - sehn!
Le - bet wohl- auf Wie - der - sehn!
Le - bet wohl- auf Wie - der - sehn! Doch schöne Damen sa-get an...
Le - bet wohl- auf Wie - der - sehn! ...wo man die Burg wohl finden kann?-
Vc. e B.
sf p

208
1mo
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Tam.
P.
Vc. e B.
p
wo man die Burg wohl fin - den kann? wo man die Burg wohl fin - den kann?—
214
Andante
Clar. (in Sib)
p dolce
a 2
pizzicato
simile
1. D.
2. D.
3. D.
ERSTE DAME
ZWEITE DAME
DRITTE DAME
sotto voce
Drei Knäb-chen, jung, schön, hold, und wei - se um-

220
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
sf p
sf p
V. I
V. II
1. D.
schwe - ben euch auf eu - rer Rei - se. Sie wer - den eu - re Füh - rer sein, folgt ih-rem Ra - te
2. D.
schwe - ben euch auf eu - rer Rei - se. Sie wer - den eu - re Füh - rer sein, folgt ih-rem Ra - te
3. D.
schwe - ben euch auf eu - rer Rei - se. Sie wer - den eu - re Füh - rer sein, folgt ih-rem Ra - te
225
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
Cor. (in Sib alto)
p
V. I
V. II
Va.
pizzicato
p
simile
1. D.
ganz al-lein. Sie wer - den eu - re
2. D.
ganz al-lein. Sie wer - den eu - re
3. D.
ganz al-lein. Sie wer - den eu - re
Tam.
TAMINO sotto voce
Drei Knäb-chen, jung, schön, hold, und wei - se um-schwe-ben uns auf uns - rer Rei - se?—
P.
PAPAGENO sotto voce
Drei Knäb-chen, jung, schön, hold, und wei - se um-schwe-ben uns auf uns - rer Rei - se?—
Vc. e B.
Vc.
p
simile
pizzicato


231
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
a 2
sf
p
Vc.
Füh - rer sein, folgt ih-rem Ra - te ganz al - lein.
So le - bet wohl! wir wol - len gehn; lebt



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

241
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
coll' arco
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
(alle ab)
Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn!
Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn!
Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn!
Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn!
Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn! auf Wie-der-sehn!

Neunter Auftritt

ZWEI SKLAVEN tragen, sobald das Theater in ein prächtiges ägyptisches Zimmer verwandelt ist, schöne Polster nebst einem prächtigen türkischen Tisch heraus, breiten Teppiche auf, sodann kommt der DRITTE SKLAVE.

DRITTER SKLAVE
Ha, ha, ha!

ERSTER SKLAVE
Pst, pst!

ZWEITER SKLAVE
Was soll denn das Lachen? –

DRITTER SKLAVE
Unser Peiniger, der alles belauschende Mohr, wird morgen sicherlich gehangen oder gespießt. – Pamina! – Ha, ha, ha!

ERSTER SKLAVE
Nun?

DRITTER SKLAVE
Das reizende Mädchen! – Ha, ha, ha!

ZWEITER SKLAVE
Nun?

DRITTER SKLAVE
Ist entsprungen.

ERSTER UND ZWEITER SKLAVE
Entsprungen? – –

ERSTER SKLAVE
Und sie entkam?

DRITTER SKLAVE
Unfehlbar! – Wenigstens ist's mein wahrer Wunsch.

ERSTER SKLAVE
O Dank euch, ihr guten Götter! ihr habt meine Bitte erhört.

DRITTER SKLAVE
Sagt' ich euch nicht immer, es wird doch ein Tag für uns scheinen, wo wir gerochen, und der schwarze Monostatos bestraft werden wird.

ZWEITER SKLAVE
Was spricht nun der Mohr zu der Geschichte?

ERSTER SKLAVE
Er weiß doch davon?

DRITTER SKLAVE
Natürlich! Sie entlief vor seinen Augen. – Wie mir einige Brüder erzählten, die im Garten arbeiteten, und von weitem sahen und hörten, so ist der Mohr nicht mehr zu retten; auch wenn Pamina von Sarastros Gefolge wieder eingebracht würde.

ERSTER UND ZWEITER SKLAVE
Wieso?

DRITTER SKLAVE
Du kennst ja den üppigen Wanst und seine Weise: das Mädchen aber war klüger, als ich dachte. – In dem Augenblicke, da er zu siegen glaubte, rief sie Sarastros Namen: das erschütterte den Mohren; er blieb stumm und unbeweglich stehen – indes lief Pamina nach dem Kanal und schiffte von selbst in einer Gondel dem Palmwäldchen zu.

ERSTER SKLAVE
O wie wird das schüchterne Reh mit Todesangst dem Palaste ihrer zärtlichen Mutter zueilen.

Zehnter Auftritt

Vorige, MONOSTATOS von innen.

MONOSTATOS
He Sklaven!

ERSTER SKLAVE
Monostatos' Stimme!

MONOSTATOS
He Sklaven! Schafft Fesseln herbei. –

DIE DREI SKLAVEN
Fesseln?

ERSTER SKLAVE (läuft zur Seitentür)
Doch nicht für Pamina? O ihr Götter! da seht, Brüder, das Mädchen ist gefangen.

ZWEITER UND DRITTER SKLAVE
Pamina? – Schrecklicher Anblick!

ERSTER SKLAVE
Seht, wie der unbarmherzige Teufel sie bei ihren zarten Händchen faßt. – Das halt' ich nicht aus.
(geht auf die andere Seite ab)

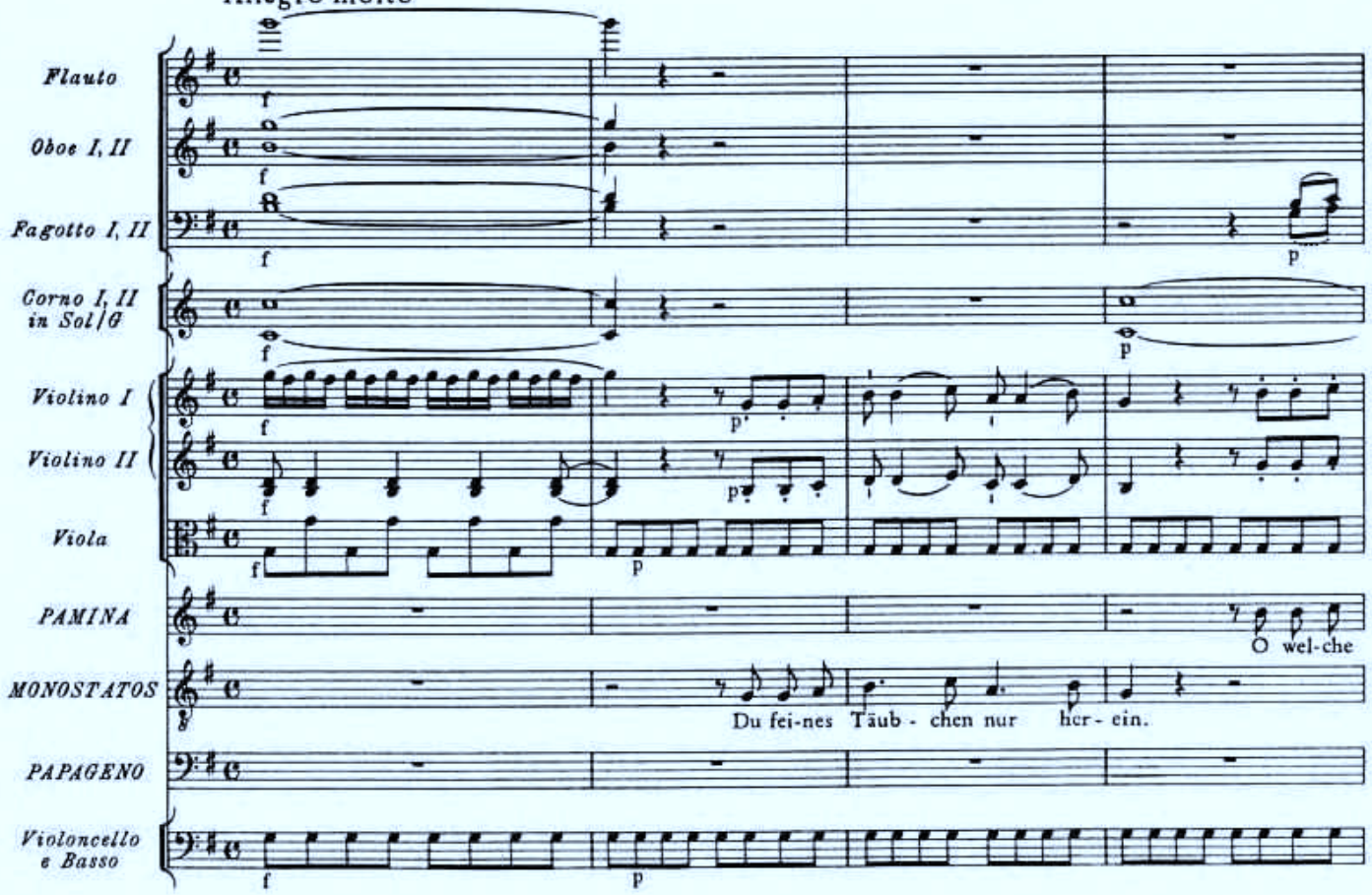
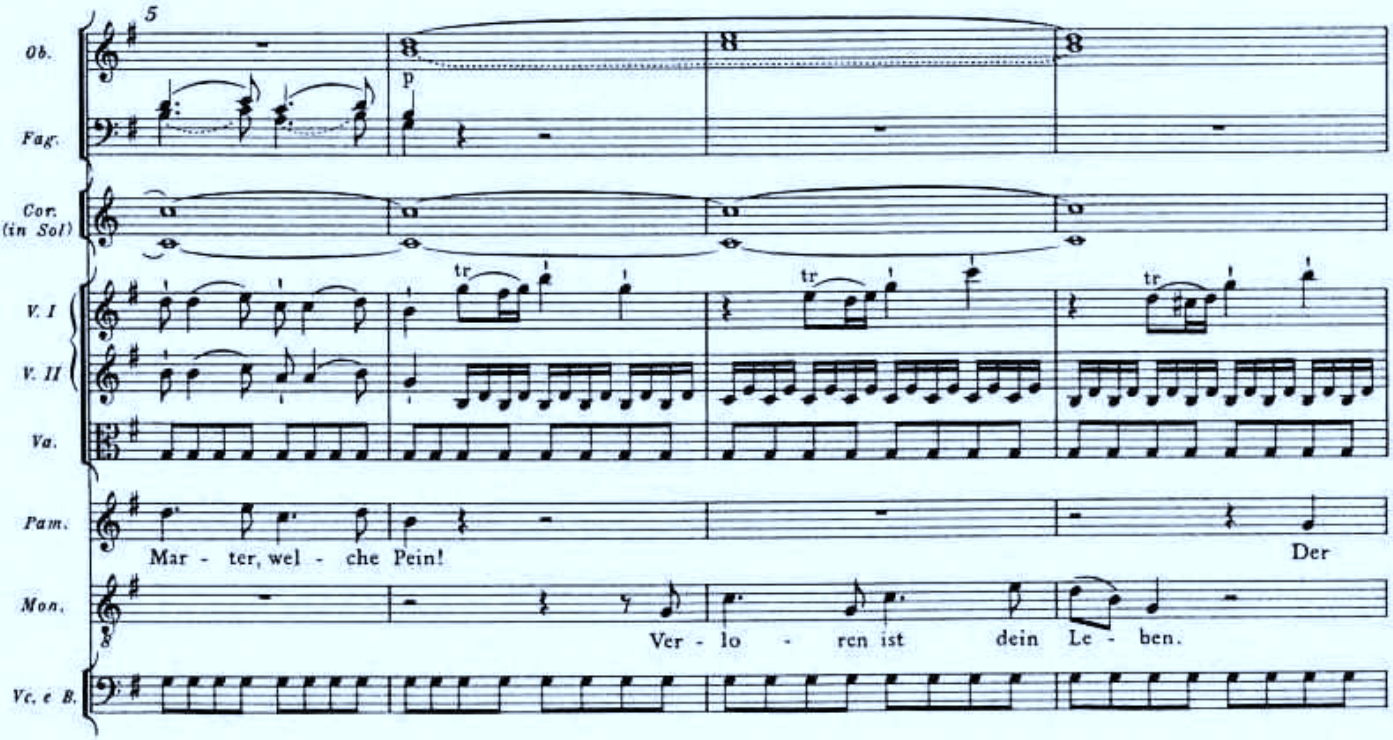
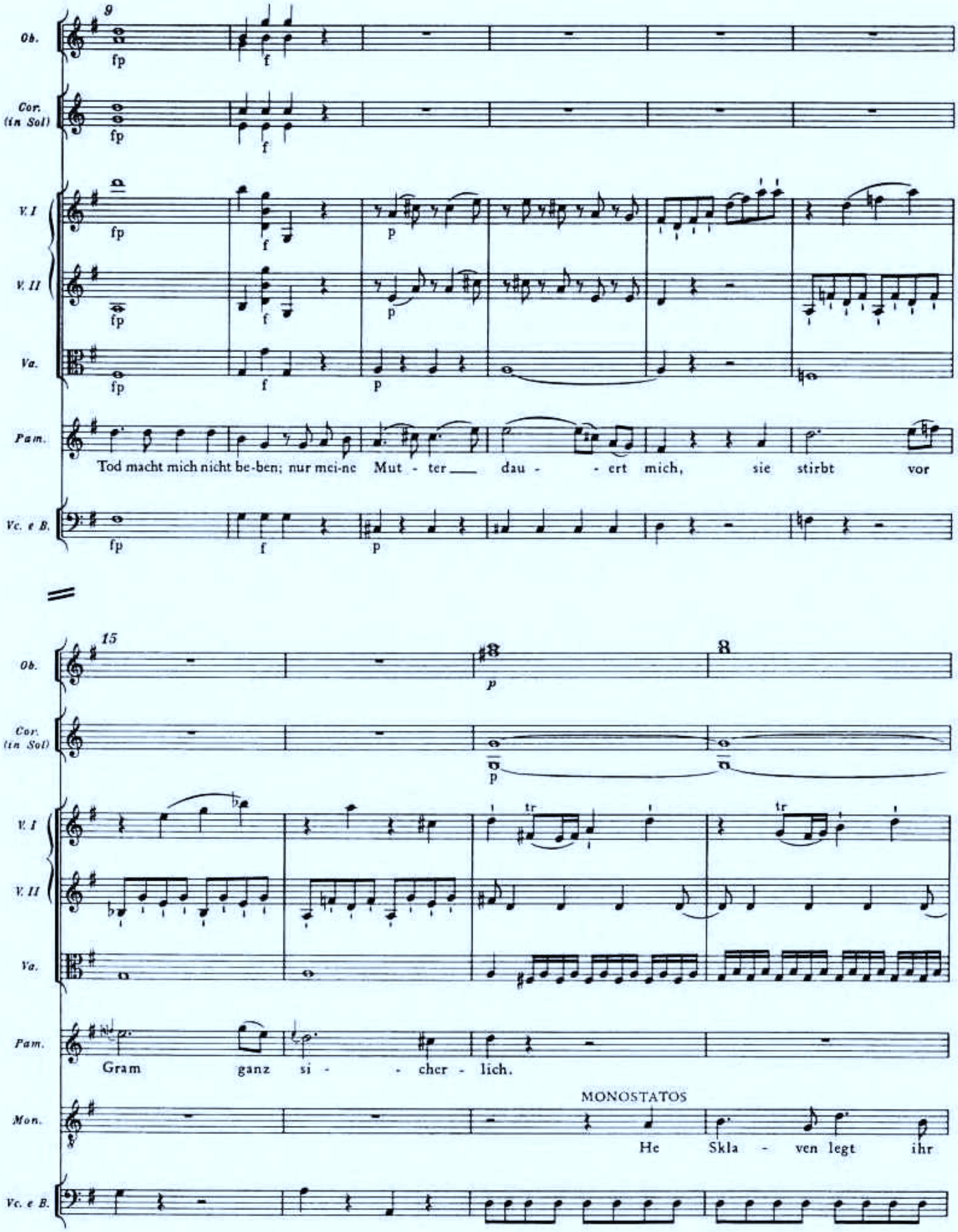
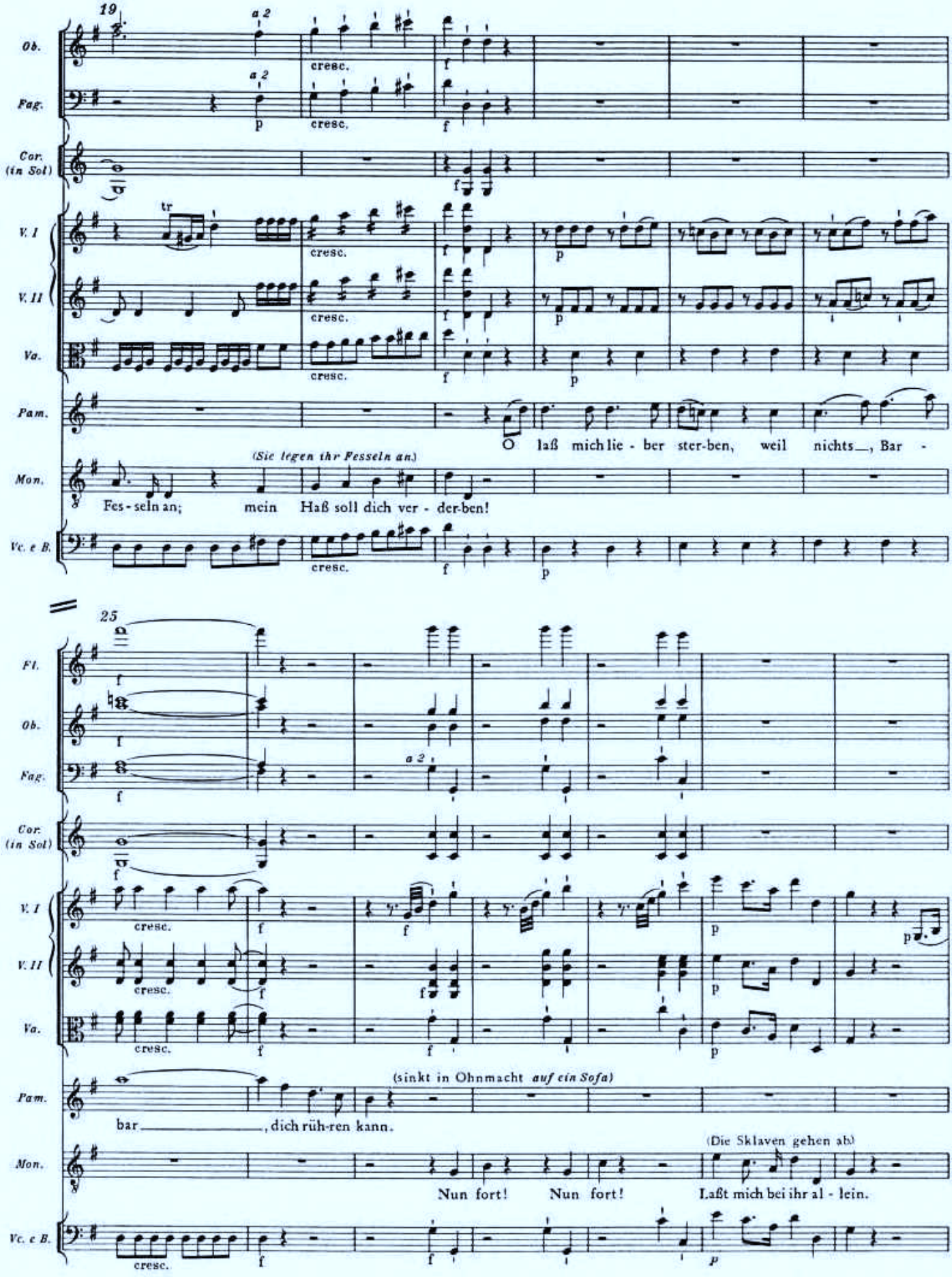
ZWEITER SKLAVE
Ich noch weniger. –
(auch dort ab)

DRITTER SKLAVE
So was sehen zu müssen, ist Höllenmarter!
(ab)

Elfter Auftritt

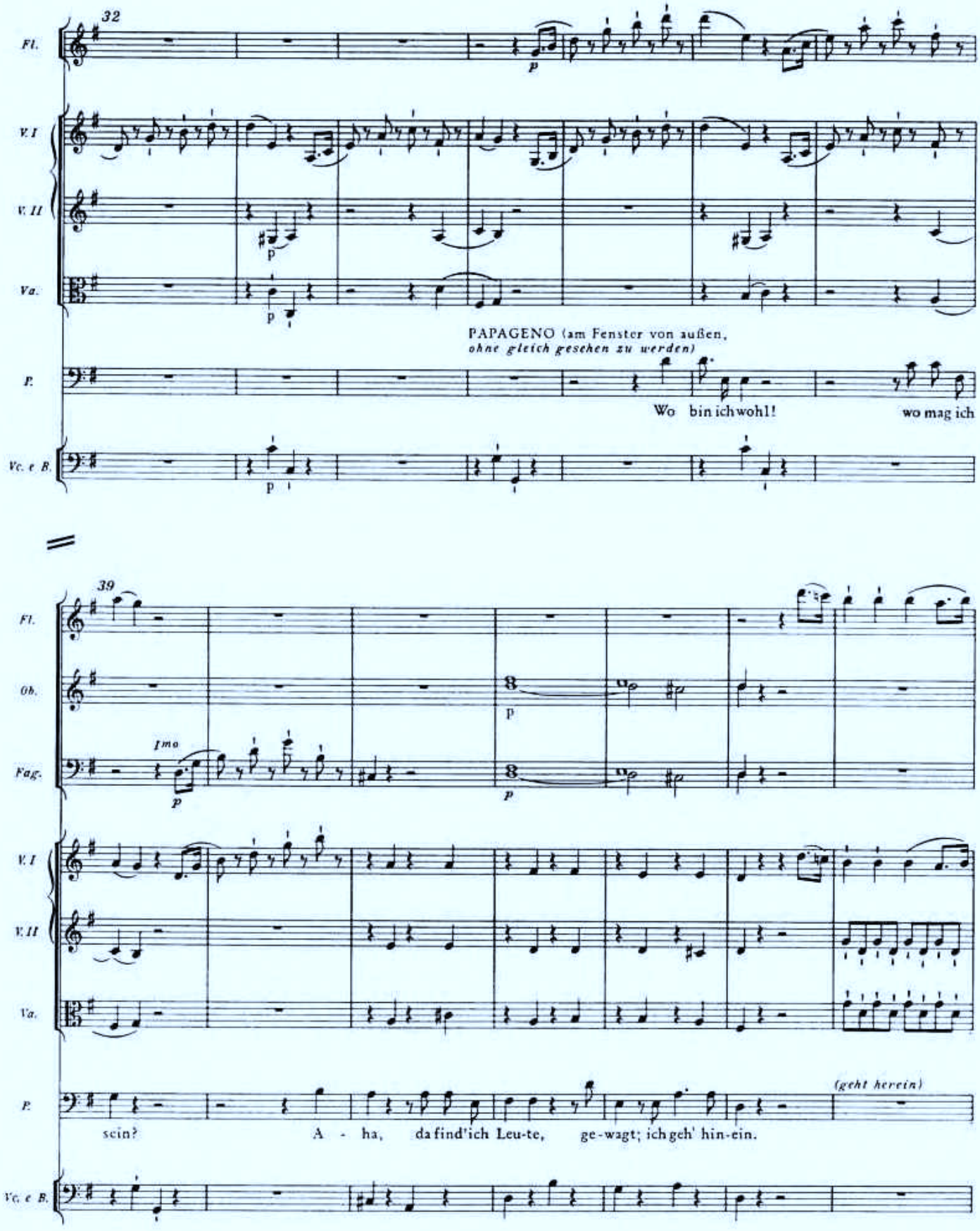
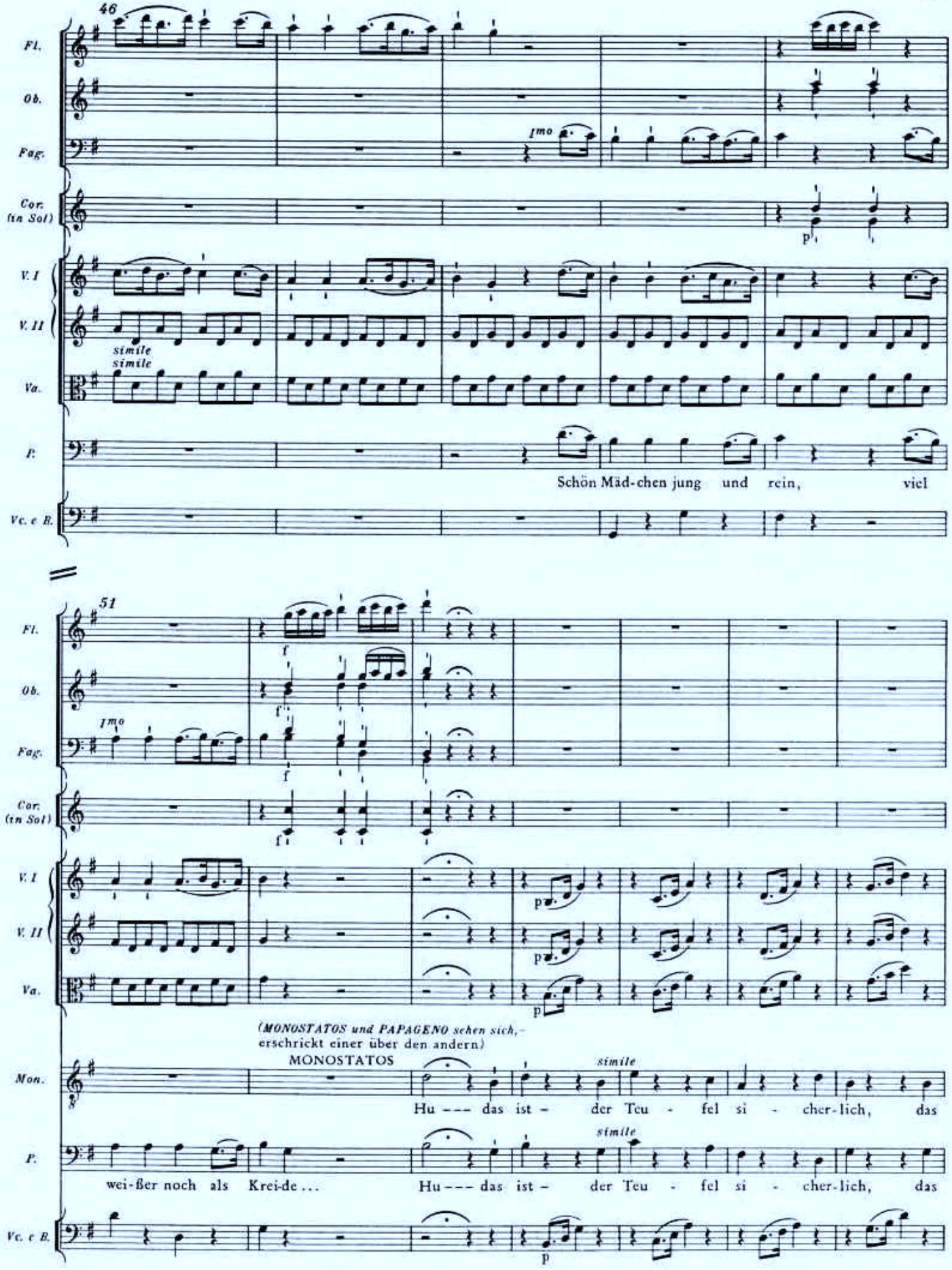
MONOSTATOS. PAMINA, die von Sklaven hereingeführt wird.

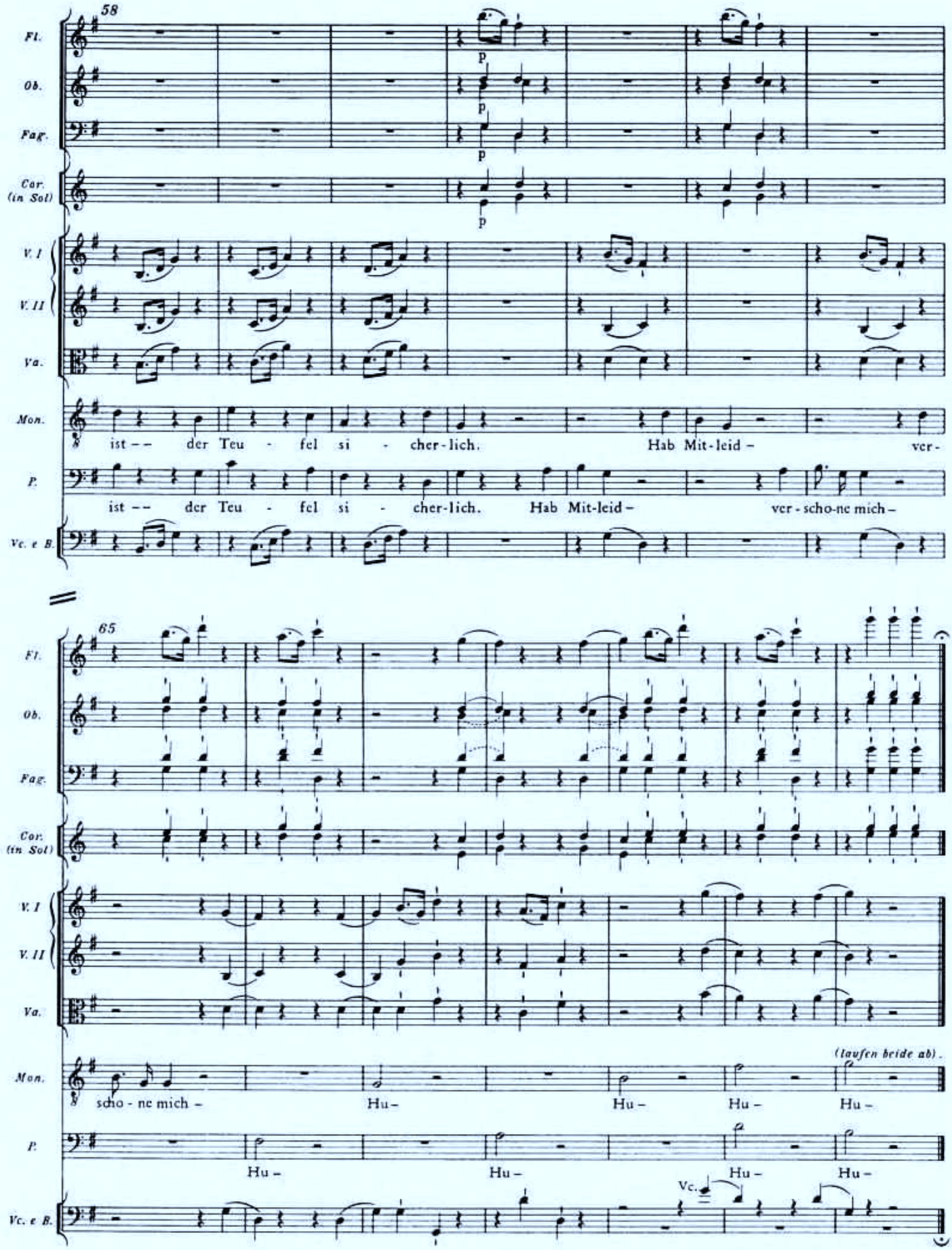
Nº 6 Terzetto

Allegro molto

9
Ob.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pam.
Vc. e B.
fp
f
p
Tod macht mich nicht be-ben; nur mei-ne Mut - ter dau - - ert mich, sie stirbt vor
15
8
tr
Gram ganz si - - cher - lich.
MONOSTATOS
He Skla - ven legt ihr
Mon.

19
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pam.
Mon.
Vc. e B.
a 2
cresc.
tr
(Sie legen ihr Fesseln an.)
O laß mich lie - ber ster-ben, weil nichts_, Bar -
Fes - seln an; mein Haß soll dich ver - der-ben!
25
Fl.
(sinkt in Ohnmacht auf ein Sofa)
bar_____, dich rüh-ren kann.
(Die Sklaven gehen ab)
Nun fort! Nun fort! Laßt mich bei ihr al - lein.

Zwölfter Auftritt

PAPAGENO, Vorige.



46
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
1mo
simile
simile
p
Schön Mäd-chen jung und rein, viel
51
f
1mo
(MONOSTATOS und PAPAGENO sehen sich, erschrickt einer über den andern)
MONOSTATOS
Mon.
simile
Hu --- das ist - der Teu - fel si - cher-lich, das
wei-ßer noch als Krei-de ...
Hu --- das ist - der Teu - fel si - cher-lich, das

58
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Mon.
P.
Vc. e B.
p
ist – – der Teu - fel si - cher-lich. Hab Mit-leid – ver-
ist – – der Teu - fel si - cher-lich. Hab Mit-leid – ver-scho-ne mich –
65
scho - ne mich – Hu – Hu – Hu – Hu –
(laufen beide ab).
Hu – Hu – Hu – Hu –
Vc.

Dreizehnter Auftritt

PAMINA allein.

PAMINA (spricht wie im Traum)
Mutter — Mutter — Mutter! —
(sie erholt sich, sieht sich um)
Wie? — Noch schlägt dieses Herz? — Noch nicht vernichtet? — Zu neuen Qualen erwacht? — O das ist hart, sehr hart! — Mir bitterer als der Tod!

Vierzehnter Auftritt

PAPAGENO. PAMINA.

PAPAGENO
Bin ich nicht ein Narr, daß ich mich schrecken ließ? — Es gibt ja schwarze Vögel in der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen? — Ah, sieh da! hier ist das schöne Fräuleinbild noch. — Du Tochter der nächtlichen Königin!

PAMINA
Nächtliche Königin? — Wer bist du?

PAPAGENO
Ein Abgesandter der sternflammenden Königin.

PAMINA (freudig)
Meiner Mutter? — O Wonne! — Dein Name!

PAPAGENO
Papageno.

PAMINA
Papageno? — Papageno — Ich erinnere mich, den Namen oft gehört zu haben, dich selbst aber sah ich nie. —

PAPAGENO
Ich dich ebensowenig.

PAMINA
Du kennst also meine gute, zärtliche Mutter?

PAPAGENO
Wenn du die Tochter der nächtlichen Königin bist — ja!

PAMINA
O ich bin es.

PAPAGENO
Das will ich gleich erkennen.
(Er sieht das Porträt an, welches der Prinz zuvor empfangen, und PAPAGENO nun an einem Bande am Halse trägt.)
Die Augen schwarz — richtig, schwarz. — Die Lippen rot — richtig, rot. — Blonde Haare — blonde Haare. — Alles trifft ein, bis auf Händ' und Füße. — — — Nach dem Gemälde zu schließen, sollst du weder Hände noch Füße haben; denn hier sind auch keine angezeigt.

PAMINA
Erlaube mir — Ja ich bin's — Wie kam es in deine Hände?

PAPAGENO
Dir das zu erzählen, wäre zu weitläufig; es kam von Hand zu Hand.

PAMINA
Wie kam es in die deinige?

PAPAGENO
Auf eine wunderbare Art. — Ich habe es gefangen.

PAMINA
Gefangen?

PAPAGENO
Ich muß dir das umständlicher erzählen. — Ich kam heute früh wie gewöhnlich zu deiner Mutter Palast mit meiner Lieferung. —

PAMINA
Lieferung?

PAPAGENO
Ja, ich liefere deiner Mutter und ihren Jungfrauen schon seit vielen Jahren alle die schönen Vögel in den Palast. — Eben, als ich im Begriff war, meine Vögel abzugeben, sah ich einen Menschen vor mir, der sich Prinz nennen läßt. — Dieser Prinz hat deine Mutter so eingenommen, daß sie ihm dein Bildnis schenkte und ihm befahl, dich zu befreien. — Sein Entschluß war so schnell, als seine Liebe zu dir.

PAMINA
Liebe?
(freudig)
Er liebt mich also? O sage mir das noch einmal, ich höre das Wort Liebe gar zu gerne.

PAPAGENO
Das glaube ich dir, ohne zu schwören; bist ja ein Fräuleinbild. — Wo blieb ich denn?

PAMINA
Bei der Liebe.

PAPAGENO
Richtig, bei der Liebe! — Das nenn' ich Gedächtnis haben — kurz also, diese große Liebe zu dir war der Peitschenstreich, um unsre Füße in schnellen Gang zu bringen; nun sind wir hier, dir tausend schöne und angenehme Sachen zu sagen; dich in unsre Arme zu nehmen, und, wenn es möglich ist, ebenso schnell, wo nicht schneller als hierher, in den Palast deiner Mutter zu eilen.

PAMINA
Das ist alles sehr schön gesagt; aber lieber Freund! wenn der unbekannte Jüngling oder Prinz, wie er sich nennt, Liebe für mich fühlt, warum säumt er so lange, mich von meinen Fesseln zu befreien? —

PAPAGENO
Da steckt eben der Haken. — Wie wir von den Jungfrauen Abschied nahmen, so sagten sie uns, drei holde Knaben würden unsre Wegweiser sein, sie würden uns belehren, wie und auf was Art wir handeln sollen.

PAMINA
Sie lehrten euch?

PAPAGENO
Nichts lehrten sie uns, denn wir haben keinen gesehen. — Zur Sicherheit also war der Prinz so fein, mich voraus zu schicken, um dir unsre Ankunft anzukündigen. —

PAMINA
Freund, du hast viel gewagt! — Wenn Sarastro dich hier erblicken sollte — —

PAPAGENO
So wird mir meine Rückreise erspart — das kann ich mir denken.

PAMINA
Dein martervoller Tod würde ohne Grenzen sein.

PAPAGENO
Um diesem auszuweichen, so gehen wir lieber beizeiten.

PAMINA
Wie hoch mag wohl die Sonne sein?

PAPAGENO
Bald gegen Mittag.

PAMINA
So haben wir keine Minute zu versäumen. — Um diese Zeit kommt Sarastro gewöhnlich von der Jagd zurück.

PAPAGENO

Sarastro ist also nicht zu Hause? — Pah! da haben wir gewonnenes Spiel! — Komm, schönes Fräuleinbild! du wirst Augen machen, wenn du den schönen Jüngling erblickst.

PAMINA

Wohl denn, es sei gewagt!
(sie gehen, PAMINA kehrt um)
Aber wenn dies ein Fallstrick wäre — wenn dieser nun ein böser Geist von Sarastros Gefolge wäre? —
(sieht ihn bedenklich an)

PAPAGENO

Ich ein böser Geist? — Wo denkt Ihr hin, Fräuleinbild? — Ich bin der beste Geist von der Welt.

PAMINA

Doch nein: das Bild hier überzeugt mich, daß ich nicht getäuscht bin: es kommt von den Händen meiner zärtlichsten Mutter.

PAPAGENO

Schön's Fräuleinbild, wenn dir wieder ein so böser Verdacht aufsteigen sollte, daß ich dich betrügen wollte, so denke nur fleißig an die Liebe, und jeder böse Argwohn wird schwinden.

PAMINA

Freund, vergib! vergib! wenn ich dich beleidigte. Du hast ein gefühlvolles Herz, das sehe ich in jedem deiner Züge.

PAPAGENO

Ach freilich habe ich ein gefühlvolles Herz — aber was nützt mir das alles? — Ich möchte mir oft alle meine Federn ausrupfen, wenn ich bedenke, daß Papageno noch keine Papagena hat.

PAMINA

Armer Mann! Du hast also noch kein Weib?

PAPAGENO

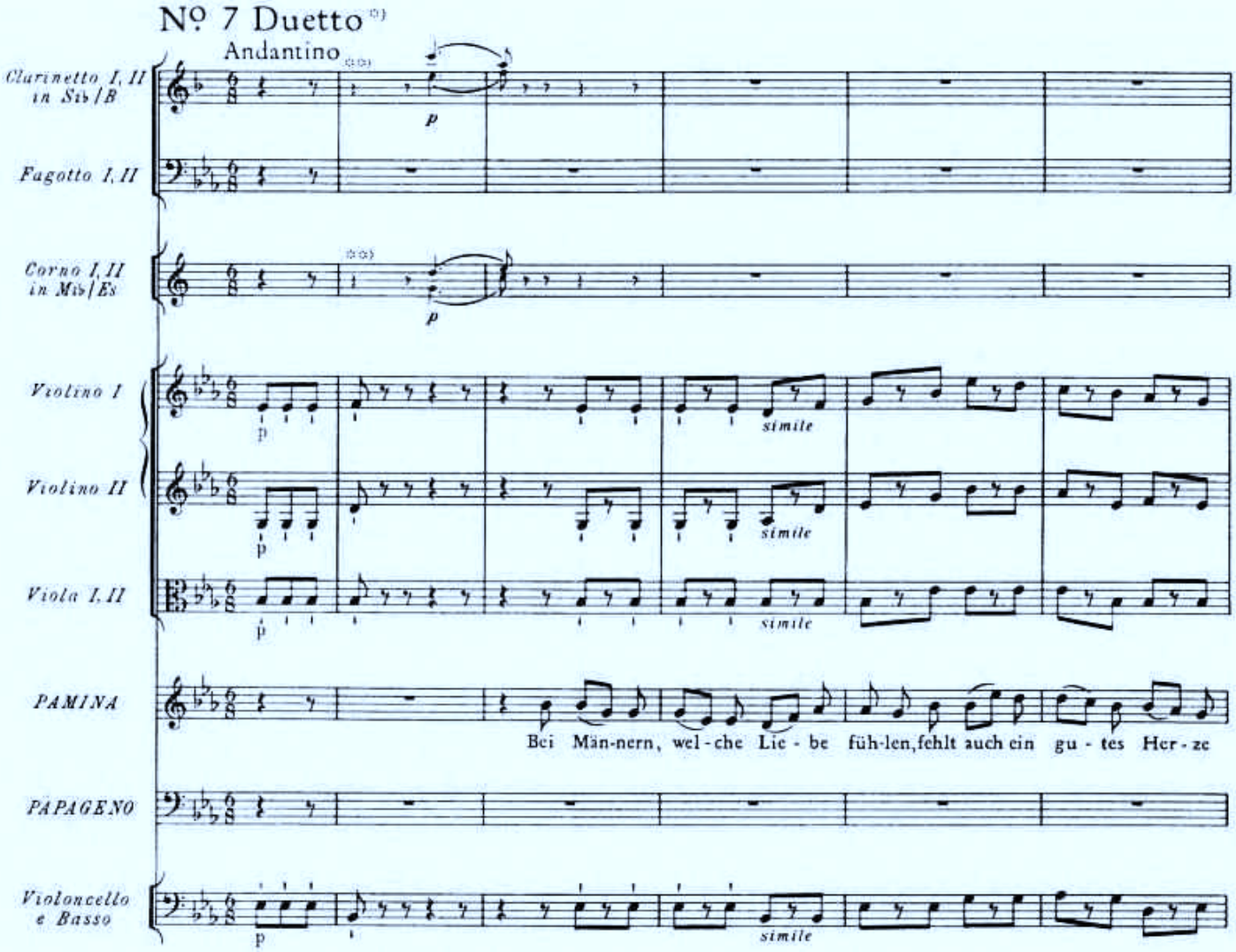
Nicht einmal ein Mädchen, viel weniger ein Weib! — Ja das ist betrübt! — — Und unsereiner hat doch auch bisweilen seine lustigen Stunden, wo man gern gesellschaftliche Unterhaltung haben möcht'. —

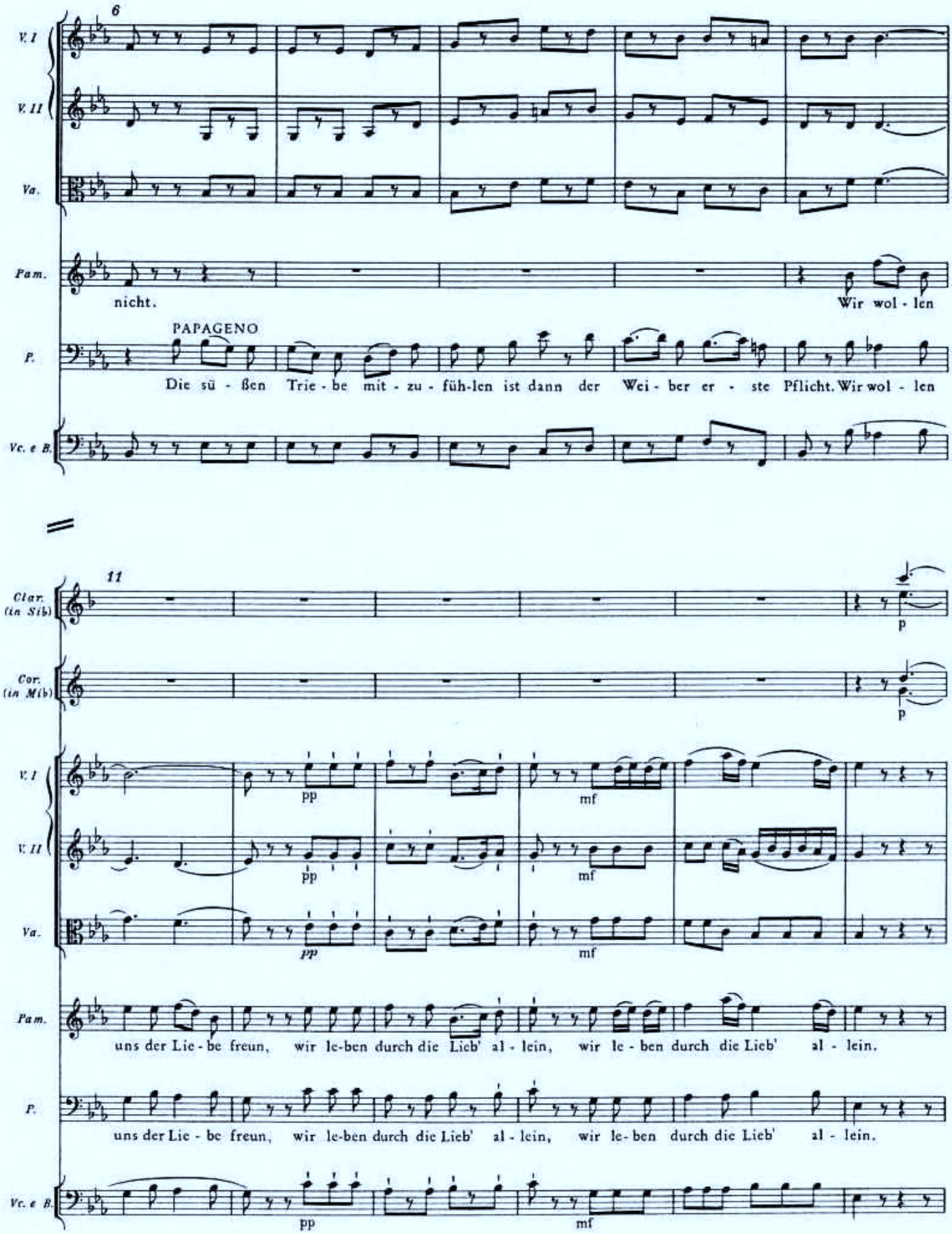
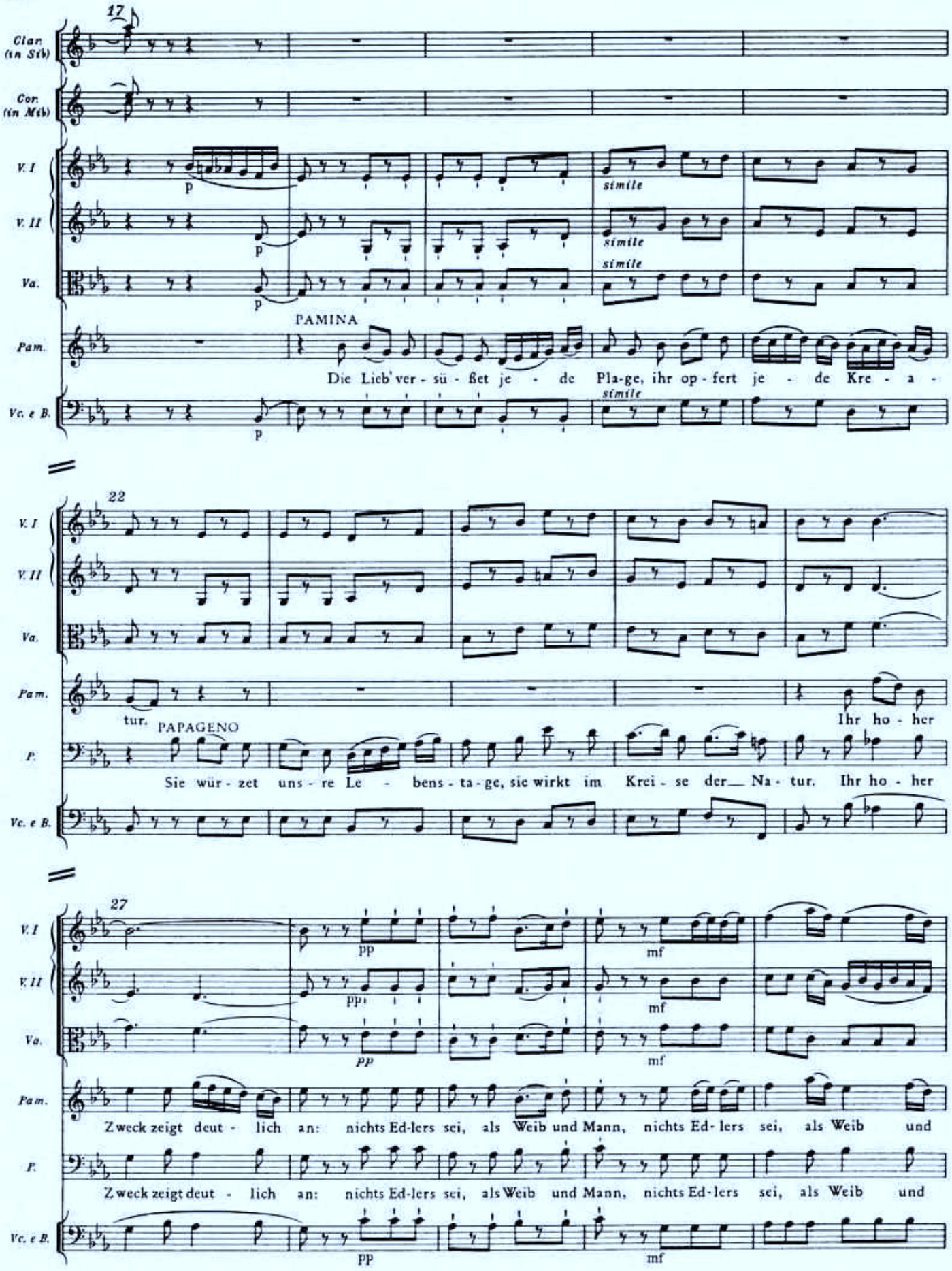
PAMINA

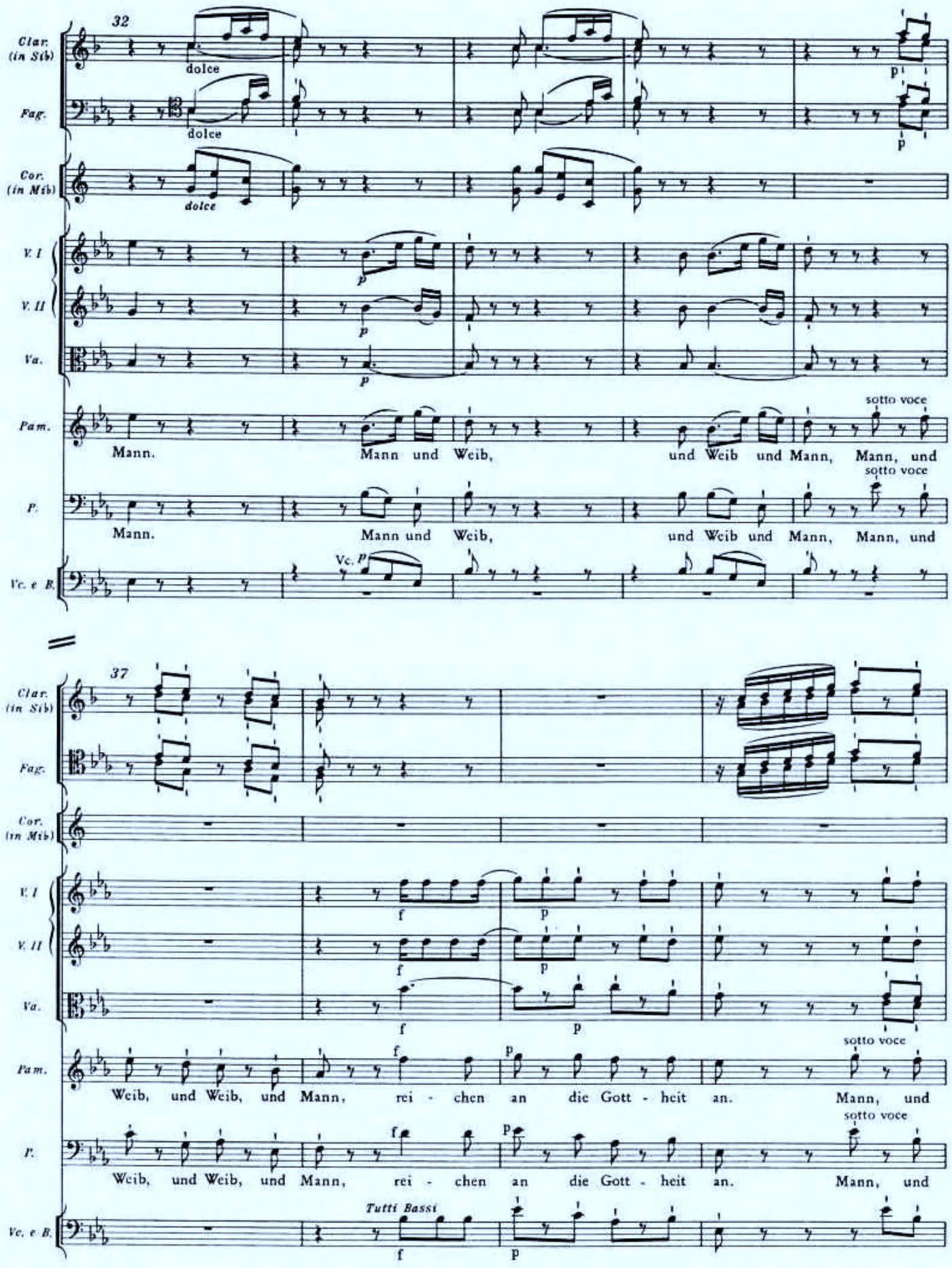
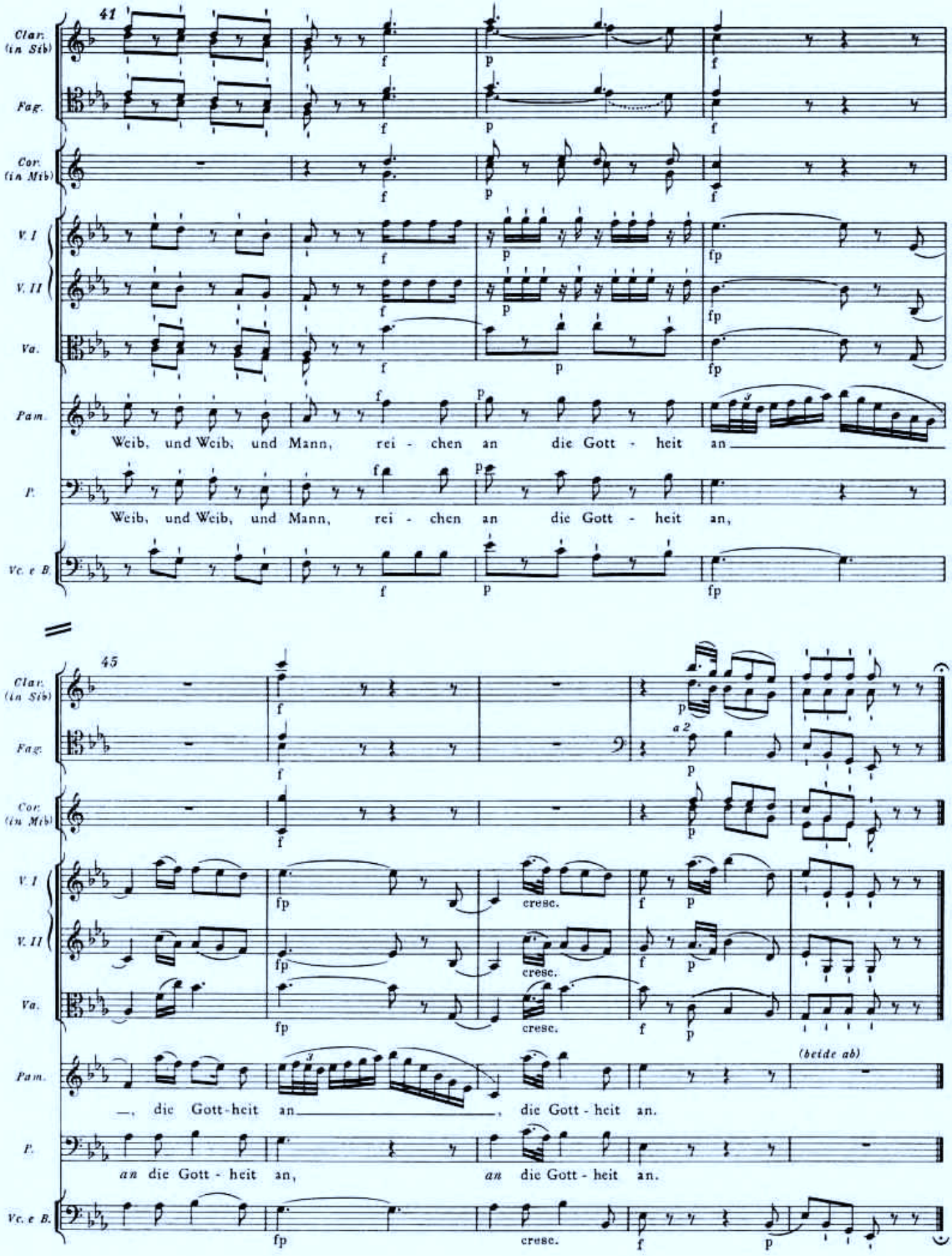
Geduld, Freund! Der Himmel wird auch für dich sorgen: er wird dir eine Freundin schicken, ehe du dir's vermutest. — —

PAPAGENO

Wenn er's nur bald schickte.



*) Zur Versetzung der Taktstriche im Autograph vgl. Vorwort.
**) Zu T. 1—2 in Klarinetten und Hörnern vgl. Vorwort.

6
V. I
V. II
Va.
Pam.
nicht.
Wir wol - len
PAPAGENO
P.
Die sü - ßen Trie - be mit - zu - füh-len ist dann der Wei - ber er - ste Pflicht. Wir wol - len
Vc. e B.
11
Clar. (in Sib)
Cor. (in Mib)
p
p
V. I
V. II
Va.
pp
mf
Pam.
uns der Lie - be freun, wir le-ben durch die Lieb' al - lein, wir le - ben durch die Lieb' al - lein.
P.
uns der Lie - be freun, wir le-ben durch die Lieb' al - lein, wir le-ben durch die Lieb' al - lein.
Vc. e B.

17
Clar. (in Sib)
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
Vc. e B.
p
simile
PAMINA
Die Lieb' ver - sü - ßet je - de Pla-ge, ihr op - fert je - de Kre - a -
22
tur.
PAPAGENO
Ihr ho - her
Sie wür - zet uns - re Le - bens - ta - ge, sie wirkt im Krei - se der Na - tur. Ihr ho - her
27
pp
mf
Zweck zeigt deut - lich an: nichts Ed-lers sei, als Weib und Mann, nichts Ed- lers sei, als Weib und
Zweck zeigt deut - lich an: nichts Ed-lers sei, als Weib und Mann, nichts Ed-lers sei, als Weib und


32
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
P.
Vc. e B.
dolce
dolce
dolce
p
p
p
p
Vc. p
sotto voce
sotto voce
Mann. Mann und Weib, und Weib und Mann, Mann, und
Mann. Mann und Weib, und Weib und Mann, Mann, und
37
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
sotto voce
sotto voce
Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann, und
Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann, und
Tutti Bassi
f
p

41
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
P.
Vc. e B.
Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an
Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an,
45
a 2
cresc.
(beide ab)
—, die Gott-heit an, die Gott - heit an.
an die Gott - heit an, an die Gott - heit an.

Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf diese Worte stehen: „Tempel der Weisheit"; dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei andern Tempeln, rechts auf dem einen steht: „Tempel der Vernunft". Links steht: „Tempel der Natur".

Fünfzehnter Auftritt

DREI KNABEN führen den TAMINO herein, jeder hat einen silbernen Palmzweig in der Hand.

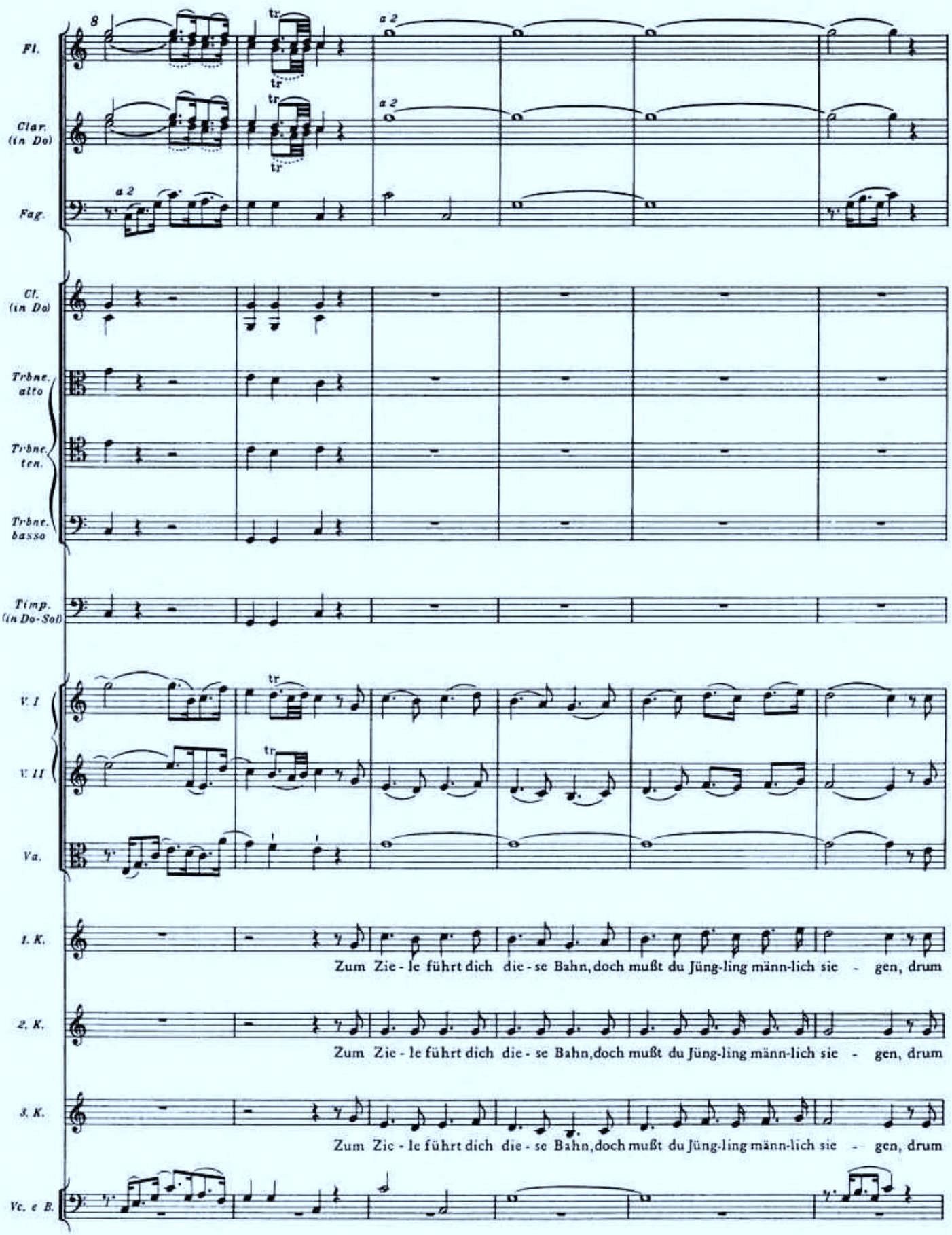
Nº 8 Finale*)

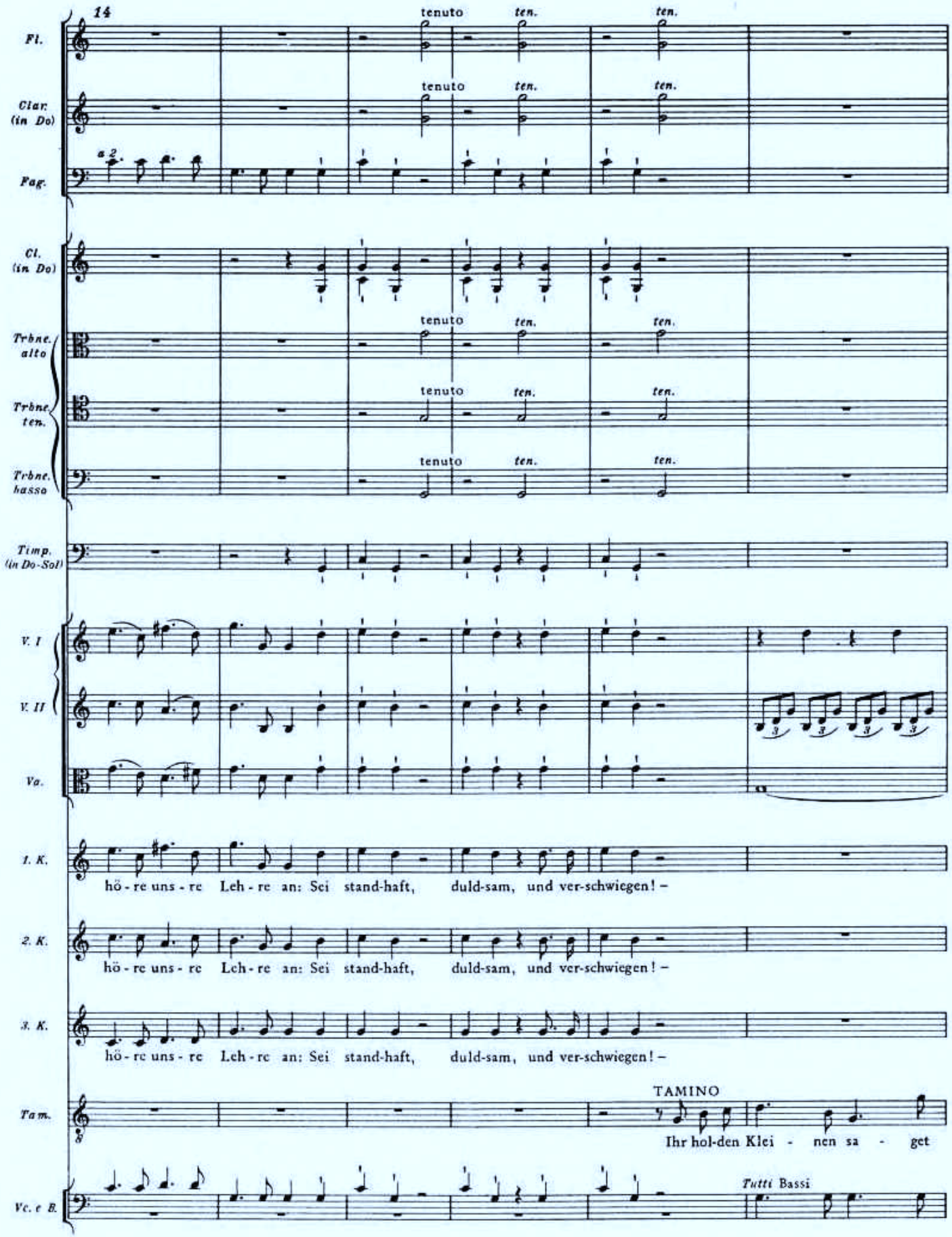
Larghetto

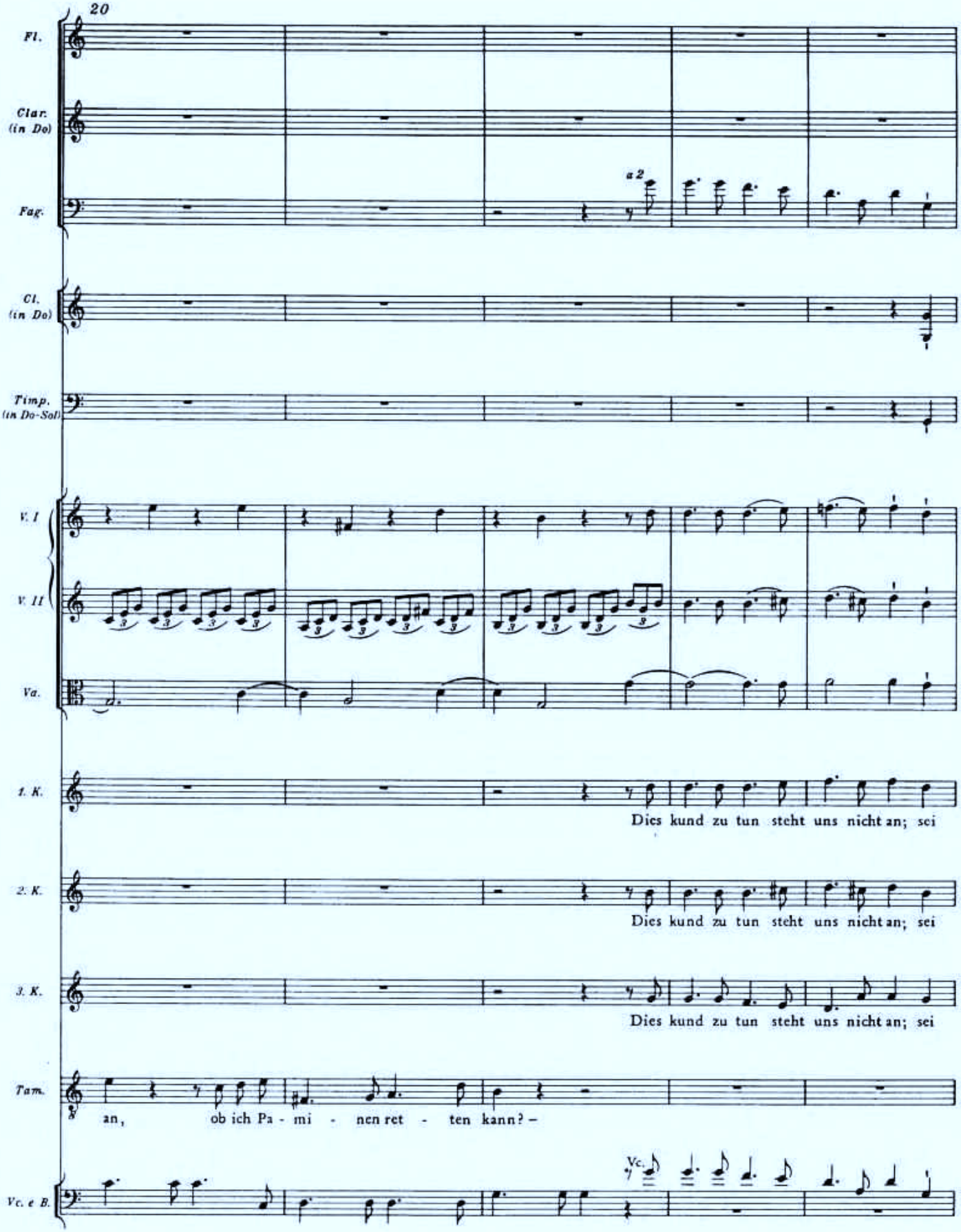
Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do / C
Corno di Bassetto I, II in Fa / F
Fagotto I, II
Corno I, II in Sol / G
Clarino I, II in Do / C
Trombone alto
Trombone tenore
Trombone basso
Timpani in Do - Sol / C - G
Violino I
Violino II
Viola I, II
Strumento d'acciaio (Glockenspiel)
PAMINA
DREI KNABEN
TAMINO
MONOSTATOS
SARASTRO
*PRIESTER*** *(Eine Stimme)*
PAPAGENO
Coro — *Soprano, Alto, Tenore I, II, Basso I, II*
Violoncello e Basso

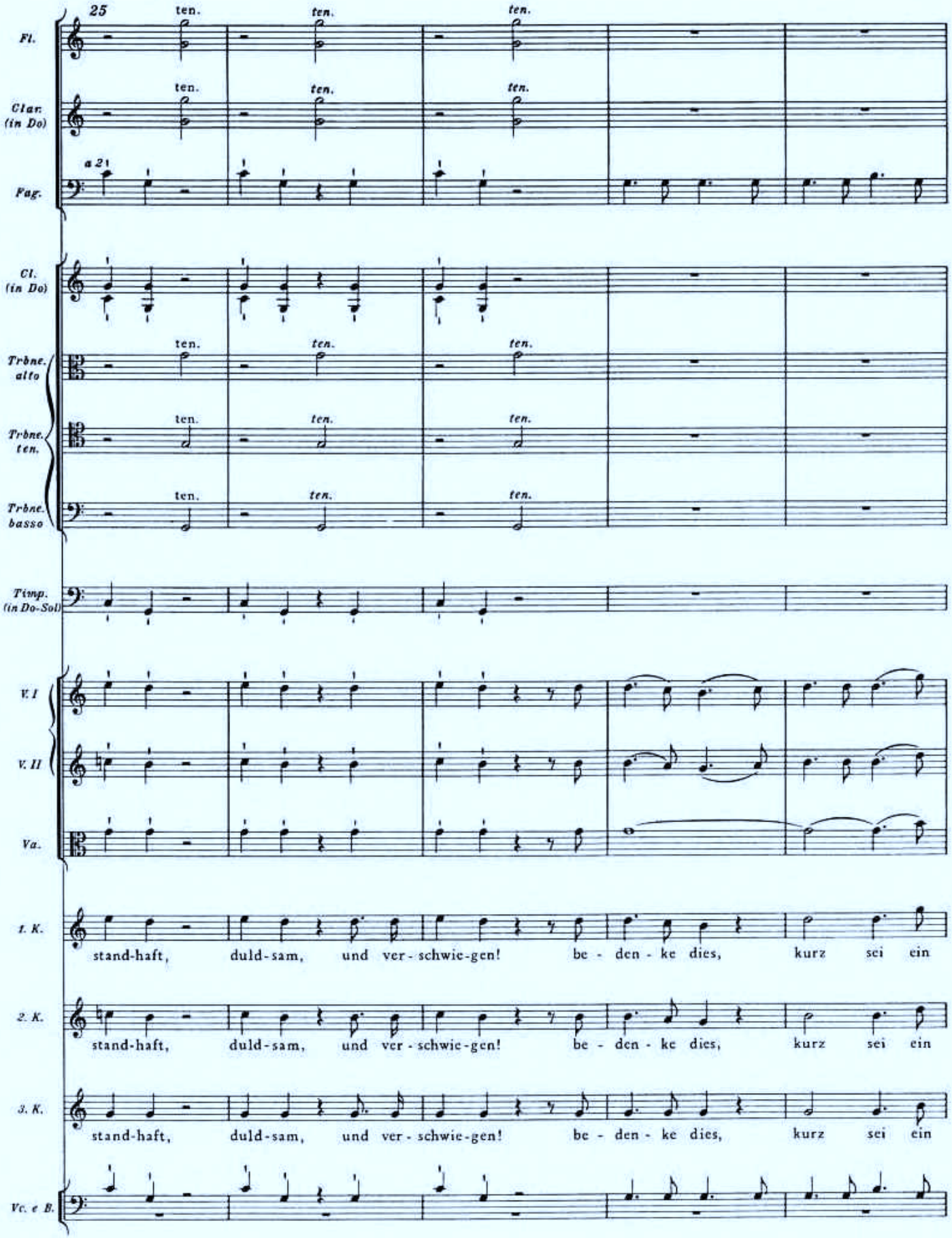
a 2 · p · con sordino · bedeckt · tr · Violoncello

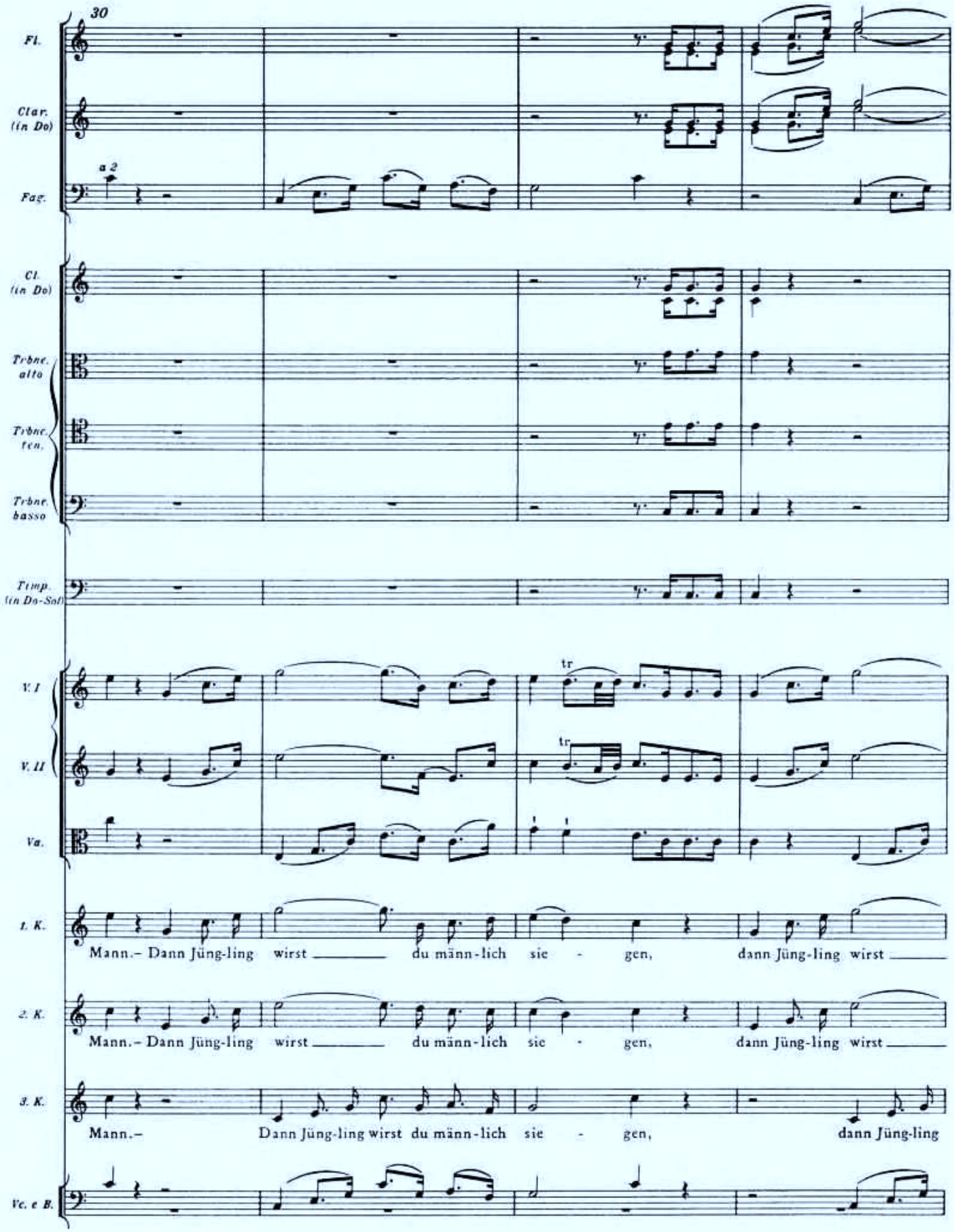
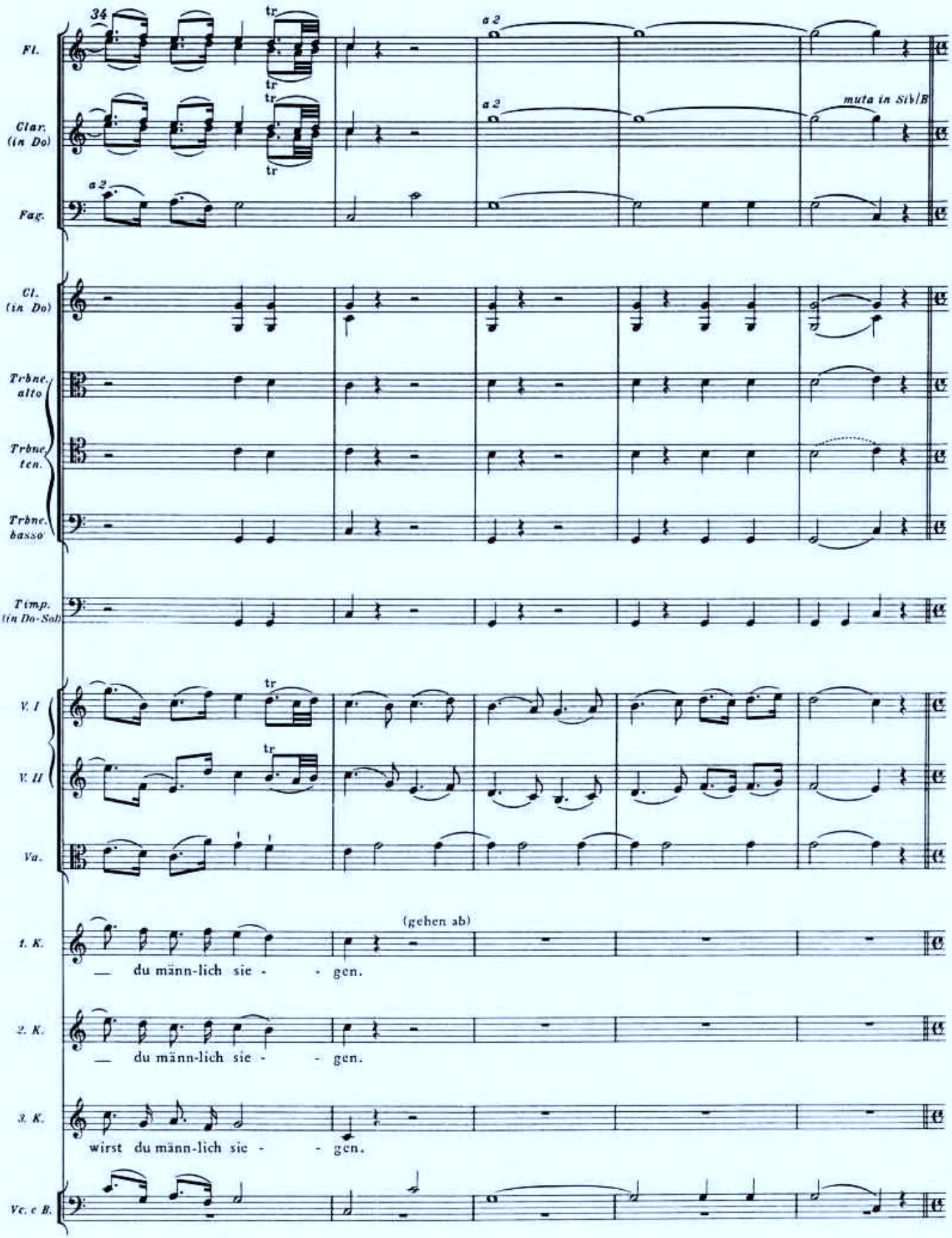
*) Skizzen zum Finale I sind im Anhang II als Nr. 2a–c, Seite 374–376, wiedergegeben.
**) Vermutlich nicht identisch mit „Sprecher" (wie in der heutigen Bühnenpraxis üblich), sondern mit „Erstem Priester"; vgl. Vorwort.

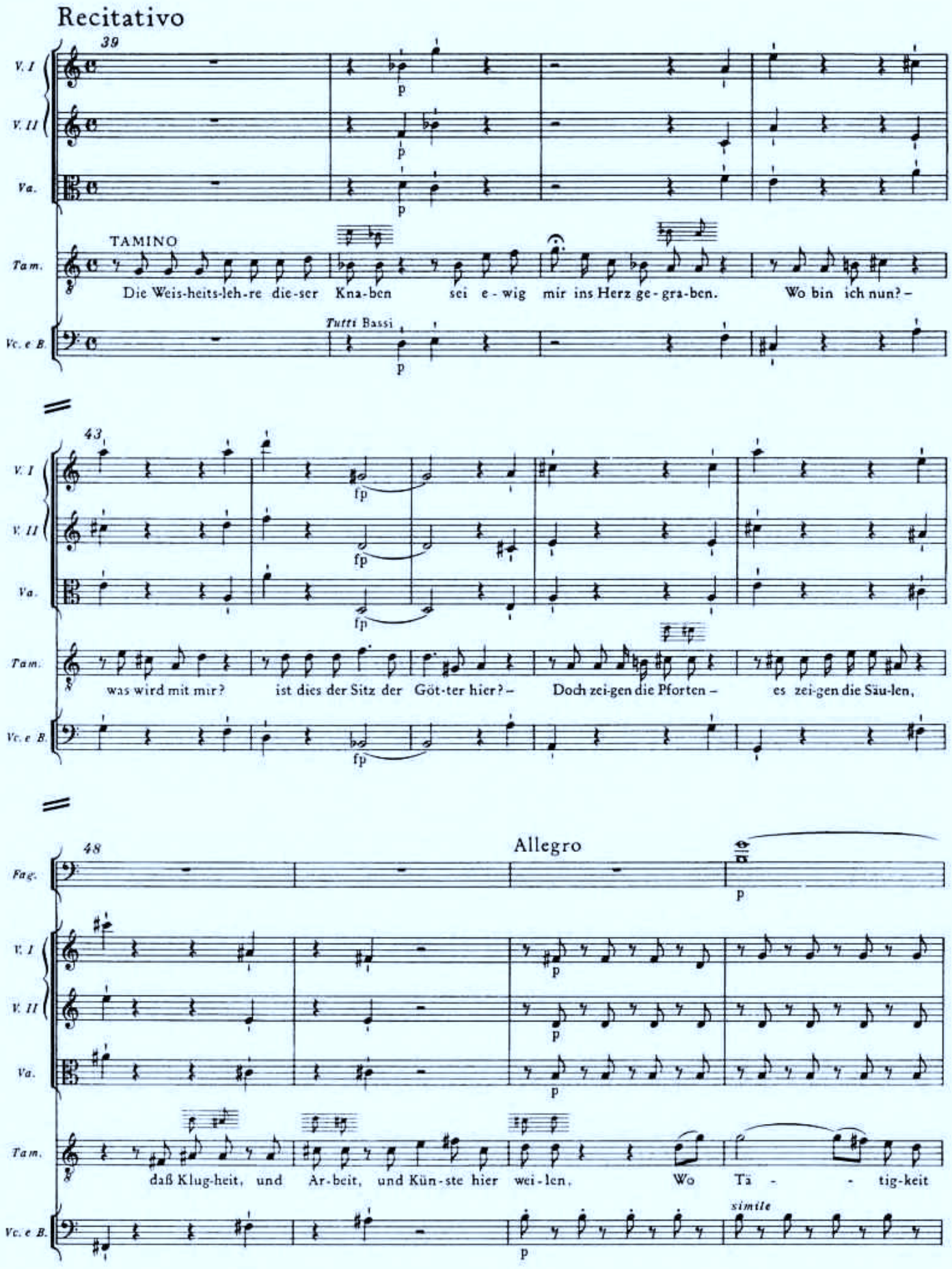
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
a 2
tr
Zum Zie - le führt dich die - se Bahn, doch mußt du Jüng-ling männ-lich sie - gen, drum

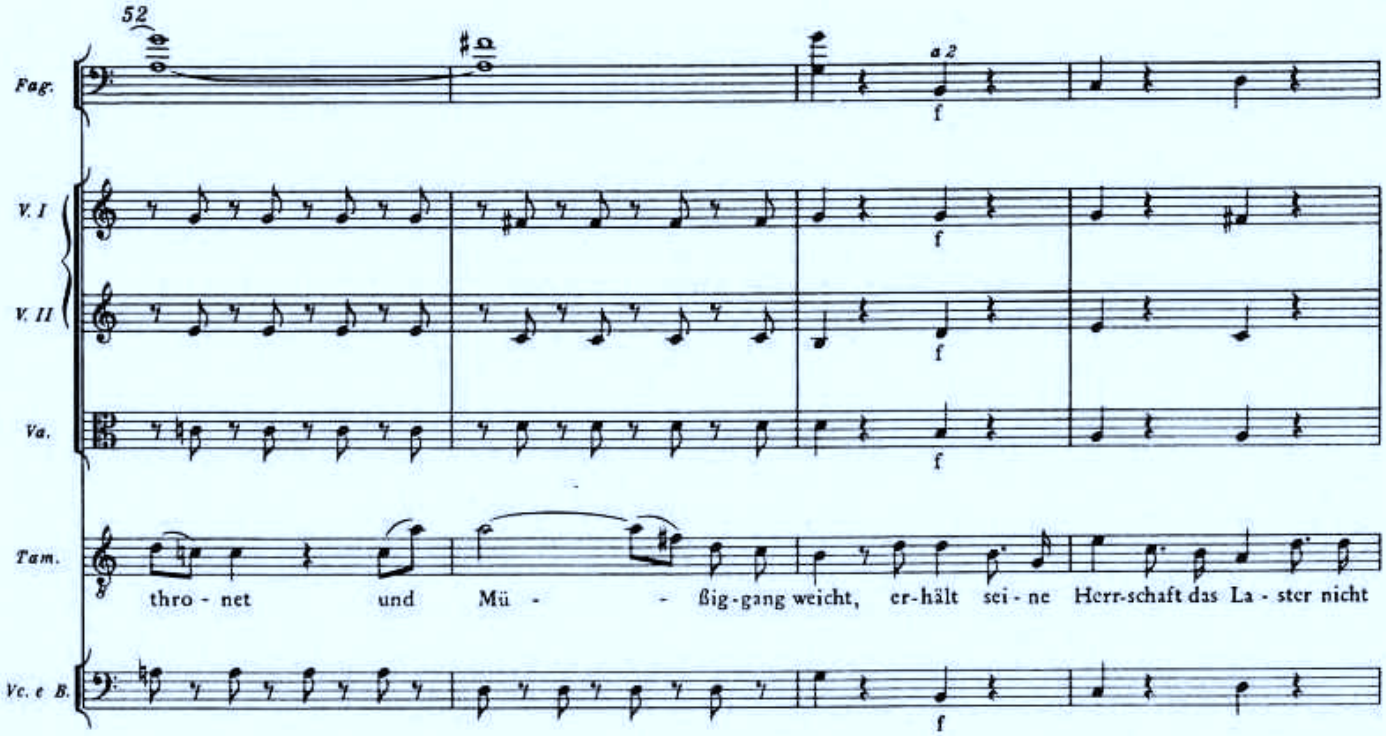

14
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Tam.
Vc. e B.
tenuto
ten.
a 2
hö - re uns - re Leh - re an: Sei stand-haft, duld-sam, und ver-schwiegen! –
TAMINO
Ihr hol-den Klei - nen sa - get
Tutti Bassi

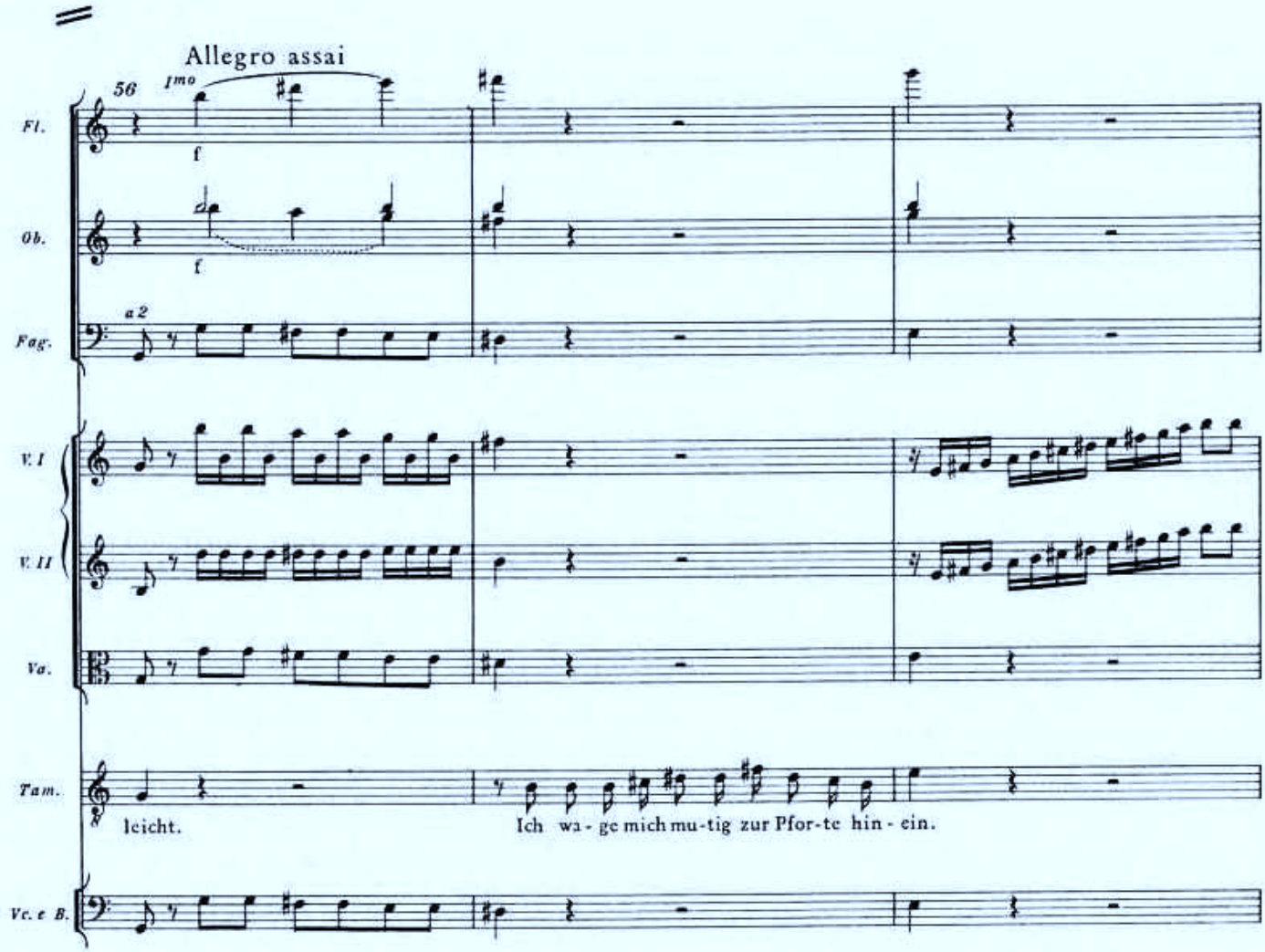
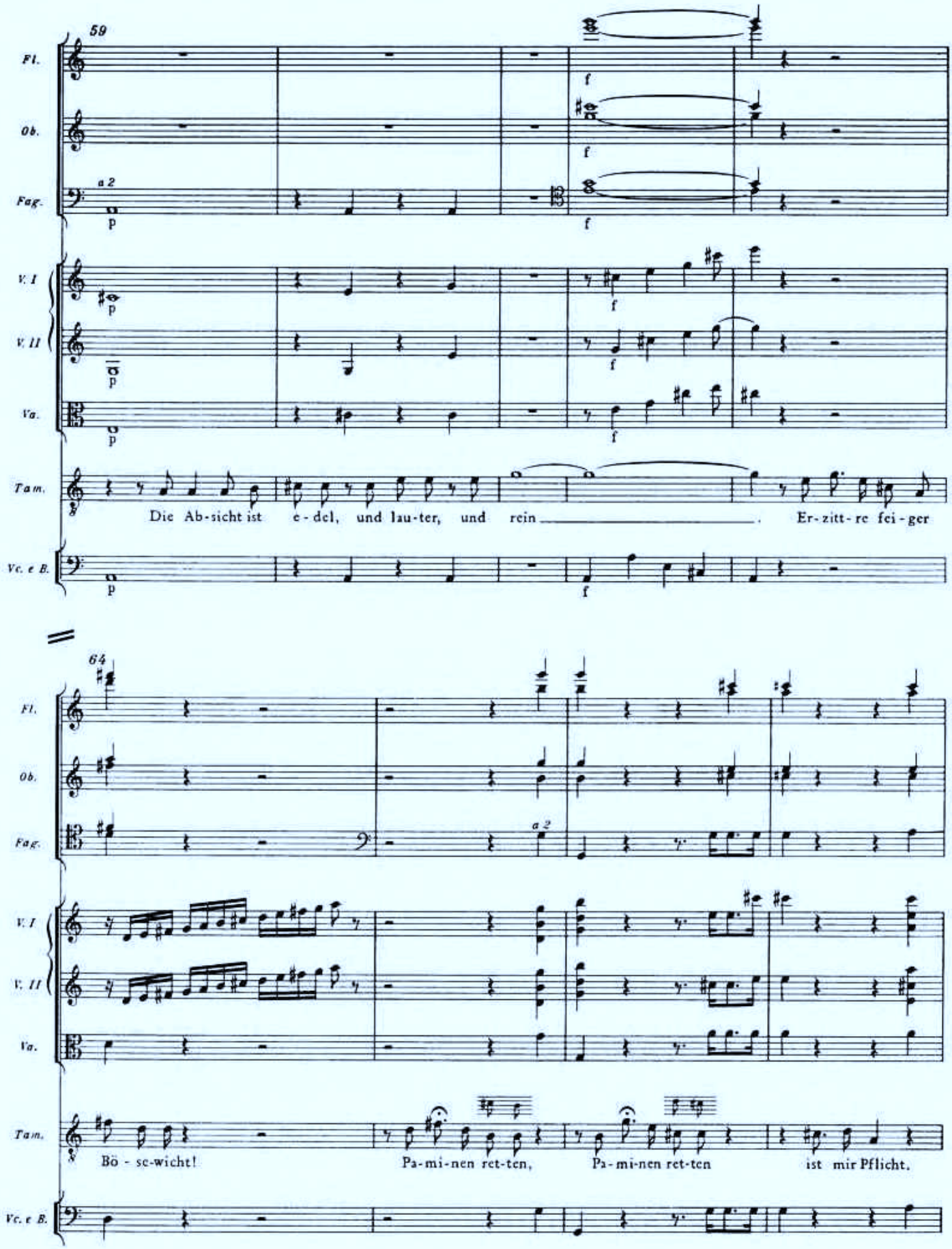
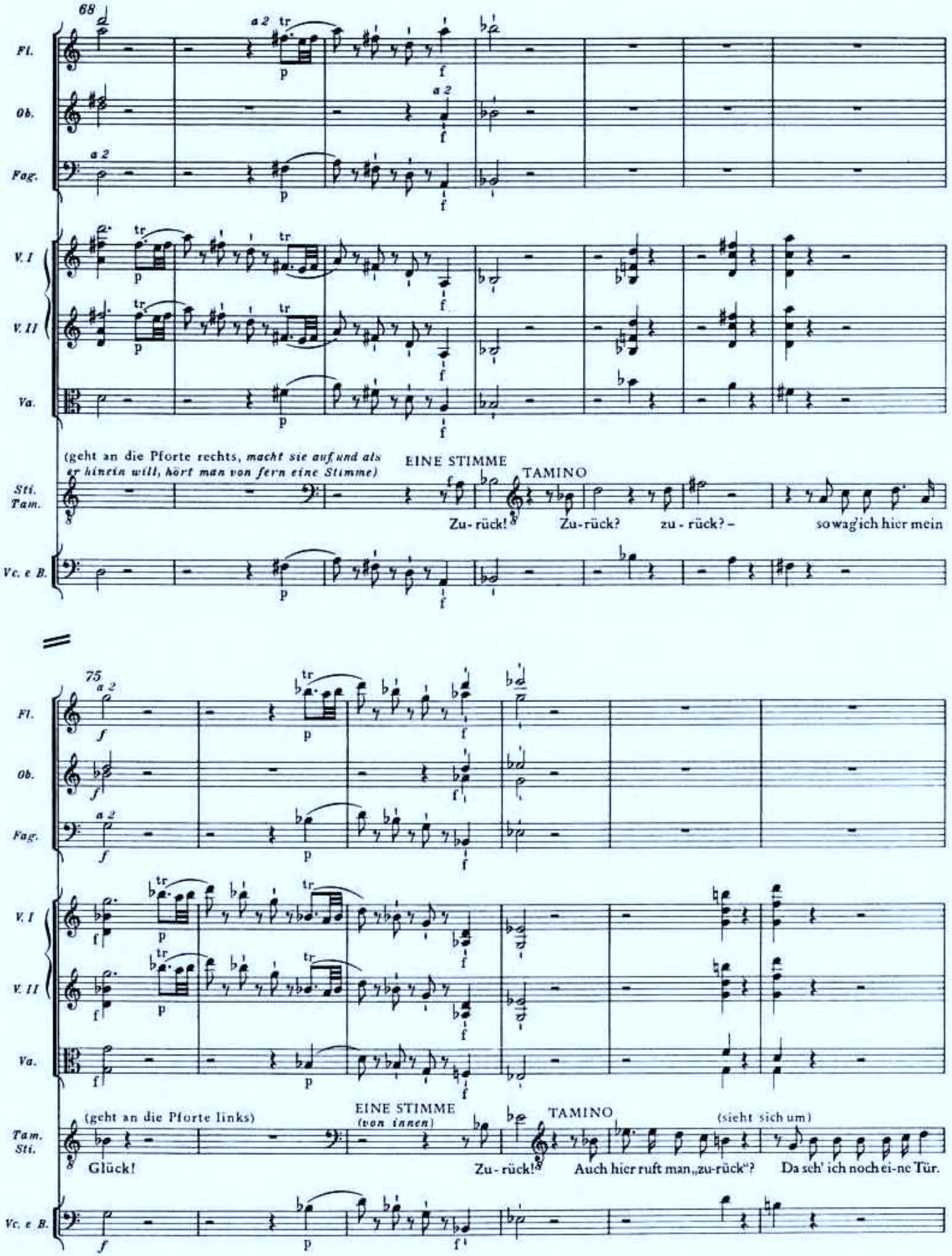
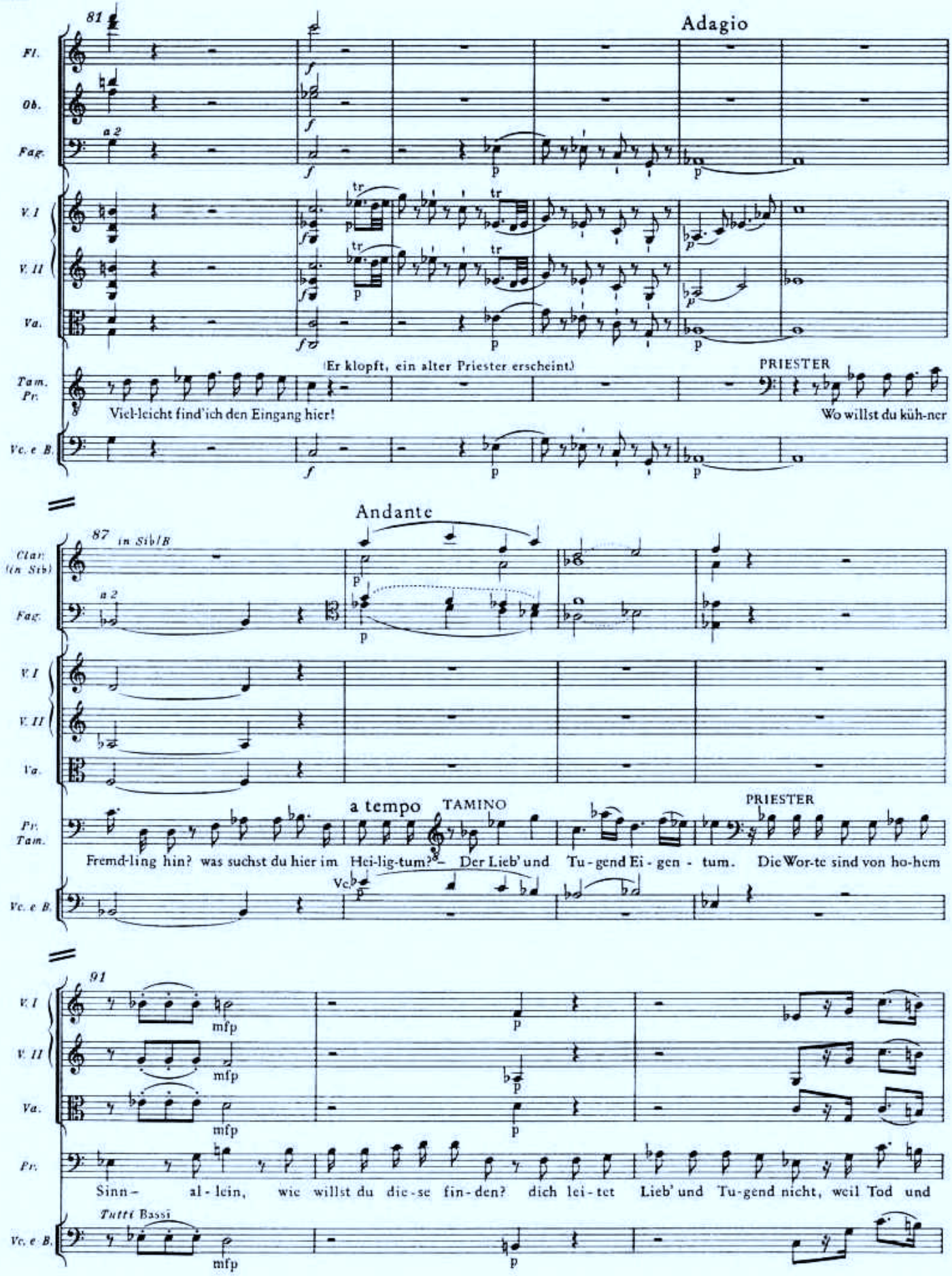

20
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. K.
Dies kund zu tun steht uns nicht an; sei
2. K.
Dies kund zu tun steht uns nicht an; sei
3. K.
Dies kund zu tun steht uns nicht an; sei
Tam.
an, ob ich Pa - mi - nen ret - ten kann? –
Vc.
Vc. e B.

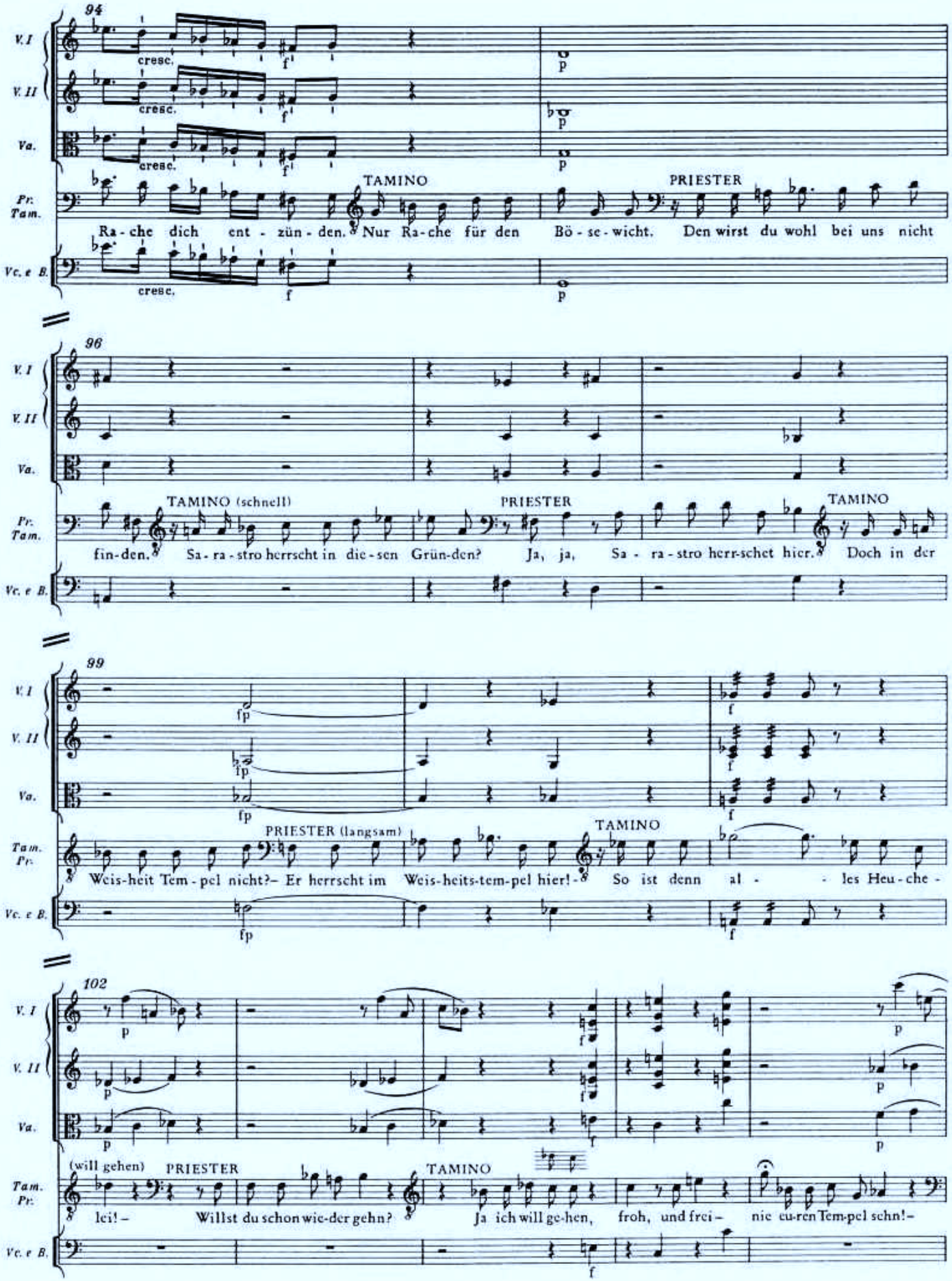
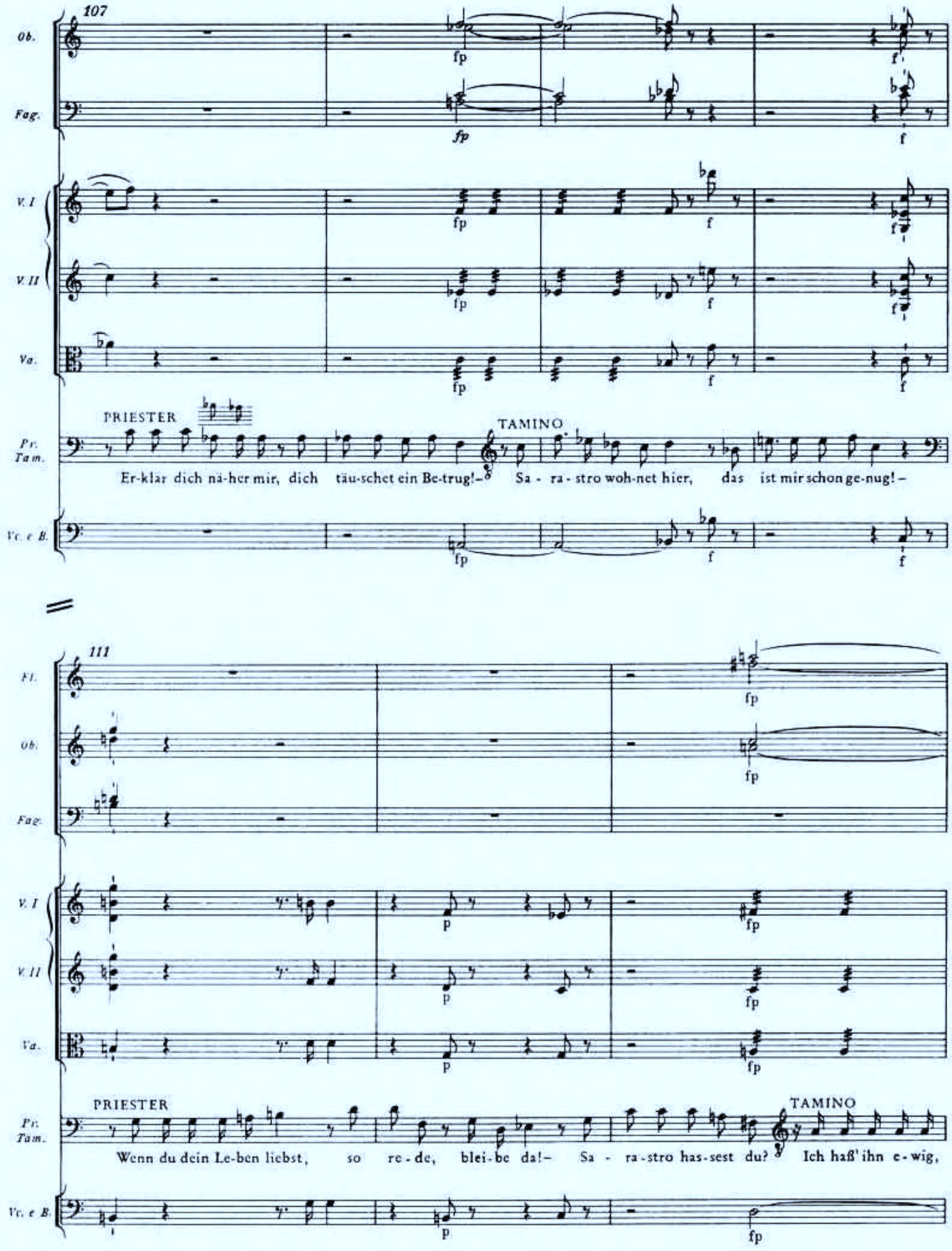
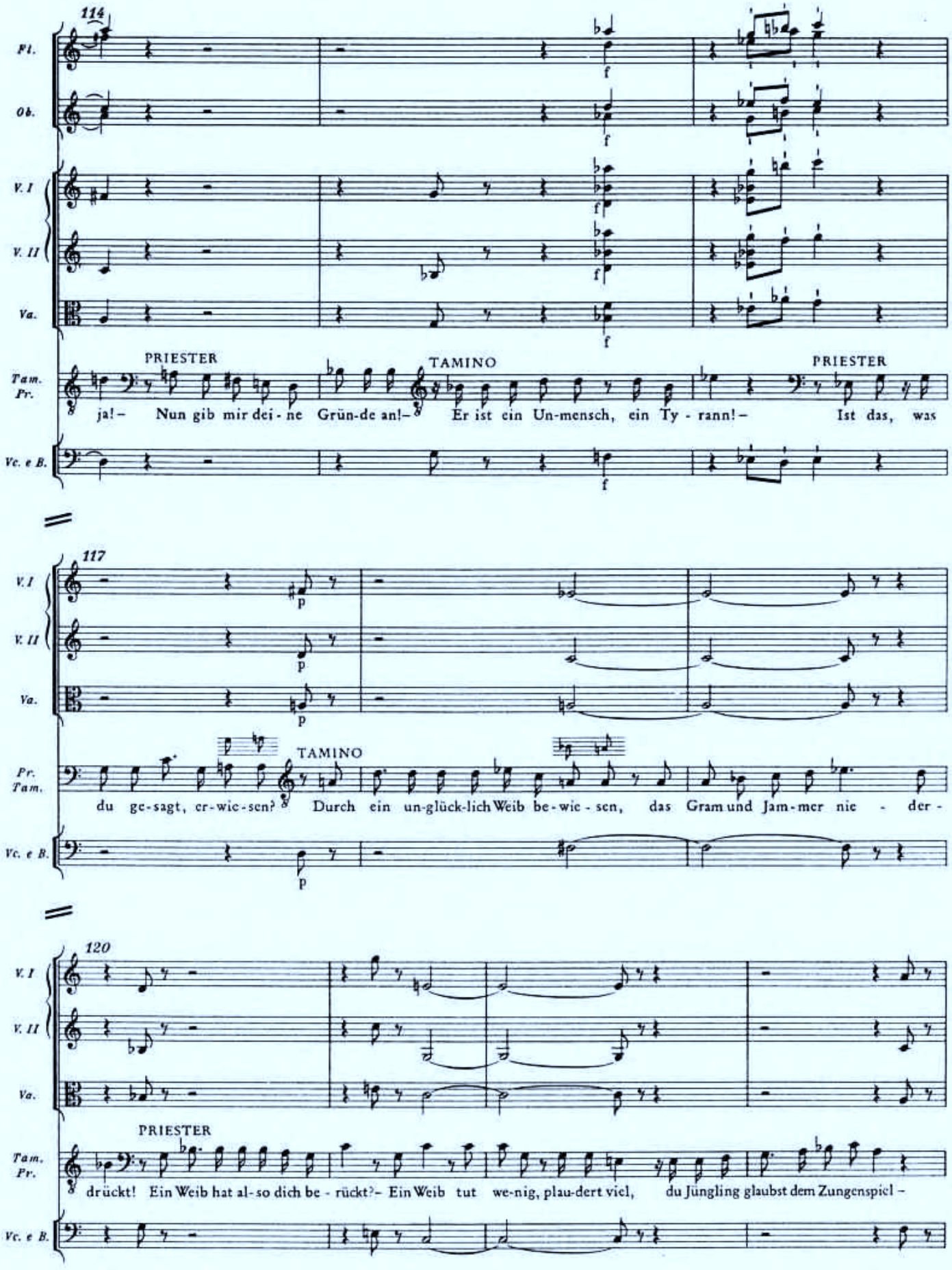
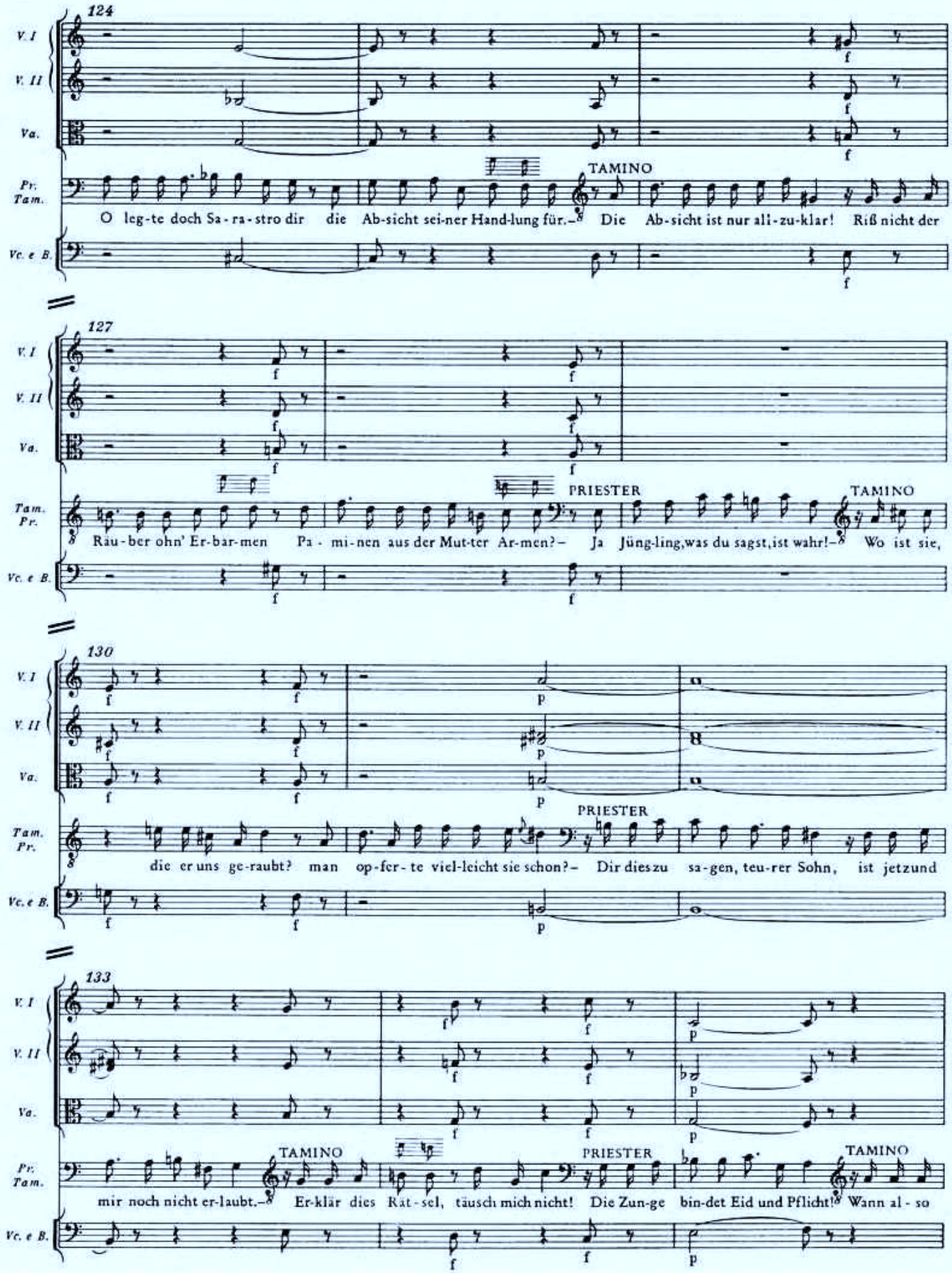

25
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2!
ten.
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
stand-haft, duld-sam, und ver-schwie-gen! be-den-ke dies, kurz sei ein

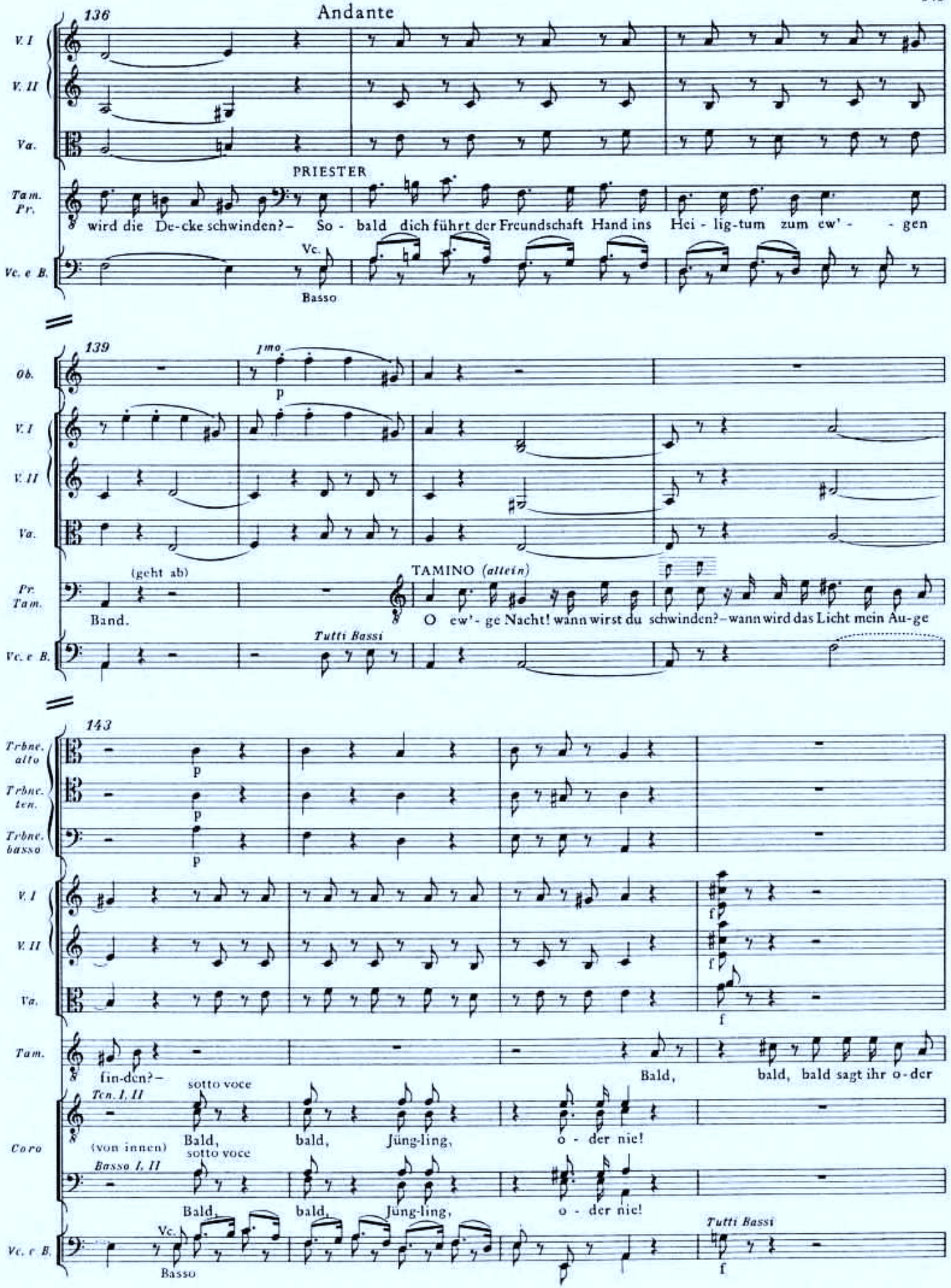
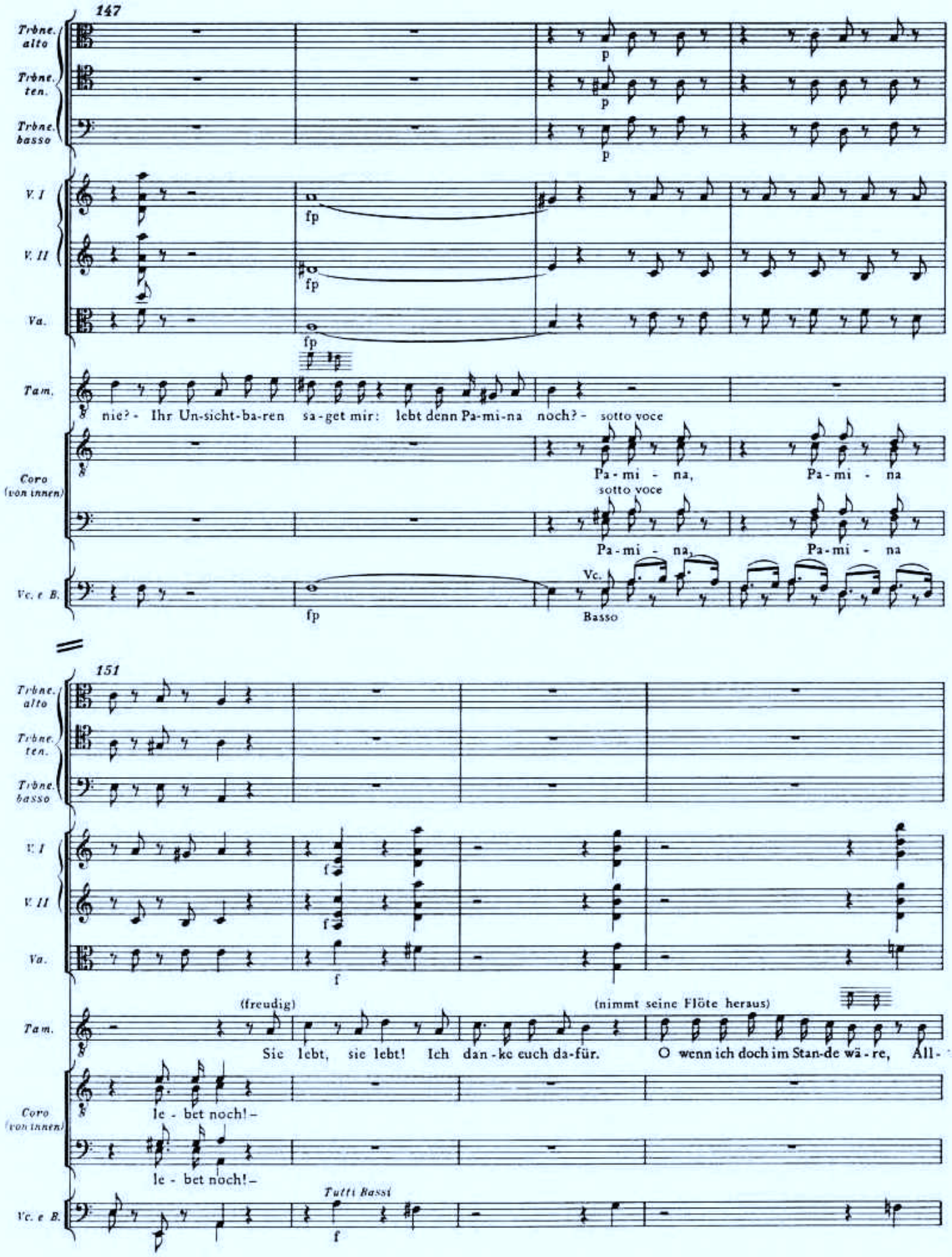
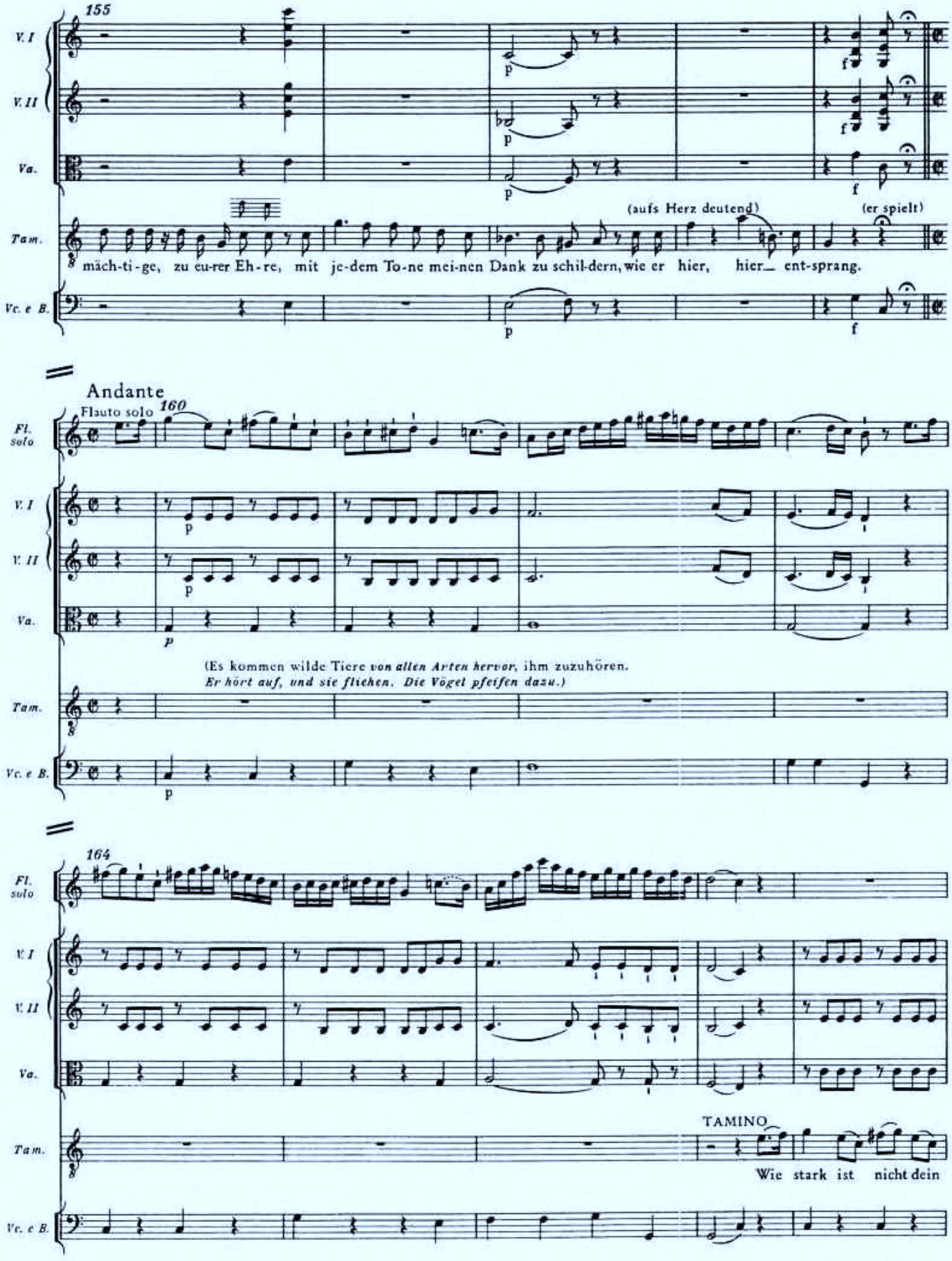
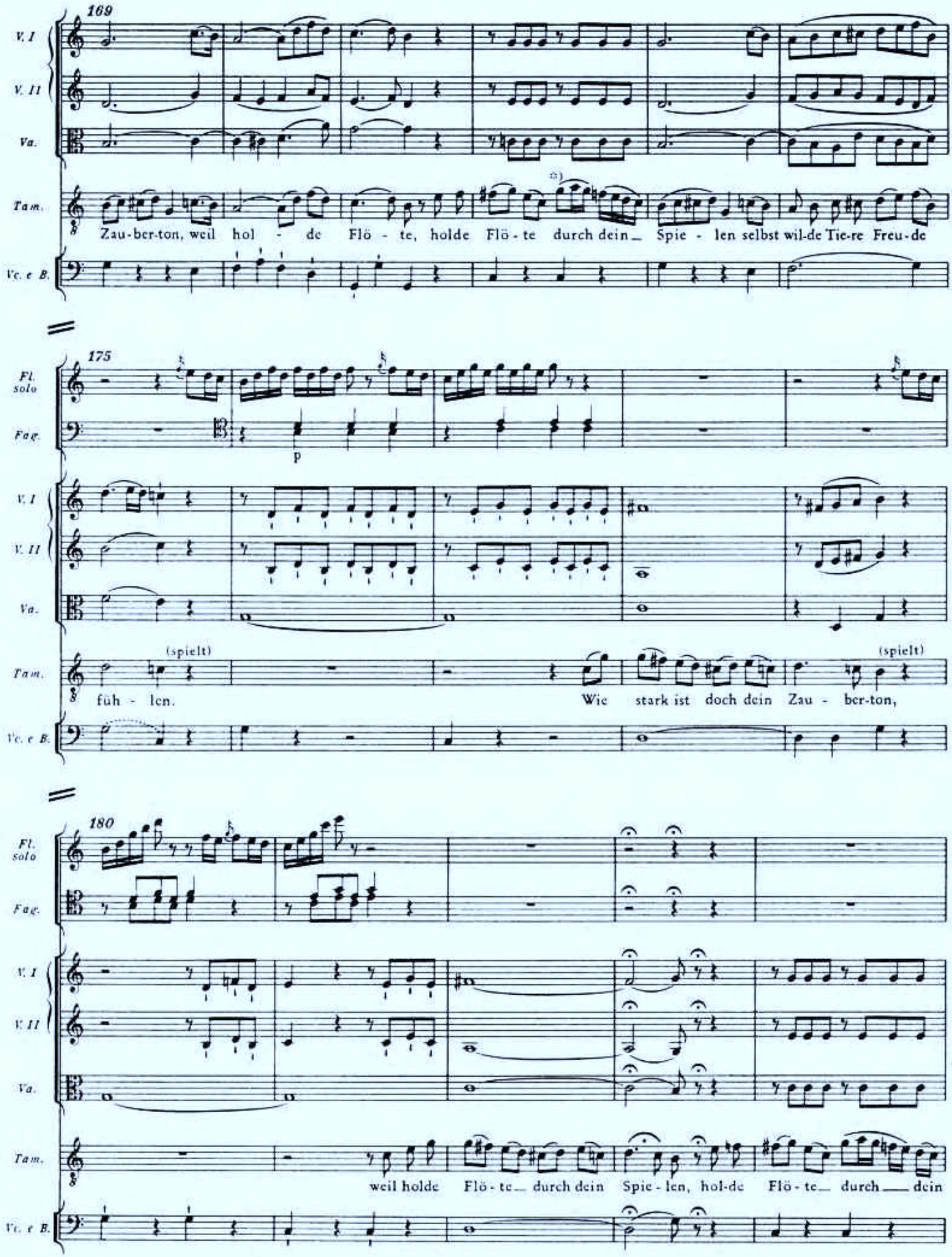

30
Fl.
Clar. (in Do)
a 2
Fag.
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
tr
tr
1. K.
Mann.– Dann Jüng-ling wirst du männ-lich sie - gen, dann Jüng-ling wirst
2. K.
Mann.– Dann Jüng-ling wirst du männ-lich sie - gen, dann Jüng-ling wirst
3. K.
Mann.– Dann Jüng-ling wirst du männ-lich sie - gen, dann Jüng-ling
Vc. e B.

34
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
muta in Sib/B
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
(gehen ab)
1. K.
— du männ-lich sie - - gen.
2. K.
— du männ-lich sie - - gen.
3. K.
wirst du männ-lich sie - - gen.
Vc. e B.

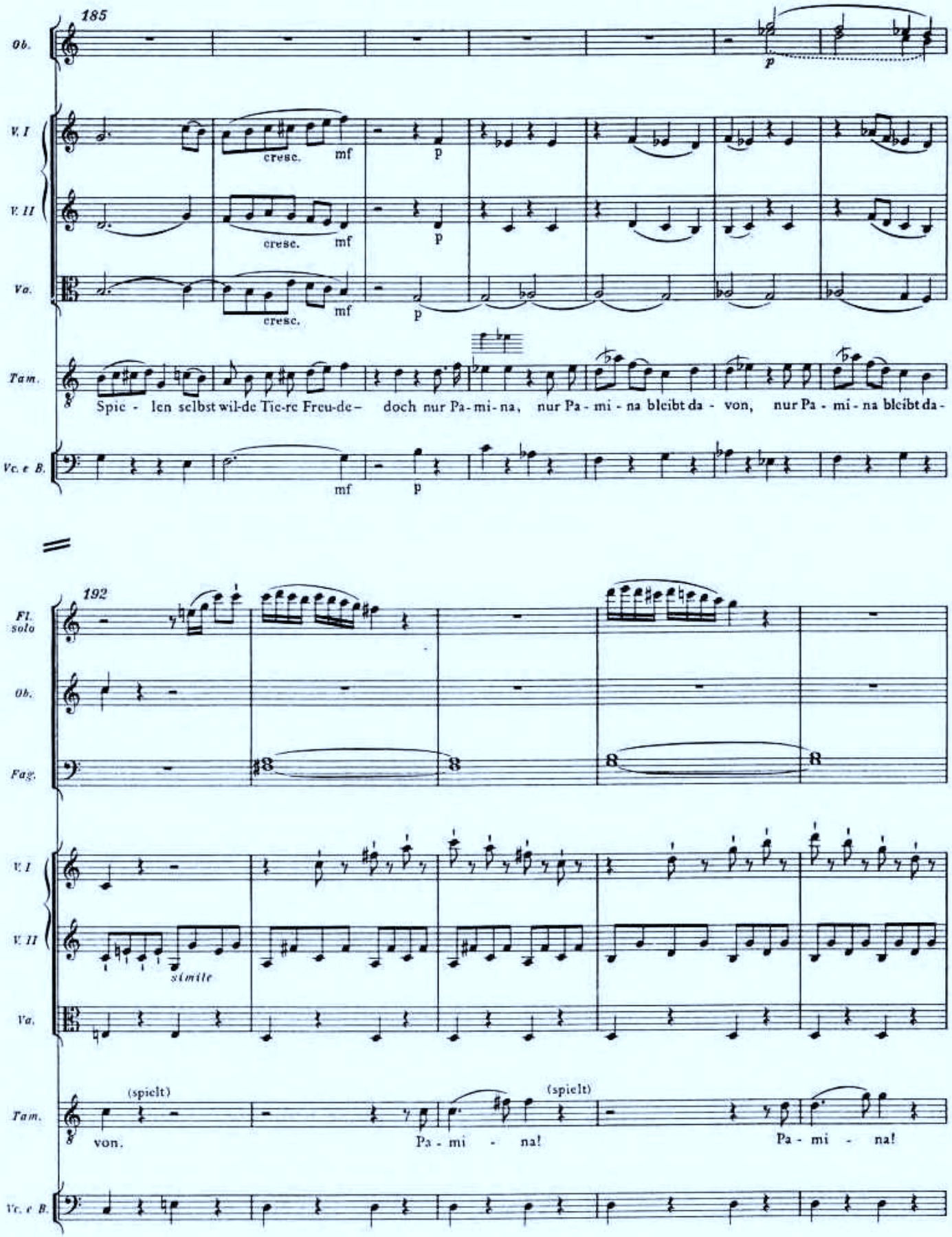
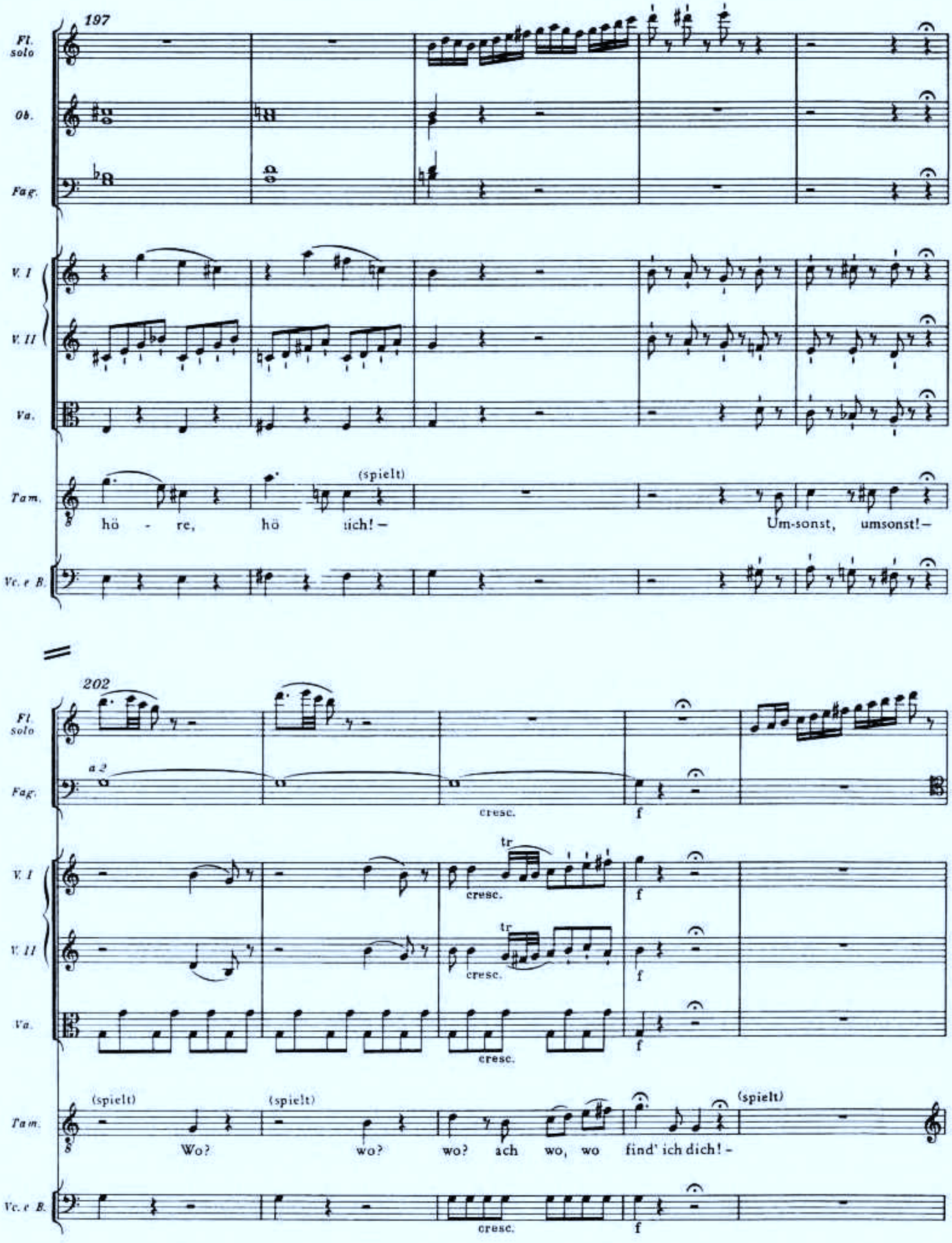
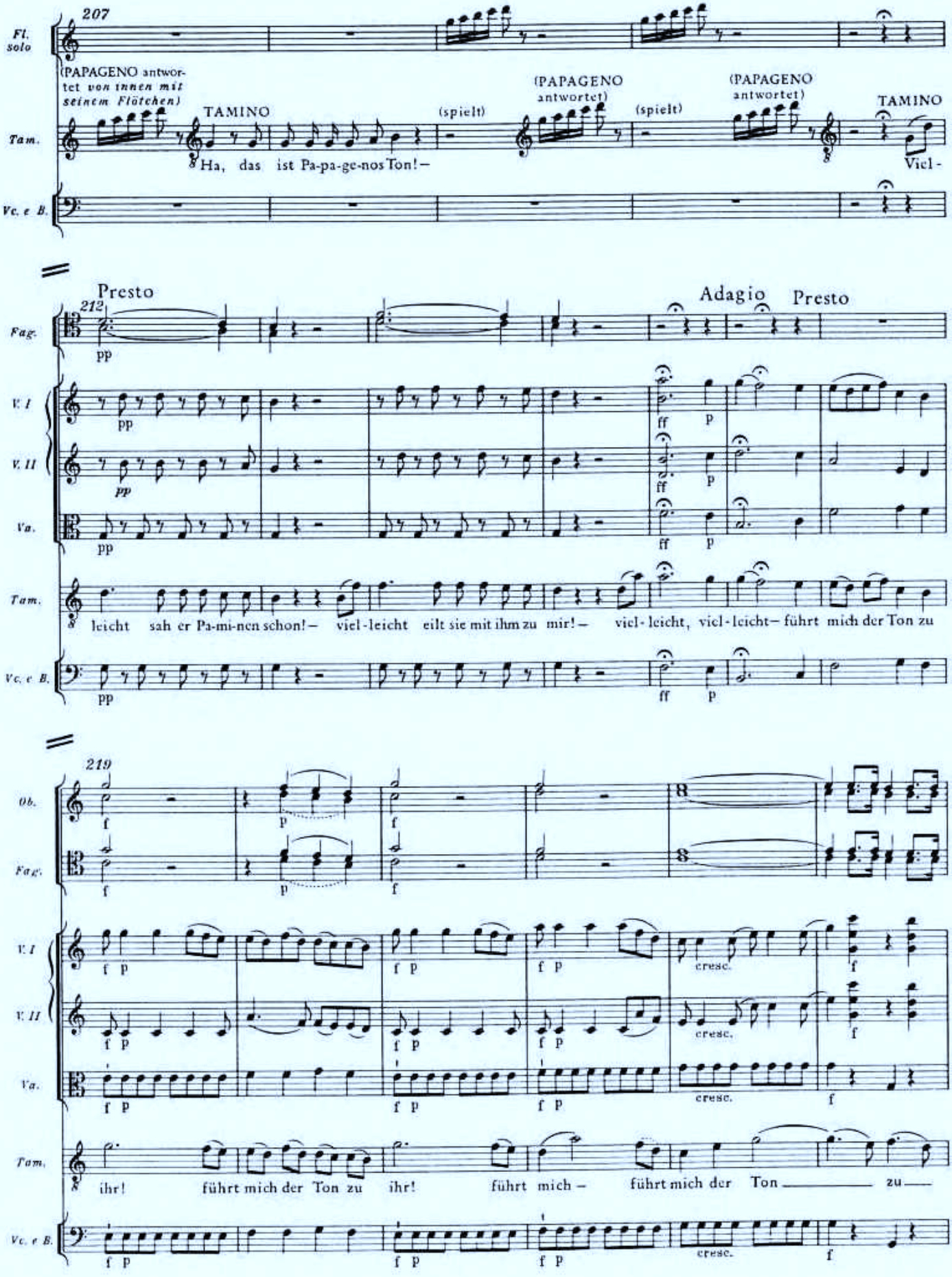


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

52
Fag.
a 2
f
V. I
V. II
Va.
Tam.
thro - net und Mü - - ßig-gang weicht, er-hält sei - ne Herr-schaft das La - ster nicht
Vc. e B.


Allegro assai
56
1mo
f
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
Tam.
leicht.
Ich wa - ge mich mu-tig zur Pfor-te hin - ein.
Vc. e B.

59
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
Tam.
Die Ab-sicht ist e-del, und lau-ter, und rein
Er-zitt-re fei-ger
Vc. e B.
64
Bö-se-wicht!
Pa-mi-nen ret-ten,
Pa-mi-nen ret-ten
ist mir Pflicht.

68
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
(geht an die Pforte rechts, macht sie auf und als er hinein will, hört man von fern eine Stimme)
EINE STIMME
TAMINO
Sti.
Tam.
Zu-rück!
Zu-rück?
zu-rück? –
so wag' ich hier mein
Vc. e B.
75
(geht an die Pforte links)
EINE STIMME
(von innen)
TAMINO
(sieht sich um)
Glück!
Zu-rück!
Auch hier ruft man „zu-rück"?
Da seh' ich noch ei-ne Tür.

81
Adagio
Fl.
Ob.
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
(Er klopft, ein alter Priester erscheint)
PRIESTER
Tam.
Pr.
Viel-leicht find'ich den Eingang hier!
Wo willst du küh-ner
Vc. e B.
Andante
87 in Sib/B
Clar. (in Sib)
a tempo
TAMINO
PRIESTER
Fremd-ling hin? was suchst du hier im Hei-lig-tum? – Der Lieb' und Tu-gend Ei-gen-tum. Die Wor-te sind von ho-hem
Vc.
91
mfp
Sinn- al-lein, wie willst du die-se fin-den? dich lei-tet Lieb' und Tu-gend nicht, weil Tod und
Tutti Bassi

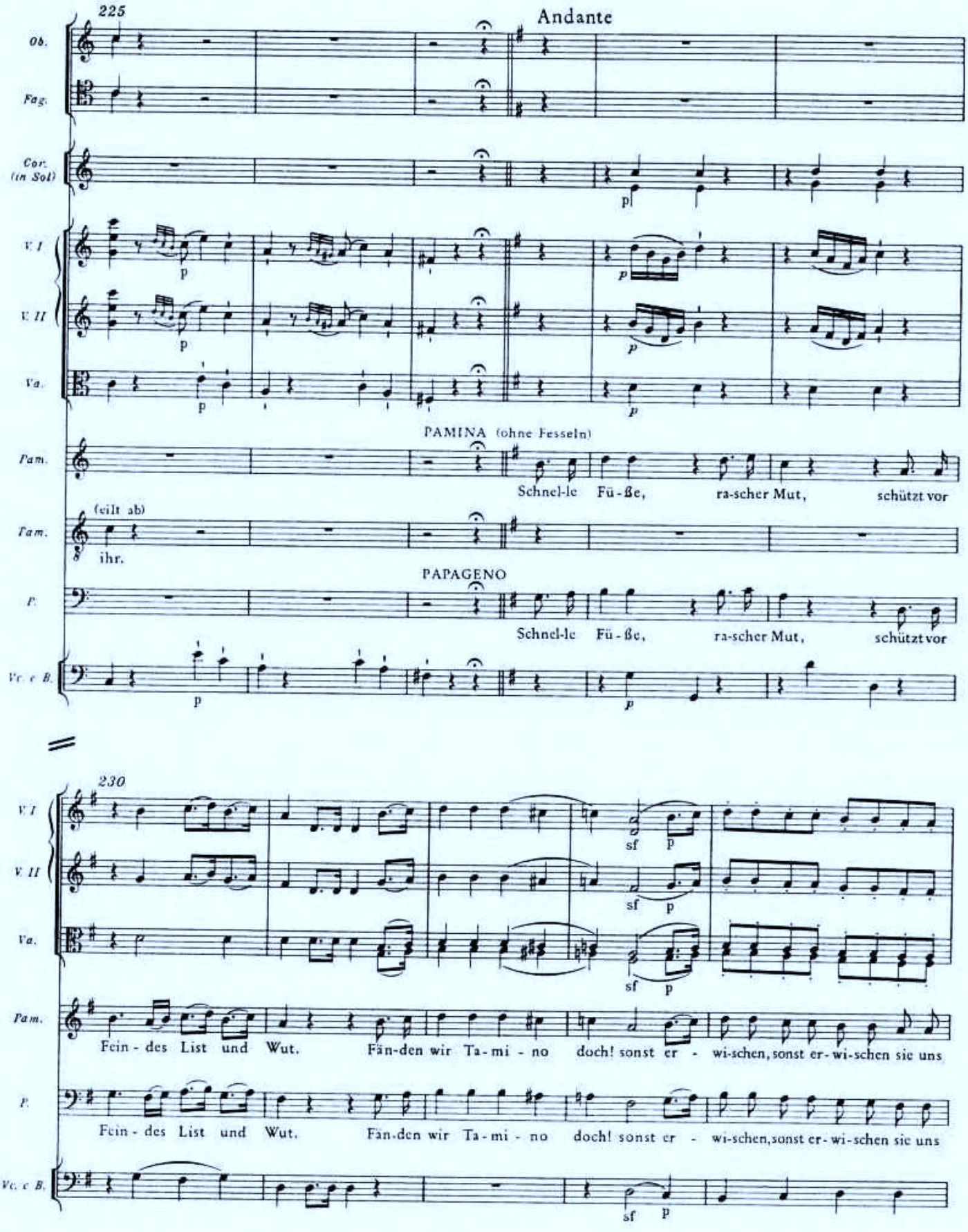
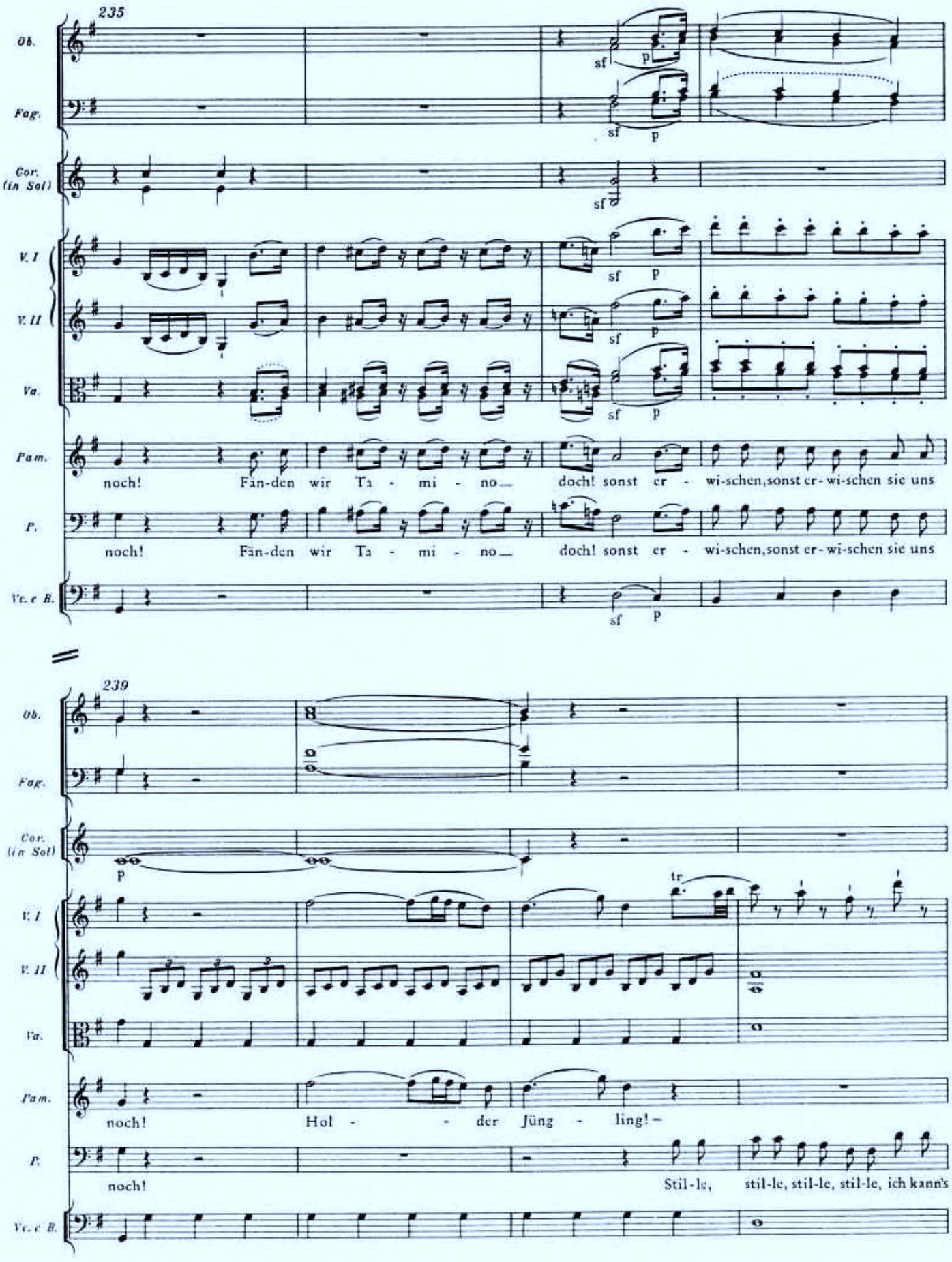

94
V. I
V. II
Va.
Pr. Tam.
Vc. e B.
cresc.
f
p
TAMINO
PRIESTER
Ra - che dich ent - zün - den. Nur Ra - che für den Bö - se - wicht. Den wirst du wohl bei uns nicht
96
TAMINO (schnell)
PRIESTER
TAMINO
fin-den. Sa - ra - stro herrscht in die - sen Grün-den? Ja, ja, Sa - ra - stro herr-schet hier. Doch in der
99
fp
f
PRIESTER (langsam)
TAMINO
Weis-heit Tem - pel nicht?– Er herrscht im Weis-heits-tem-pel hier! So ist denn al - les Heu - che -
102
(will gehen)
PRIESTER
TAMINO
lei! – Willst du schon wie-der gehn? Ja ich will ge-hen, froh, und frei – nie eu-ren Tem-pel sehn!–

107
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
PRIESTER
TAMINO
Pr. Tam.
Er-klar dich nä-her mir, dich täu-schet ein Be-trug!– Sa - ra - stro woh-net hier, das ist mir schon ge-nug! –
Vc. e B.
111
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
PRIESTER
TAMINO
Pr. Tam.
Wenn du dein Le-ben liebst, so re - de, blei-be da!– Sa - ra-stro has-sest du? Ich haß' ihn e-wig,
Vc. e B.

114
Fl.
Ob.
V. I
V. II
Va.
Tam. Pr.
Vc. e B.
PRIESTER
TAMINO
PRIESTER
ja! – Nun gib mir dei - ne Grün-de an! – Er ist ein Un-mensch, ein Ty - rann! – Ist das, was
117
TAMINO
du ge-sagt, er-wie-sen? Durch ein un-glück-lich Weib be-wie - sen, das Gram und Jam-mer nie - der -
120
PRIESTER
drückt! Ein Weib hat al-so dich be - rückt? – Ein Weib tut we-nig, plau-dert viel, du Jüngling glaubst dem Zungenspiel –

124
V. I
V. II
Va.
Pr. Tam.
Vc. e B.
TAMINO
O leg-te doch Sa-ra-stro dir die Ab-sicht sei-ner Hand-lung für.– Die Ab-sicht ist nur ali-zu-klar! Riß nicht der
127
PRIESTER
TAMINO
Räu-ber ohn' Er-bar-men Pa-mi-nen aus der Mut-ter Ar-men?– Ja Jüng-ling,was du sagst,ist wahr!– Wo ist sie,
130
PRIESTER
die er uns ge-raubt? man op-fer-te viel-leicht sie schon?– Dir dies zu sa-gen, teu-rer Sohn, ist jetzund
133
TAMINO
PRIESTER
TAMINO
mir noch nicht er-laubt.– Er-klär dies Rät-sel, täusch mich nicht! Die Zun-ge bin-det Eid und Pflicht! Wann al-so

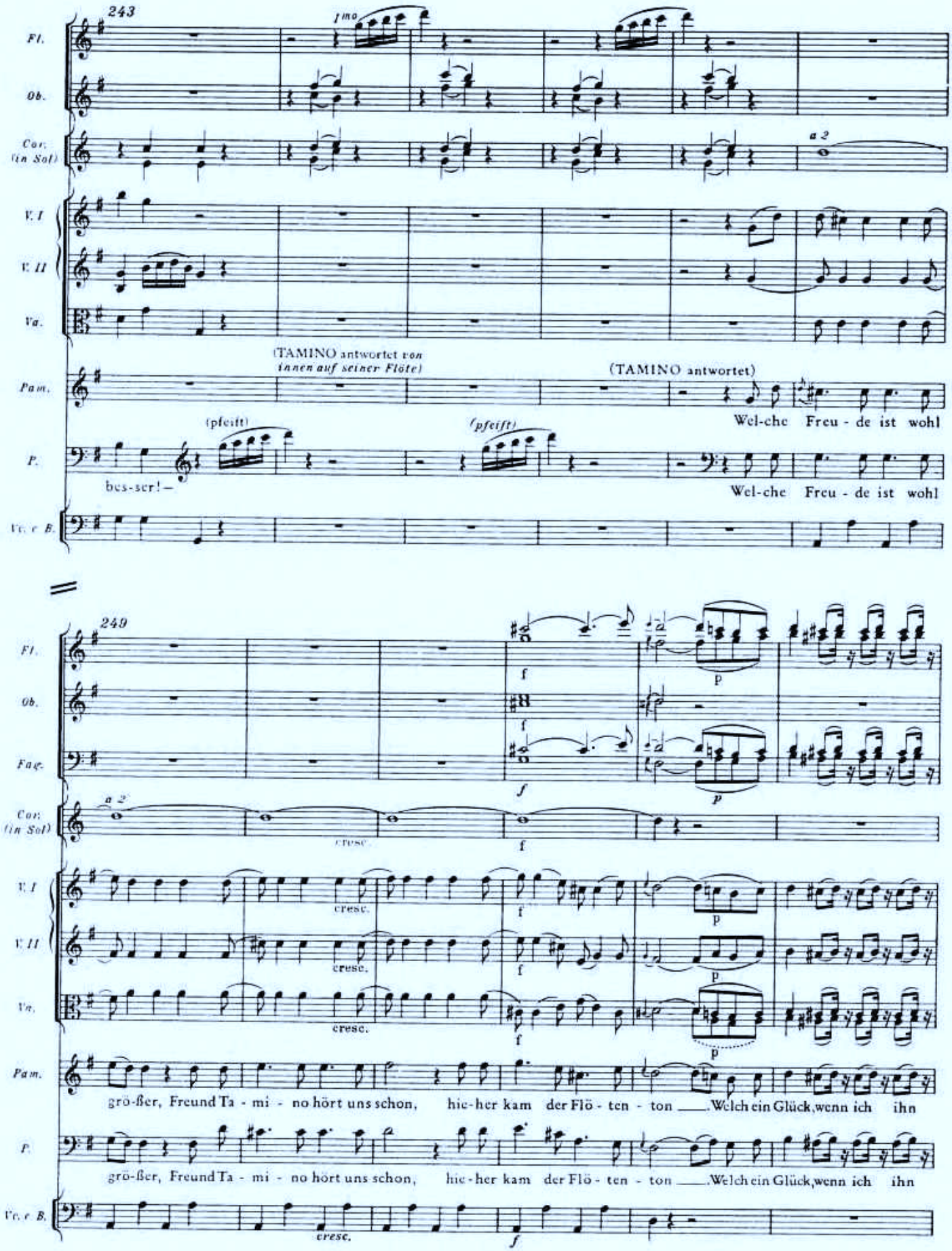
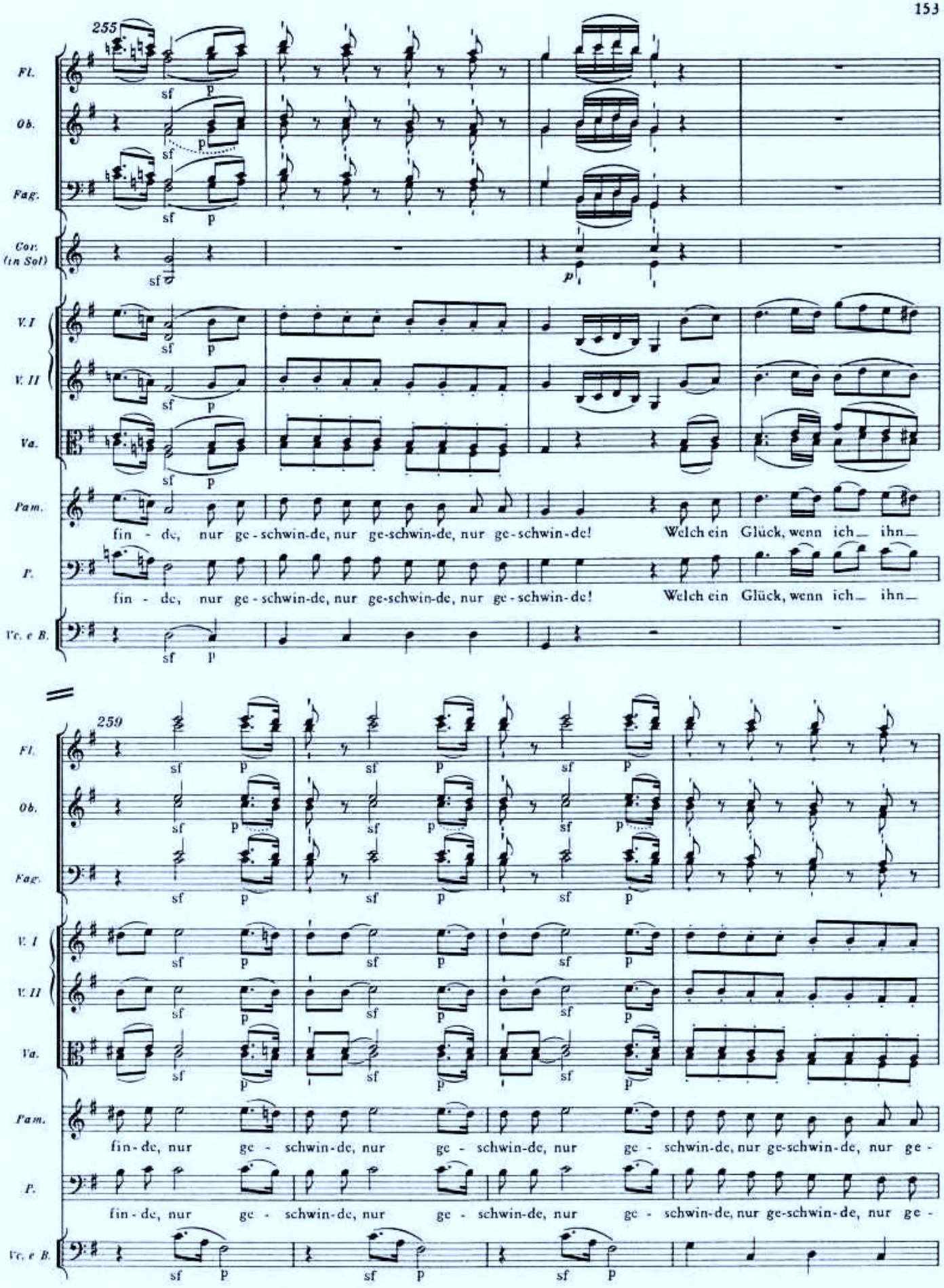

136
Andante
V. I
V. II
Va.
PRIESTER
Tam. Pr.
wird die De-cke schwinden?– So - bald dich führt der Freundschaft Hand ins Hei - lig-tum zum ew' - - gen
Vc.
Vc. e B.
Basso
139
1mo
Ob.
p
V. I
V. II
Va.
(geht ab)
TAMINO (allein)
Pr. Tam.
Band.
O ew'- ge Nacht! wann wirst du schwinden?–wann wird das Licht mein Au-ge
Tutti Bassi
Vc. e B.
143
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
p
V. I
V. II
Va.
f
Tam.
fin-den?–
Bald, bald, bald sagt ihr o-der
Ten. I, II
sotto voce
(von innen)
Bald, bald, Jüng-ling, o - der nie!
Coro
Basso I, II
sotto voce
Bald, bald, Jüng-ling, o - der nie!
Vc.
Basso
Tutti Bassi
Vc. e B.
f

147
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Tam.
Coro (von innen)
Vc. e B.
p
fp
nie? - Ihr Un-sicht-ba-ren sa-get mir: lebt denn Pa-mi-na noch? - sotto voce
Pa - mi - na, Pa - mi - na
sotto voce
Pa - mi - na, Pa - mi - na
Vc.
Basso
151
f
(freudig)
(nimmt seine Flöte heraus)
Sie lebt, sie lebt! Ich dan - ke euch da-für. O wenn ich doch im Stan-de wä - re, All-
le - bet noch! -
le - bet noch! -
Tutti Bassi

155
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
(aufs Herz deutend)
(er spielt)
mäch-ti-ge, zu eu-rer Eh-re, mit je-dem To-ne mei-nen Dank zu schil-dern, wie er hier, hier_ ent-sprang.
Andante
Flauto solo
160
Fl. solo
(Es kommen wilde Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören.
Er hört auf, und sie fliehen. Die Vögel pfeifen dazu.)
164
TAMINO
Wie stark ist nicht dein

*) T. 172, Tamino, 2. Hälfte: vgl. die abweichende Textunterlegung in T. 184.


185
Ob.
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
cresc.
mf
p
Spie - len selbst wil-de Tie-re Freu-de– doch nur Pa-mi-na, nur Pa - mi - na bleibt da - von, nur Pa - mi - na bleibt da -
192
Fl. solo
Fag.
simile
(spielt)
von.
Pa - mi - na!
Pa - mi - na!

197
Fl. solo
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Tam.
Vc. e B.
(spielt)
hö - re, hö ich! –
Um-sonst, umsonst! –
202
a 2
cresc.
f
tr
Wo? wo? wo? ach wo, wo find' ich dich! –

207
Fl. solo
(PAPAGENO antwortet von innen mit seinem Flötchen)
TAMINO
(spielt)
(PAPAGENO antwortet)
(spielt)
(PAPAGENO antwortet)
TAMINO
Tam.
Ha, das ist Pa-pa-ge-nos Ton! –
Viel -
Vc. e B.
Presto
212
Fag.
pp
Adagio
Presto
V. I
V. II
Va.
ff
p
Tam.
leicht sah er Pa-mi-nen schon! – viel-leicht eilt sie mit ihm zu mir! – viel-leicht, viel-leicht – führt mich der Ton zu
Vc. e B.
219
Ob.
f
p
Fag.
V. I
V. II
Va.
f p
cresc.
Tam.
ihr! führt mich der Ton zu ihr! führt mich – führt mich der Ton zu
Vc. e B.

Sechzehnter Auftritt

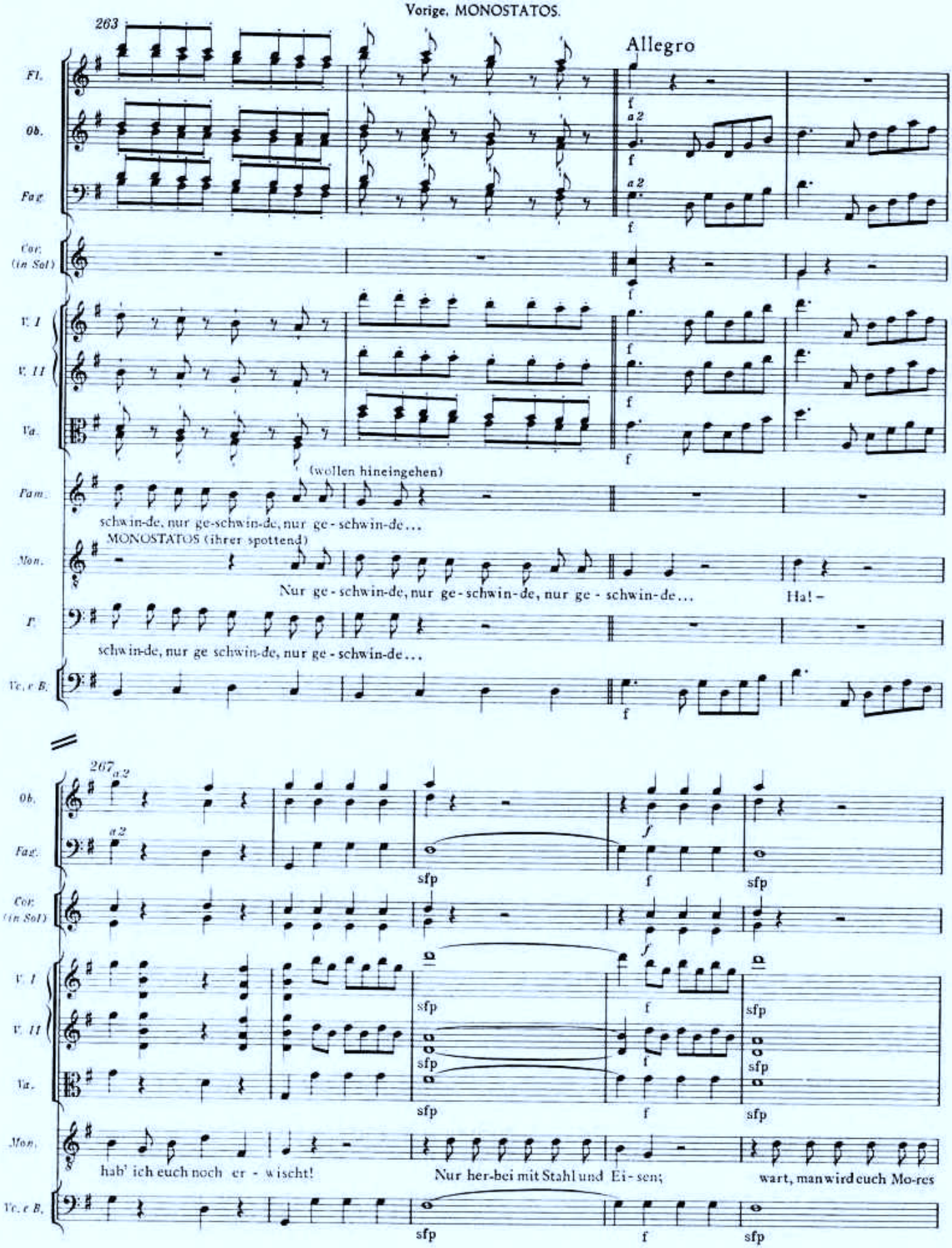
PAPAGENO, PAMINA.

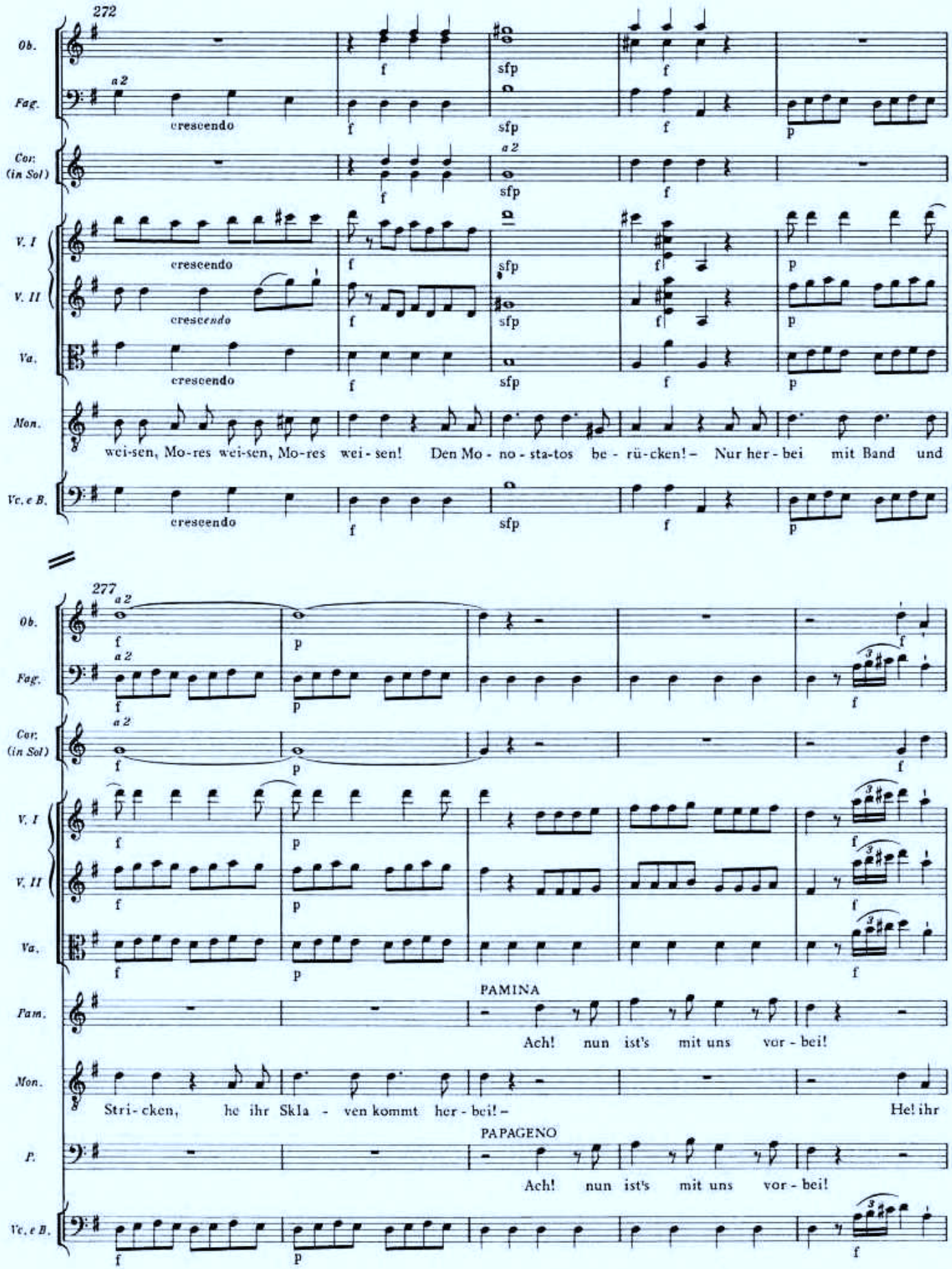


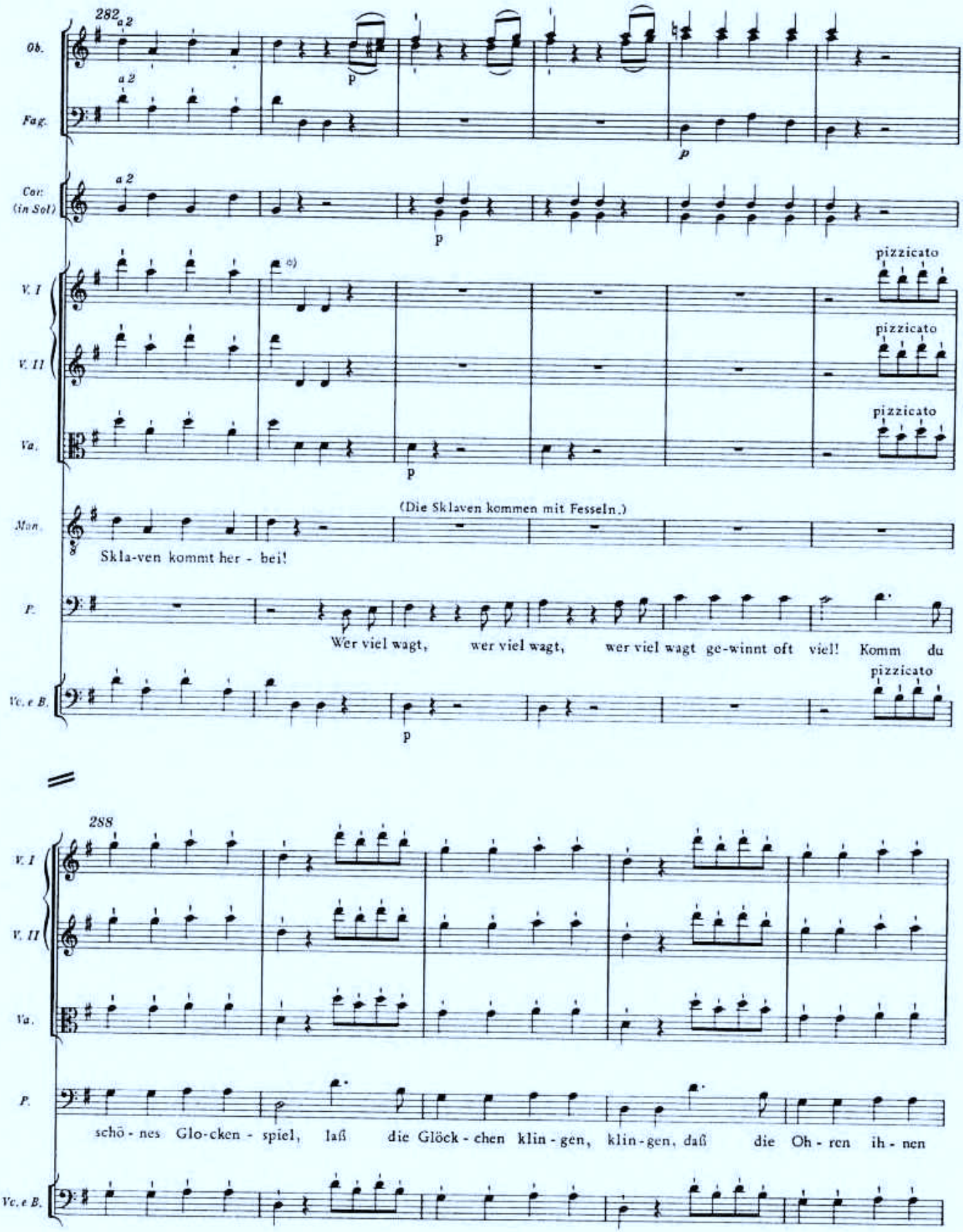
235
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pam.
P.
Vc. e B.
sf
p
noch! Fän-den wir Ta - mi - no_ doch! sonst er - wi-schen, sonst er-wi-schen sie uns
noch! Fän-den wir Ta - mi - no_ doch! sonst er - wi-schen, sonst er-wi-schen sie uns
239
tr
noch! Hol - - der Jüng - ling! –
noch! Stil-le, stil-le, stil-le, stil-le, ich kann's

243
Fl.
Ob.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pam.
P.
Vc. e B.
(TAMINO antwortet von innen auf seiner Flöte)
(TAMINO antwortet)
(pfeift)
(pfeift)
bes-ser!—
Wel-che Freu - de ist wohl
Wel-che Freu - de ist wohl
249
Fag.
cresc.
grö-ßer, Freund Ta - mi - no hört uns schon, hie-her kam der Flö - ten - ton ___. Welch ein Glück, wenn ich ihn
grö-ßer, Freund Ta - mi - no hört uns schon, hie-her kam der Flö - ten - ton ___. Welch ein Glück, wenn ich ihn

255
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pam.
fin - de, nur ge - schwin-de, nur ge-schwin-de, nur ge-schwin-de! Welch ein Glück, wenn ich ihn
P.
fin - de, nur ge - schwin-de, nur ge-schwin-de, nur ge-schwin-de! Welch ein Glück, wenn ich ihn
Vc. e B.
259
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
fin-de, nur ge - schwin-de, nur ge - schwin-de, nur ge - schwin-de, nur ge-schwin-de, nur ge -
P.
fin - de, nur ge - schwin-de, nur ge - schwin-de, nur ge - schwin-de, nur ge-schwin-de, nur ge -
Vc. e B.

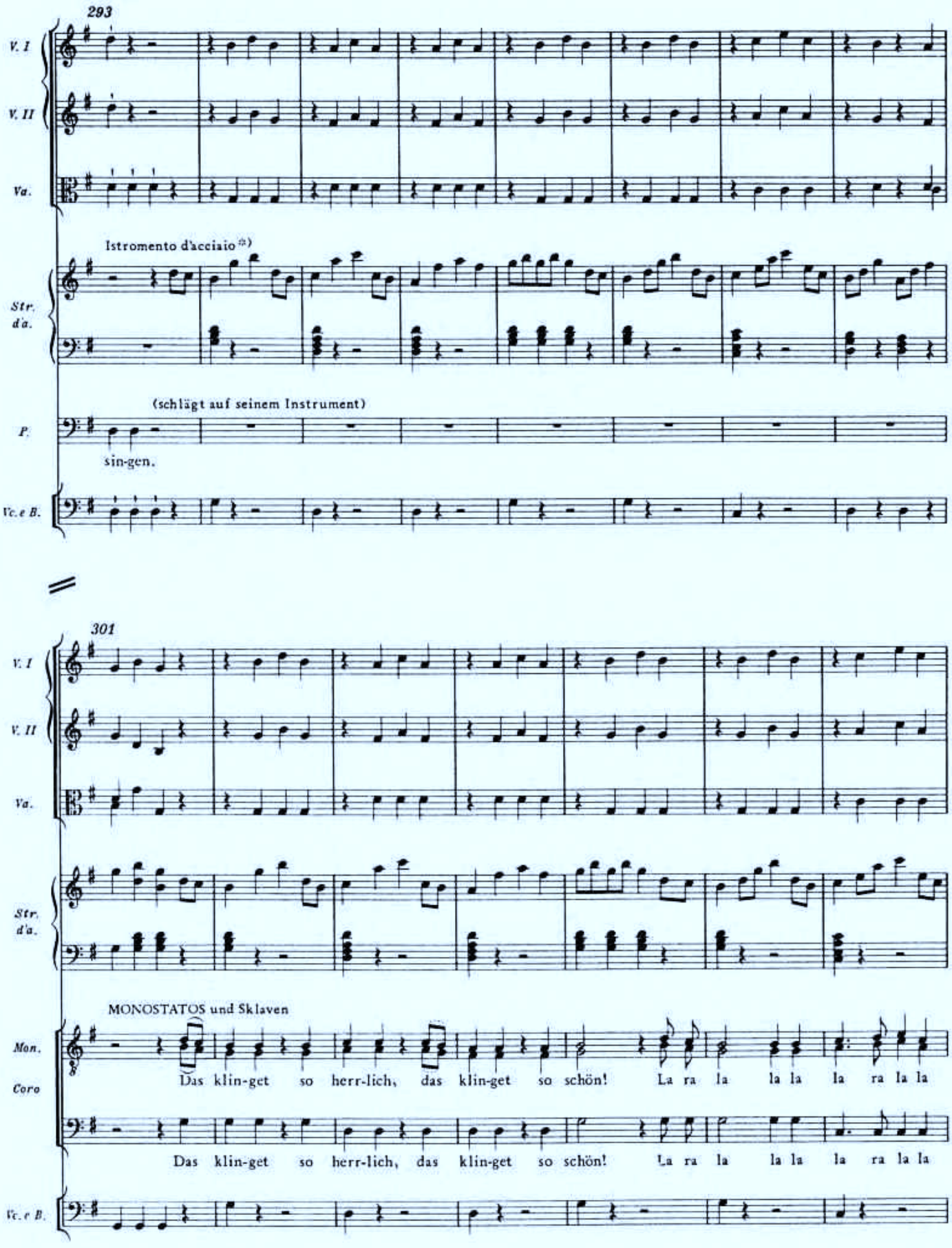
Siebzehnter Auftritt

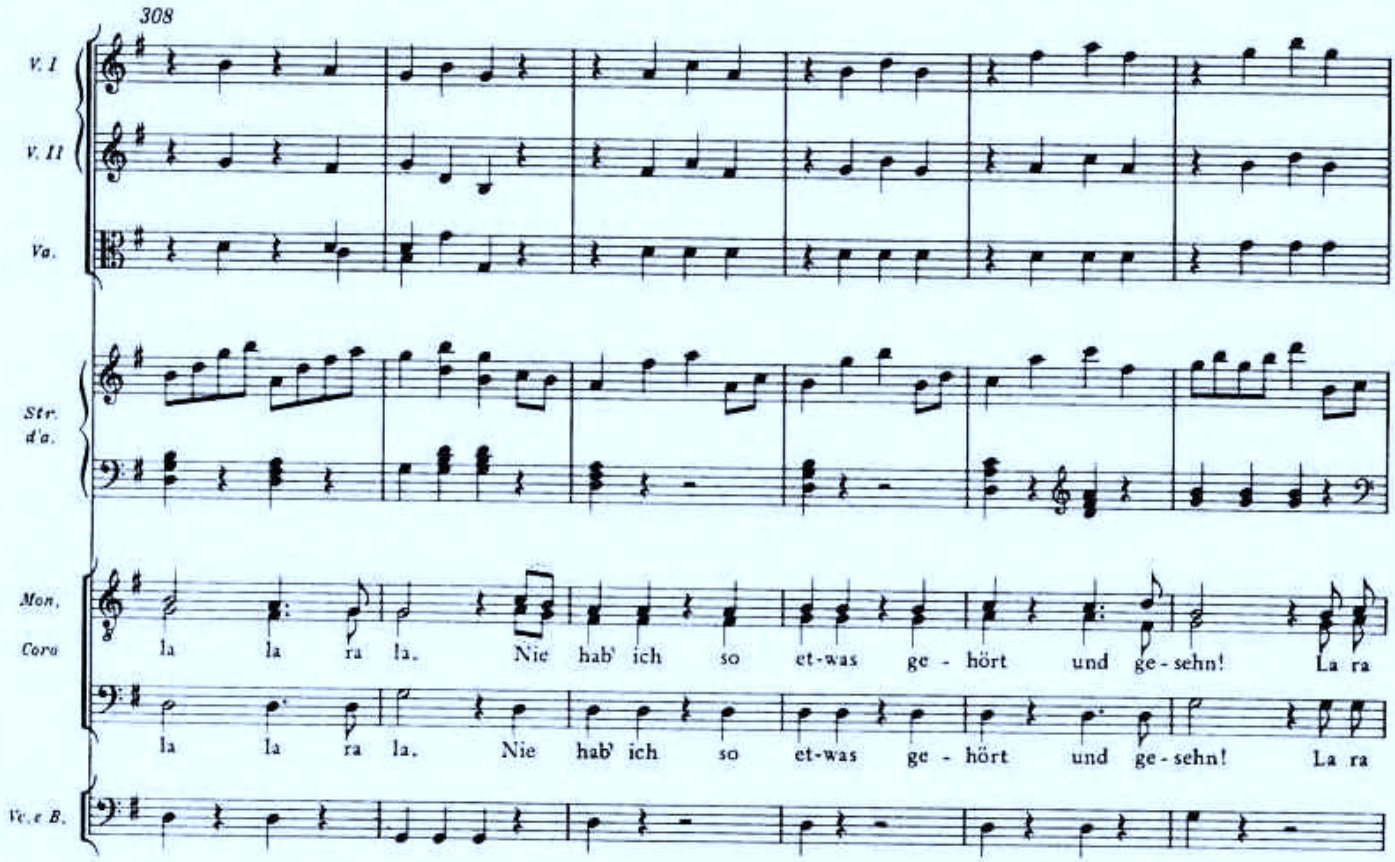
Vorige. MONOSTATOS.

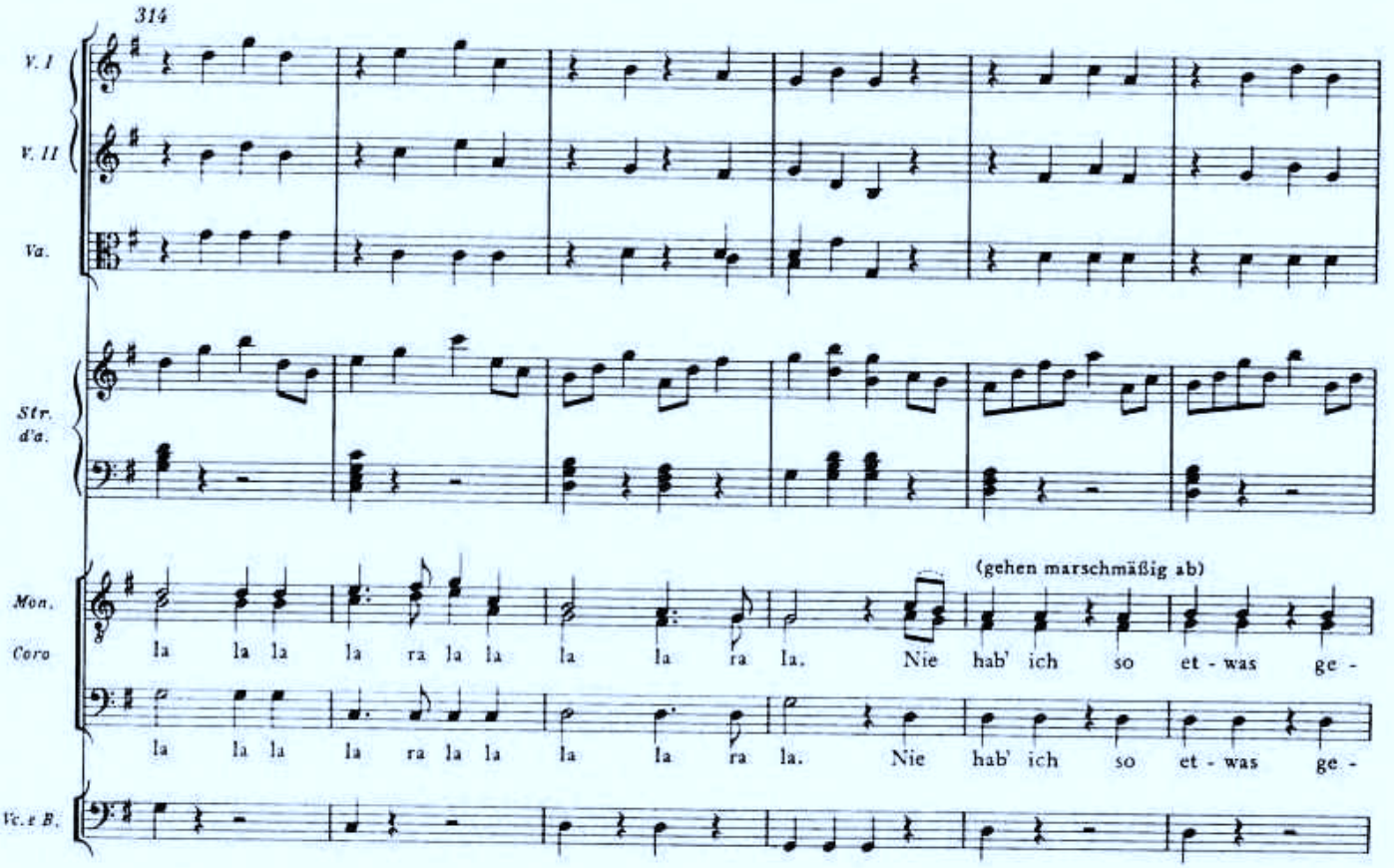


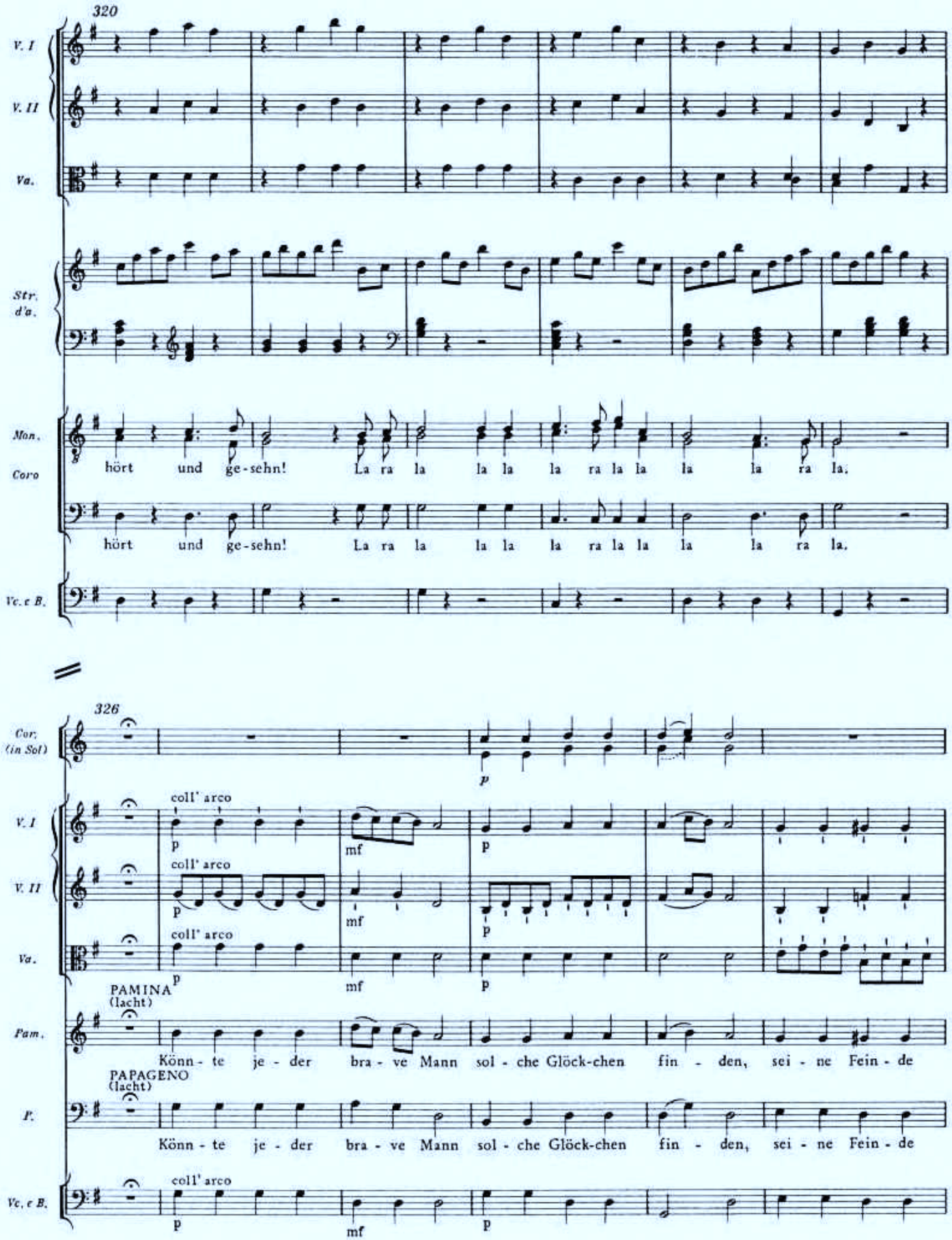
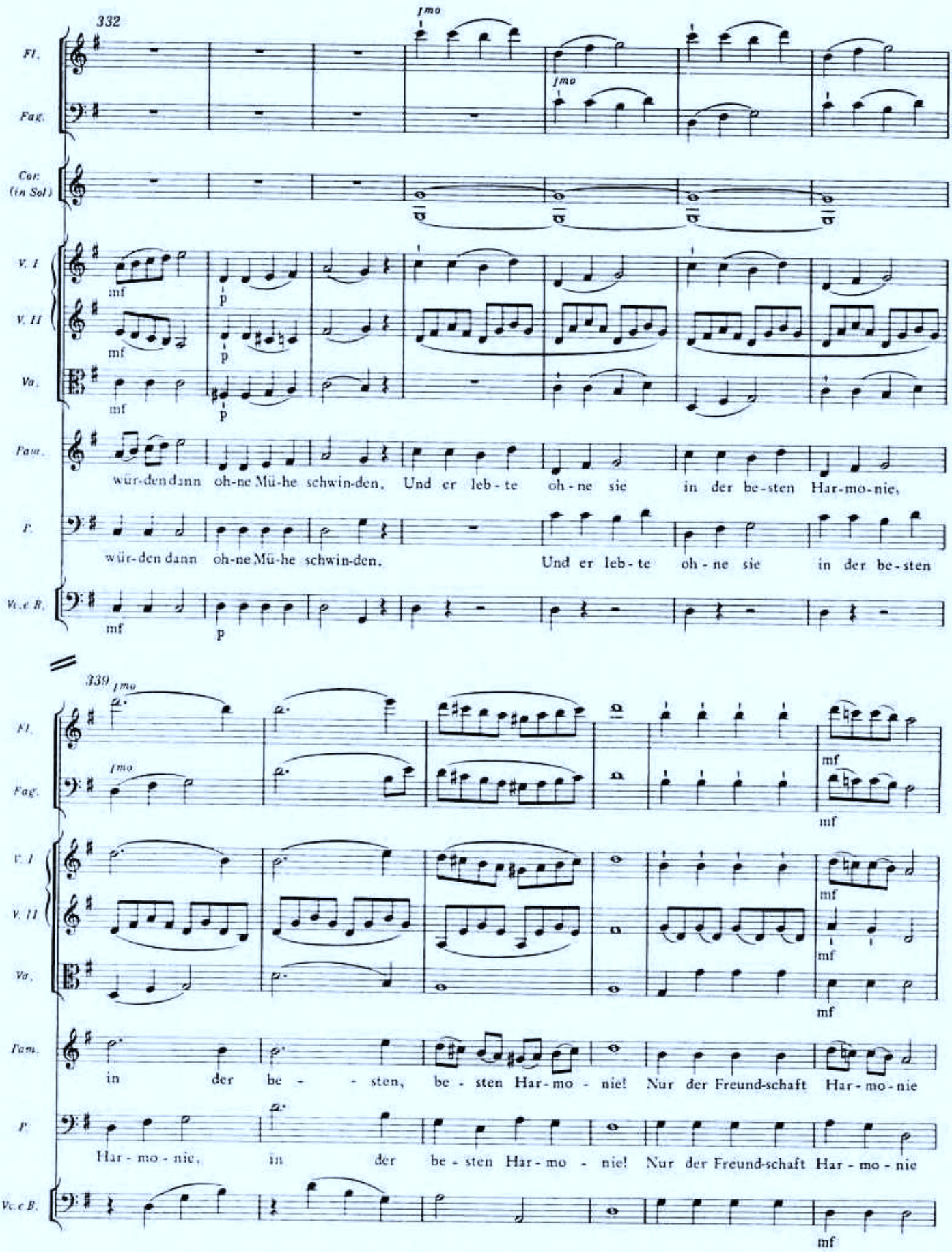
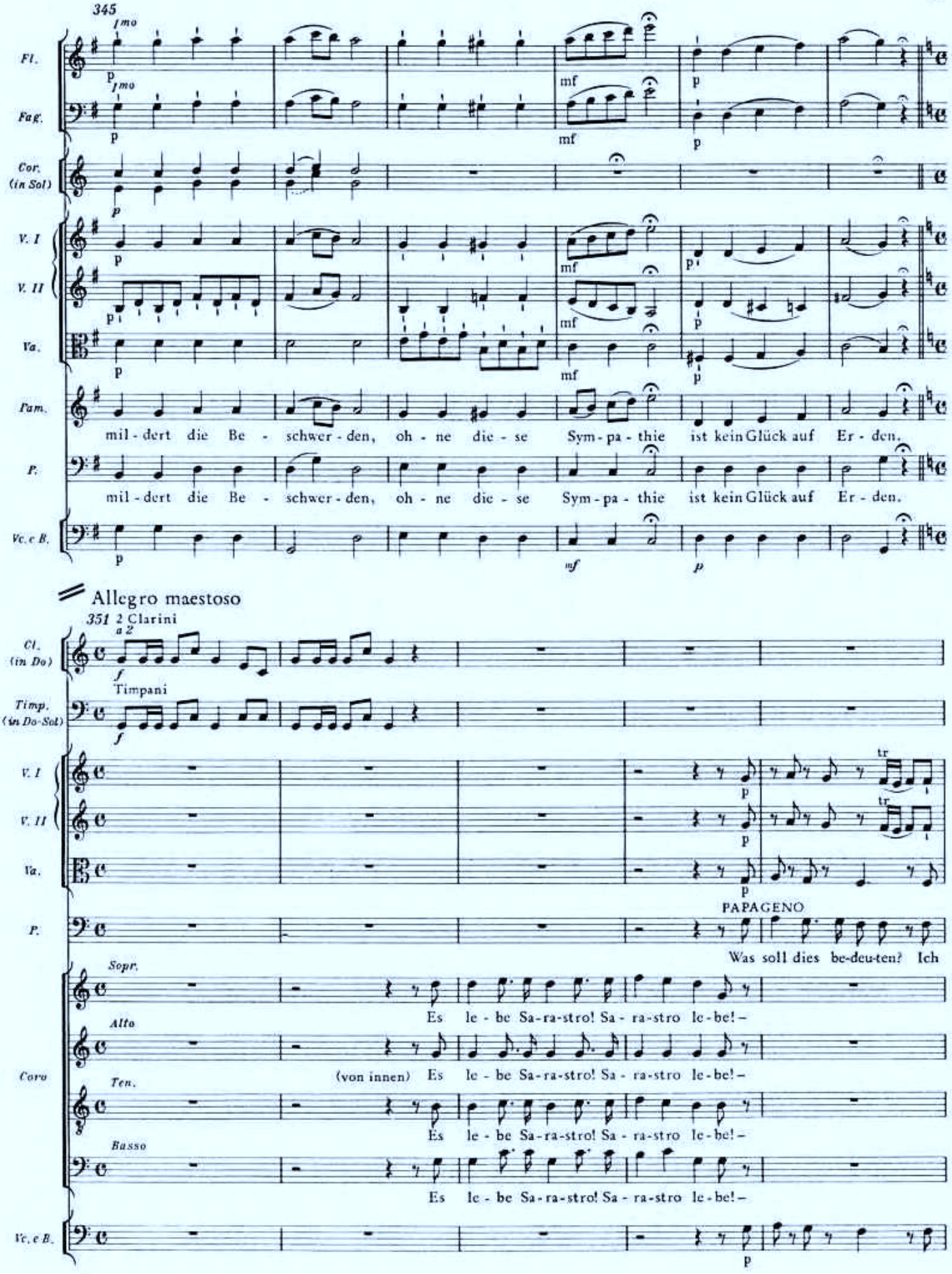
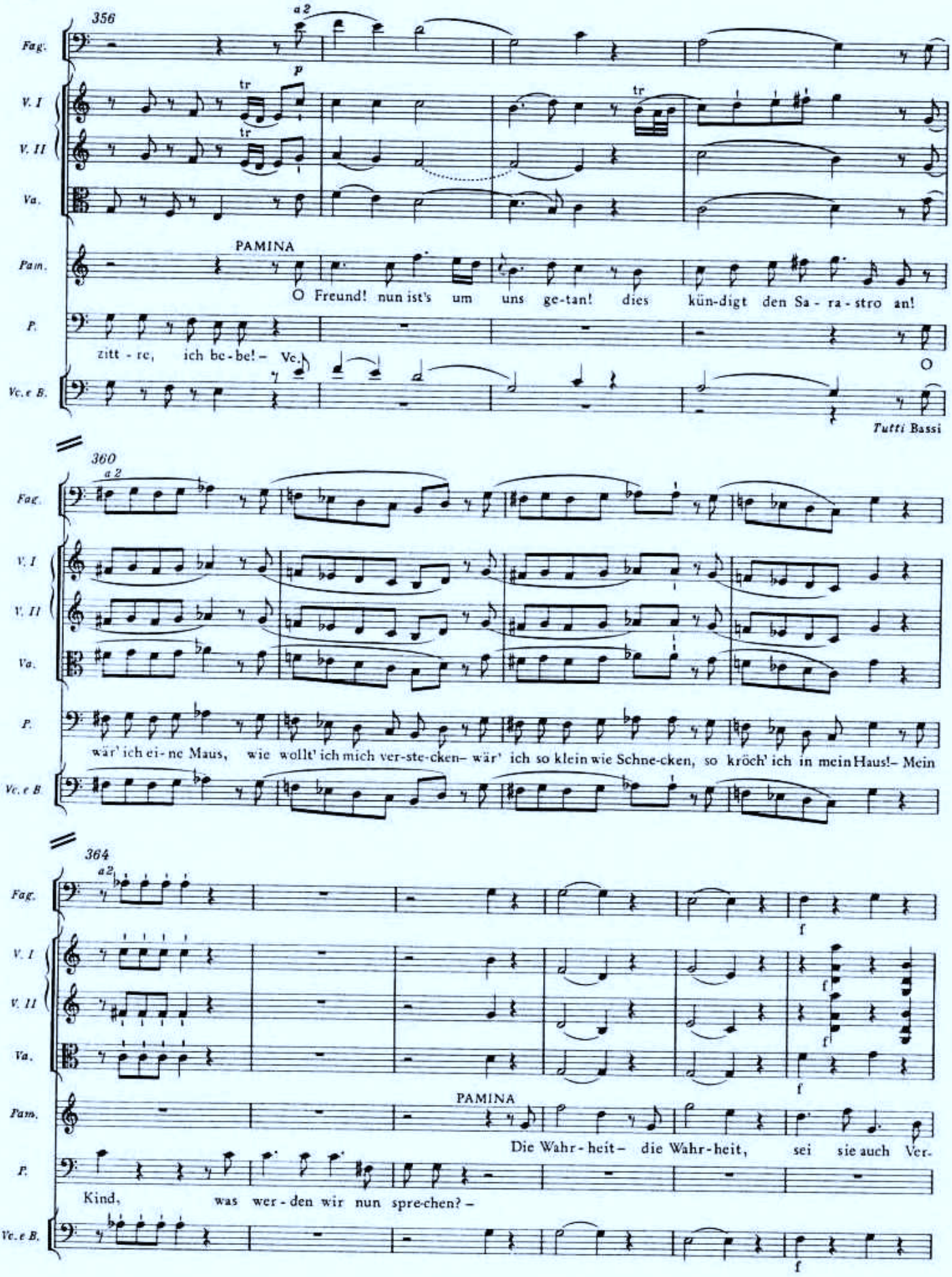
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

272
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Mon.
Vc. e B.
a 2
cresceendo
f
sfp
p
wei-sen, Mo-res wei-sen, Mo-res wei-sen! Den Mo - no - sta-tos be - rü-cken! – Nur her - bei mit Band und
277
PAMINA
Ach! nun ist's mit uns vor - bei!
Pam.
Stri - cken, he ihr Skla - ven kommt her - bei! – He! ihr
PAPAGENO
P.
Ach! nun ist's mit uns vor - bei!



*) T. 283–289, Violine I: zu Streichungen und Korrekturen vgl. Krit. Bericht.

*) = „stahlnes Gelächter", Glockenspiel.

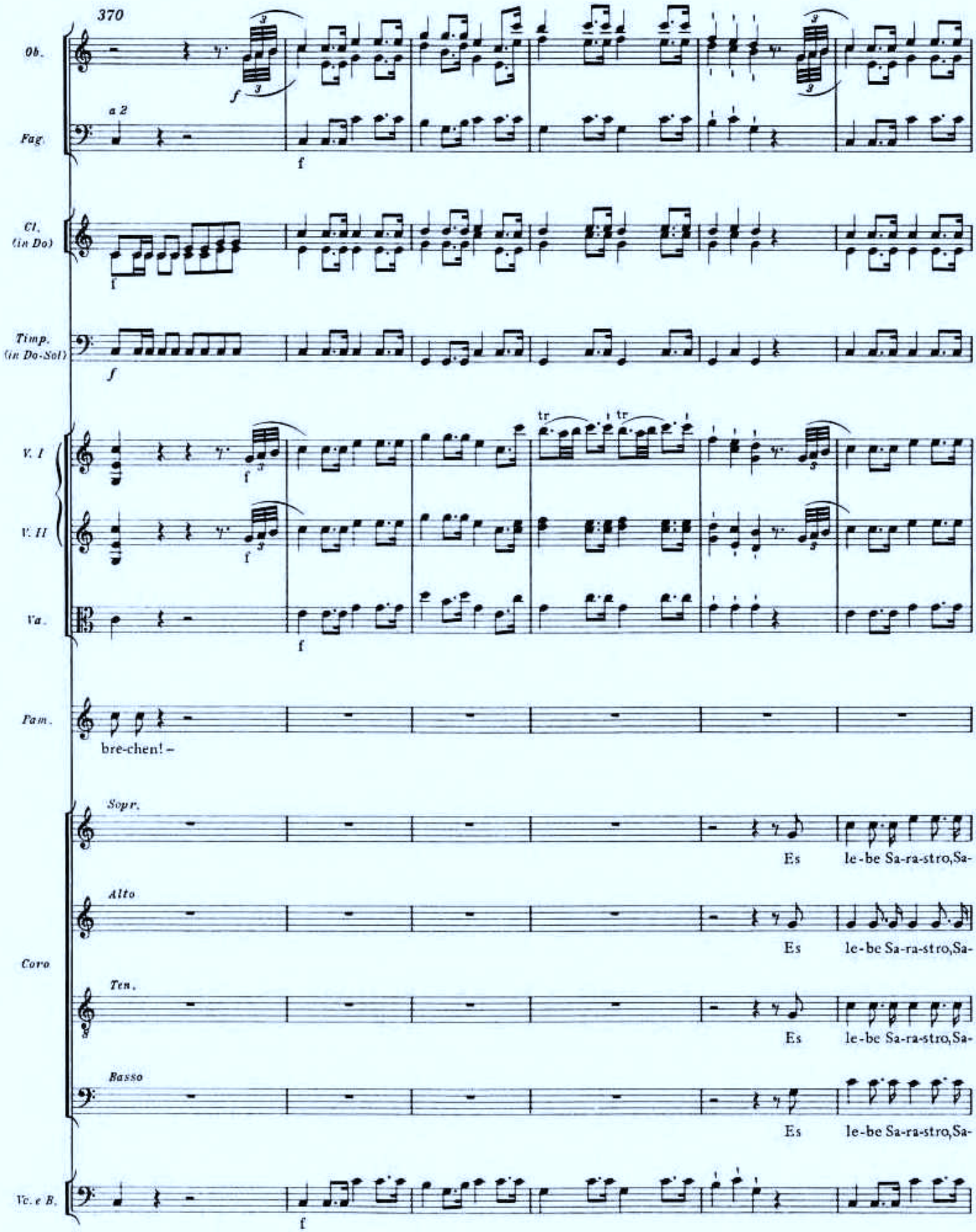

308
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
Mon. Coro
la la ra la. Nie hab' ich so et-was ge - hört und ge-sehn! La ra
la la ra la. Nie hab' ich so et-was ge - hört und ge-sehn! La ra
Vc. e B.

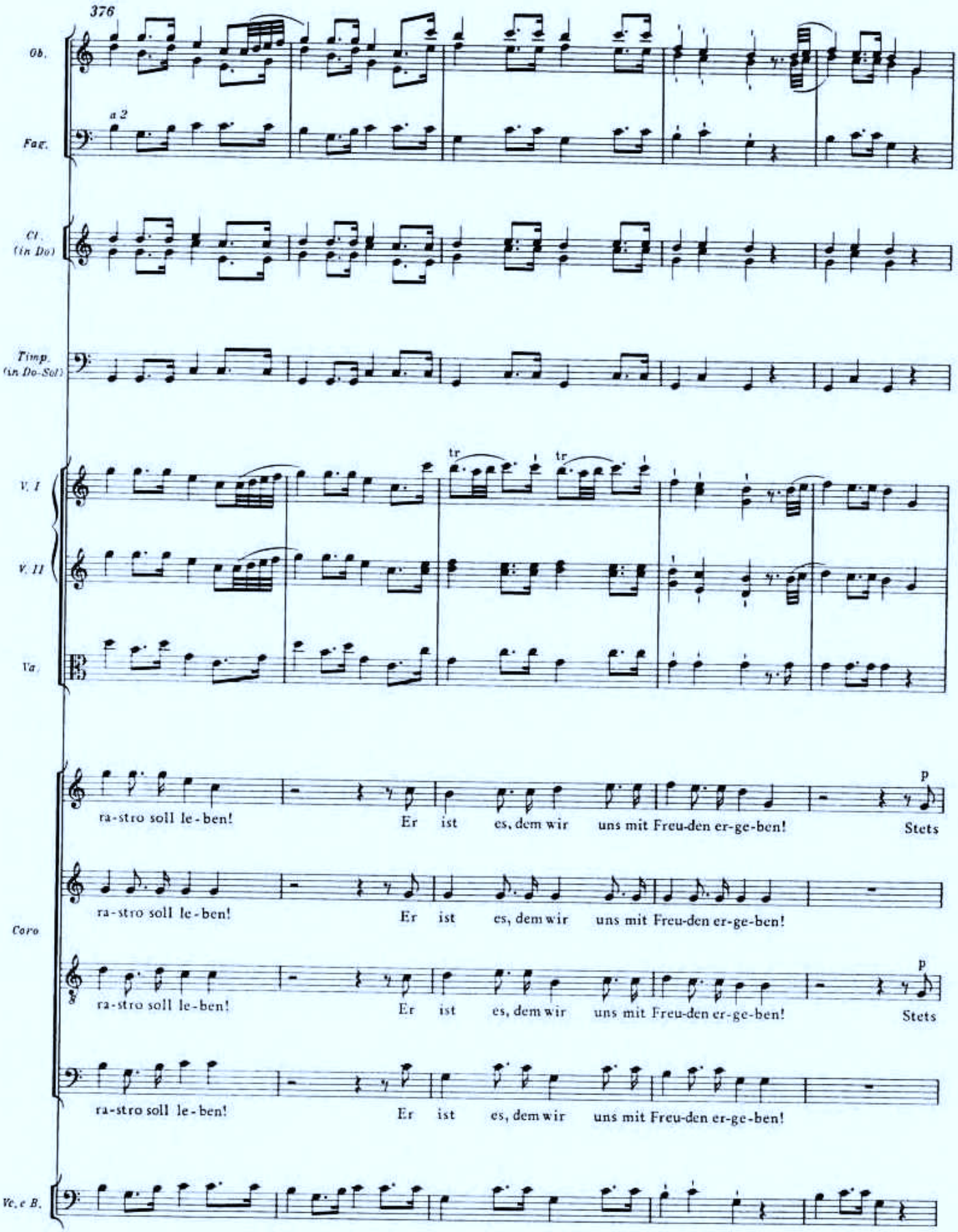

314
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
(gehen marschmäßig ab)
Mon. Coro
la la la la ra la la la la ra la. Nie hab' ich so et - was ge -
la la la la ra la la la la ra la. Nie hab' ich so et - was ge -
Vc. e B.

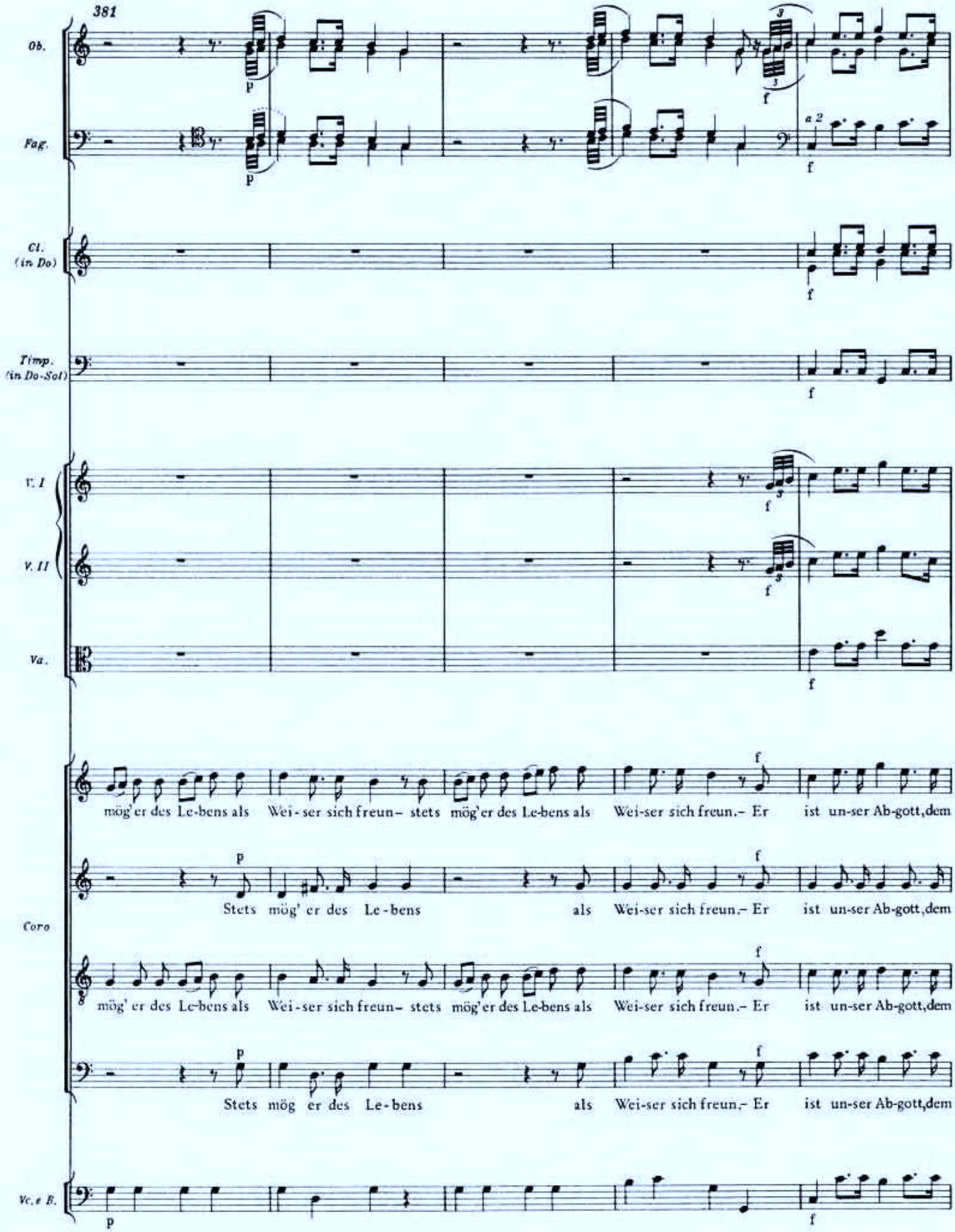

320
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
Mon. Coro
hört und ge-sehn! La ra la la la la ra la la la la ra la.
hört und ge-sehn! La ra la la la la ra la la la la ra la.
Vc. e B.
326
Cor. (in Sol)
p
coll' arco
p
mf
p
PAMINA (lacht)
Pam.
Könn-te je-der bra-ve Mann sol-che Glöck-chen fin-den, sei-ne Fein-de
PAPAGENO (lacht)
P.
Könn-te je-der bra-ve Mann sol-che Glöck-chen fin-den, sei-ne Fein-de

332
Fl.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Fam.
F.
Vc. e B.
mf
p
würden dann ohne Mühe schwinden, Und er lebte ohne sie in der besten Harmonie,
würden dann ohne Mühe schwinden, Und er lebte ohne sie in der besten
339
in der be - sten, beste Harmonie! Nur der Freundschaft Harmonie
Harmonie, in der besten Harmonie! Nur der Freundschaft Harmonie

345
Fl.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Fam.
mil - dert die Be - schwer - den, oh - ne die - se Sym - pa - thie ist kein Glück auf Er - den.
P.
mil - dert die Be - schwer - den, oh - ne die - se Sym - pa - thie ist kein Glück auf Er - den.
Vc. e B.
Allegro maestoso
351 2 Clarini a 2
Cl. (in Do)
Timpani
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
P.
PAPAGENO
Was soll dies be-deu-ten? Ich
Sopr.
Es le - be Sa-ra-stro! Sa - ra-stro le-be! –
Alto
(von innen) Es le - be Sa-ra-stro! Sa - ra-stro le-be! –
Coro
Ten.
Es le - be Sa-ra-stro! Sa - ra-stro le-be! –
Basso
Es le - be Sa-ra-stro! Sa - ra-stro le-be! –
Vc. e B.

356
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
PAMINA
O Freund! nun ist's um uns ge-tan! dies kün-digt den Sa - ra - stro an!
P.
zitt - re, ich be-be! – Vc.
O
Vc. e B.
Tutti Bassi
360
a 2
wär' ich ei-ne Maus, wie wollt' ich mich ver-ste-cken– wär' ich so klein wie Schne-cken, so kröch' ich in mein Haus!– Mein
364
a2
f
PAMINA
Die Wahr-heit– die Wahr-heit, sei sie auch Ver-
Kind, was wer-den wir nun spre-chen? –

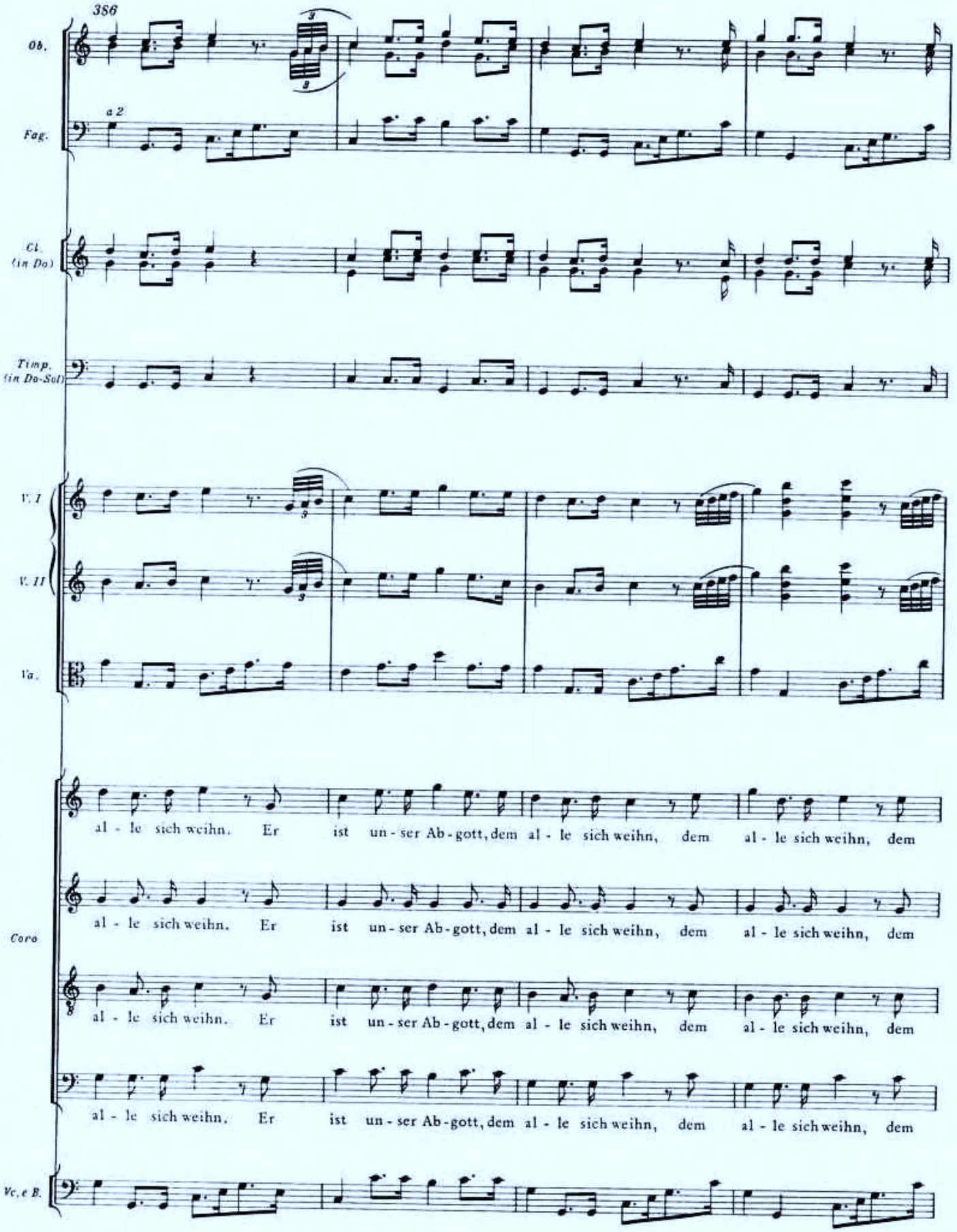
Achtzehnter Auftritt

Ein Zug von Gefolge; zuletzt fährt SARASTRO auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird. Vorige.

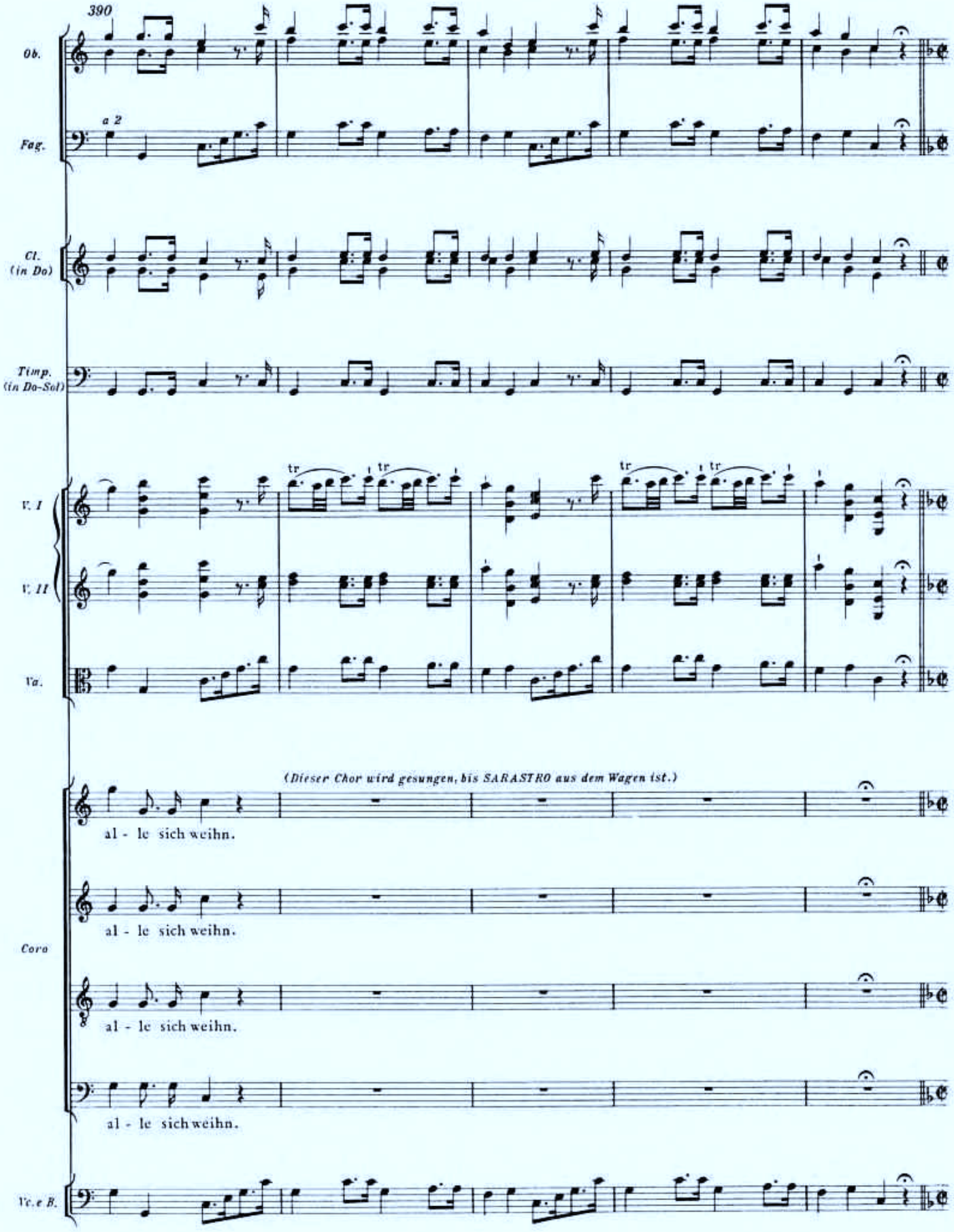
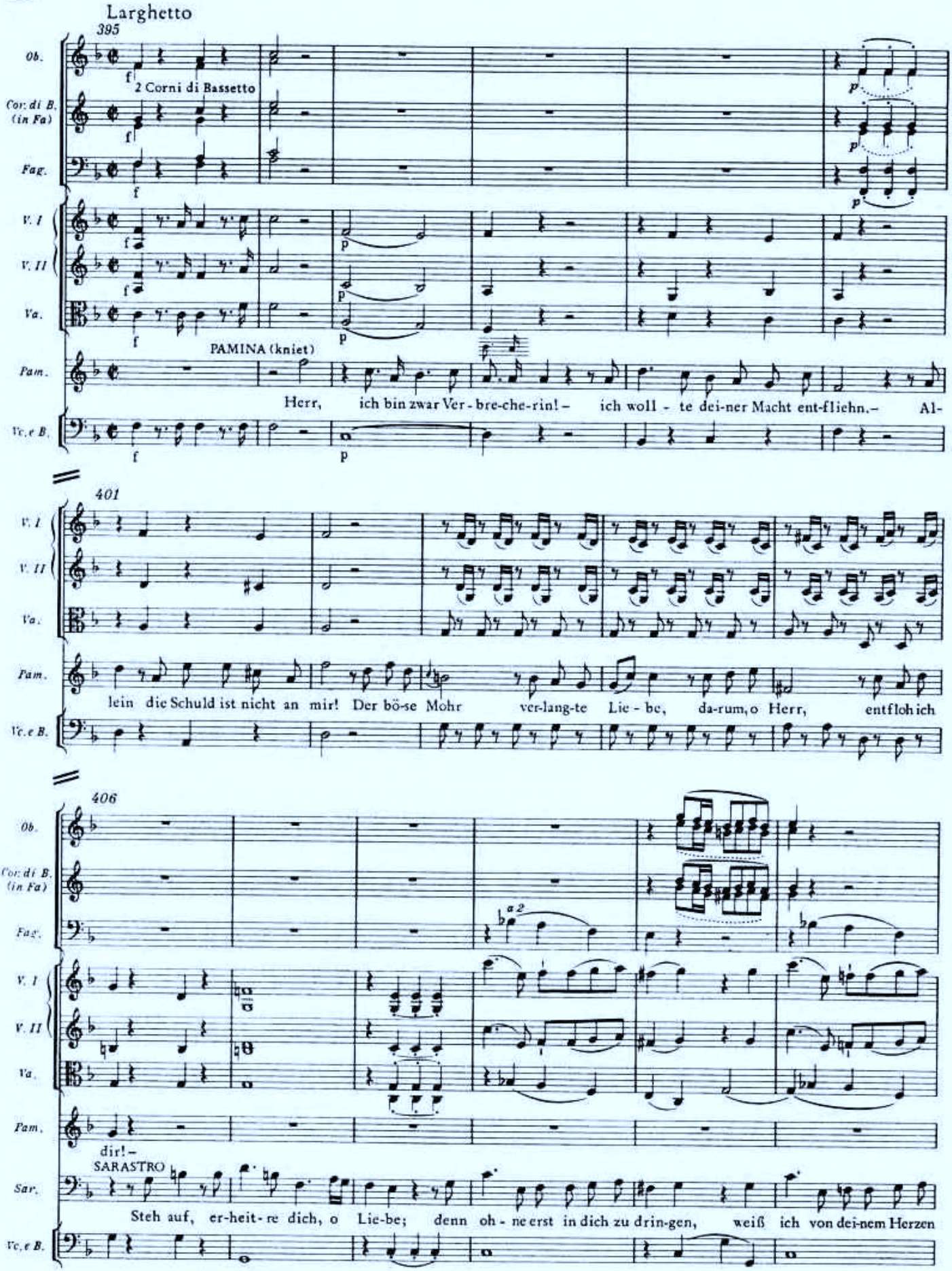
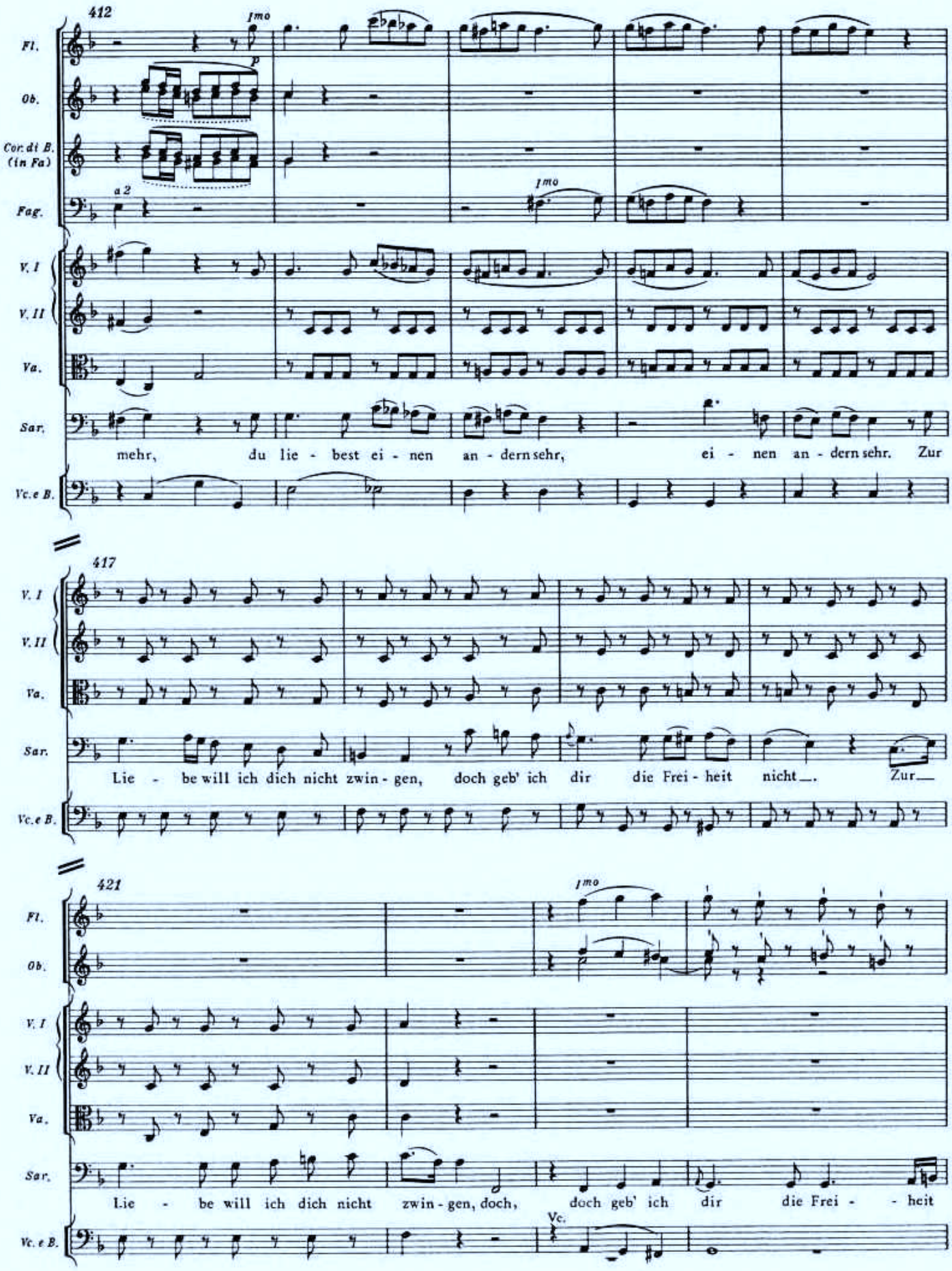
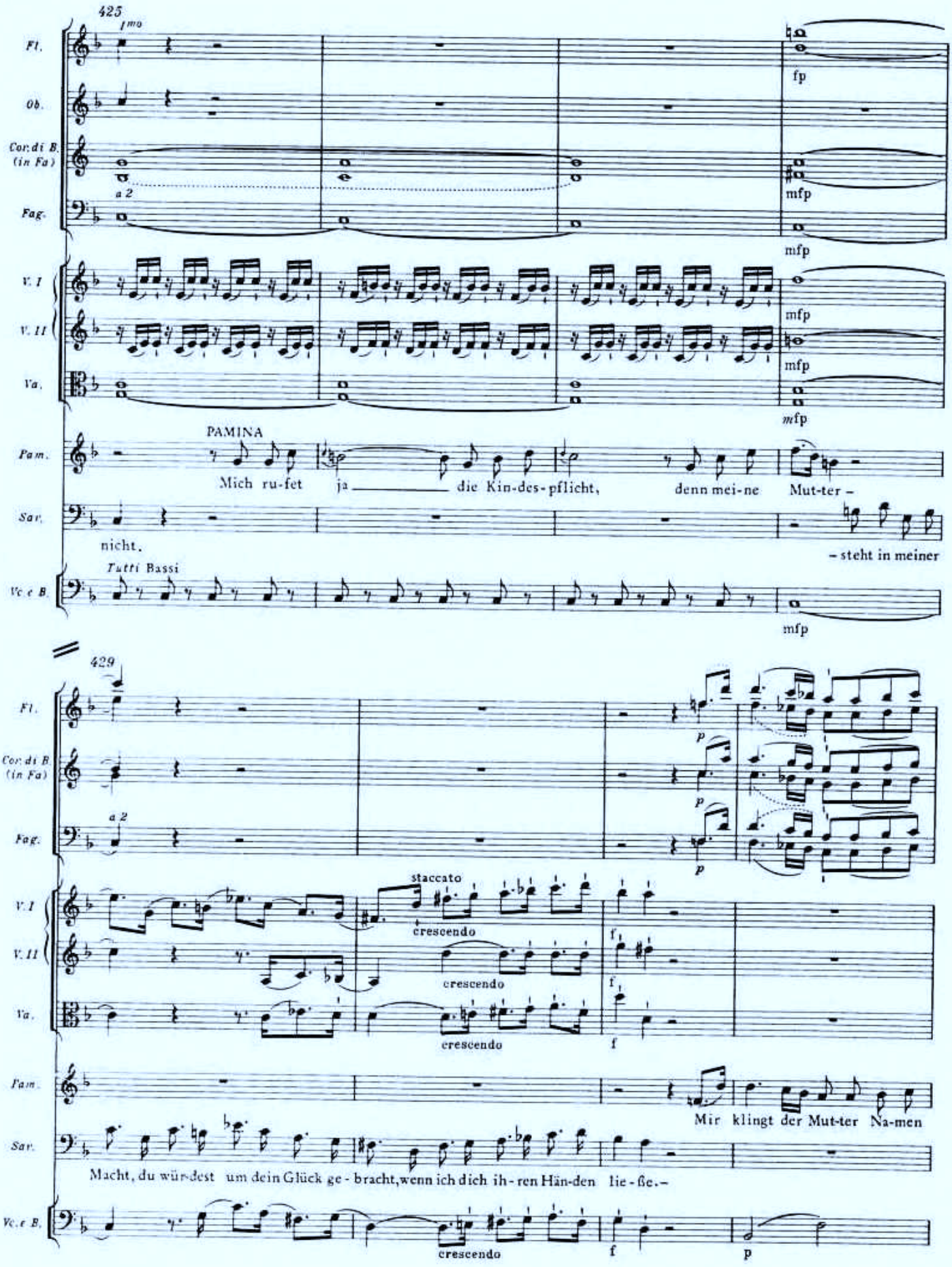
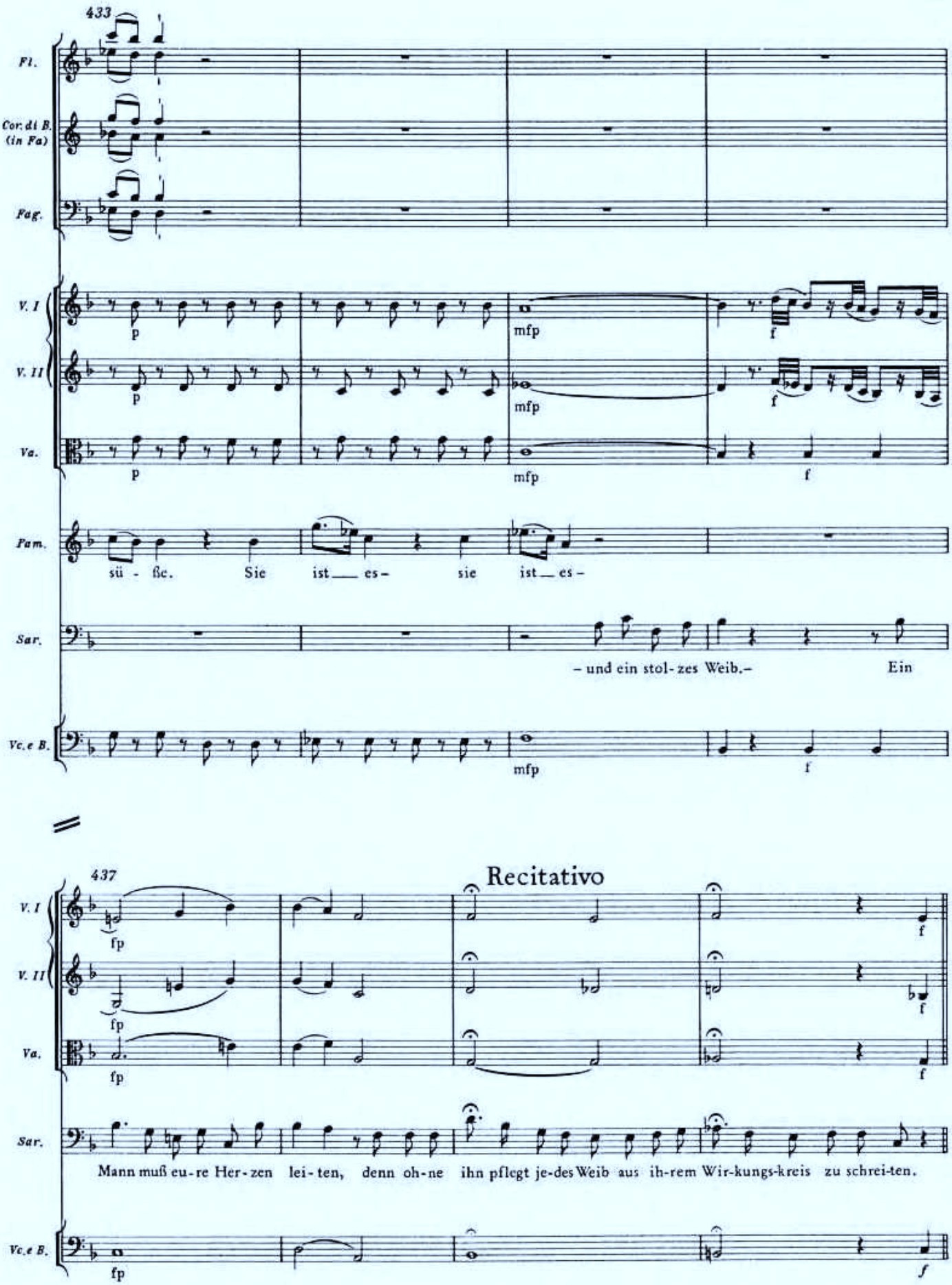



376
Ob.
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
tr
tr
p
ra-stro soll le-ben! Er ist es, dem wir uns mit Freu-den er-ge-ben! Stets
Coro
ra-stro soll le-ben! Er ist es, dem wir uns mit Freu-den er-ge-ben!
p
ra-stro soll le-ben! Er ist es, dem wir uns mit Freu-den er-ge-ben! Stets
ra-stro soll le-ben! Er ist es, dem wir uns mit Freu-den er-ge-ben!
Vc. e B.

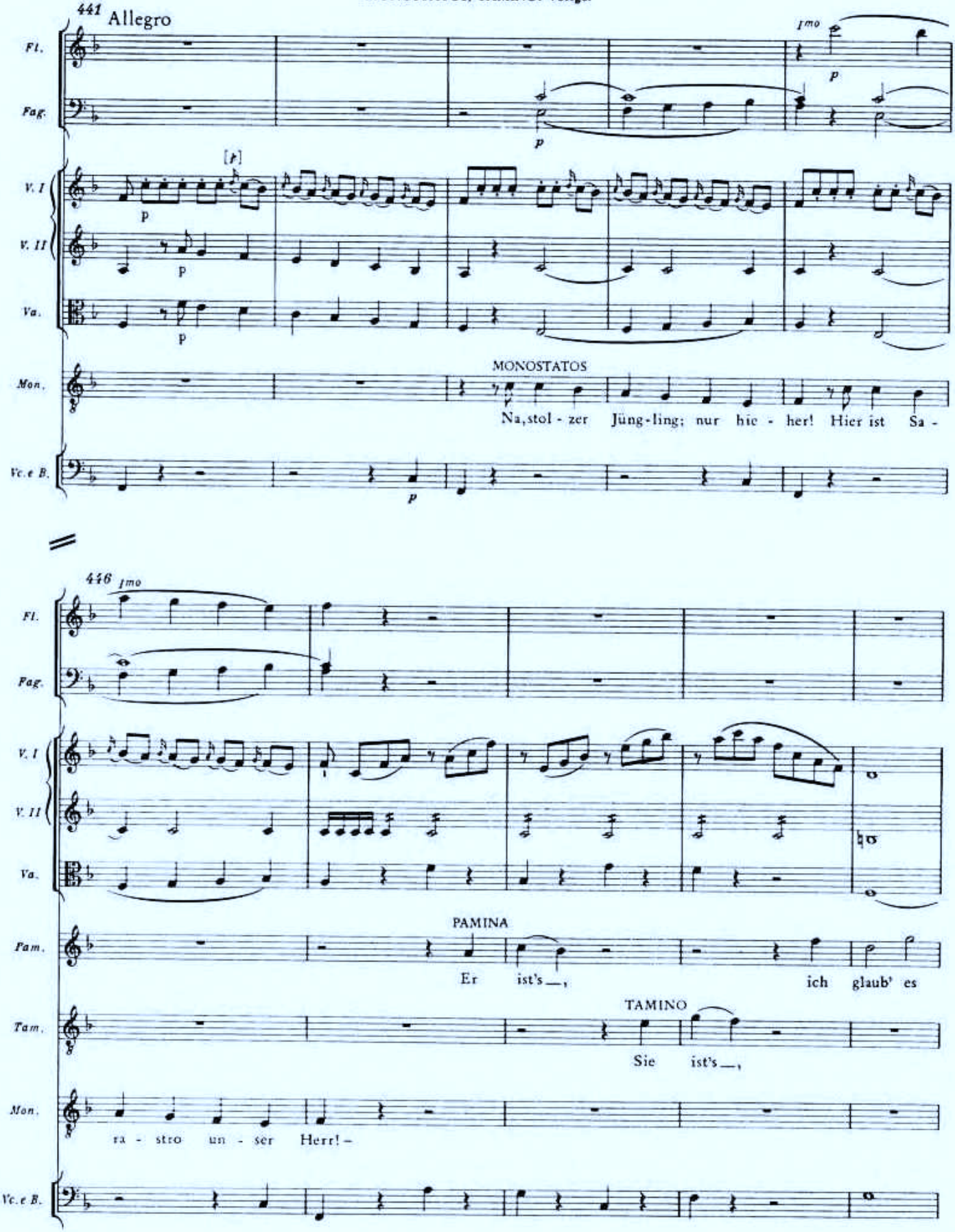
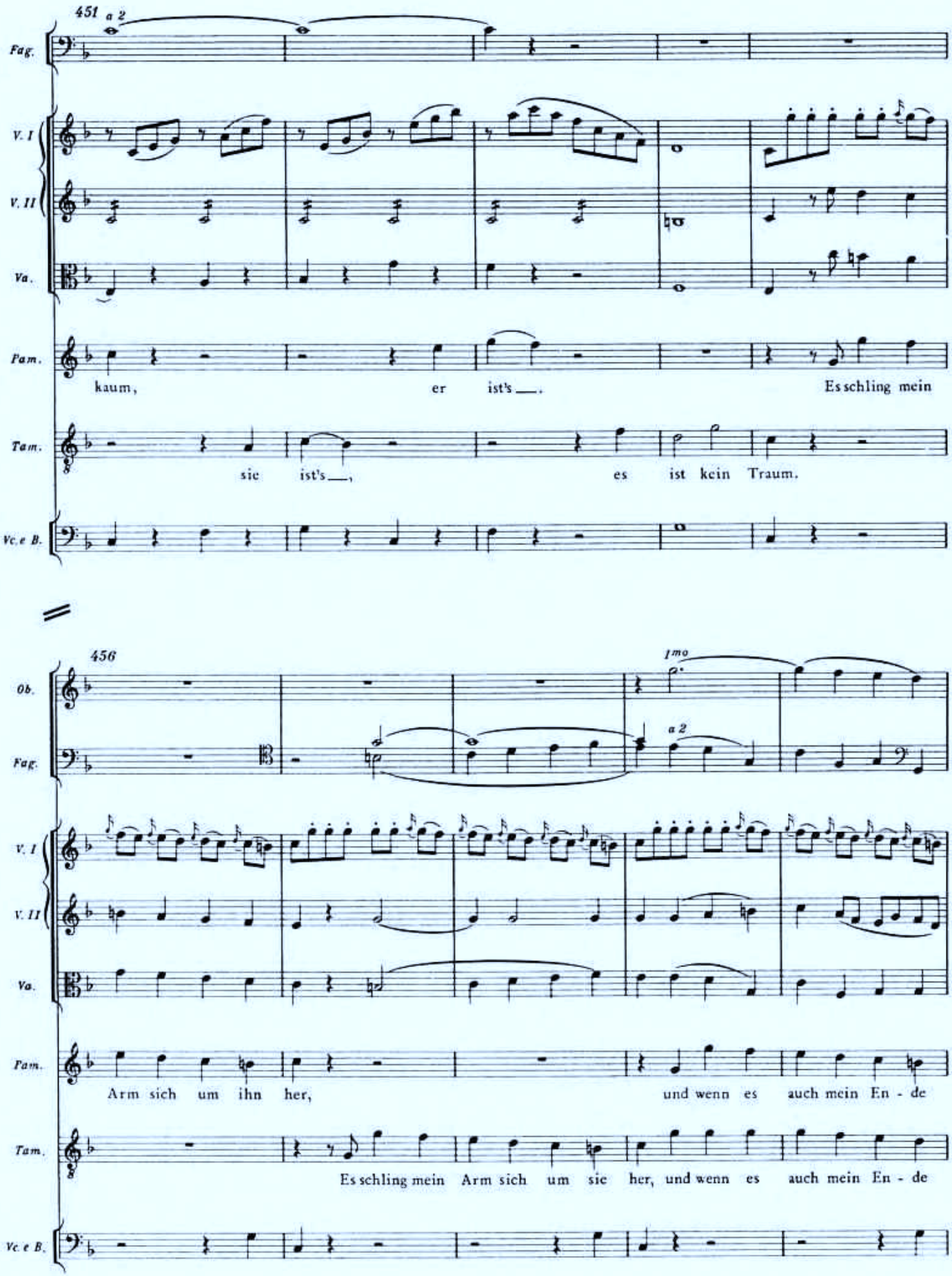
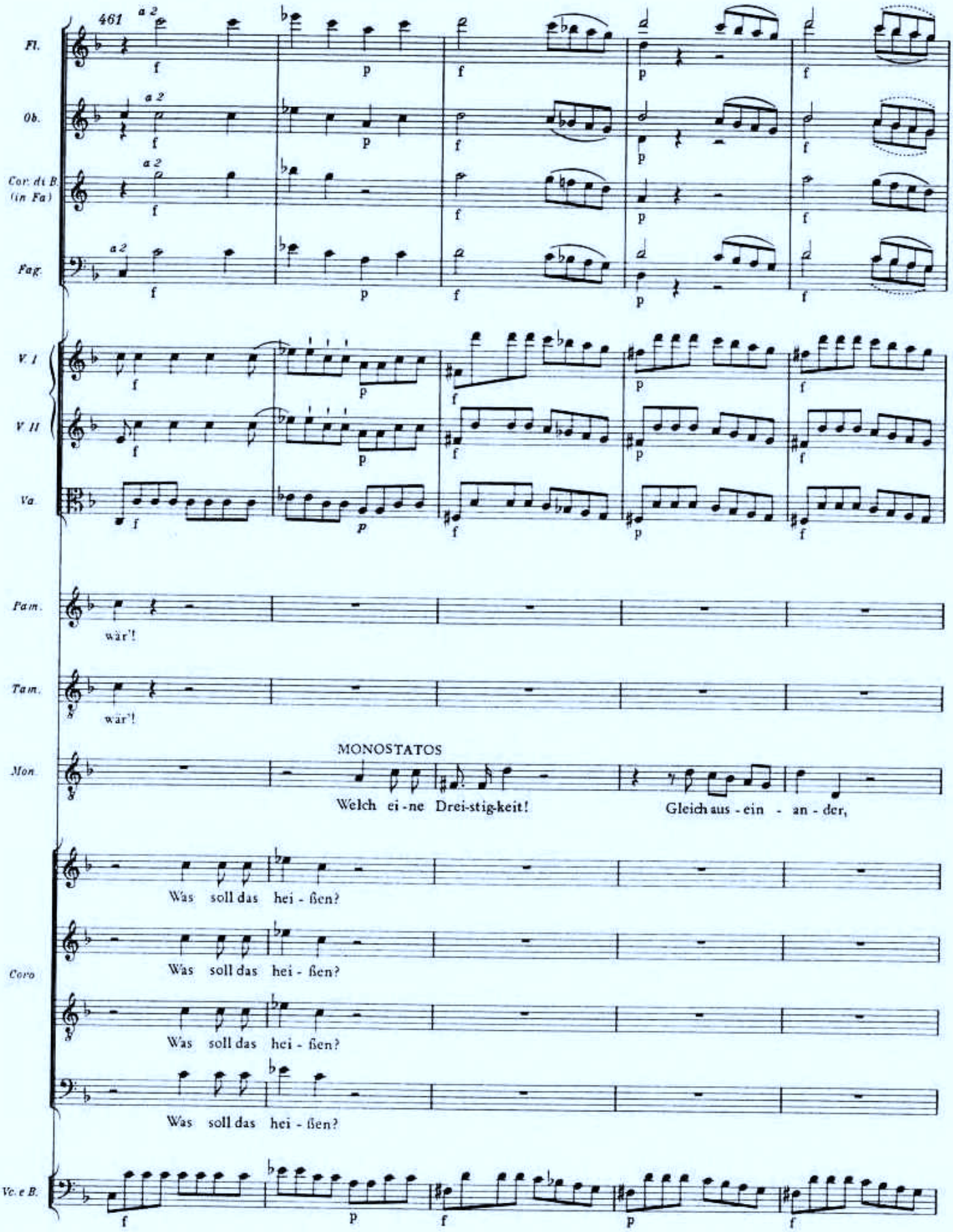
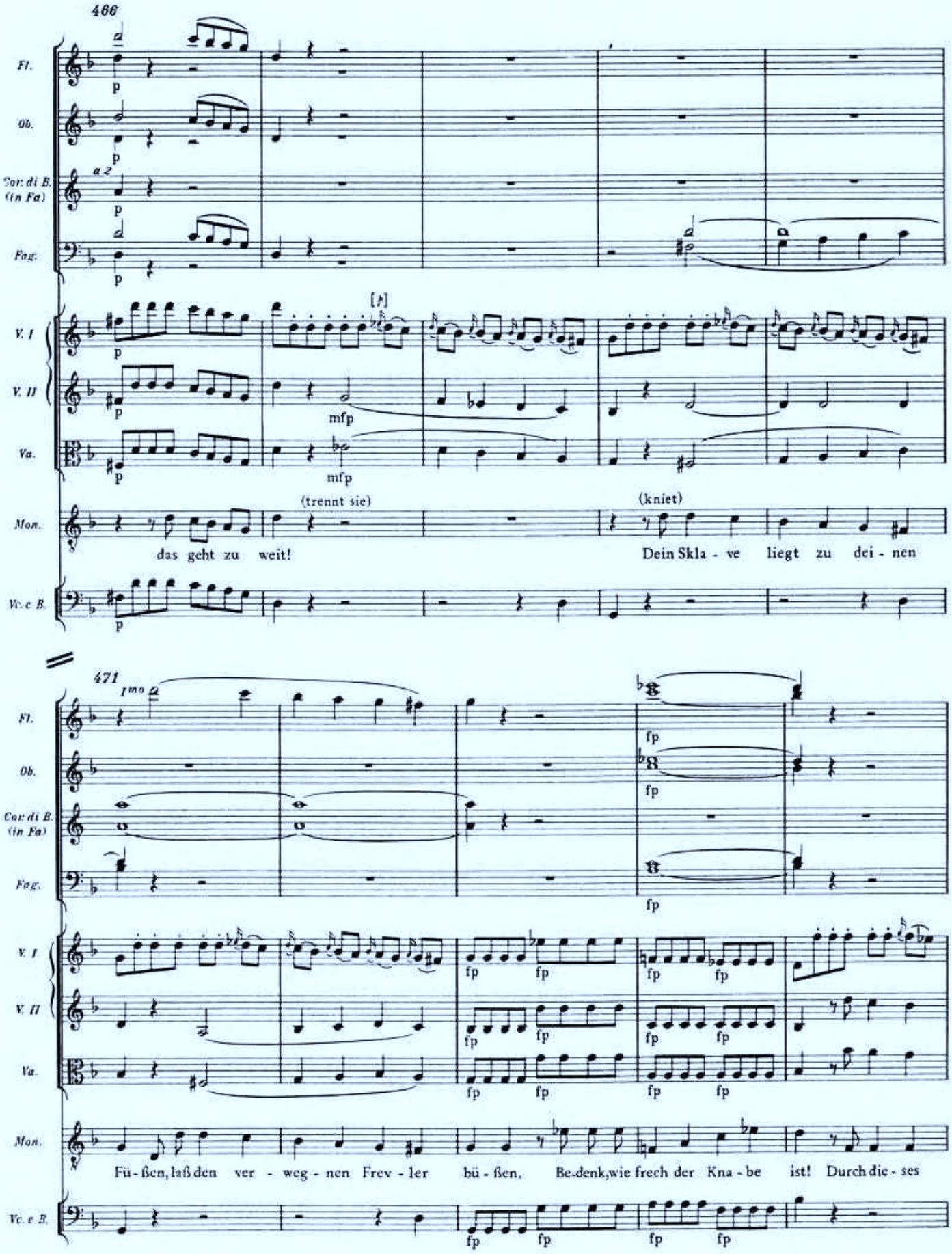
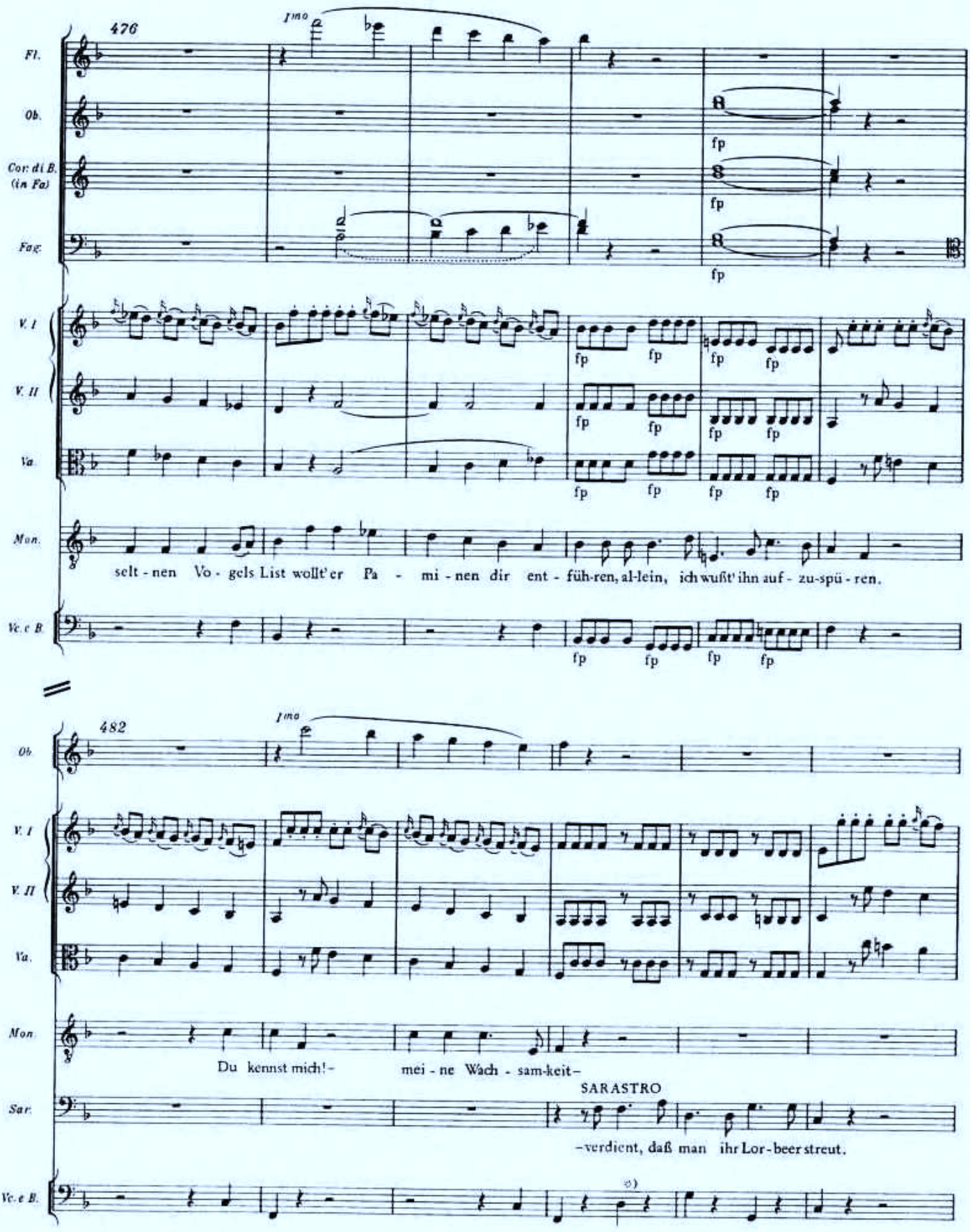
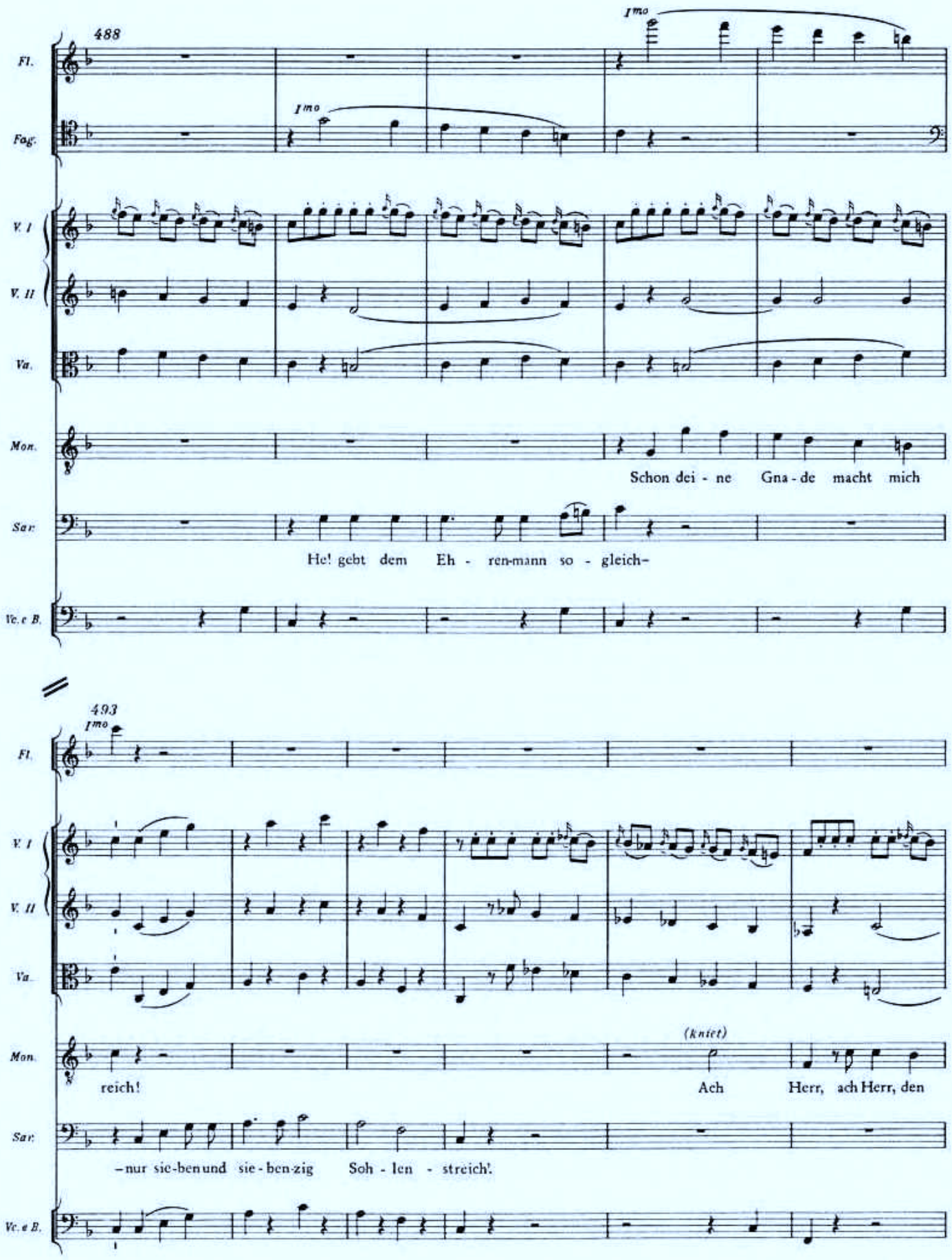
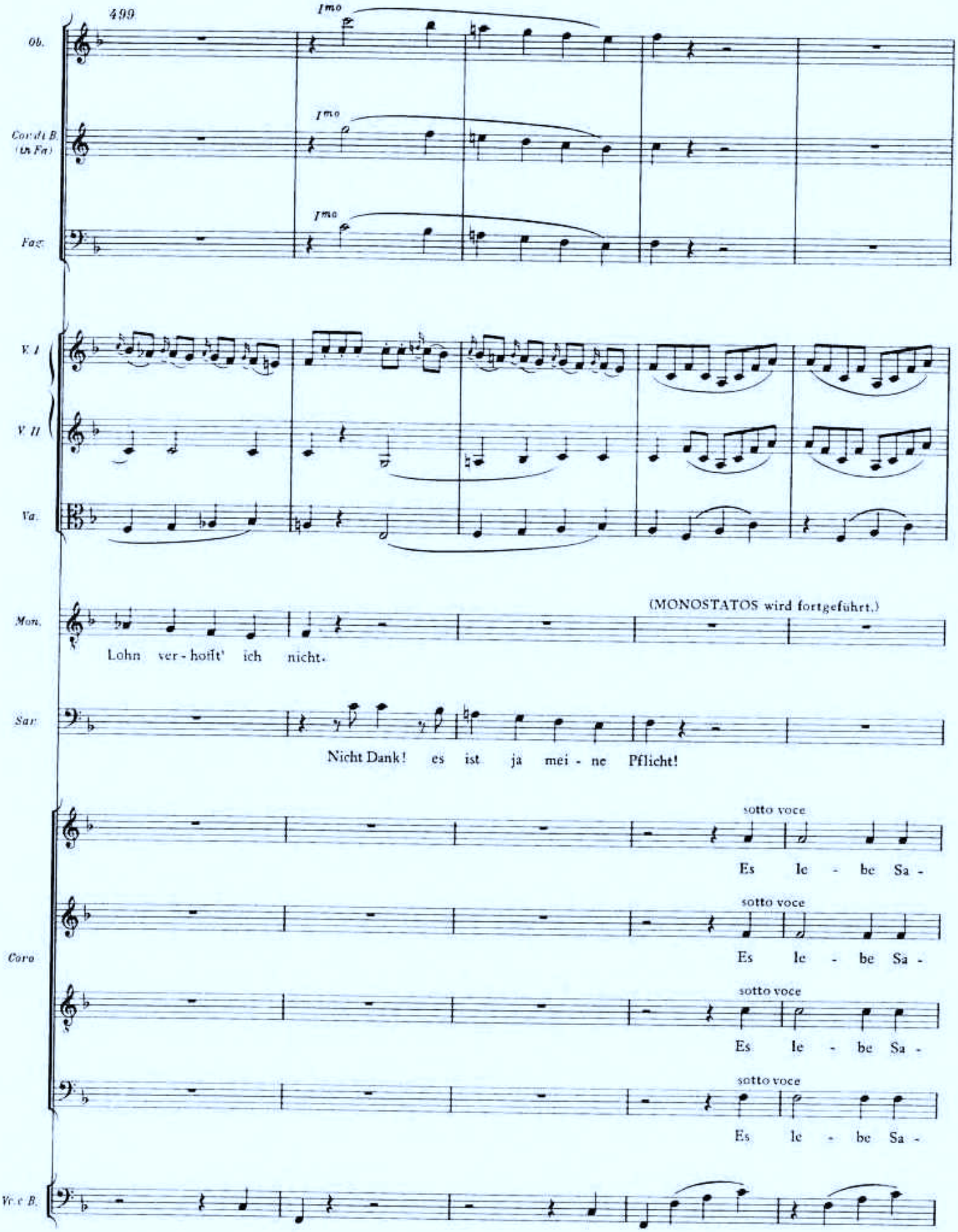
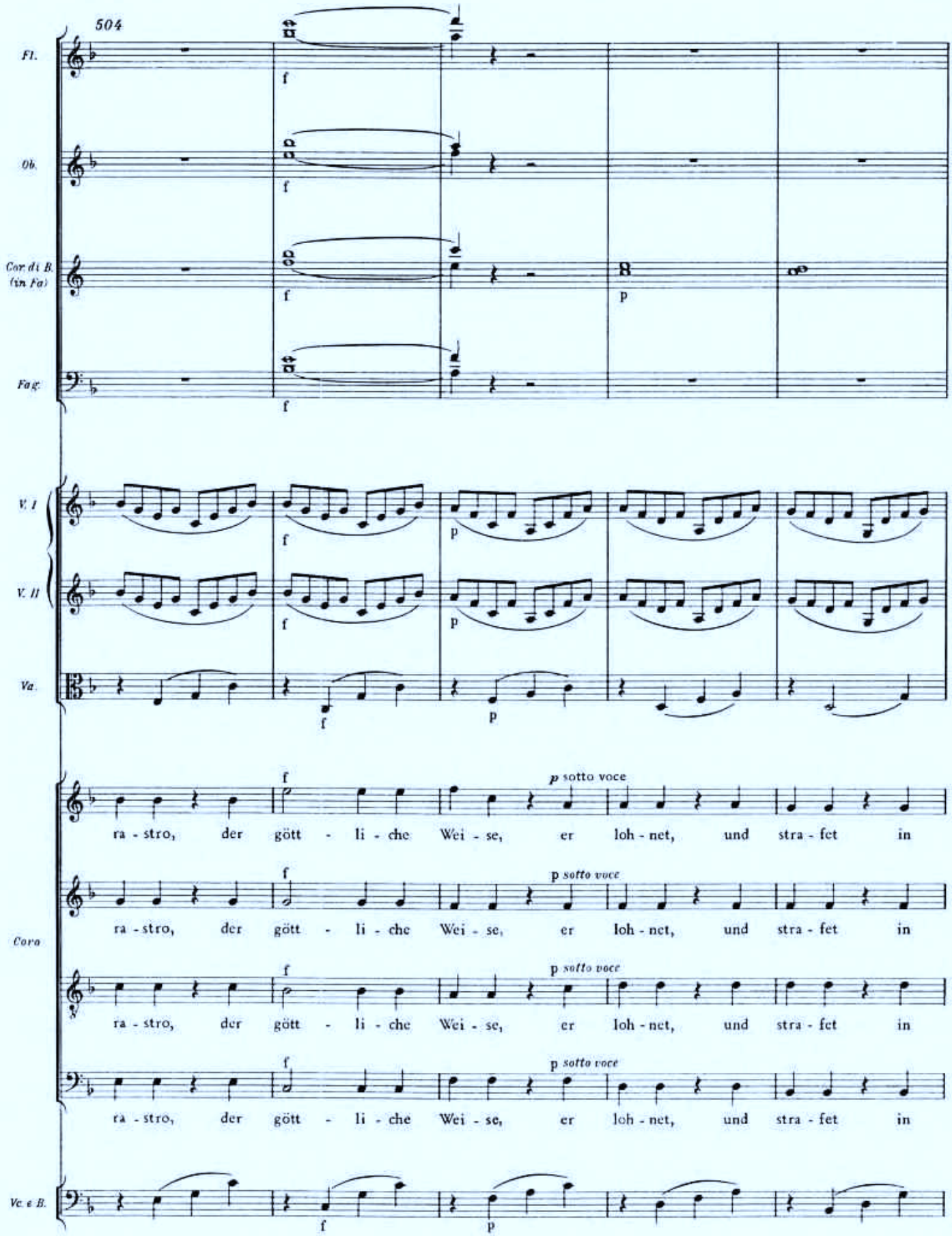
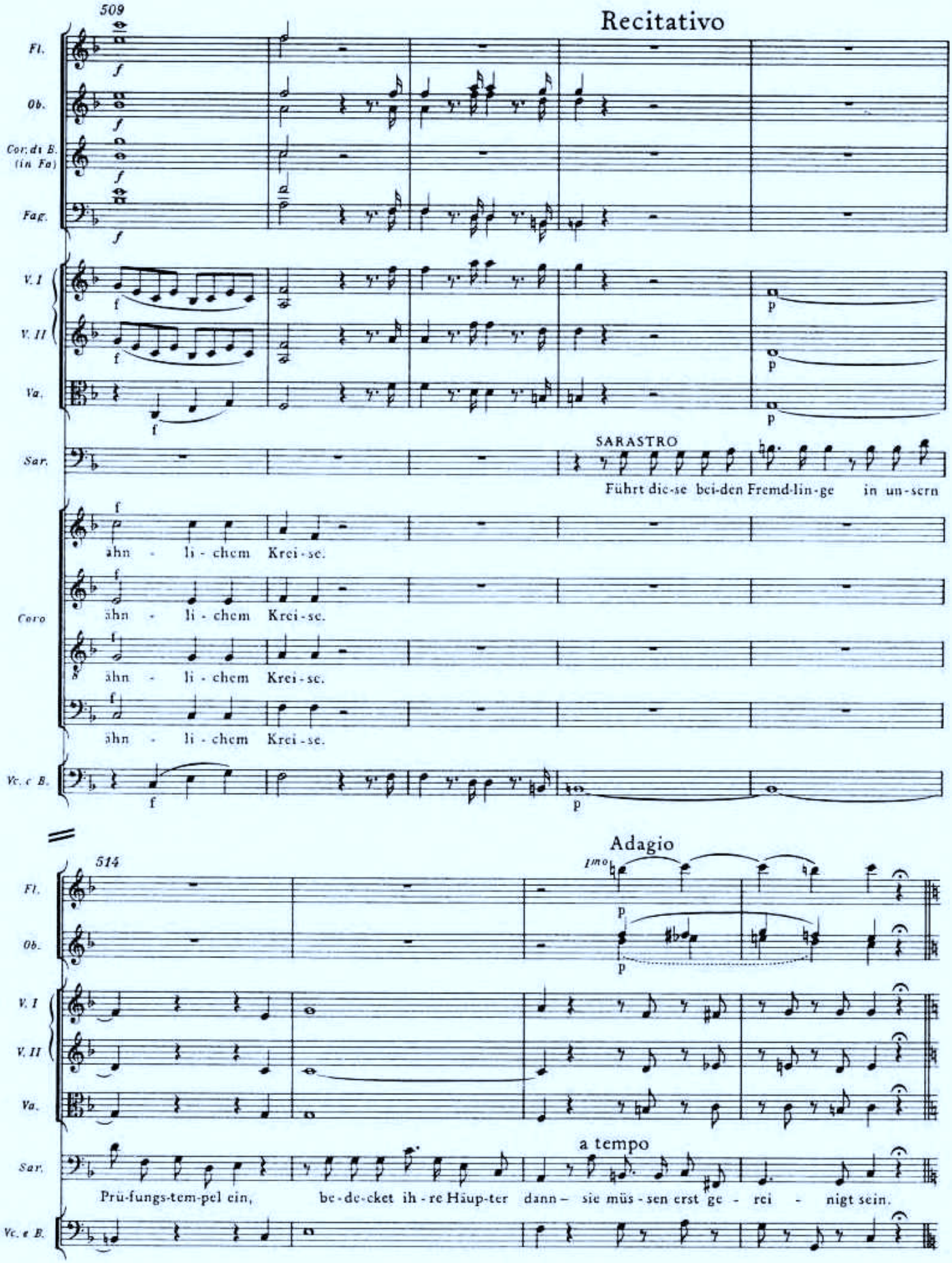
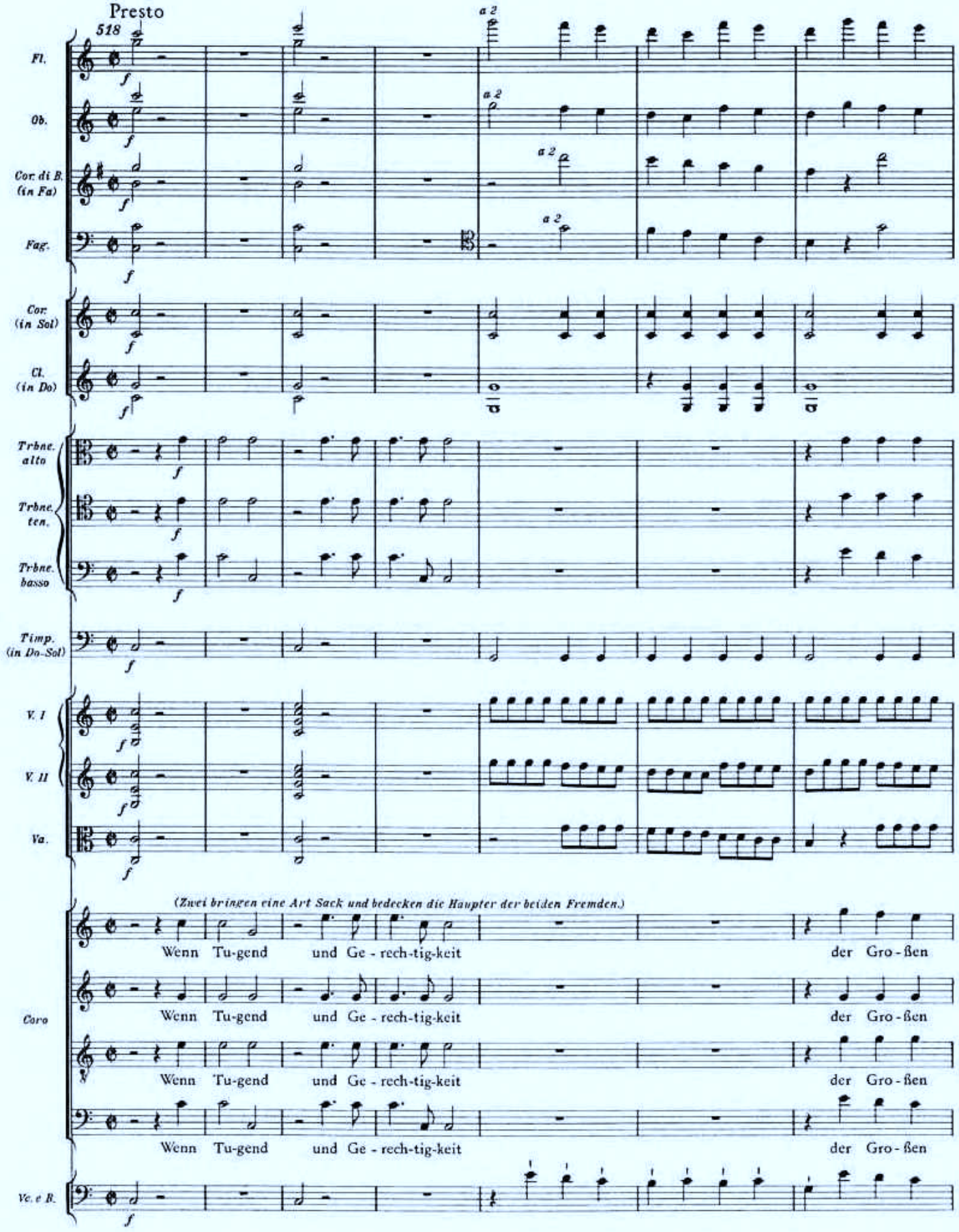
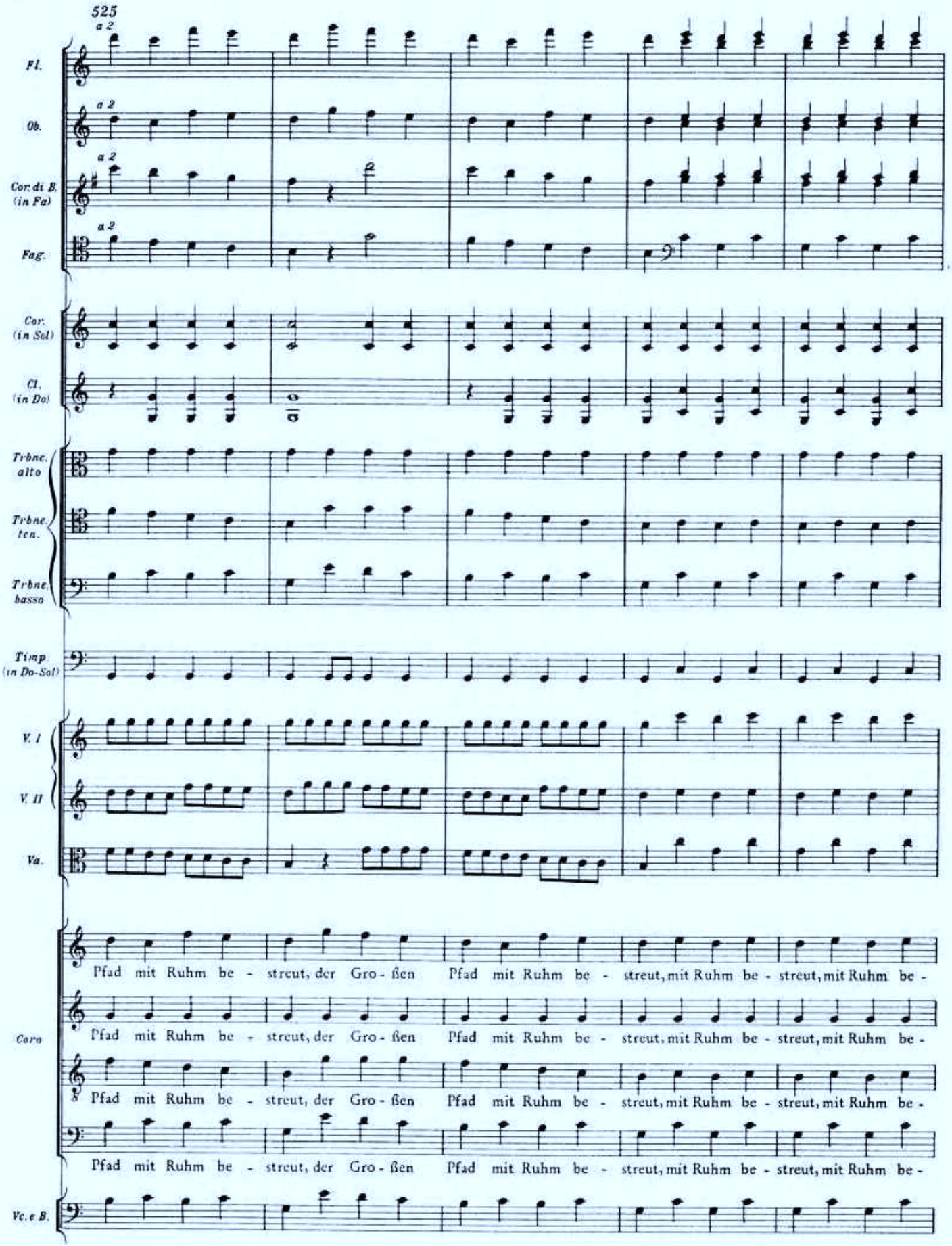
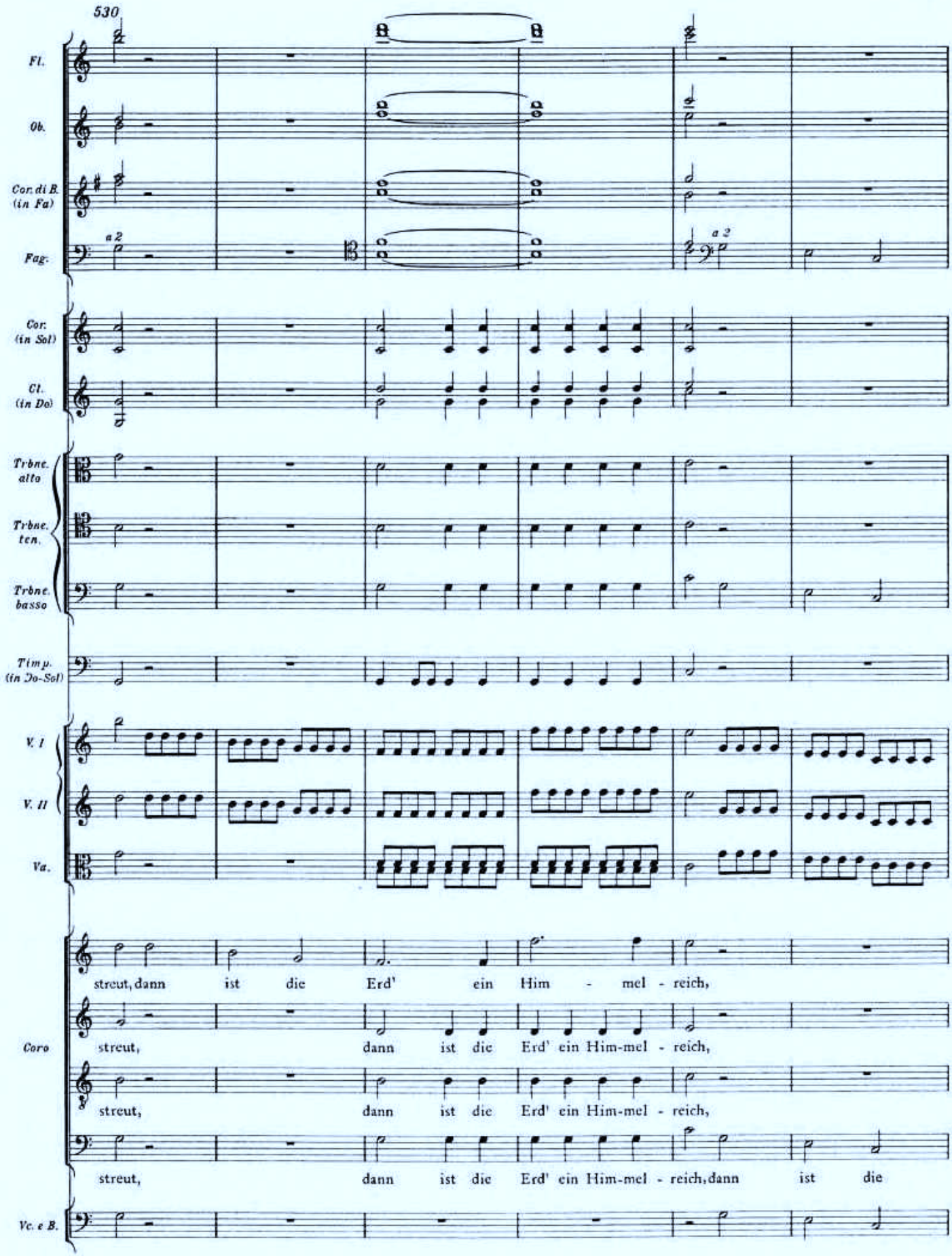
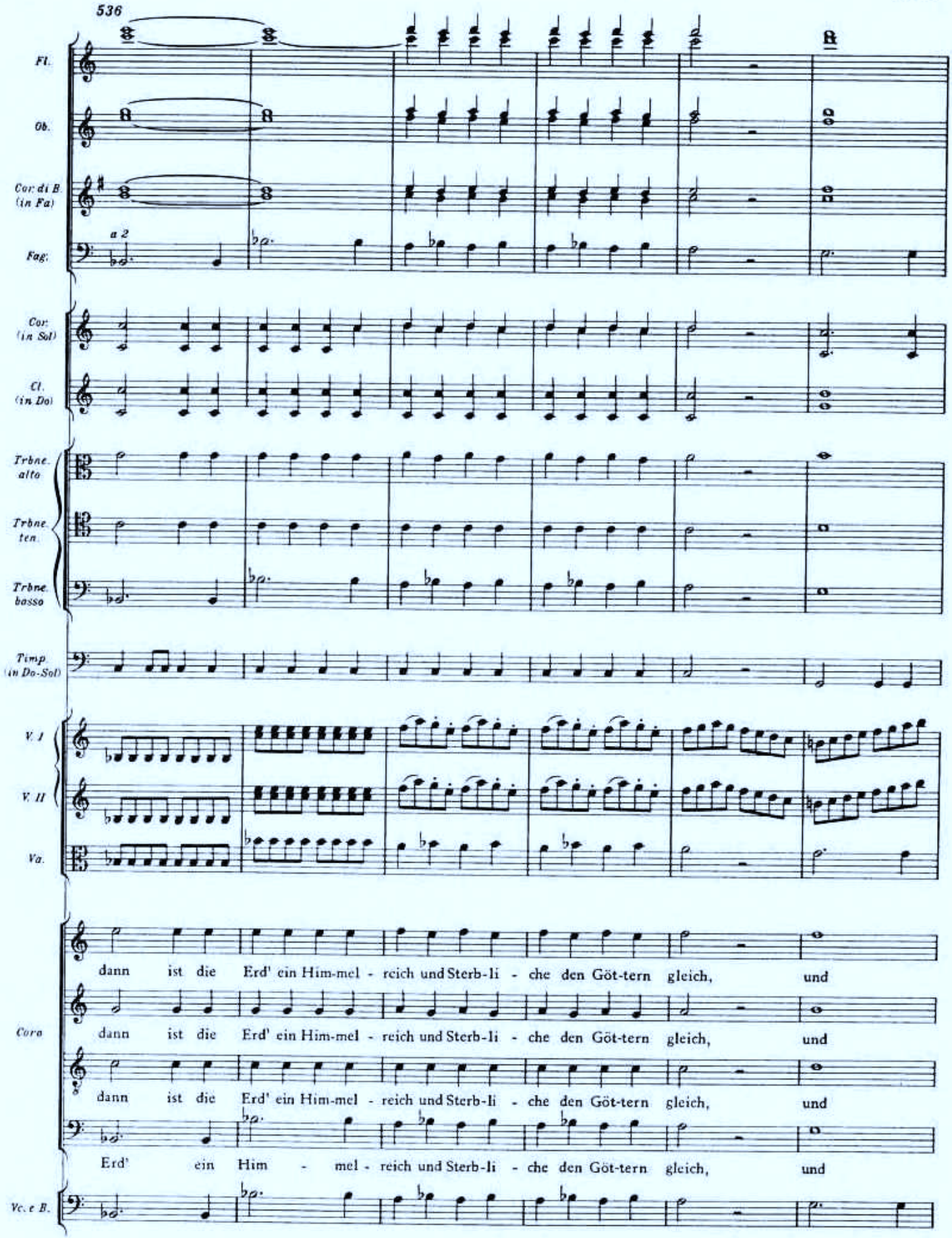

381
Ob.
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
mög'er des Le-bens als Wei-ser sich freun- stets mög'er des Le-bens als Wei-ser sich freun.- Er ist un-ser Ab-gott,dem
Coro
Stets mög' er des Le-bens als Wei-ser sich freun.- Er ist un-ser Ab-gott,dem
mög' er des Le-bens als Wei-ser sich freun- stets mög'er des Le-bens als Wei-ser sich freun.- Er ist un-ser Ab-gott,dem
Stets mög er des Le-bens als Wei-ser sich freun.- Er ist un-ser Ab-gott,dem
Vc. e B.

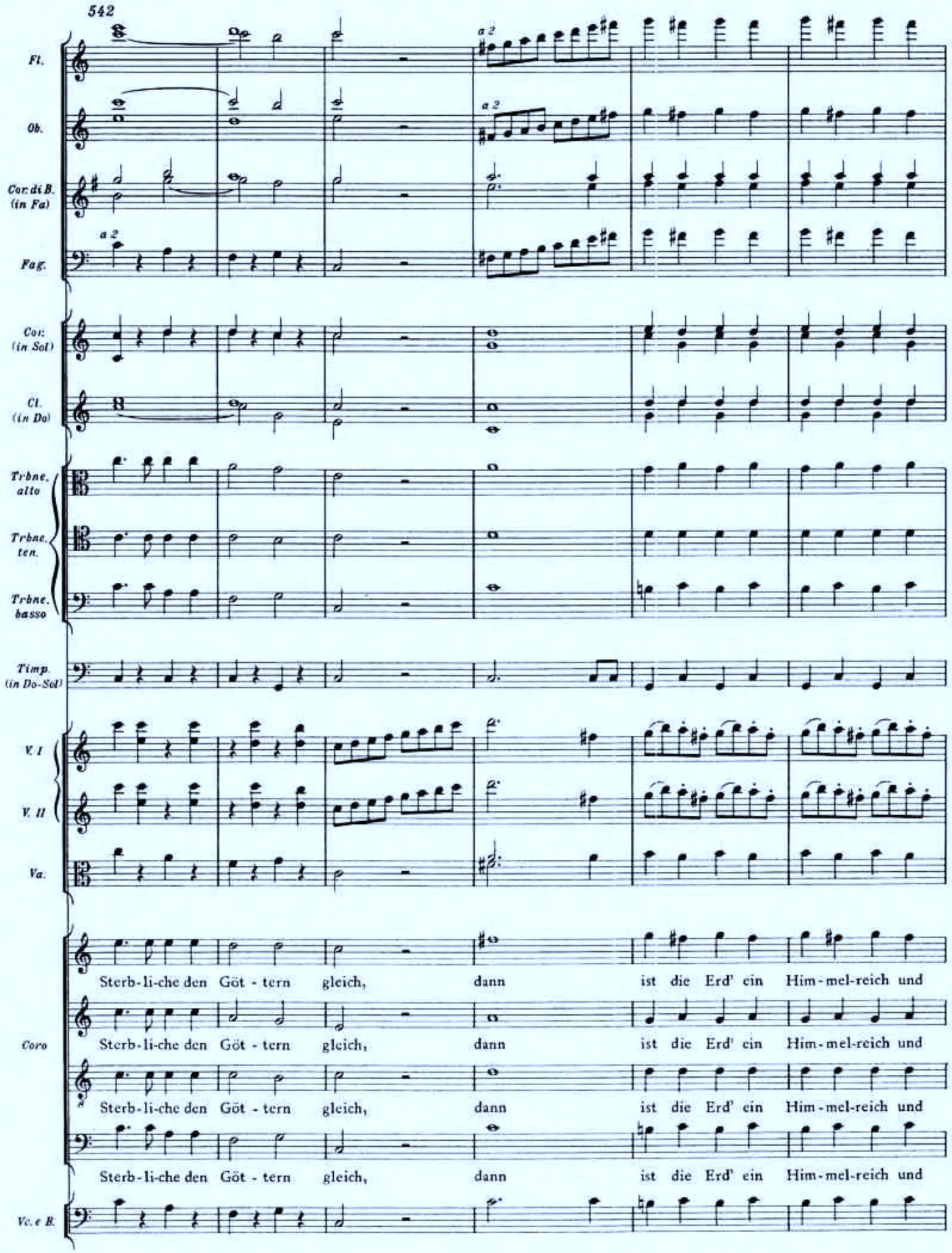
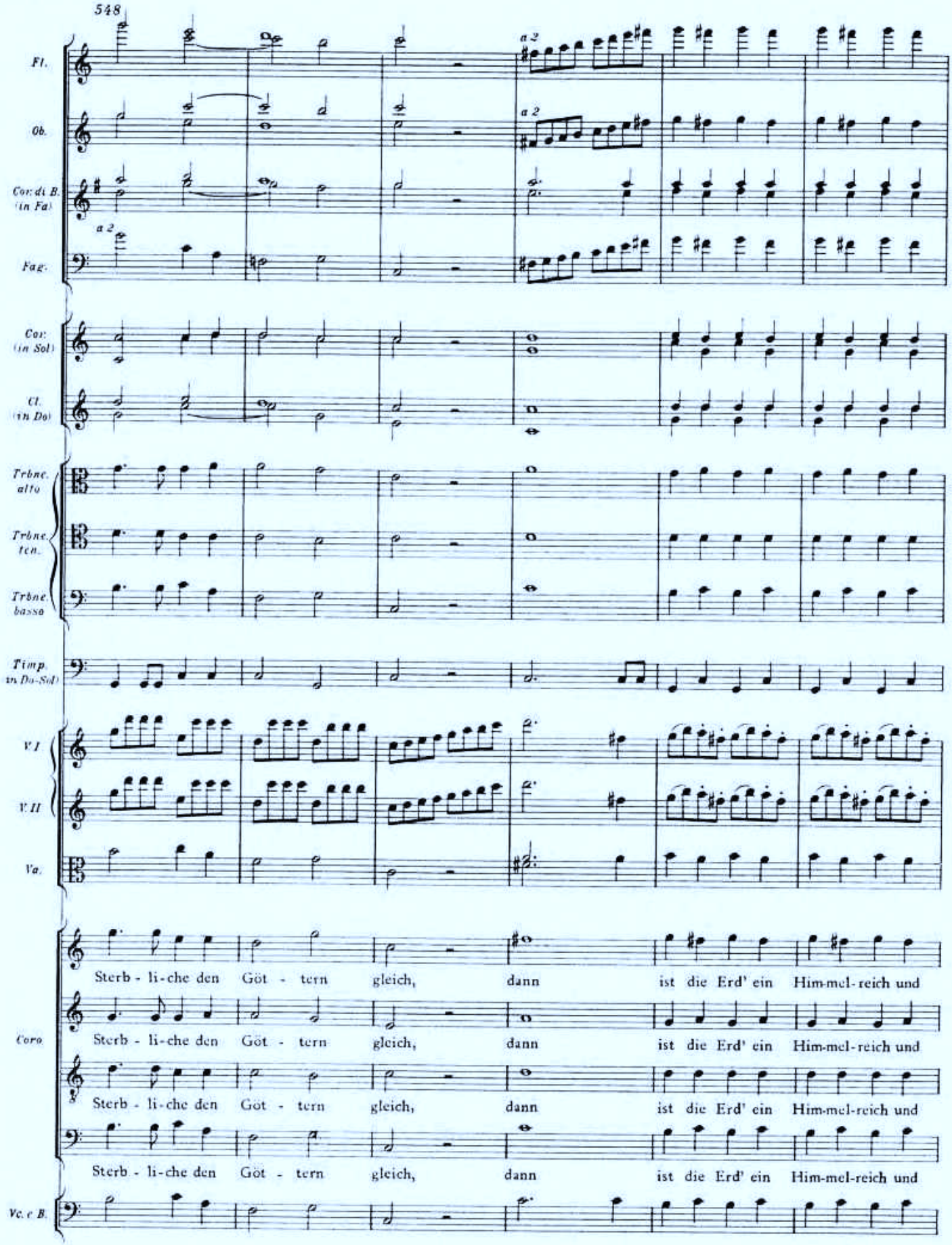
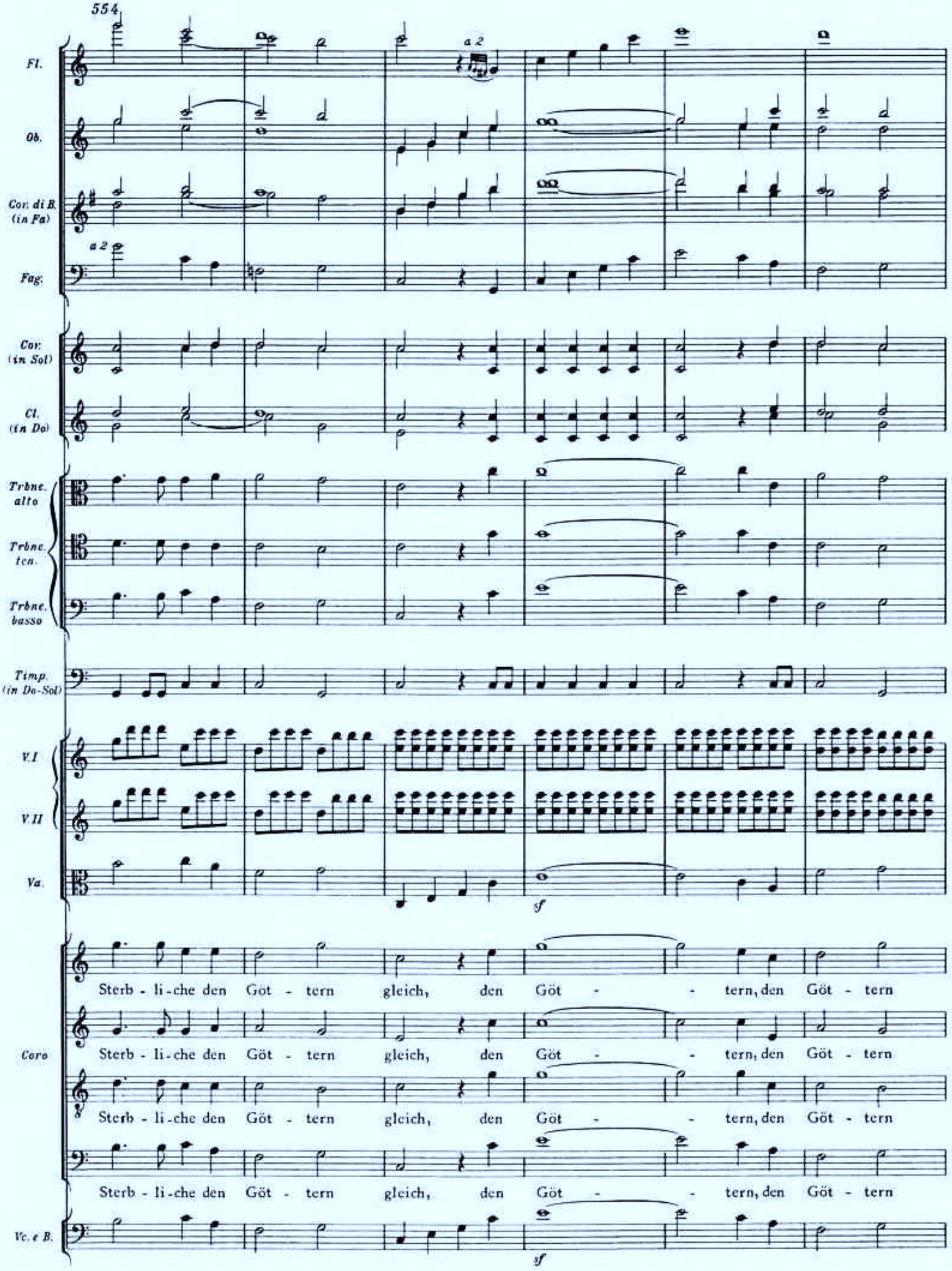
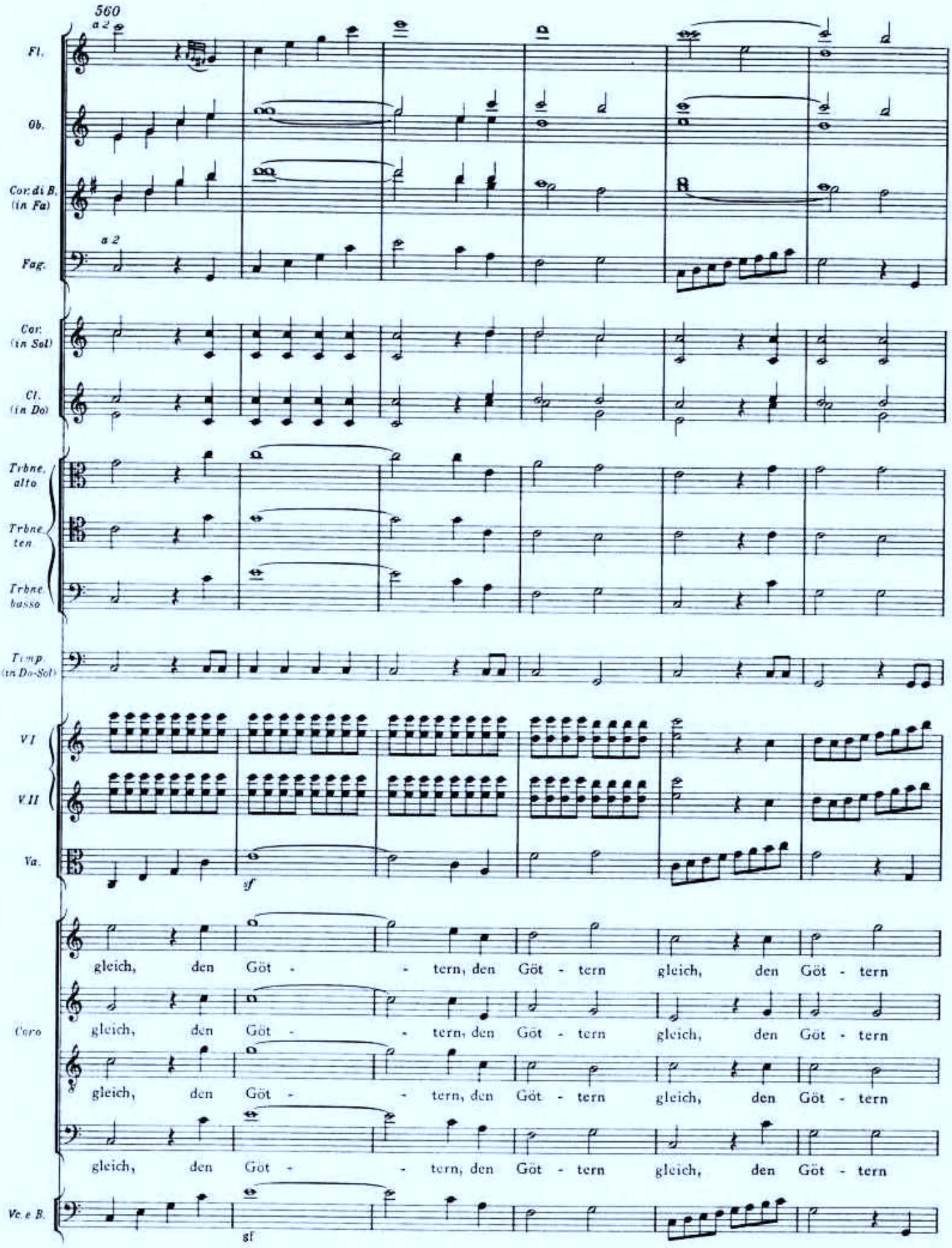
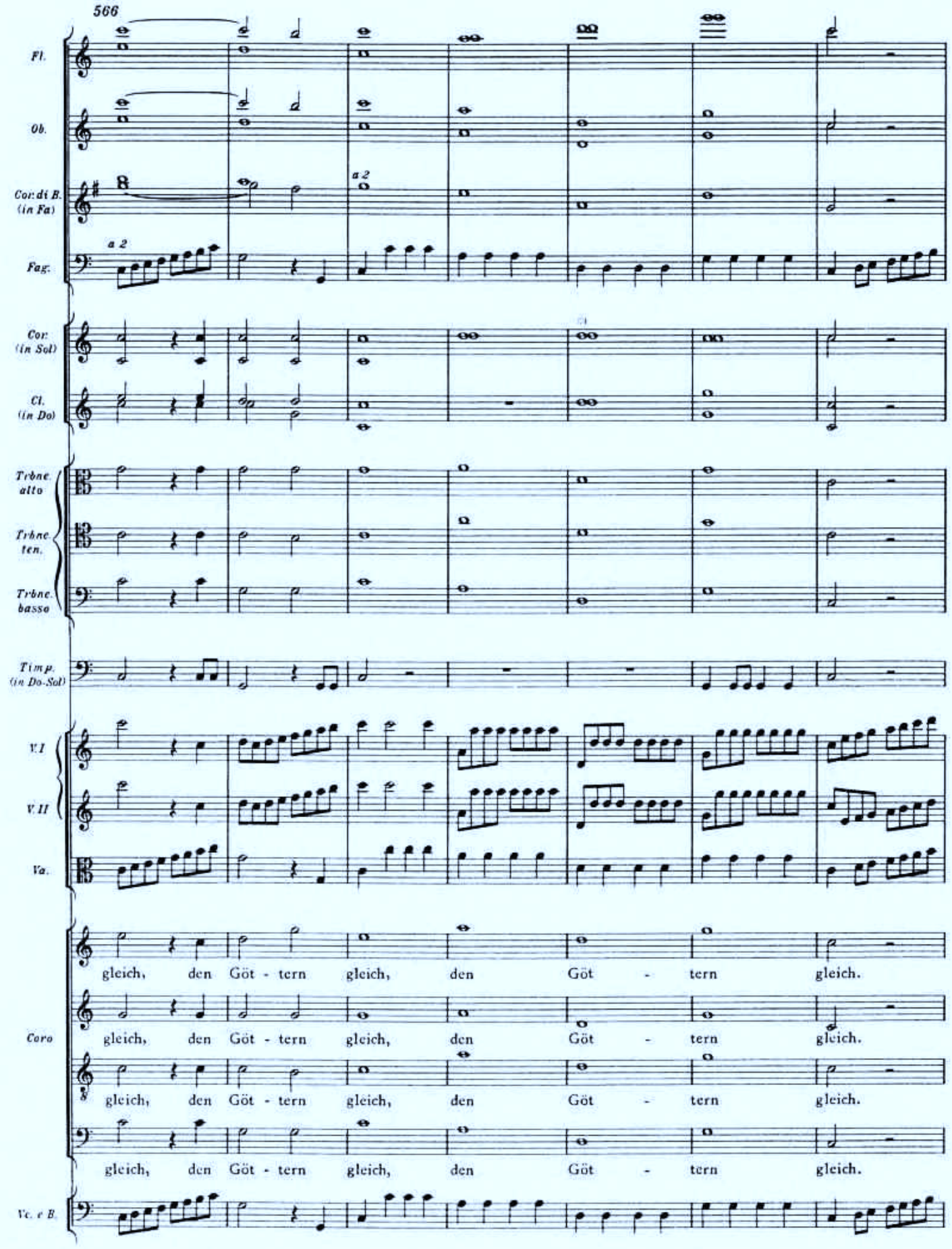
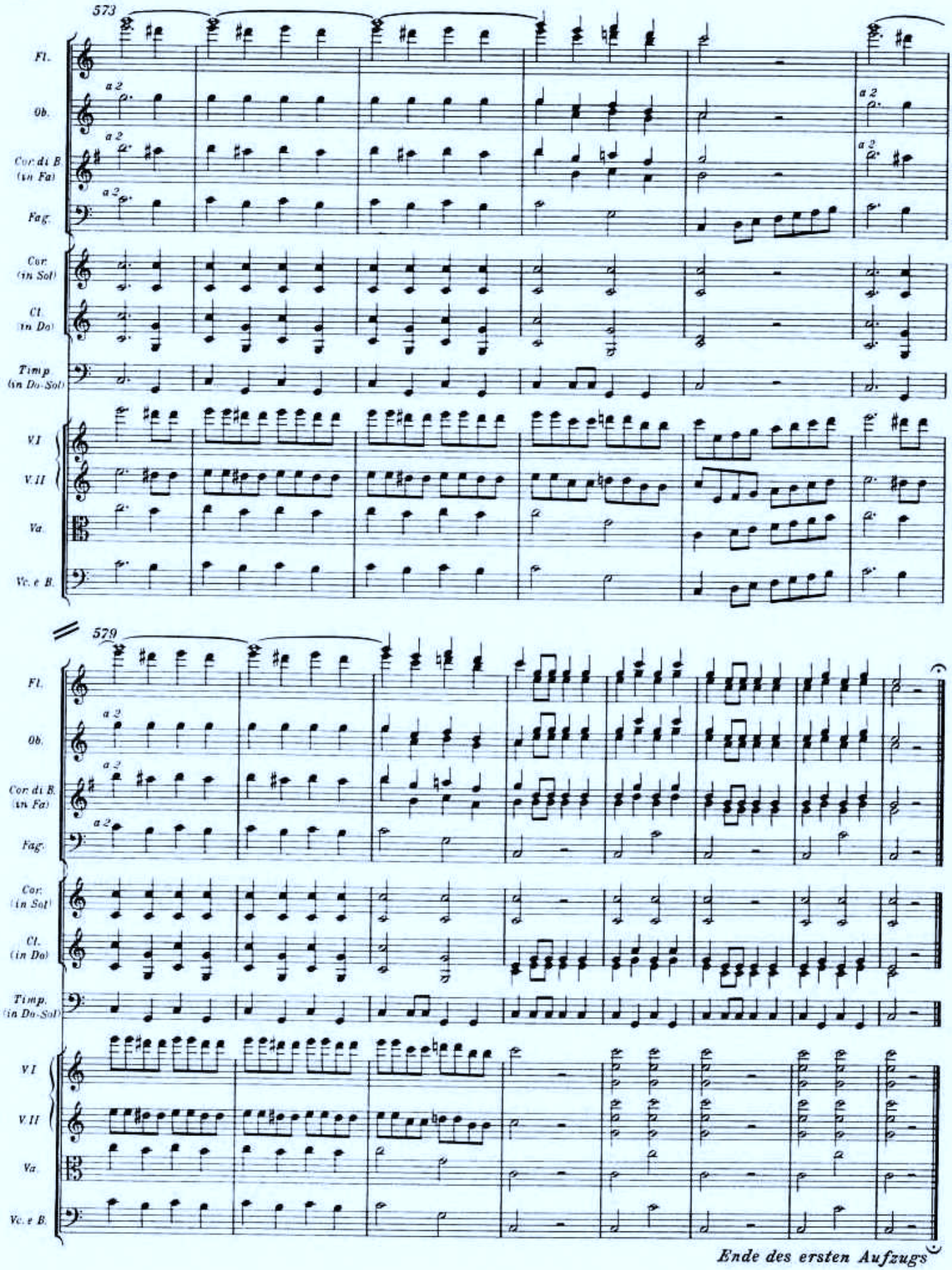


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


390
Ob.
a 2
Fag.
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
(Dieser Chor wird gesungen, bis SARASTRO aus dem Wagen ist.)
al - le sich weihn.
Coro
al - le sich weihn.
al - le sich weihn.
al - le sich weihn.
Vc. e B.

Larghetto
395
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
2 Corni di Bassetto
V. I
V. II
Va.
PAMINA (kniet)
Pam.
Herr, ich bin zwar Ver - bre-che-rin! – ich woll - te dei-ner Macht ent-fliehn. – Al-
Vc. e B.
401
lein die Schuld ist nicht an mir! Der bö-se Mohr ver-lang-te Lie - be, da-rum, o Herr, entfloh ich
406
a 2
dir! –
SARASTRO
Sar.
Steh auf, er-heit-re dich, o Lie-be; denn oh - ne erst in dich zu drin-gen, weiß ich von dei-nem Herzen

412
1mo
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
a 2
p
1mo
V. I
V. II
Va.
Sar.
mehr, du lie - best ei - nen an - dern sehr, ei - nen an - dern sehr. Zur
Vc. e B.
417
V. I
V. II
Va.
Sar.
Lie - be will ich dich nicht zwin - gen, doch geb' ich dir die Frei - heit nicht. Zur
Vc. e B.
421
1mo
Fl.
Ob.
V. I
V. II
Va.
Sar.
Lie - be will ich dich nicht zwin - gen, doch, doch geb' ich dir die Frei - - heit
Vc.
Vc. e B.

425
1mo
Fl.
Ob.
Cor di B. (in Fa)
a 2
Fag.
fp
mfp
mfp
V. I
V. II
Va.
mfp
mfp
mfp
PAMINA
Pam.
Mich ru-fet ja die Kin-des-pflicht, denn mei-ne Mut-ter –
Sav.
nicht.
– steht in meiner
Tutti Bassi
Vc e B.
mfp
429
Fl.
Cor di B (in Fa)
a 2
Fag.
p
p
p
staccato
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
Pam.
Mir klingt der Mut-ter Na-men
Sav.
Macht, du wür-dest um dein Glück ge - bracht, wenn ich dich ih-ren Hän-den lie-ße.–
Vc. e B.
crescendo
f
p

433
Fl.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Fam.
Sar.
Vc. e B.
p
mfp
f
sü - ße. Sie ist_ es - sie ist_ es -
– und ein stol - zes Weib. – Ein
437
Recitativo
fp
Mann muß eu - re Her - zen lei - ten, denn oh - ne ihn pflegt je - des Weib aus ih - rem Wir - kungs - kreis zu schrei - ten.

Neunzehnter Auftritt

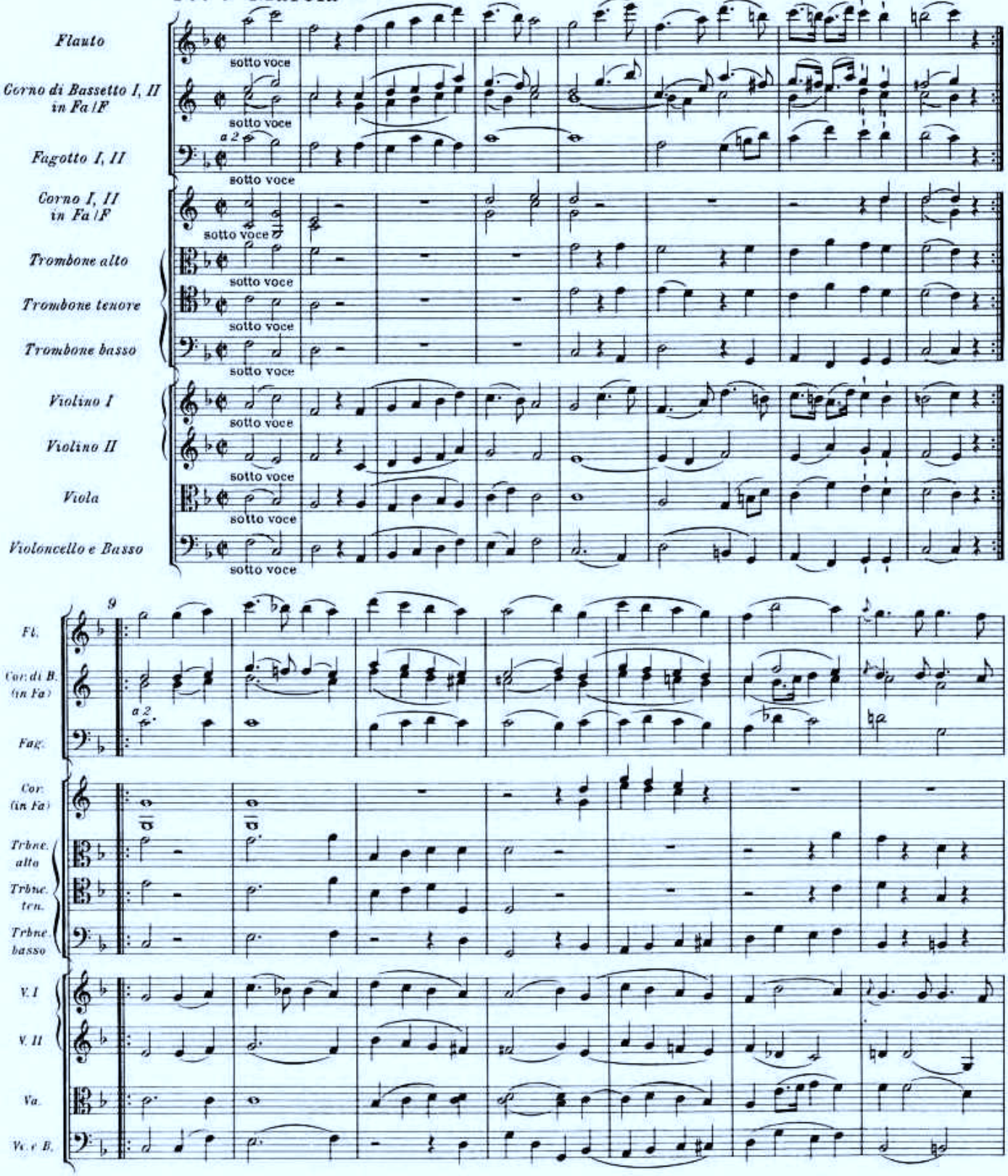
MONOSTATOS, TAMINO. Vorige.

451
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
kaum, er ist's —. Es schling mein
Tam.
sie ist's —, es ist kein Traum.
Vc. e B.
456
1mo
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
Pam.
Arm sich um ihn her, und wenn es auch mein En - de
Tam.
Es schling mein Arm sich um sie her, und wenn es auch mein En - de
Vc. e B.

461
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
wär'!
Tam.
wär'!
Mon.
MONOSTATOS
Welch ei - ne Drei-stig-keit!
Gleich aus - ein - an - der,
Was soll das hei - ßen?
Coro
Was soll das hei - ßen?
Was soll das hei - ßen?
Was soll das hei - ßen?
Vc. e B.

466
Fl.
Ob.
Cor di B. (in Fa)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Mon.
Vc. e B.
a 2
p
mfp
(trennt sie)
(kniet)
das geht zu weit!
Dein Skla - ve liegt zu dei - nen
471
I mo
fp
Füßen, laß den ver - weg - nen Frev - ler bü - ßen. Be-denk, wie frech der Kna - be ist! Durch die - ses

*) T. 485, Violoncello/Basso (3. Viertel): so im Autograph; vgl. Vorwort.

488
Fl.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Mon.
Schon dei - ne Gna - de macht mich
Sar.
He! gebt dem Eh - ren-mann so - gleich-
Vc. e B.
493
Fl.
V. I
V. II
Va.
Mon.
(kniet)
reich! Ach Herr, ach Herr, den
Sar.
-nur sie-ben und sie - ben-zig Soh - len - streich!
Vc. e B.

499
Ob.
Cor di B. (in Fa)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Mon.
Sar.
Coro
Vc. e B.
1mo
(MONOSTATOS wird fortgeführt.)
Lohn ver - hofft' ich nicht.
Nicht Dank! es ist ja mei - ne Pflicht!
sotto voce
Es le - be Sa -

504
Fl.
Ob.
Cor di B. (in Fa)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
f
p
p sotto voce
ra - stro, der gött - li - che Wei - se, er loh - net, und stra - fet in

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Presto
518
Fl.
Ob.
Cor di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a 2
(Zwei bringen eine Art Sack und bedecken die Haupter der beiden Fremden.)
Wenn Tu-gend und Ge - rech-tig-keit der Gro - ßen
Wenn Tu-gend und Ge - rech-tig-keit der Gro - ßen
Wenn Tu-gend und Ge - rech-tig-keit der Gro - ßen
Wenn Tu-gend und Ge - rech-tig-keit der Gro - ßen

525
a 2
Fl.
Ob.
Cor di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Coro
Pfad mit Ruhm be - streut, der Gro - ßen Pfad mit Ruhm be - streut, mit Ruhm be - streut, mit Ruhm be -
Vc. e B.

530
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
a 2
a 2
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
streut, dann ist die Erd' ein Him - mel - reich,
streut, dann ist die Erd' ein Him-mel - reich,
streut, dann ist die Erd' ein Him-mel - reich,
streut, dann ist die Erd' ein Him-mel - reich, dann ist die

536
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
a 2
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Coro
dann ist die Erd' ein Him-mel - reich und Sterb-li - che den Göt-tern gleich, und
dann ist die Erd' ein Him-mel - reich und Sterb-li - che den Göt-tern gleich, und
dann ist die Erd' ein Him-mel - reich und Sterb-li - che den Göt-tern gleich, und
Erd' ein Him - mel - reich und Sterb-li - che den Göt-tern gleich, und
Vc. e B.

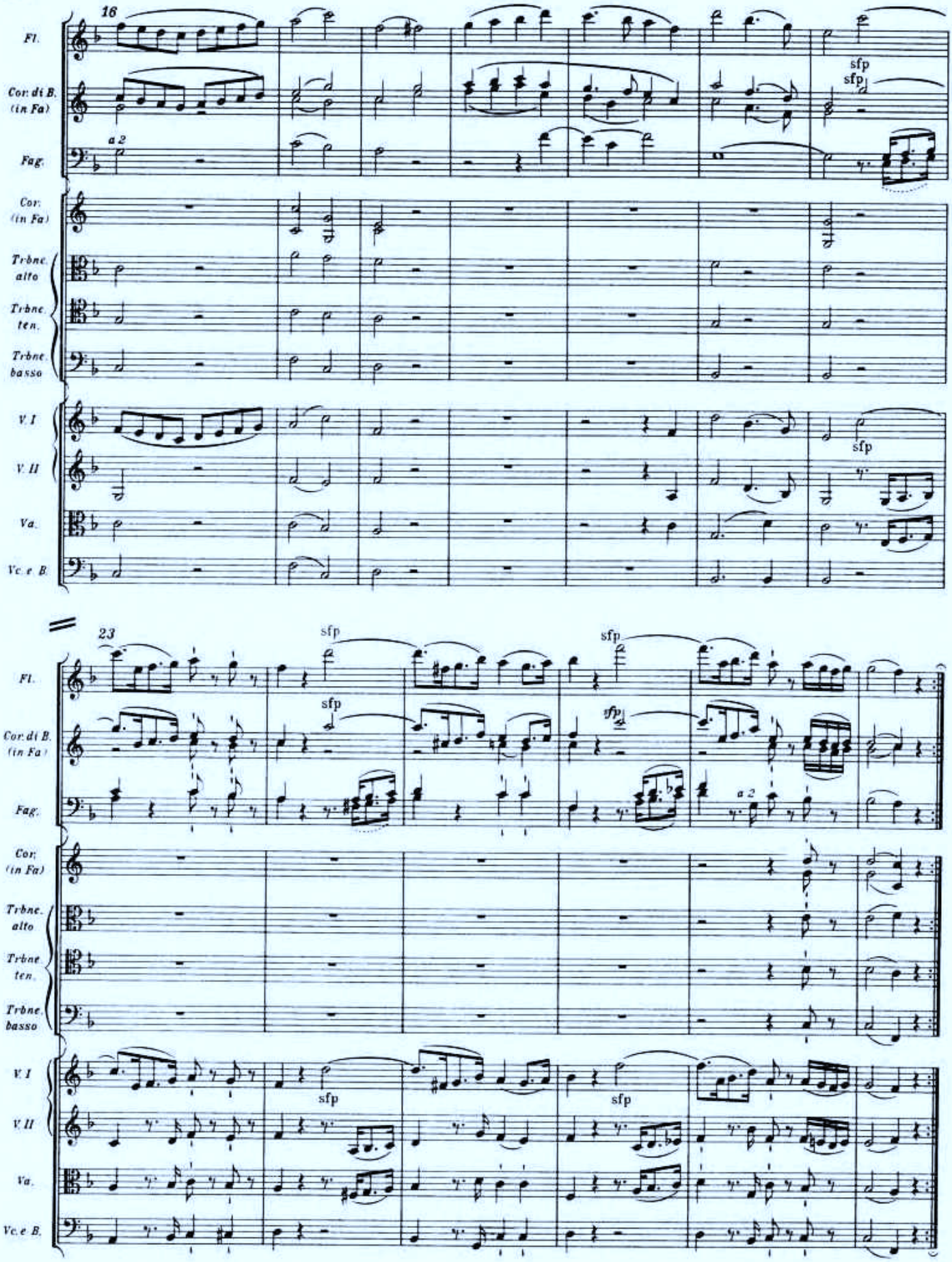

542
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a 2
Sterb-li-che den Göt - tern gleich, dann ist die Erd' ein Him-mel-reich und

548
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
a 2
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. in Do-Sol
V.I
V.II
Va.
Coro
Vc. e B.
Sterb - li-che den Göt - tern gleich, dann ist die Erd' ein Him-mel-reich und
Sterb - li-che den Göt - tern gleich, dann ist die Erd' ein Him-mel-reich und
Sterb - li-che den Göt - tern gleich, dann ist die Erd' ein Him-mel-reich und
Sterb - li-che den Göt - tern gleich, dann ist die Erd' ein Him-mel-reich und

554
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
a 2
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
V.I
V.II
Va.
sf
Coro
Sterb - li - che den Göt - tern gleich, den Göt - - tern, den Göt - tern
Vc. e B.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

*) T. 570, Hörner: so im Autograph.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZWEITER AUFZUG

Erster Auftritt

Das Theater ist ein Palmwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. 18 Sitze von Blättern; auf einem jeden Sitze steht eine Pyramide und ein großes schwarzes Horn mit Gold gefaßt. In der Mitte ist die größte Pyramide, auch die größten Bäume. SARASTRO nebst andern Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmzweige in der Hand.

Nº 9 Marcia *)

*) Ein abweichender erster Entwurf des Marsches ist im Anhang II als Nr. 3, S. 376, wiedergegeben.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

16
Fl.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
a 2
sfp
sfp
Cor. (in Fa)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
sfp
23
sfp
sfp
sfp
sfp
a 2
sfp
sfp

SARASTRO (nach einer Pause)
Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten Diener der großen Götter Osiris und Isis! — Mit reiner Seele erklär' ich euch, daß unsre heutige Versammlung eine der wichtigsten unsrer Zeit ist. — Tamino, ein Königssohn, 20 Jahre seines Alters, wandelt an der nördlichen Pforte unsers Tempels und seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstande, den wir alle mit Mühe und Fleiß erringen müssen. — Kurz, dieser Jüngling will seinen nächtlichen Schleier von sich reißen und ins Heiligtum des größten Lichtes blicken. — Diesen Tugendhaften zu bewachen, ihm freundschaftlich die Hand zu bieten, sei heute eine unsrer wichtigsten Pflichten.

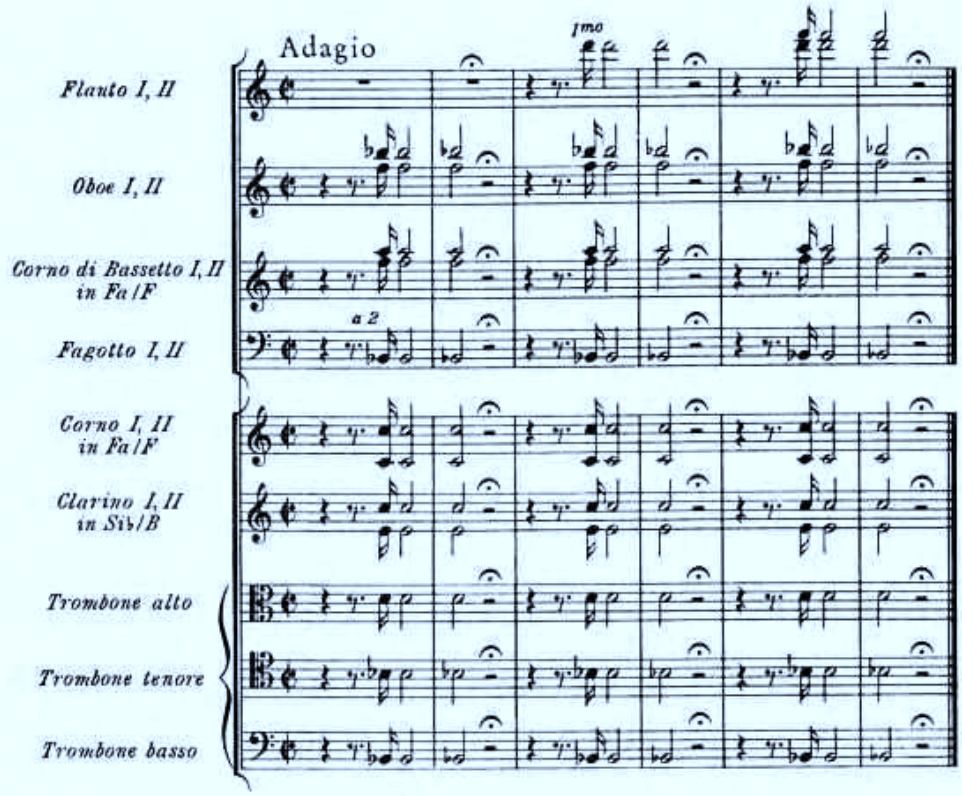
ERSTER PRIESTER (steht auf)
Er besitzt Tugend?

SARASTRO
Tugend!

ZWEITER PRIESTER
Auch Verschwiegenheit?

SARASTRO
Verschwiegenheit!

DRITTER PRIESTER
Ist wohltätig?

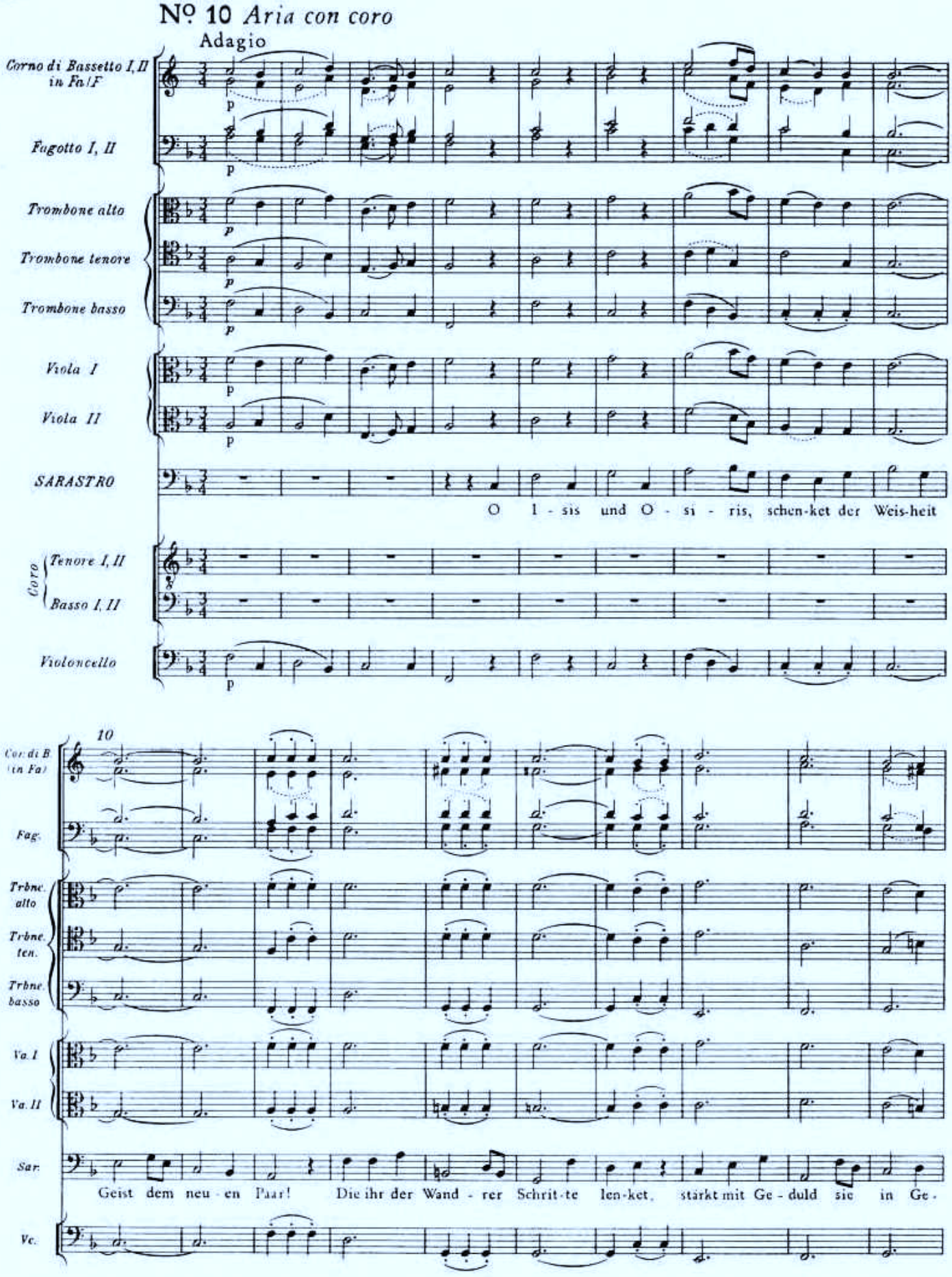
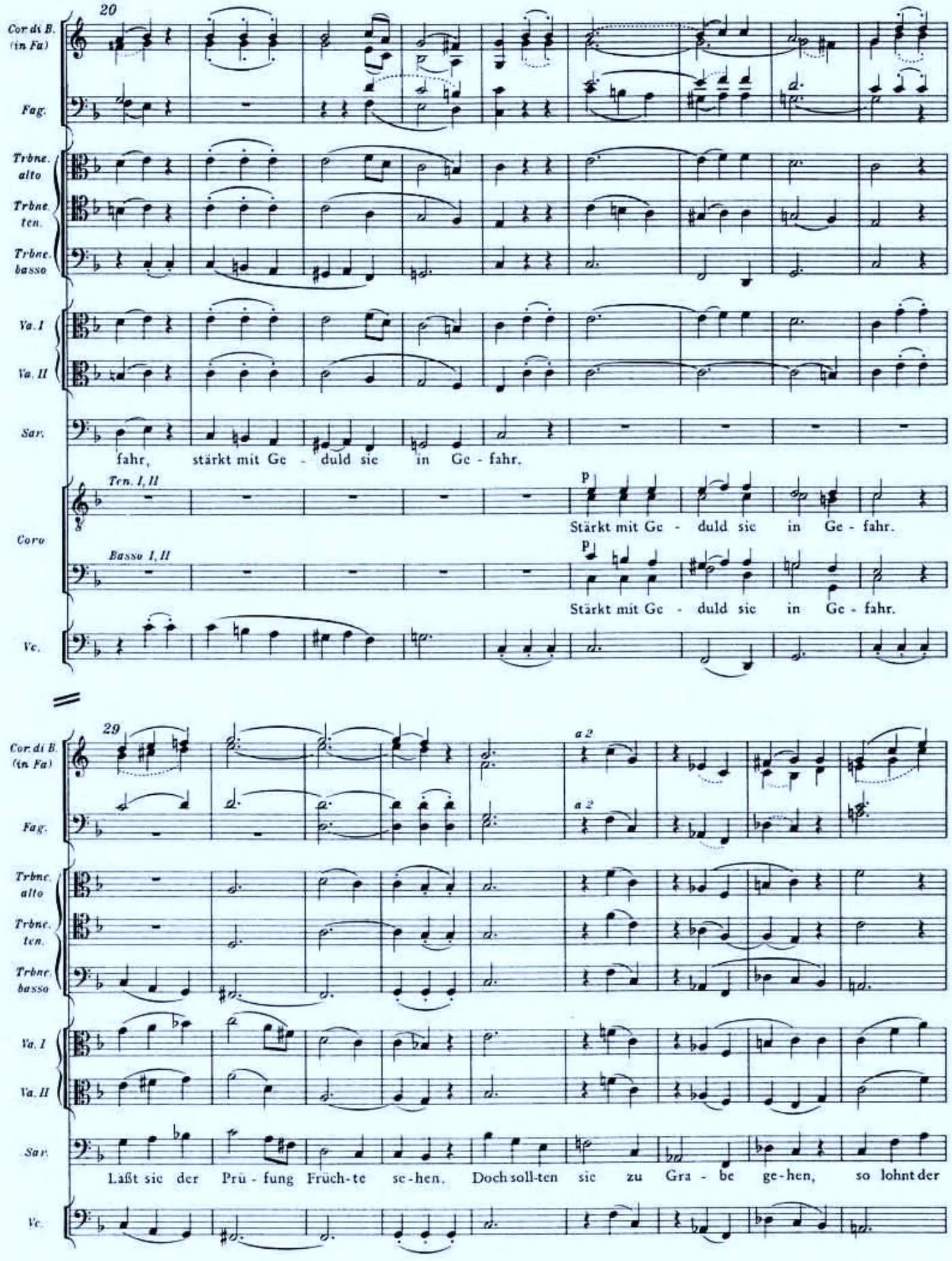
SARASTRO
Wohltätig! — Haltet ihr ihn für würdig, so folgt meinem Beispiele.
(Sie blasen dreimal in die Hörner.)

Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit. — Mag immer das Vorurteil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen! — Weisheit und Vernunft zerstückt es gleich dem Spinnengewebe. — Unsere Säulen erschüttern sie nie. Jedoch, das böse Vorurteil soll schwinden; und es wird schwinden, sobald Tamino selbst die Größe unserer schweren Kunst besitzen wird. — Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die Götter dem holden Jünglinge bestimmt; dies ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen Mutter entriß. — Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unsern festen Tempelbau zu zerstören. Allein, das soll sie nicht; Tamino, der holde Jüngling selbst, soll ihn mit uns befestigen und als Eingeweihter der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein.
(Der dreimalige Akkord in den Hörnern wird von allen wiederholt.)

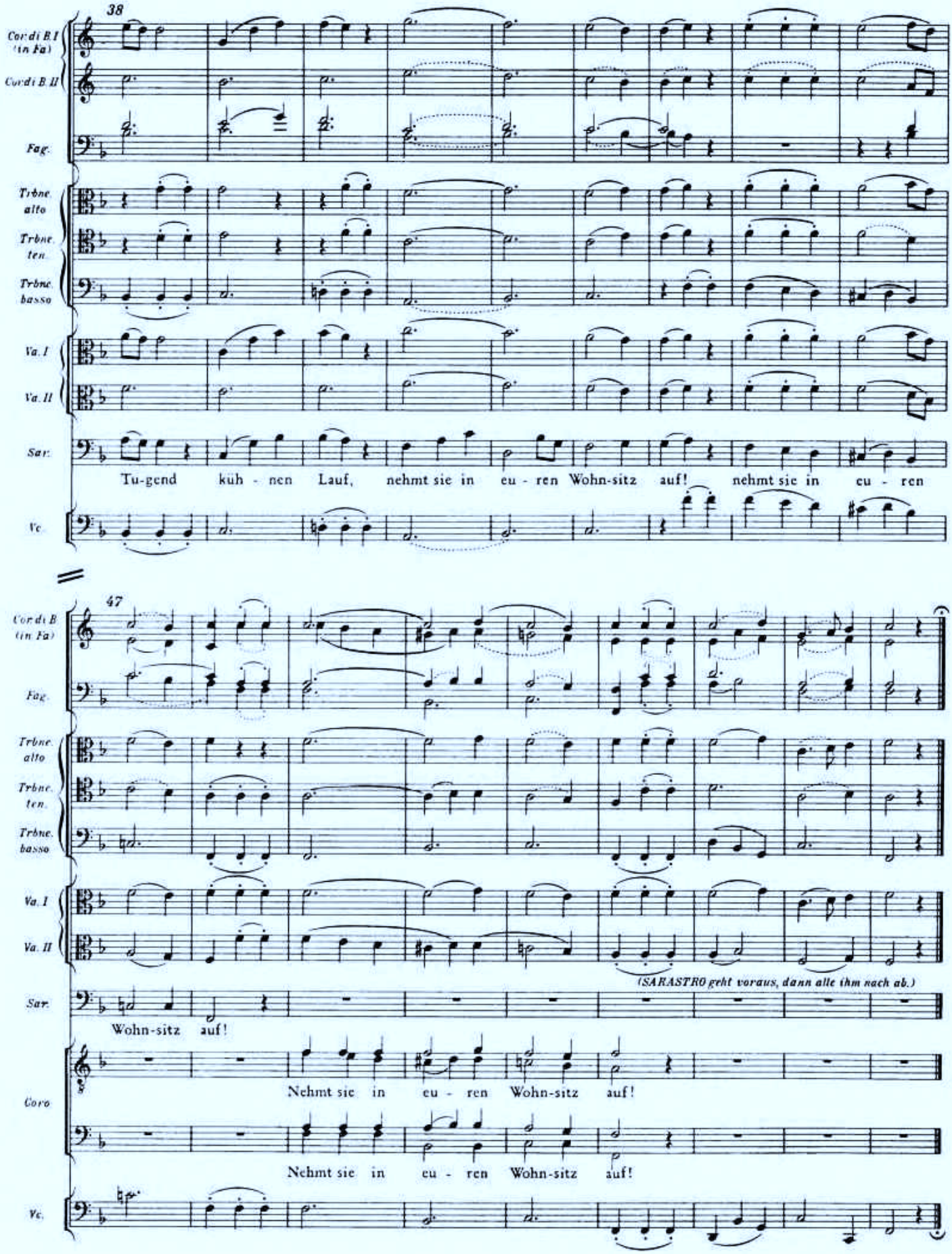
SPRECHER (steht auf)
Großer Sarastro, deine weisheitsvollen Reden erkennen und bewundern wir; allein, wird Tamino auch die harten Prüfungen, so seiner warten, bekämpfen? — Verzeih, daß ich so frei bin, dir meinen Zweifel zu eröffnen! Mich bangt es um den Jüngling. Wenn nun im Schmerz dahingesunken sein Geist ihn verließe, und er dem harten Kampfe unterläge? — Er ist Prinz! —

SARASTRO
Noch mehr — — Er ist Mensch!

SPRECHER
Wenn er nun aber in seiner frühen Jugend leblos erblaßte?

SARASTRO
Dann ist er Osiris und Isis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir.
(Der dreimalige Akkord wird wiederholt.)
Man führe Tamino mit seinem Reisegefährten in *den* Vorhof des Tempels ein.
(zum SPRECHER, der vor ihm niederkniet)
Und du, Freund! den die Götter durch uns zum Verteidiger der Wahrheit bestimmten — vollziehe dein heiliges Amt und lehre durch deine Weisheit beide, was Pflicht der Menschheit sei, lehre sie die Macht der Götter erkennen.

(SPRECHER geht mit einem Priester ab, alle Priester stellen sich mit ihren Palmzweigen zusammen.)

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

20
Cor di B. (in Fa)
Fag.
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Va. I
Va. II
Sar.
fahr, stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr.
Ten. I, II
Coro
Basso I, II
p
Stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr.
Vc.
29
a 2
Laßt sie der Prü - fung Früch-te se-hen. Doch soll-ten sie zu Gra - be ge-hen, so lohnt der



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Nacht, der Donner rollt von weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera*) von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe, altägyptische Türen, welche mehr Seitengebäude vorstellen.

Zweiter Auftritt

TAMINO und PAPAGENO werden vom SPRECHER und dem andern PRIESTER hereingeführt; sie lösen ihnen die Säcke ab; die Priester gehen dann ab.

TAMINO
Eine schreckliche Nacht! — Papageno, bist du noch bei mir?

PAPAGENO
I, freilich!

TAMINO
Wo denkst du, daß wir uns nun befinden?

PAPAGENO
Wo? Ja wenn's nicht finster wäre, wollt' ich dir's schon sagen — aber so —
(Donnerschlag)
O weh! —

TAMINO
Was ist's?

PAPAGENO
Mir wird nicht wohl bei der Sache!

TAMINO
Du hast Furcht, wie ich höre.

PAPAGENO
Furcht eben nicht, nur eiskalt läuft's mir über den Rücken.
(starker Donnerschlag)
O weh!

TAMINO
Was soll's?

PAPAGENO
Ich glaube, ich bekomme ein kleines Fieber.

TAMINO
Pfui, Papageno! Sei ein Mann!

PAPAGENO
Ich wollt', ich wär' ein Mädchen!
(ein sehr starker Donnerschlag)
O! O! O! Das ist mein letzter Augenblick.

Dritter Auftritt

SPRECHER und der andere PRIESTER mit Fackeln. Vorige.

SPRECHER
Ihr Fremdlinge, was sucht oder fordert ihr von uns? Was treibt euch an, in unsre Mauern zu dringen?

TAMINO
Freundschaft und Liebe.

SPRECHER
Bist du bereit, es mit deinem Leben zu erkämpfen?

TAMINO
Ja!

SPRECHER
Auch wenn Tod dein Los wäre?

TAMINO
Ja!

SPRECHER
Prinz, noch ist's Zeit zu weichen — einen Schritt weiter, und es ist zu spät. —

TAMINO
Weisheitslehre sei mein Sieg; Pamina, das holde Mädchen, mein Lohn.

SPRECHER
Du unterziehst jeder Prüfung dich?

TAMINO
Jeder!

SPRECHER
Reiche deine Hand mir! —
(Sie reichen sich die Hände.)
So!

ZWEITER PRIESTER
Ehe du weiter sprichst, erlaube mir, ein paar Worte mit diesem Fremdlinge zu sprechen. — — Willst auch du dir Weisheitsliebe erkämpfen?

PAPAGENO
Kämpfen ist meine Sache nicht. — Ich verlang' auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; — und wenn es ja sein könnte, daß ich mir einmal ein schönes Weibchen fange.

ZWEITER PRIESTER
Die wirst du nie erhalten, wenn du dich nicht unsern Prüfungen unterziehst.

PAPAGENO
Worin besteht diese Prüfung? —

ZWEITER PRIESTER
Dich allen unsern Gesetzen unterwerfen, selbst den Tod nicht scheuen.

PAPAGENO
Ich bleibe ledig!

SPRECHER
Aber wenn du dir ein tugendhaftes, schönes Mädchen erwerben könntest?

PAPAGENO
Ich bleibe ledig!

ZWEITER PRIESTER
Wenn nun aber Sarastro dir ein Mädchen aufbewahrt hätte, das an Farbe und Kleidung dir ganz gleich wäre? —

PAPAGENO
Mir gleich! Ist sie jung?

ZWEITER PRIESTER
Jung und schön!

PAPAGENO
Und heißt?

ZWEITER PRIESTER
Papagena.

PAPAGENO
Wie? — Pa — ?

ZWEITER PRIESTER
Papagena!

PAPAGENO
Papagena? — Die möcht' ich aus bloßer Neugierde sehen.

*) = Trümmer.

ZWEITER PRIESTER
Sehen kann du sie! — —

PAPAGENO
Aber wenn ich sie gesehen habe, hernach muß ich sterben?

(ZWEITER PRIESTER macht eine zweideutige Pantomime.)

PAPAGENO
Ja? — Ich bleibe ledig!

ZWEITER PRIESTER
Sehen kannst du sie, aber bis zur verlaufenen Zeit kein Wort mit ihr sprechen; wird dein Geist so viel Standhaftigkeit besitzen, deine Zunge in Schranken zu halten?

PAPAGENO
O ja!

ZWEITER PRIESTER
Deine Hand! du sollst sie sehen.

SPRECHER
Auch dir, Prinz, legen die Götter ein heilsames Stillschweigen auf; ohne dieses seid ihr beide verloren. — Du wirst Pamina sehen — aber nie sie sprechen dürfen; dies ist der Anfang eurer Prüfungszeit. —

Nº 11 Duetto

Allegretto

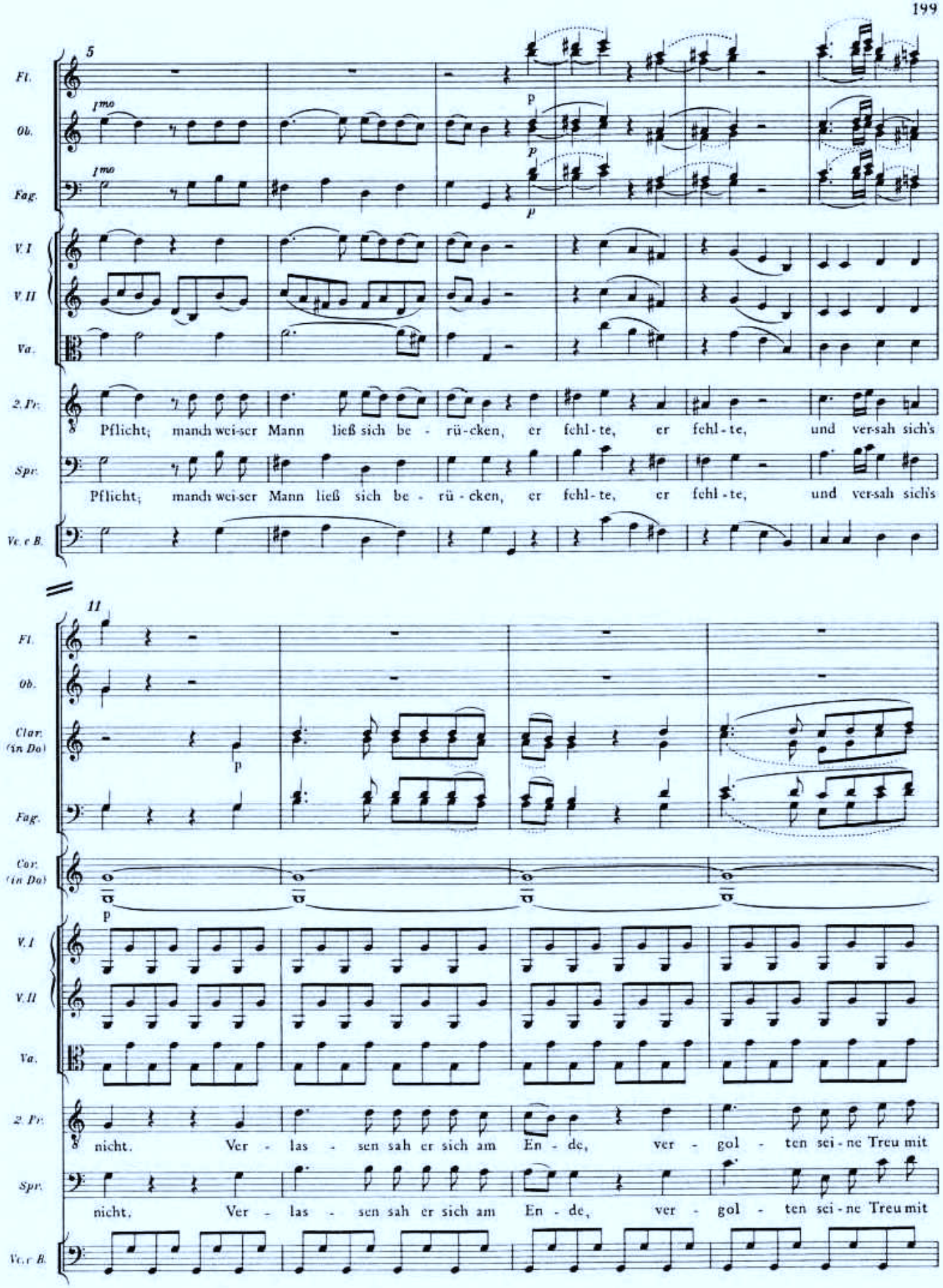
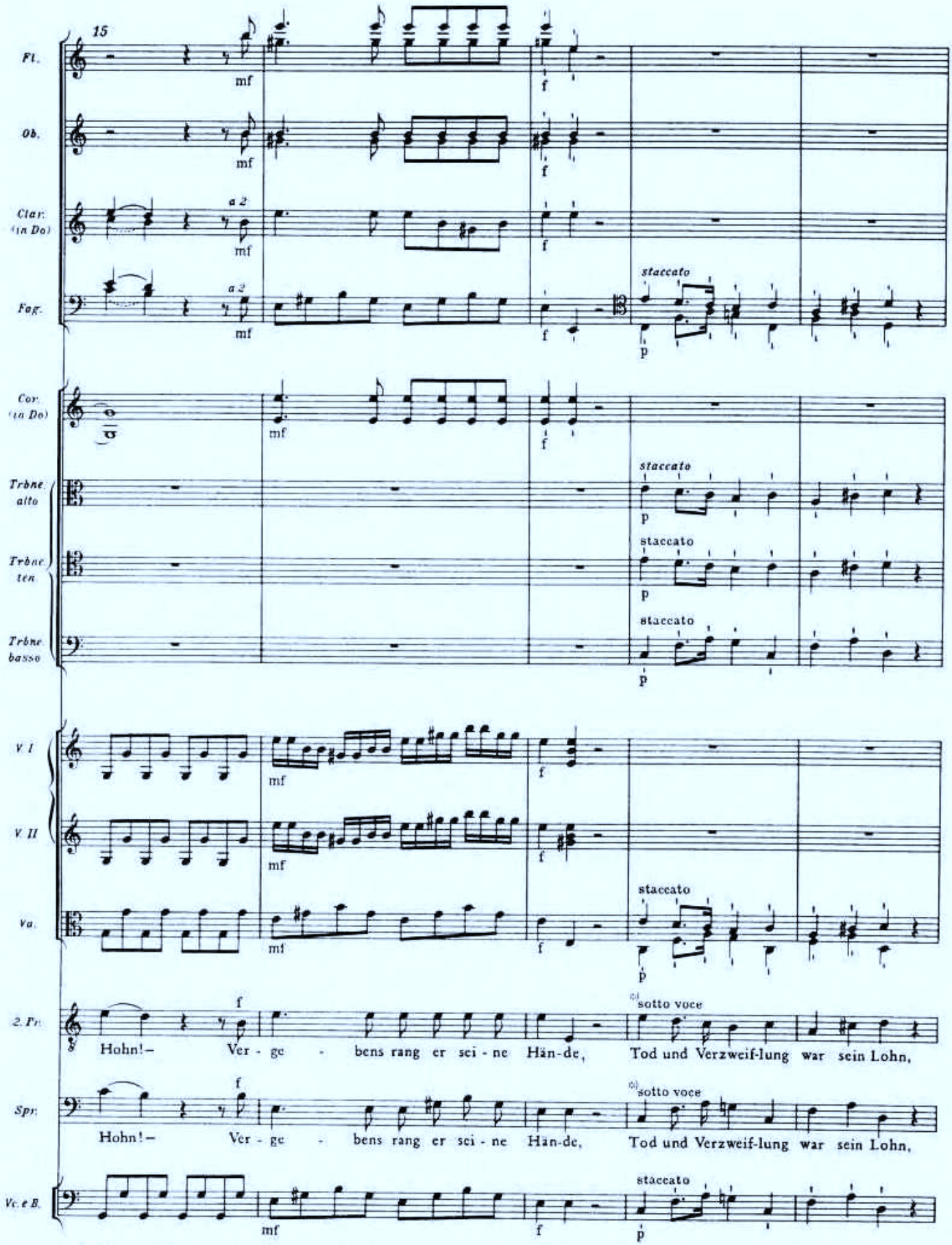
Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do/C
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Clarino I, II in Do/C
Trombone alto
Trombone tenore
Trombone basso
Timpani in Do-Sol/C-G
Violino I
Violino II
Viola I, II
ZWEITER PRIESTER *)
SPRECHER *)
Violoncello e Basso

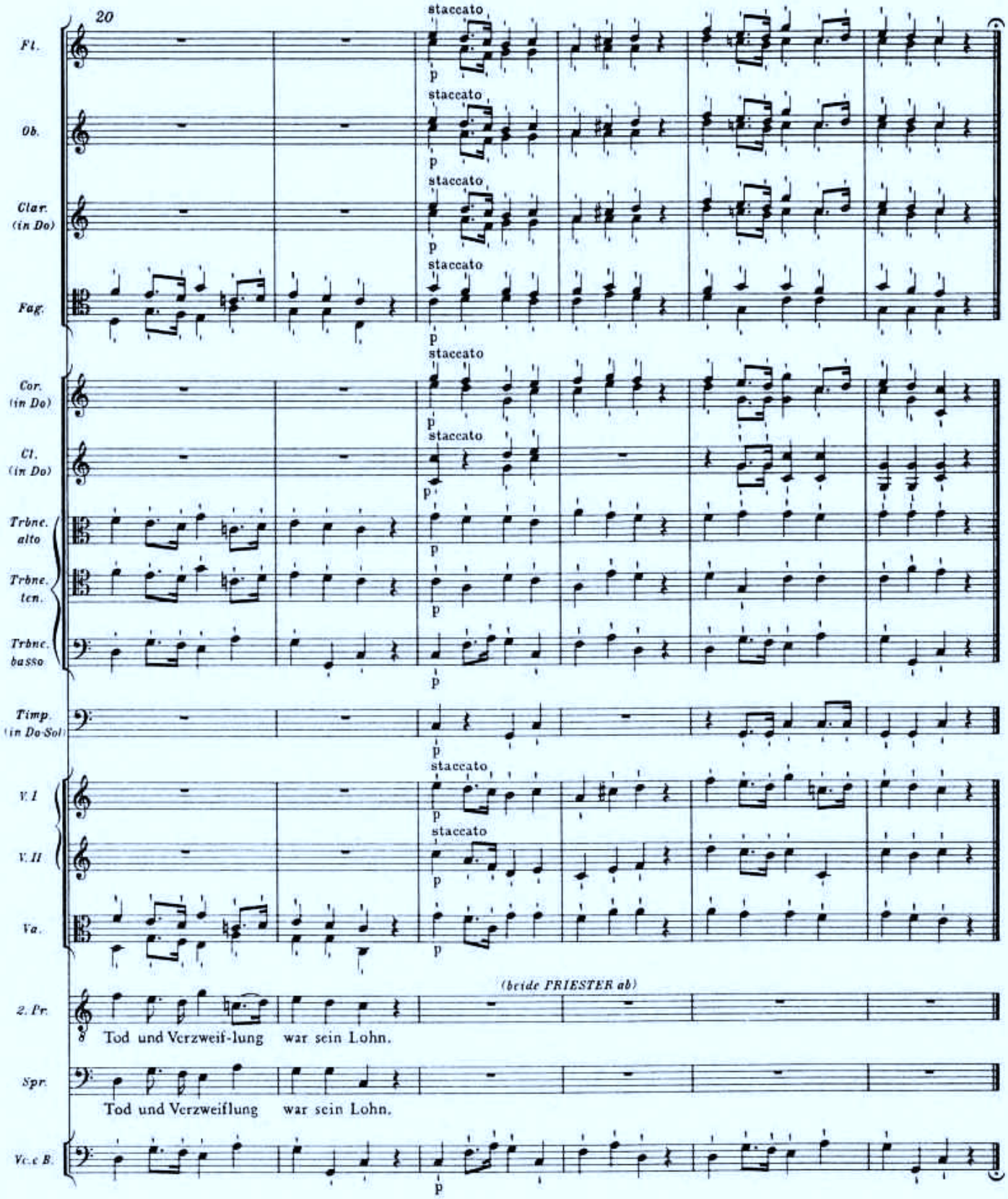
1mo

p

Be-wah-ret euch vor Wei - ber - tü - cken, dies ist des Bun - des er - ste

Be-wah-ret euch vor Wei - ber - tü - cken, dies ist des Bun - des er - ste

*) Im Autograph „1:" bzw. „2:" Priester"; vgl. Vorwort.

5
Fl.
Ob.
Fag.
1mo
1mo
p
p
p
V. I
V. II
Va.
2. Pr.
Spr.
Pflicht; manch wei-ser Mann ließ sich be - rü-cken, er fehl-te, er fehl-te, und ver-sah sich's
Pflicht; manch wei-ser Mann ließ sich be - rü-cken, er fehl-te, er fehl-te, und ver-sah sich's
Vc. e B.
11
Fl.
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
p
p
V. I
V. II
Va.
2. Pr.
Spr.
nicht. Ver - las - sen sah er sich am En - de, ver - gol - ten sei-ne Treu mit
nicht. Ver - las - sen sah er sich am En - de, ver - gol - ten sei-ne Treu mit
Vc. e B.

*) Eine Skizze zu T. 18—21 ist im Anhang II als Nr. 4, S. 377, wiedergegeben.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Vierter Auftritt

TAMINO, PAPAGENO.

PAPAGENO

He, Lichter her! Lichter her! — Das ist doch wunderlich, so oft einen die Herrn verlassen, so sieht man mit offenen Augen nichts.

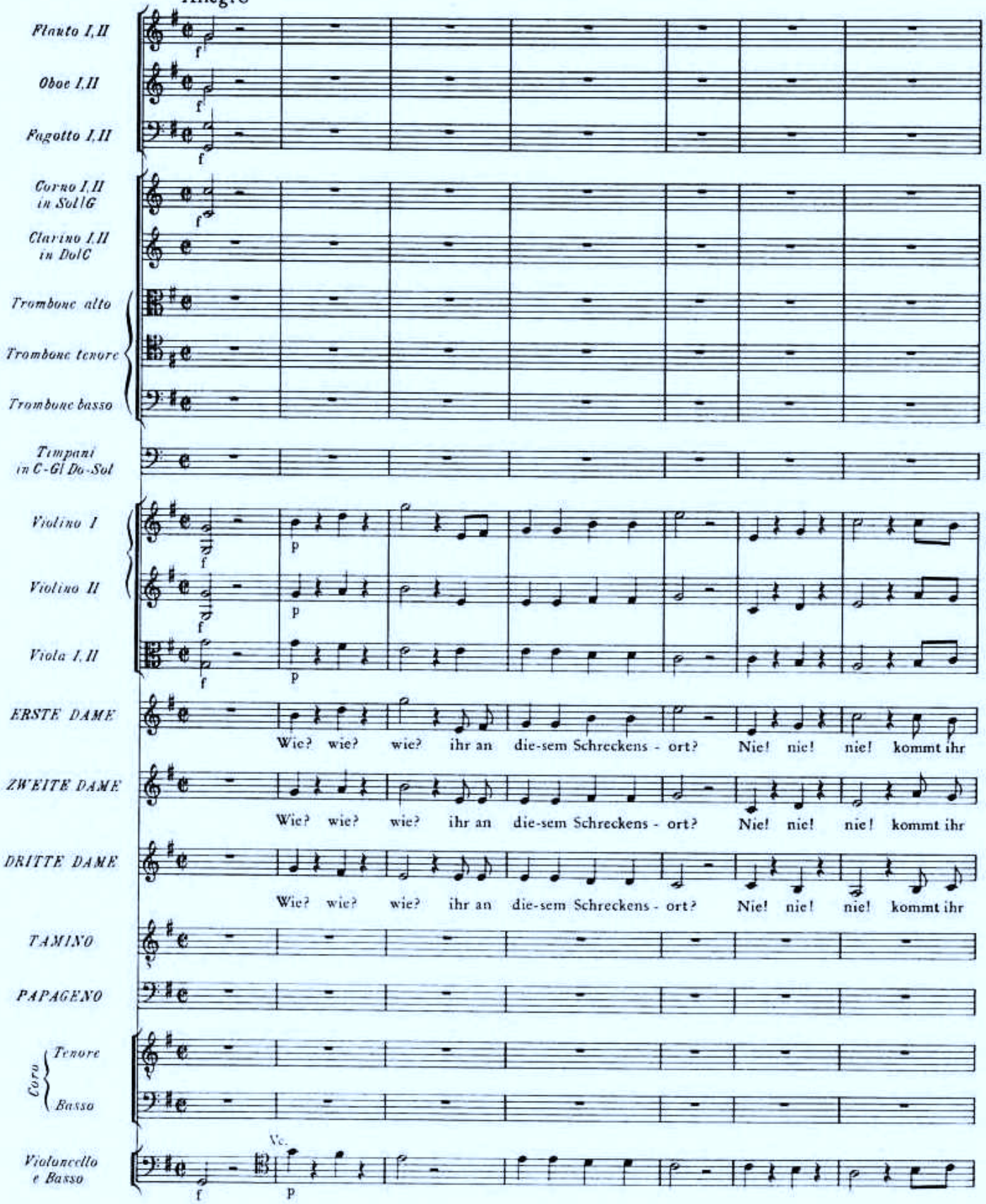
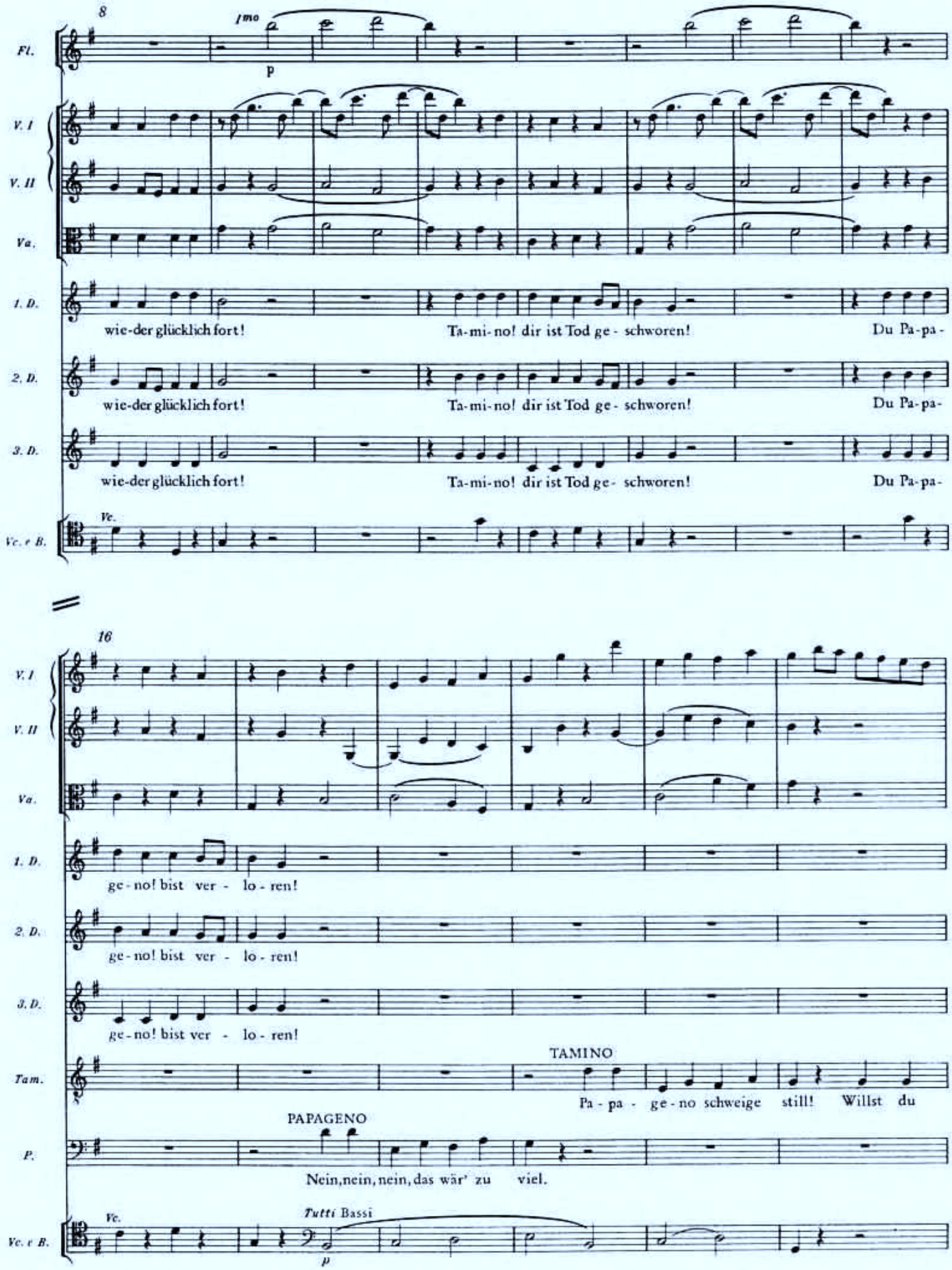
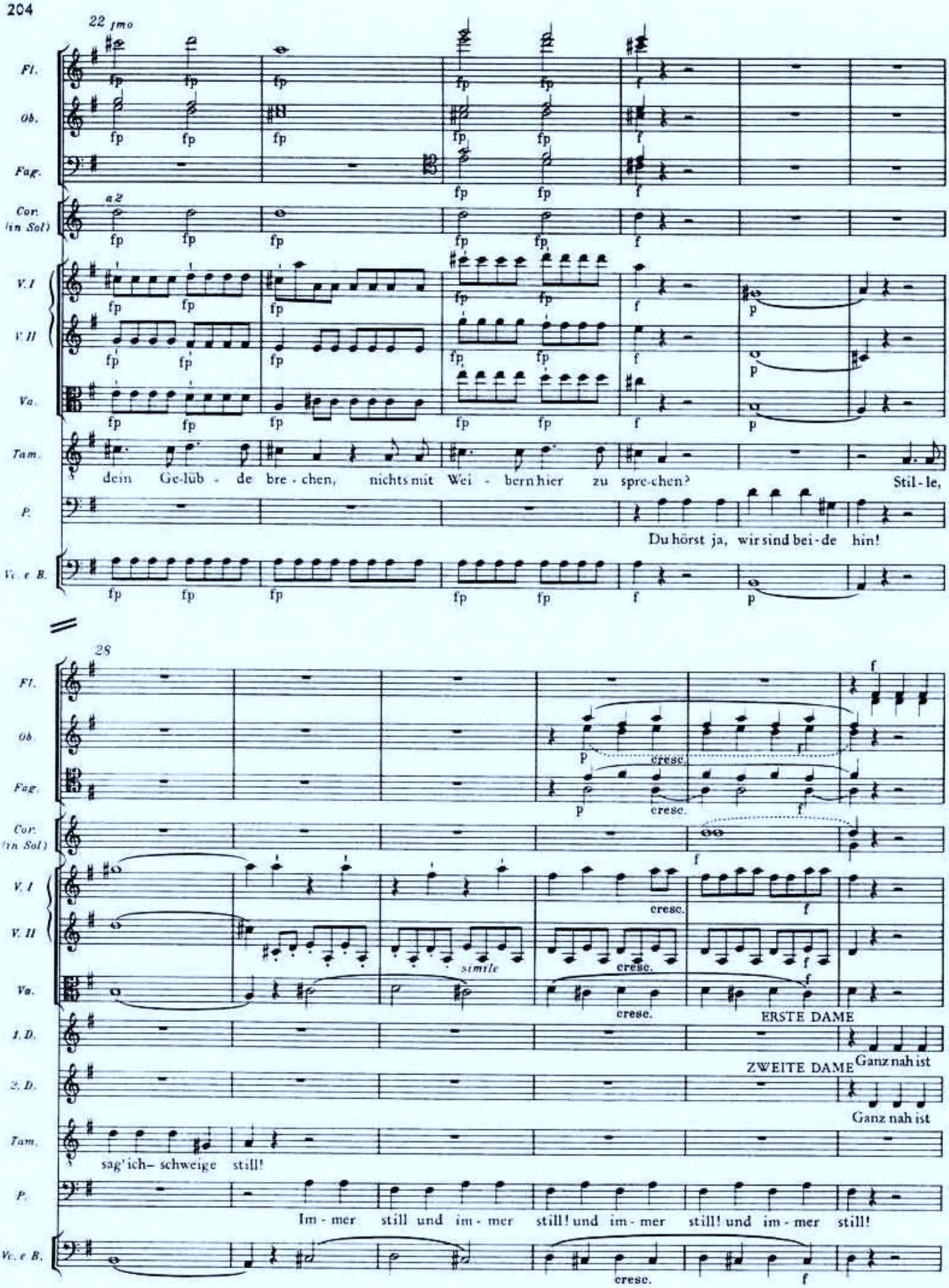
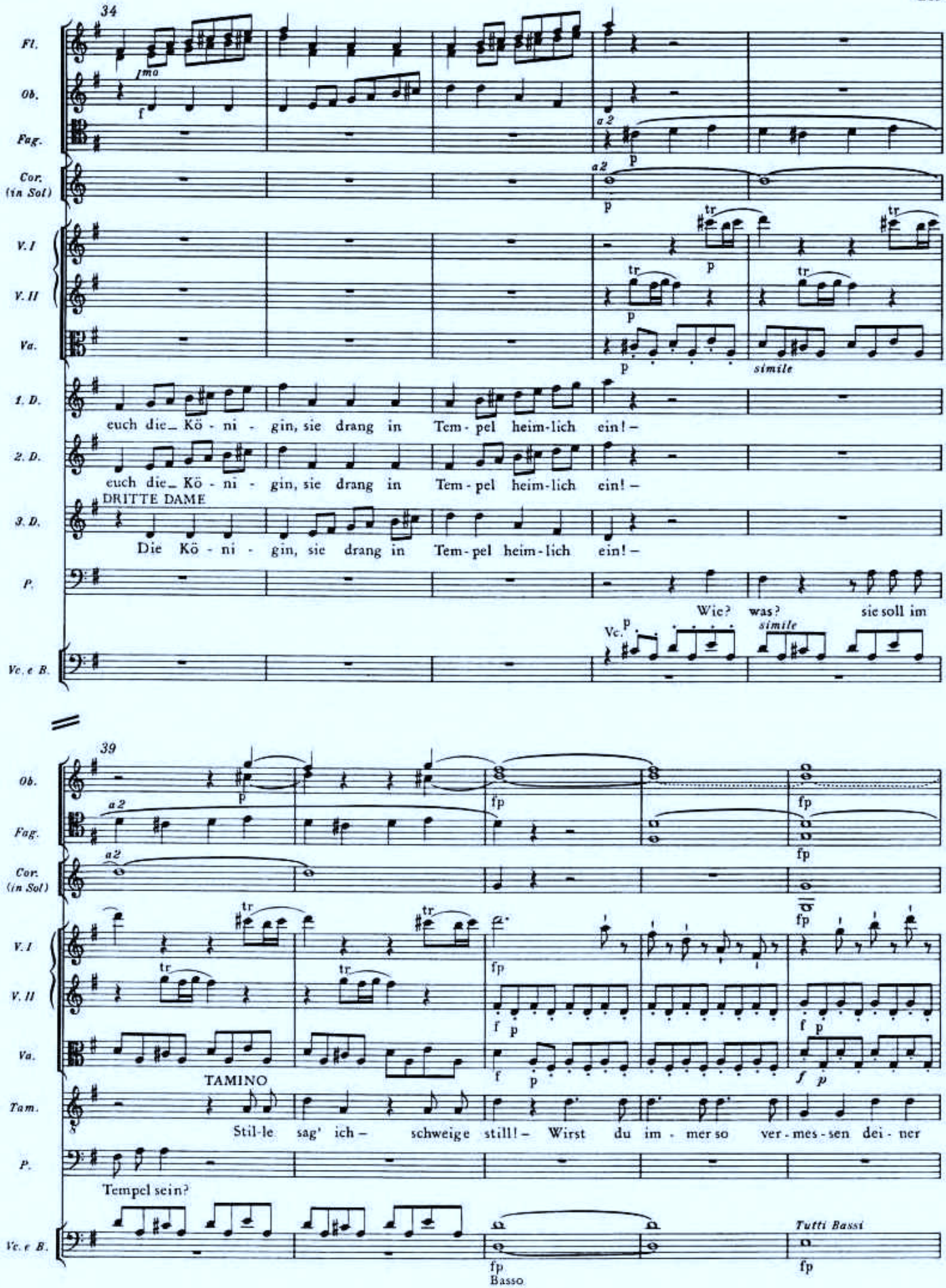
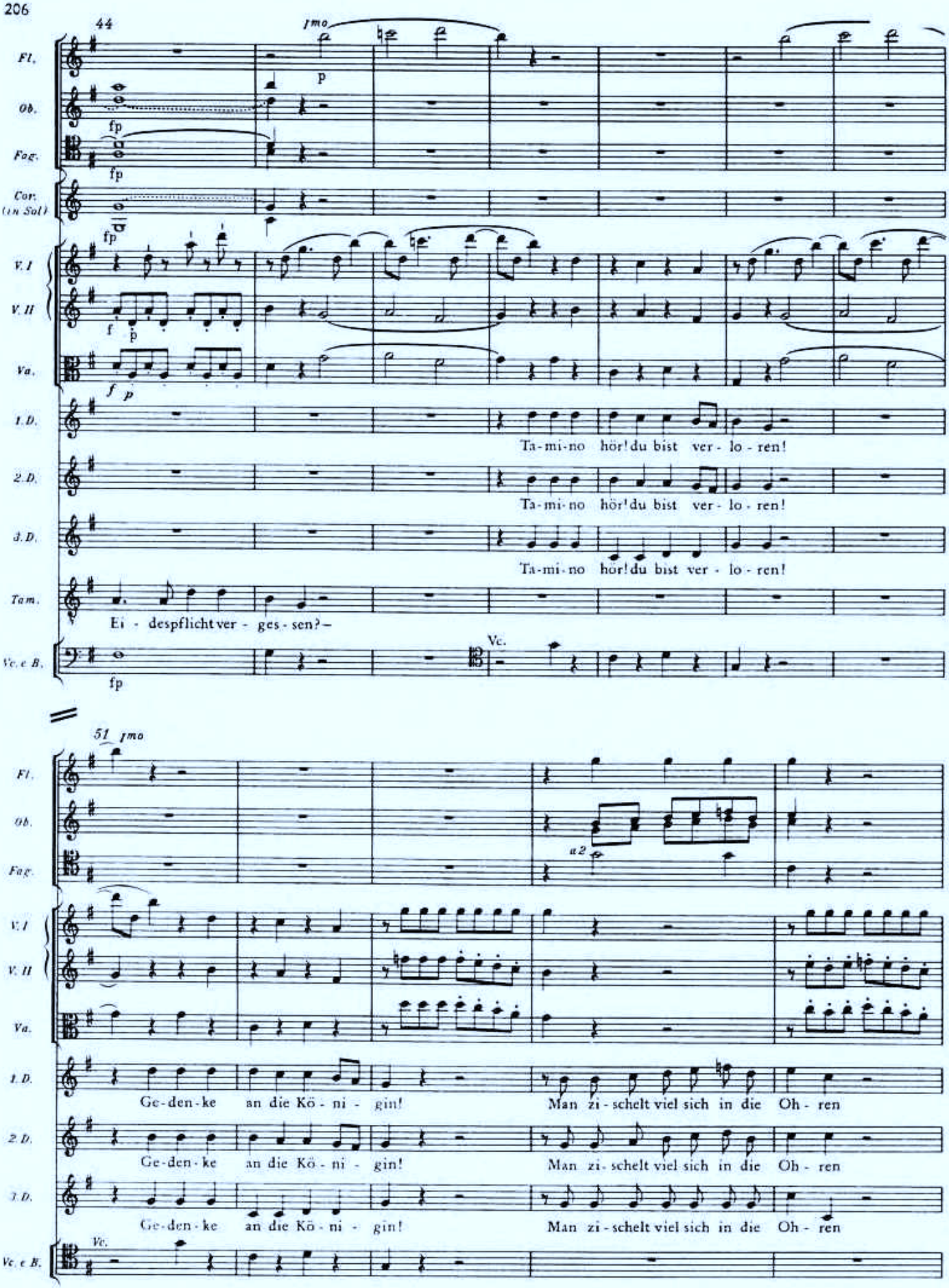
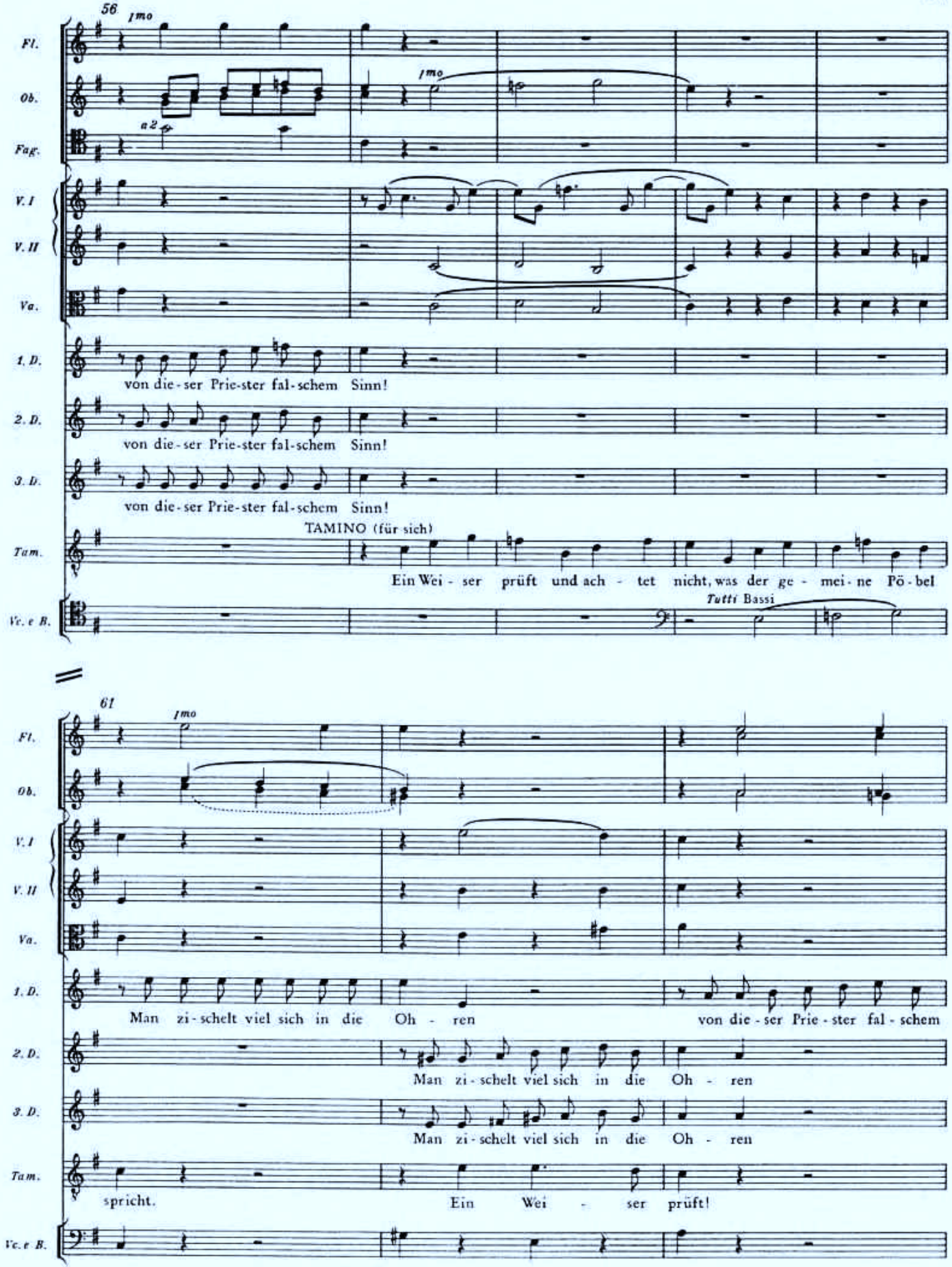
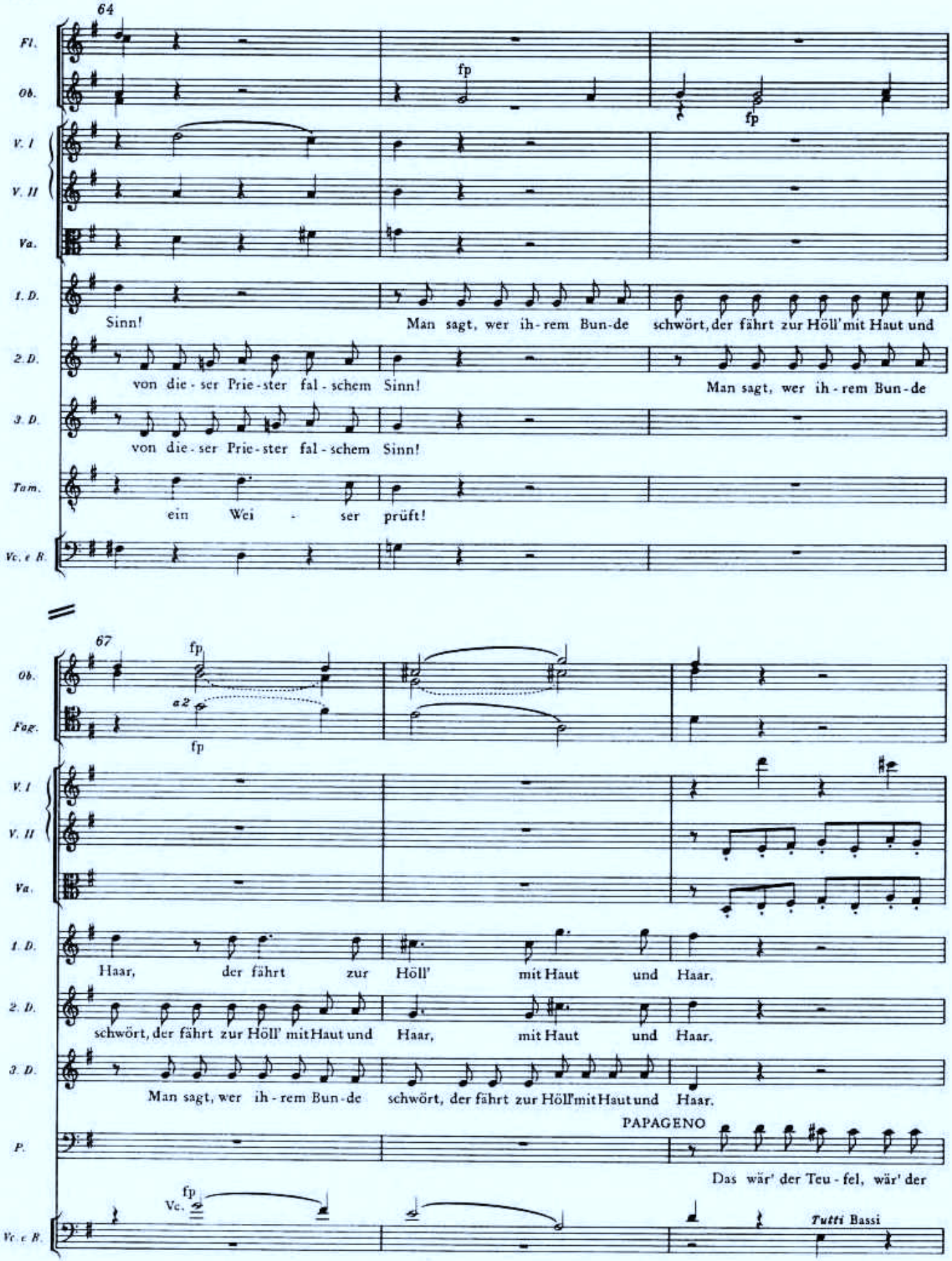
TAMINO

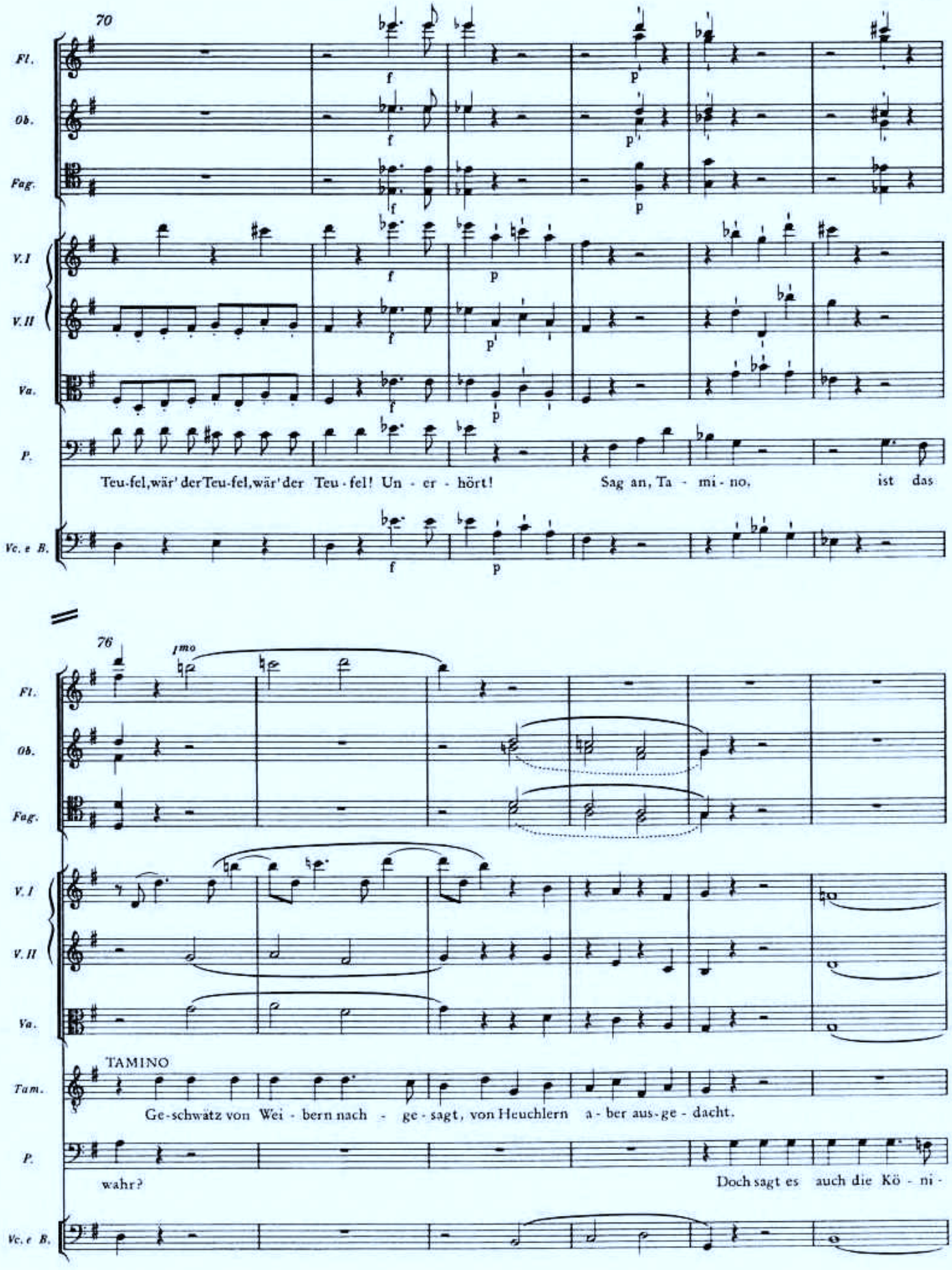
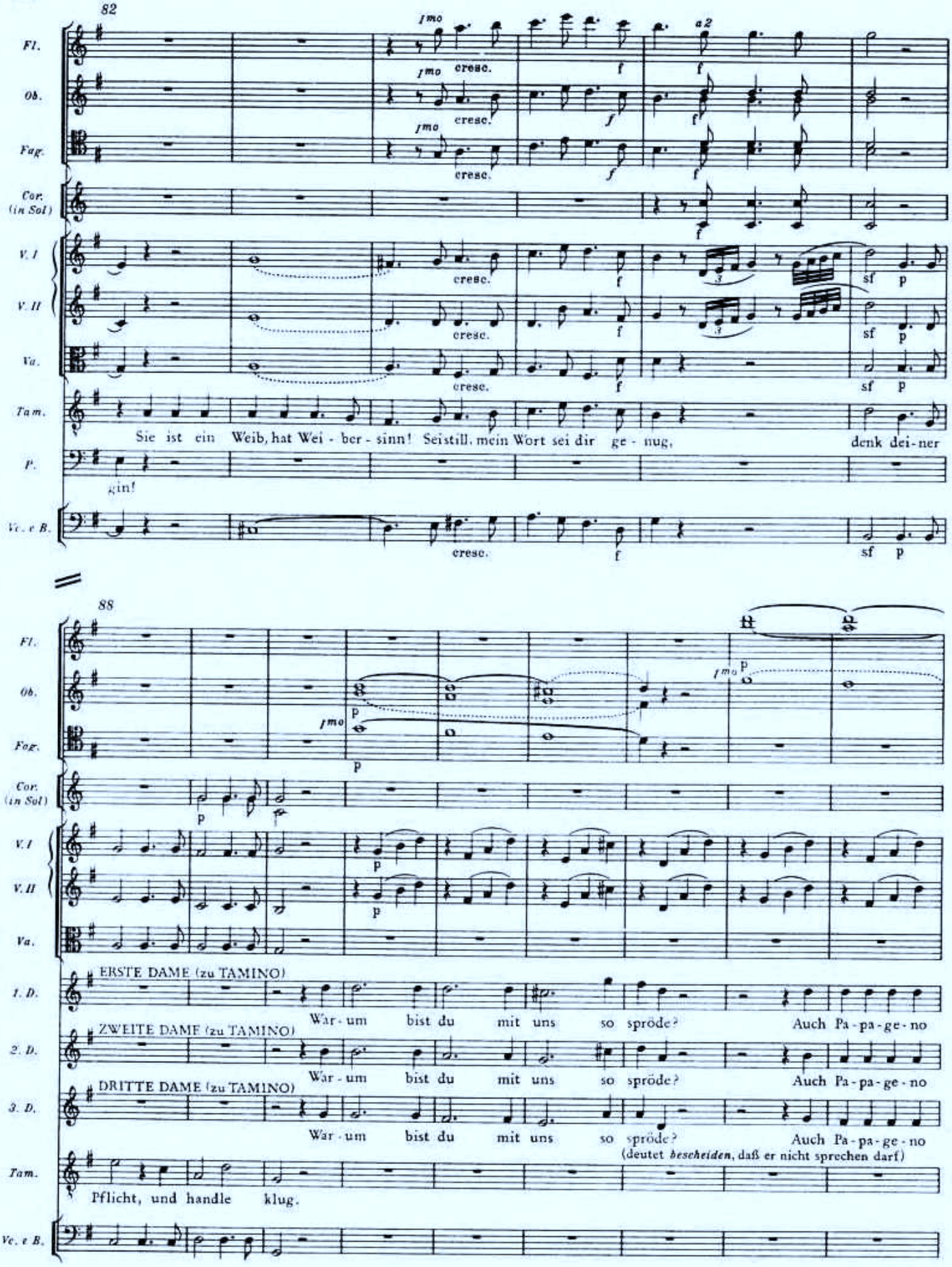
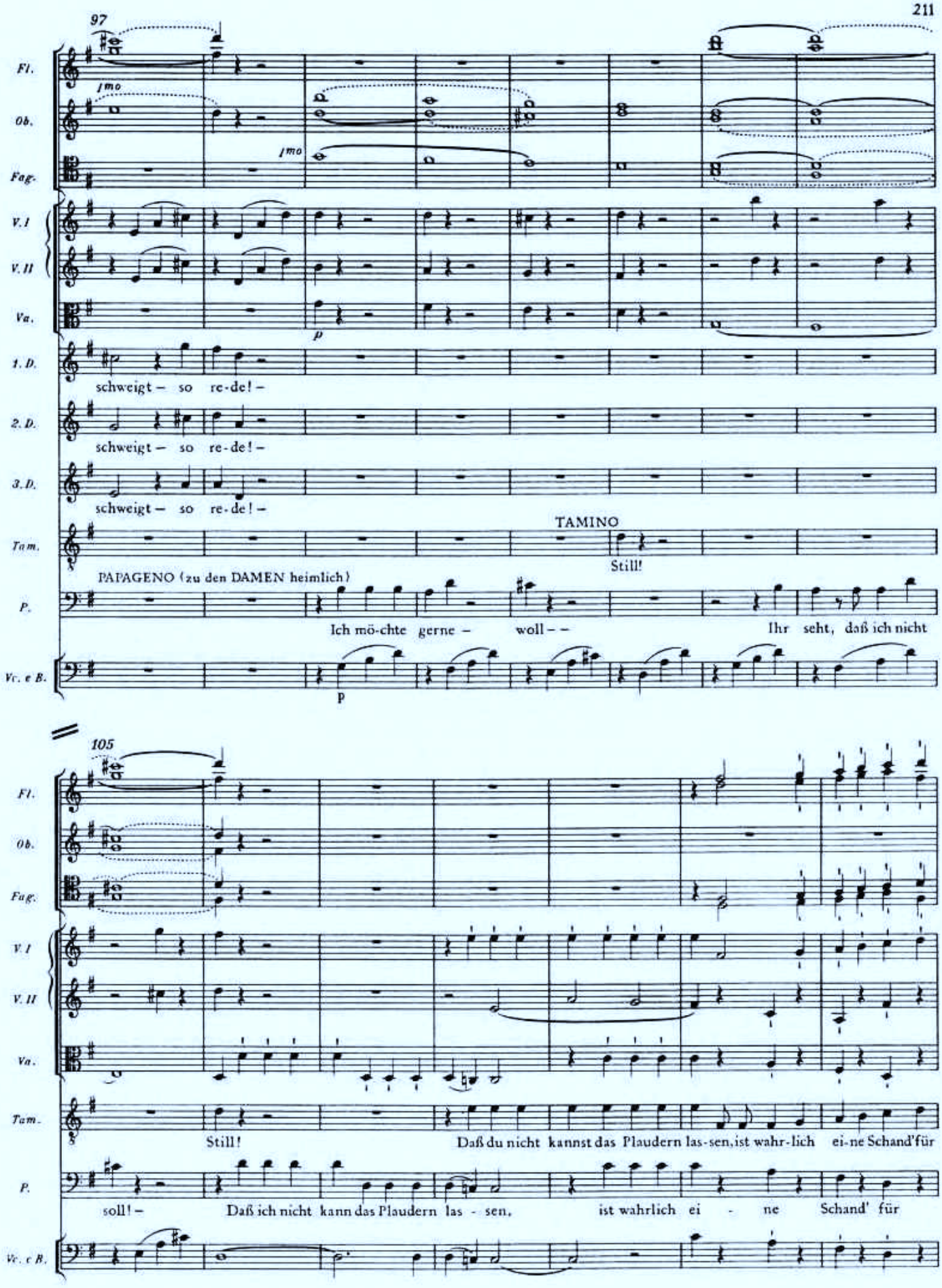
Ertrag es mit Geduld, und denke, es ist der Götter Wille.

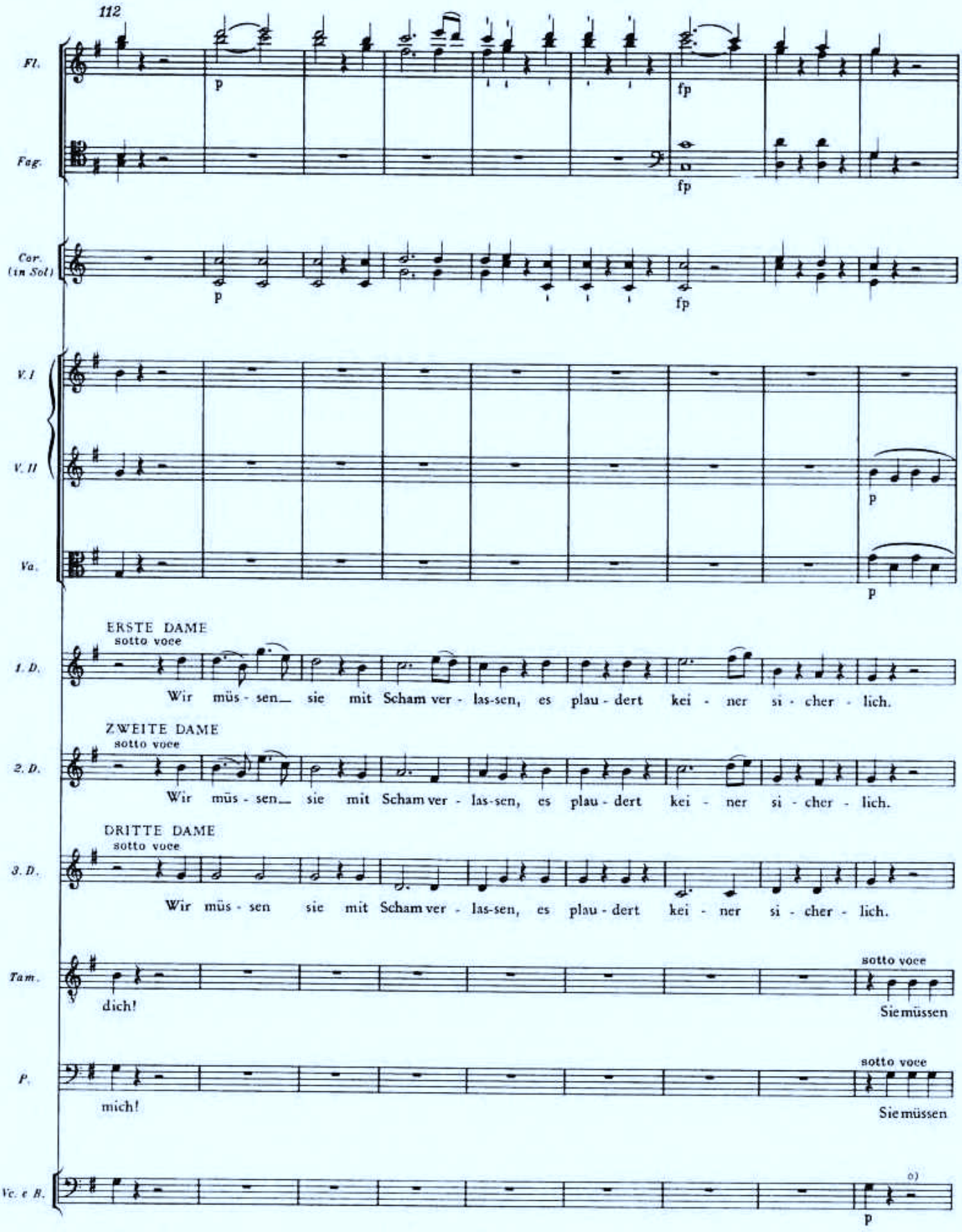
Fünfter Auftritt

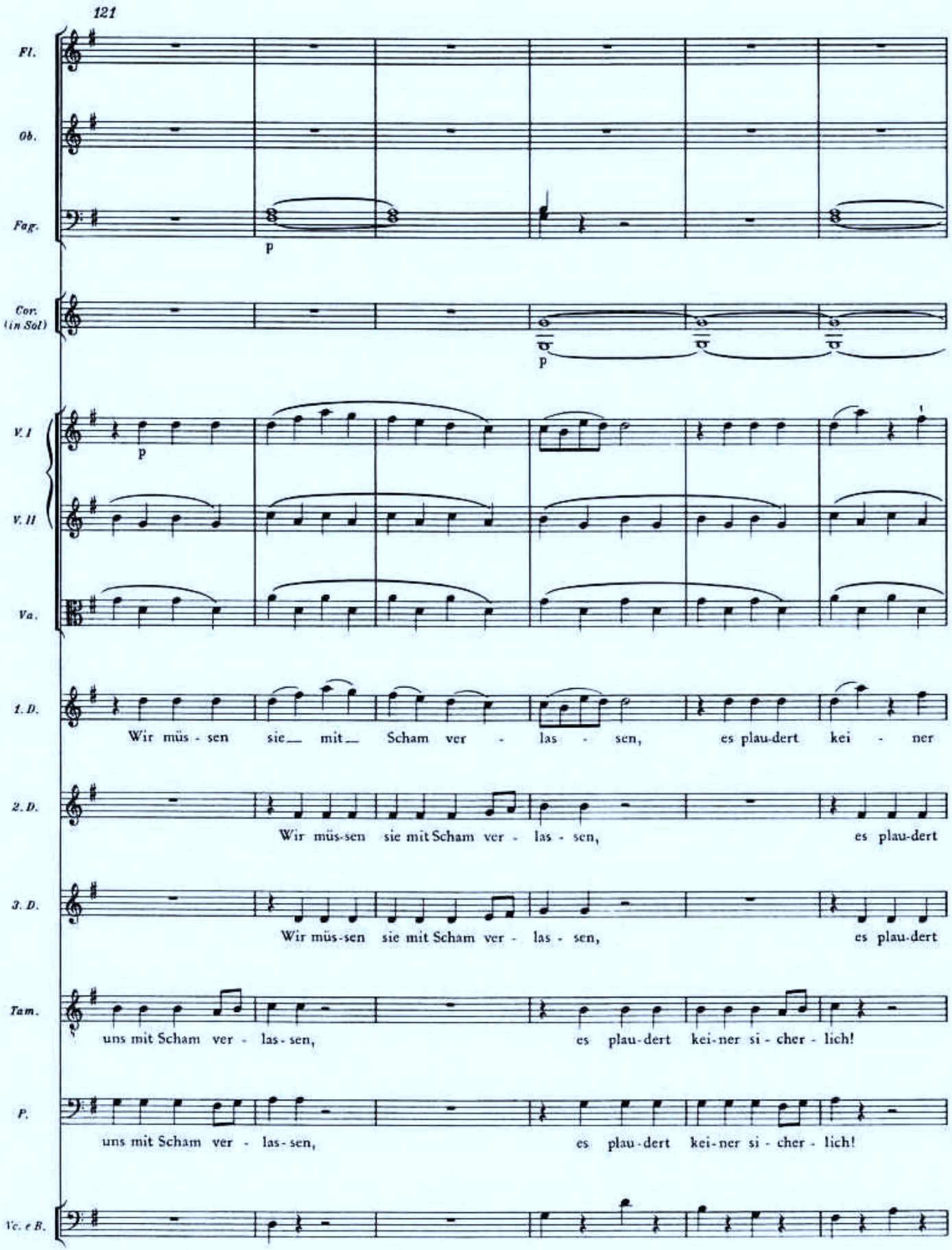
DIE DREI DAMEN aus der Versenkung, Vorige.

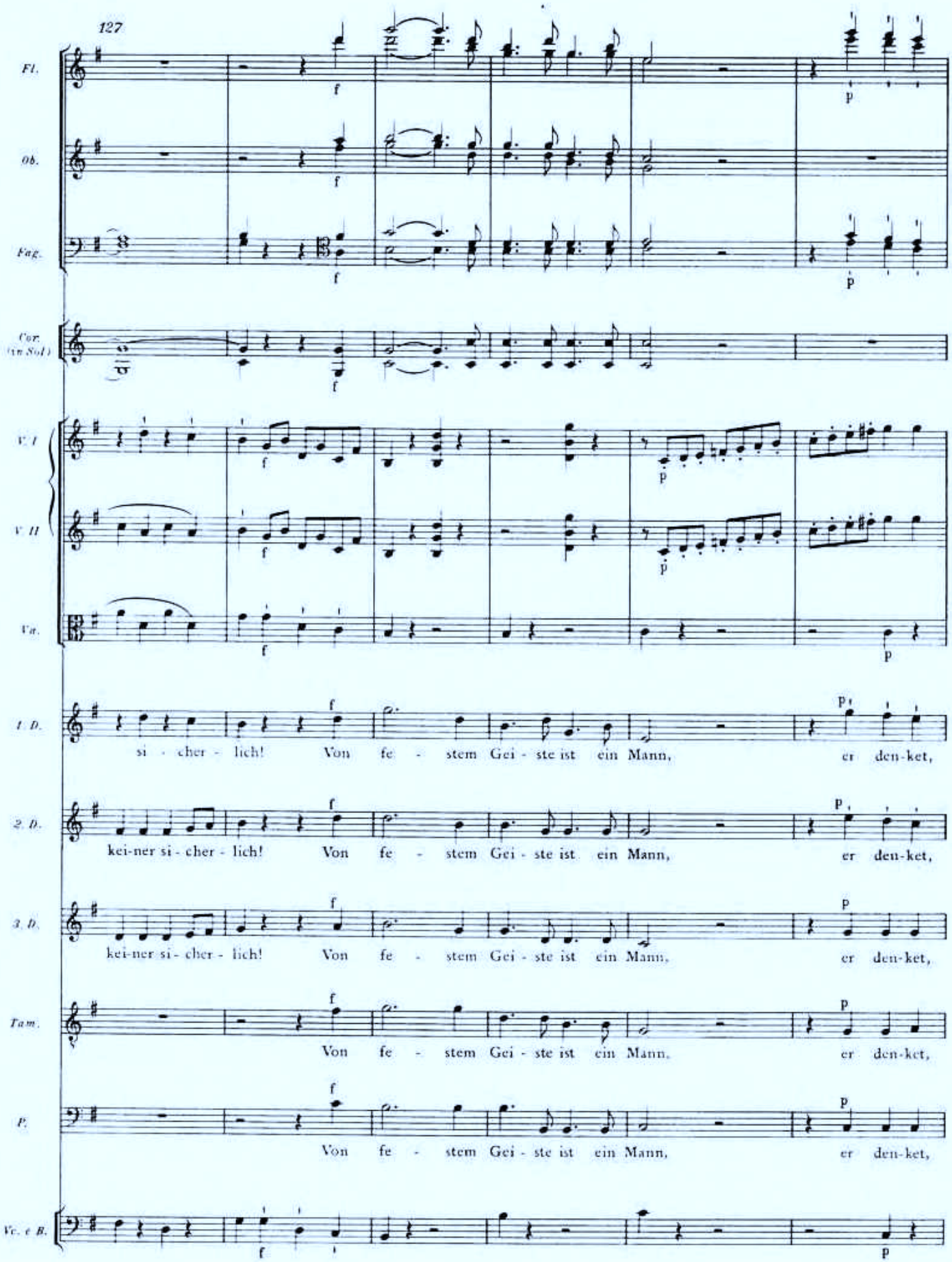
Nº 12 Quintetto

Allegro

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

8
Imo
p
Fl.
V. I
V. II
Va.
1. D.
wie-der glücklich fort!
Ta-mi-no! dir ist Tod ge- schworen!
Du Pa-pa-
2. D.
wie-der glücklich fort!
Ta-mi-no! dir ist Tod ge- schworen!
Du Pa-pa-
3. D.
wie-der glücklich fort!
Ta-mi-no! dir ist Tod ge- schworen!
Du Pa-pa-
Vc.
Vc. e B.
16
V. I
V. II
Va.
1. D.
ge-no! bist ver - lo-ren!
2. D.
ge-no! bist ver - lo-ren!
3. D.
ge-no! bist ver - lo-ren!
Tam.
TAMINO
Pa - pa - ge-no schweige still! Willst du
P.
PAPAGENO
Nein, nein, nein, das wär' zu viel.
Vc.
Tutti Bassi
p
Vc. e B.

22 tmo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
a 2
V. I
V. II
Va.
Tam.
P.
Vc. e B.
dein Ge-lüb - de bre - chen, nichts mit Wei - bern hier zu spre-chen?
Stil - le,
Du hörst ja, wir sind bei - de hin!
28
cresc.
simile
ERSTE DAME
ZWEITE DAME
Ganz nah ist
Ganz nah ist
sag' ich– schweige still!
Im - mer still und im - mer still! und im - mer still! und im - mer still!

34
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
P.
Vc. e B.
1mo
f
a 2
p
tr
simile
euch die_ Kö - ni - gin, sie drang in Tem - pel heim-lich ein! –
DRITTE DAME
Die Kö - ni - gin, sie drang in Tem - pel heim-lich ein! –
Wie? was? sie soll im
Vc.
39
fp
TAMINO
Stil-le sag' ich – schweige still! – Wirst du im - mer so ver - mes - sen dei - ner
Tempel sein?
Tutti Bassi
Basso

44
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
Vc. e B.
p
fp
f
Ta-mi-no hör! du bist ver-lo-ren!
Ei-despflicht ver-ges-sen?—
Vc.
51 1mo
a 2
Ge-den-ke an die Kö-ni-gin!
Man zi-schelt viel sich in die Oh-ren

56
1mo
Fl.
Ob.
a2
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
von die-ser Prie-ster fal-schem Sinn!
2. D.
von die-ser Prie-ster fal-schem Sinn!
3. D.
von die-ser Prie-ster fal-schem Sinn!
TAMINO (für sich)
Tam.
Ein Wei - ser prüft und ach - tet nicht, was der ge - mei - ne Pö - bel
Tutti Bassi
Vc. e B.
61
1mo
Fl.
Ob.
V. I
V. II
Va.
1. D.
Man zi-schelt viel sich in die Oh - ren von die-ser Prie-ster fal-schem
2. D.
Man zi-schelt viel sich in die Oh - ren
3. D.
Man zi-schelt viel sich in die Oh - ren
Tam.
spricht. Ein Wei - ser prüft!
Vc. e B.

64
Fl.
Ob.
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
Vc. e B.
fp
fp
Sinn!
Man sagt, wer ih-rem Bun-de schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und
von die-ser Prie-ster fal-schem Sinn!
Man sagt, wer ih-rem Bun-de
von die-ser Prie-ster fal-schem Sinn!
ein Wei - ser prüft!
67
Ob.
Fag.
a 2
fp
fp
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
P.
Vc. e B.
Haar, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar.
schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar, mit Haut und Haar.
Man sagt, wer ih-rem Bun-de schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar.
PAPAGENO
Das wär' der Teu-fel, wär' der
fp
Vc.
Tutti Bassi

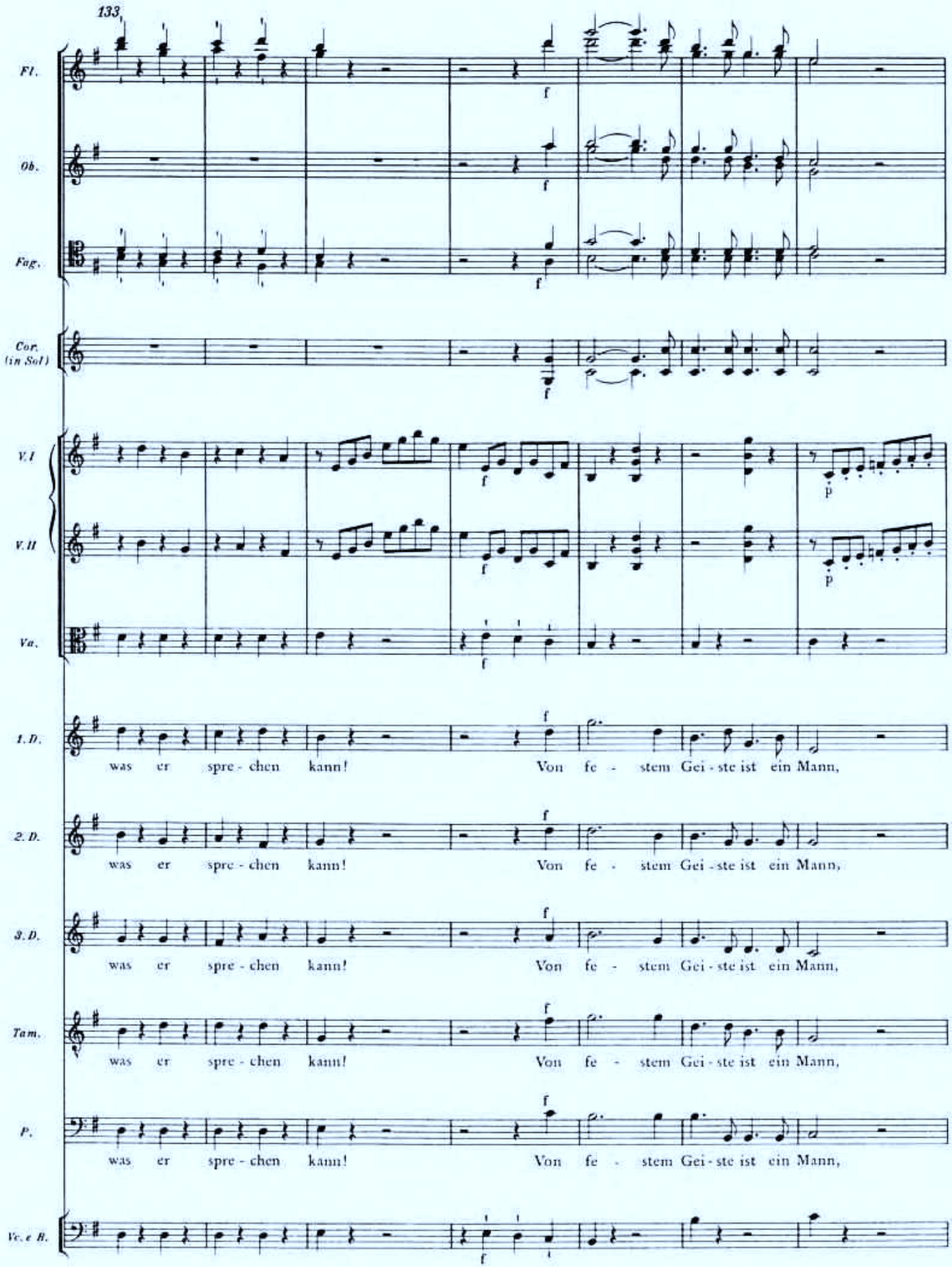

70
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
f
p
Teu-fel, wär' der Teu-fel, wär' der Teu-fel! Un - er - hört!
Sag an, Ta - mi - no,
ist das
76
1mo
TAMINO
Ge-schwätz von Wei - bern nach - ge - sagt, von Heuchlern a - ber aus-ge - dacht.
wahr?
Doch sagt es auch die Kö - ni -

82
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Tam.
B.
Vc. e B.
cresc.
Sie ist ein Weib, hat Wei - ber - sinn! Seistill, mein Wort sei dir ge - nug,
denk dei-ner
gin!
88
ERSTE DAME (zu TAMINO)
ZWEITE DAME (zu TAMINO)
DRITTE DAME (zu TAMINO)
War - um bist du mit uns so spröde?
Auch Pa - pa - ge - no
(deutet bescheiden, daß er nicht sprechen darf)
Pflicht, und handle klug.

97
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
schweigt – so re-de! –
2. D.
schweigt – so re-de! –
3. D.
schweigt – so re-de! –
Tam.
TAMINO
Still!
P.
PAPAGENO (zu den DAMEN heimlich)
Ich mö-chte gerne – woll – –
Ihr seht, daß ich nicht
Vc. e B.
p
105
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Tam.
Still!
Daß du nicht kannst das Plaudern las-sen, ist wahr-lich ei-ne Schand' für
P.
soll! –
Daß ich nicht kann das Plaudern las - sen,
ist wahrlich ei - ne Schand' für
Vc. e B.

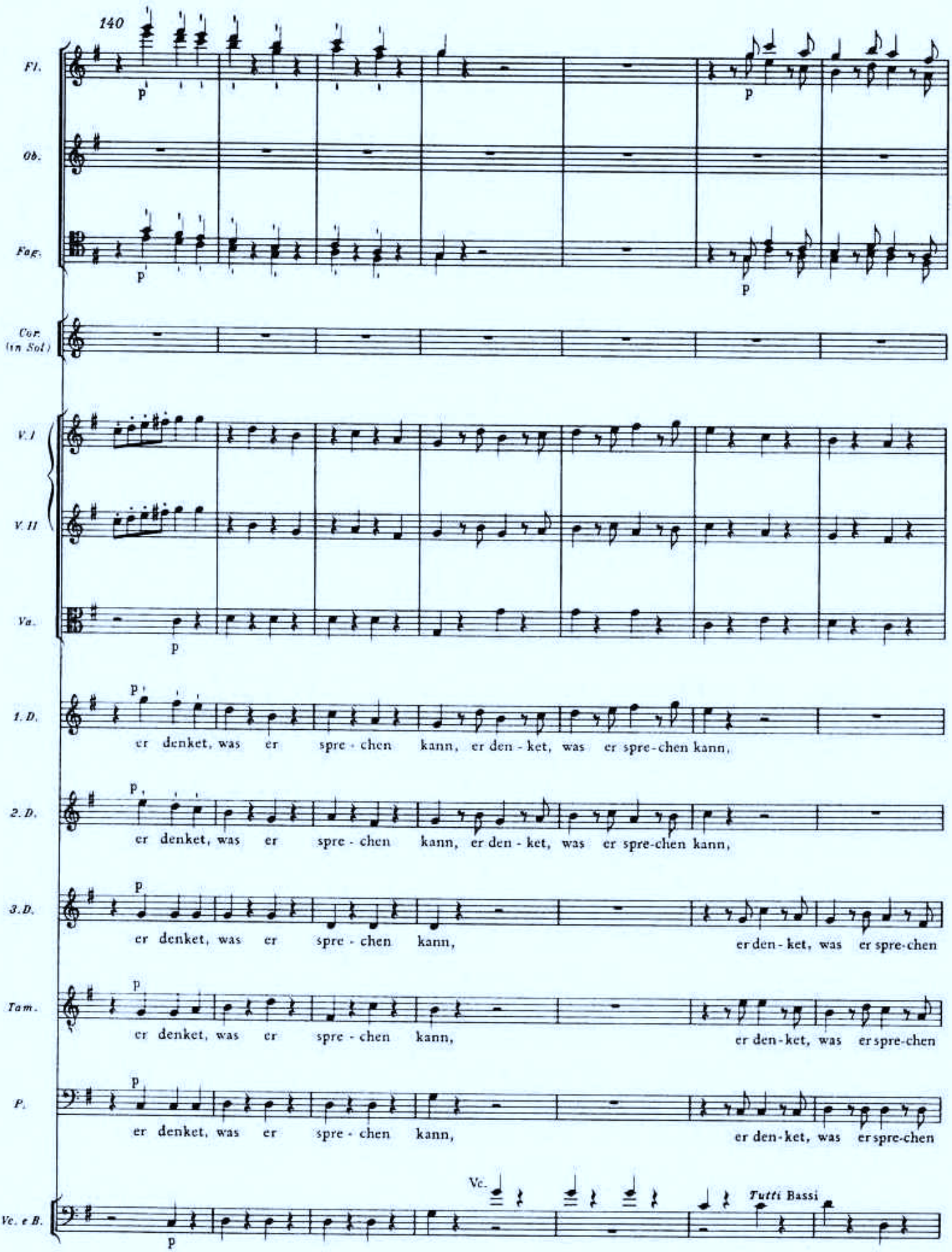


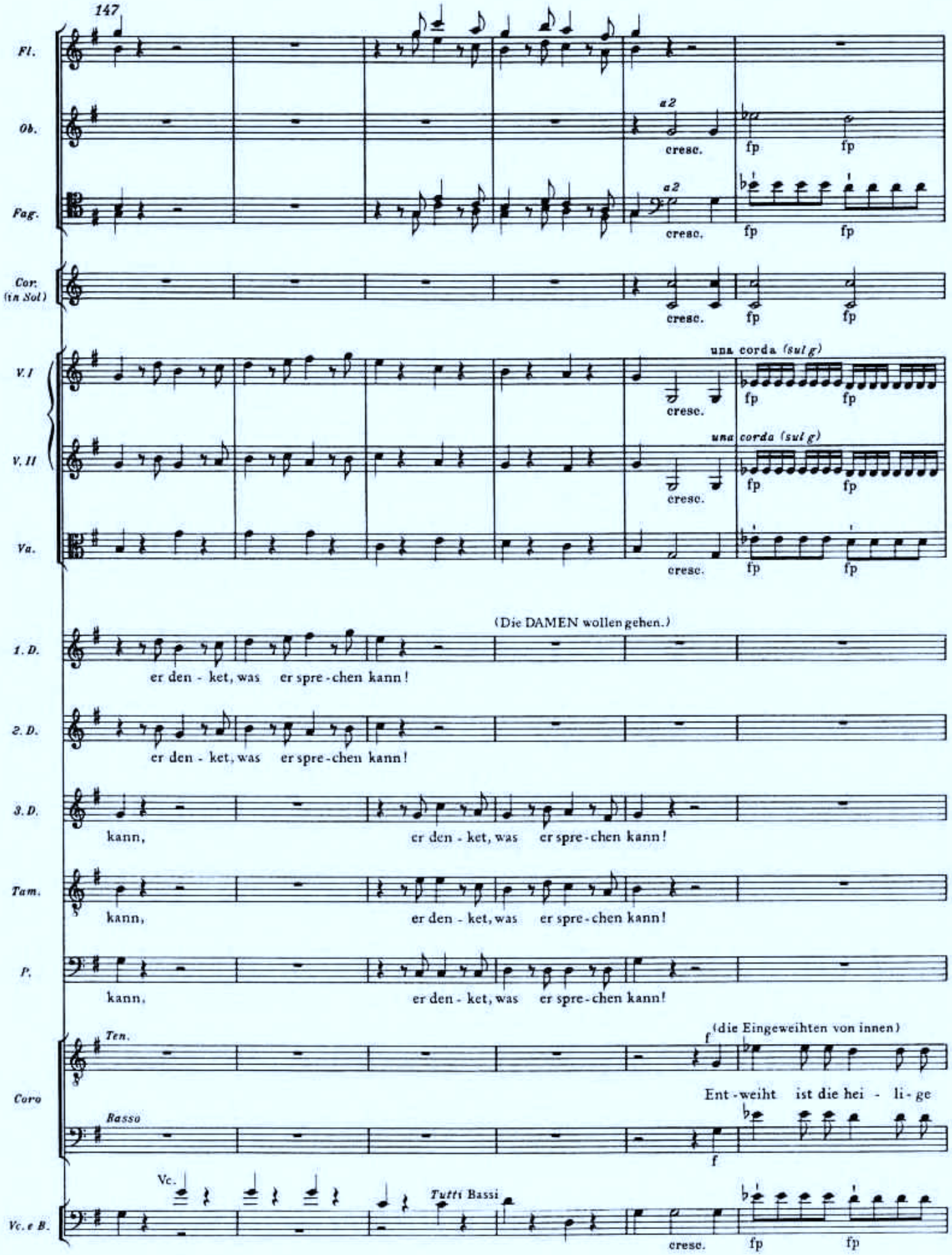
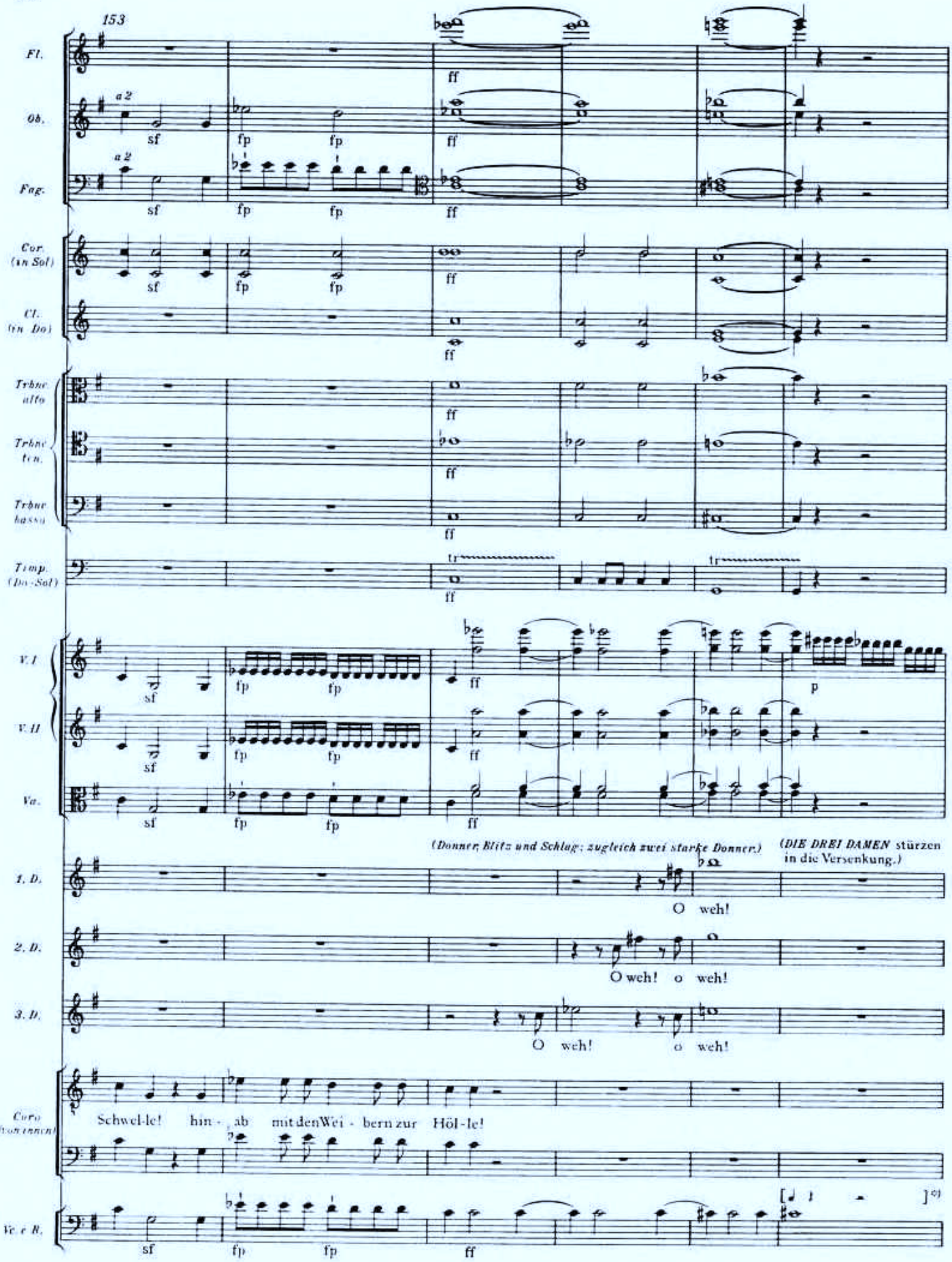
*) Zu einer Streichung in T. 120–121 im System Violoncello/Basso vgl. Krit. Bericht.

121
Fl.
Ob.
Fag.
p
Cor. (in Sol)
p
V. I
p
V. II
Va.
1. D.
Wir müs - sen sie mit Scham ver - las - sen, es plau-dert kei - ner
2. D.
Wir müs-sen sie mit Scham ver - las - sen, es plau-dert
3. D.
Wir müs-sen sie mit Scham ver - las - sen, es plau-dert
Tam.
uns mit Scham ver - las-sen, es plau-dert kei-ner si - cher - lich!
P.
uns mit Scham ver - las-sen, es plau-dert kei-ner si - cher - lich!
Vc. e B.

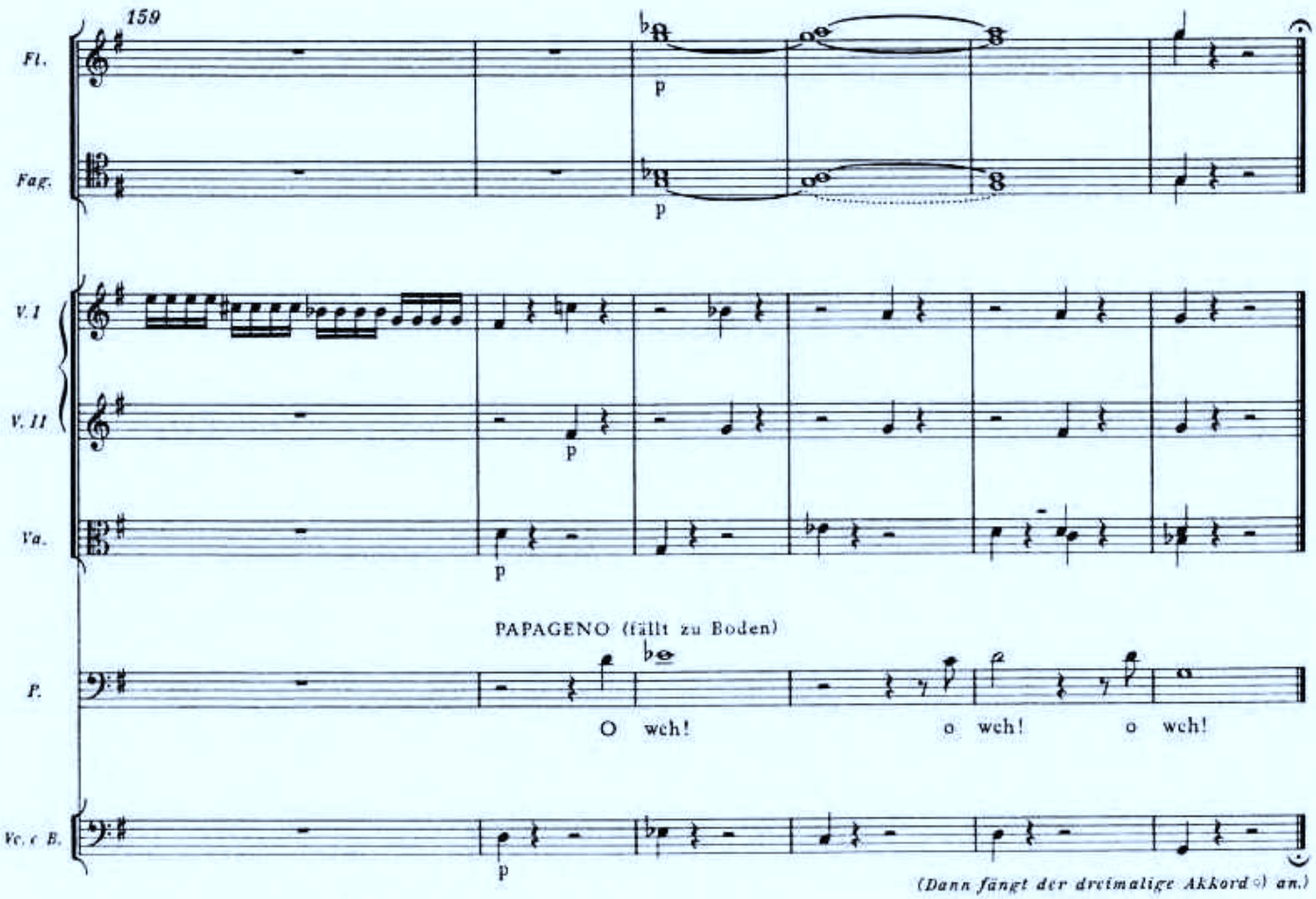


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


133
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
was er spre - chen kann! Von fe - stem Gei - ste ist ein Mann,


140
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Tam.
P.
Vc. e B.
p
er denket, was er spre - chen kann, er den - ket, was er spre-chen kann,
er denket, was er spre - chen kann, er den - ket, was er spre-chen kann,
er denket, was er spre - chen kann, er den-ket, was er spre-chen
er denket, was er spre - chen kann, er den-ket, was er spre-chen
er denket, was er spre - chen kann, er den-ket, was er spre-chen
Vc.
Tutti Bassi


147
Fl.
Ob.
a2
cresc.
fp
Fag.
a2
Cor. (in Sol)
V. I
una corda (sul g)
V. II
una corda (sul g)
Va.
(Die DAMEN wollen gehen.)
1. D.
er den - ket, was er spre - chen kann!
2. D.
er den - ket, was er spre - chen kann!
3. D.
kann, er den - ket, was er spre - chen kann!
Tam.
kann, er den - ket, was er spre - chen kann!
P.
kann, er den - ket, was er spre - chen kann!
Ten.
(die Eingeweihten von innen)
Ent - weiht ist die hei - li - ge
Coro
Basso
Vc.
Tutti Bassi
Vc. e B.

*) Zu T. 158 in Violoncello/Basso vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Sechster Auftritt

TAMINO, PAPAGENO; SPRECHER, ZWEITER PRIESTER mit Fackeln.

SPRECHER

Heil dir, Jüngling! dein standhaft männliches Betragen hat gesiegt. Zwar hast du noch manch rauhen und gefährlichen Weg zu wandern, den du aber durch Hilfe der Götter glücklich endigen wirst. — Wir wollen also mit reinem Herzen unsere Wanderschaft weiter fortsetzen. —
(Er gibt ihm den Sack um.)
So! nun komm.
(ab)

ZWEITER PRIESTER

Was seh' ich! Freund, stehe auf! wie ist dir?

PAPAGENO

Ich lieg' in einer Ohnmacht!

ZWEITER PRIESTER

Auf! Sammle dich, und sei ein Mann!

PAPAGENO (steht auf)

Aber sagt mir nur, meine lieben Herren, warum muß ich denn alle die Qualen und Schrecken empfinden? — Wenn mir ja die Götter eine Papagena bestimmten, warum denn mit so vielen Gefahren sie erringen?

ZWEITER PRIESTER

Diese neugierige Frage mag deine Vernunft dir beantworten. Komm! meine Pflicht heischt dich weiterzuführen.
(Er gibt ihm den Sack um.)

PAPAGENO

Bei so einer ewigen Wanderschaft möcht' einem wohl die Liebe auf immer vergehen.
(ab)

Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten: Bäume, die nach Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin PAMINA schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rasenbank.

Siebenter Auftritt

MONOSTATOS kommt, setzt sich nach einer Pause.

MONOSTATOS

Ha, da find' ich ja die spröde Schöne! — — Und um einer so geringen Pflanze wegen wollte man meine Fußsohlen behämmern? — Also bloß dem heutigen Tage hab' ich's zu verdanken, daß ich noch mit heiler Haut auf die Erde trete. — — Hm! — Was war denn eigentlich mein Verbrechen? — daß ich mich in eine Blume vergaffte, die auf fremden Boden versetzt war? — Und welcher Mensch, wenn er auch von gelinderm Himmelsstrich daher wanderte, würde bei so einem Anblick kalt und unempfindlich bleiben? — Bei allen Sternen! das Mädchen wird noch um meinen Verstand mich bringen. — Das Feuer, das in mir glimmt, wird mich noch verzehren.
(Er sieht sich allenthalben um.)

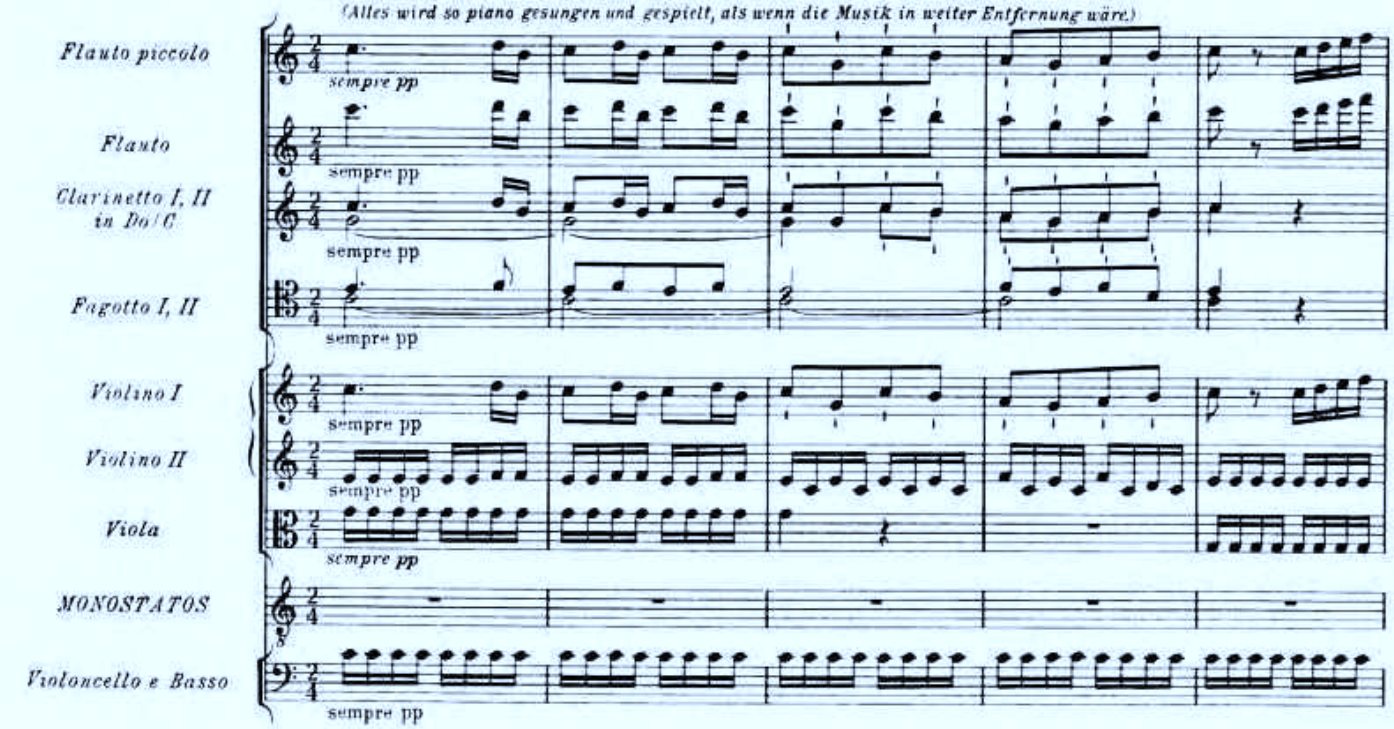
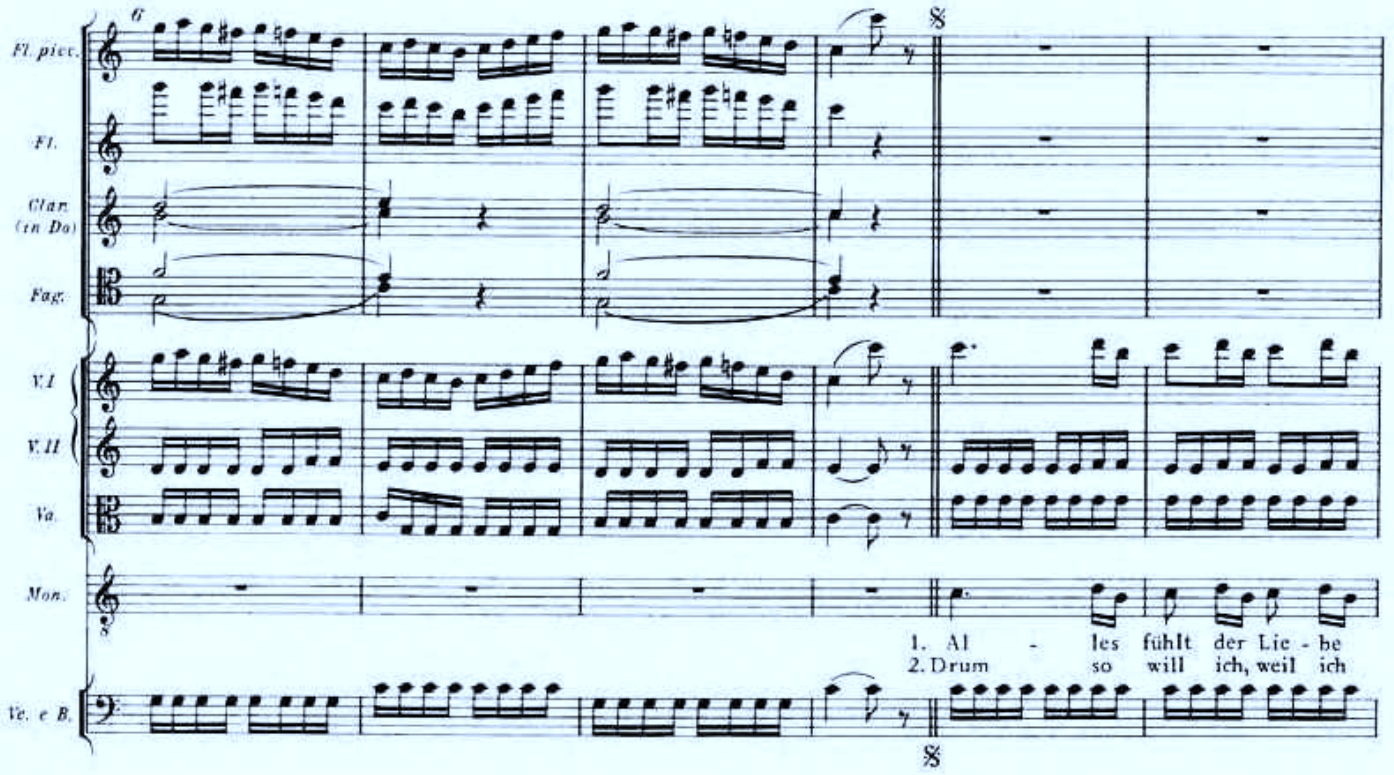
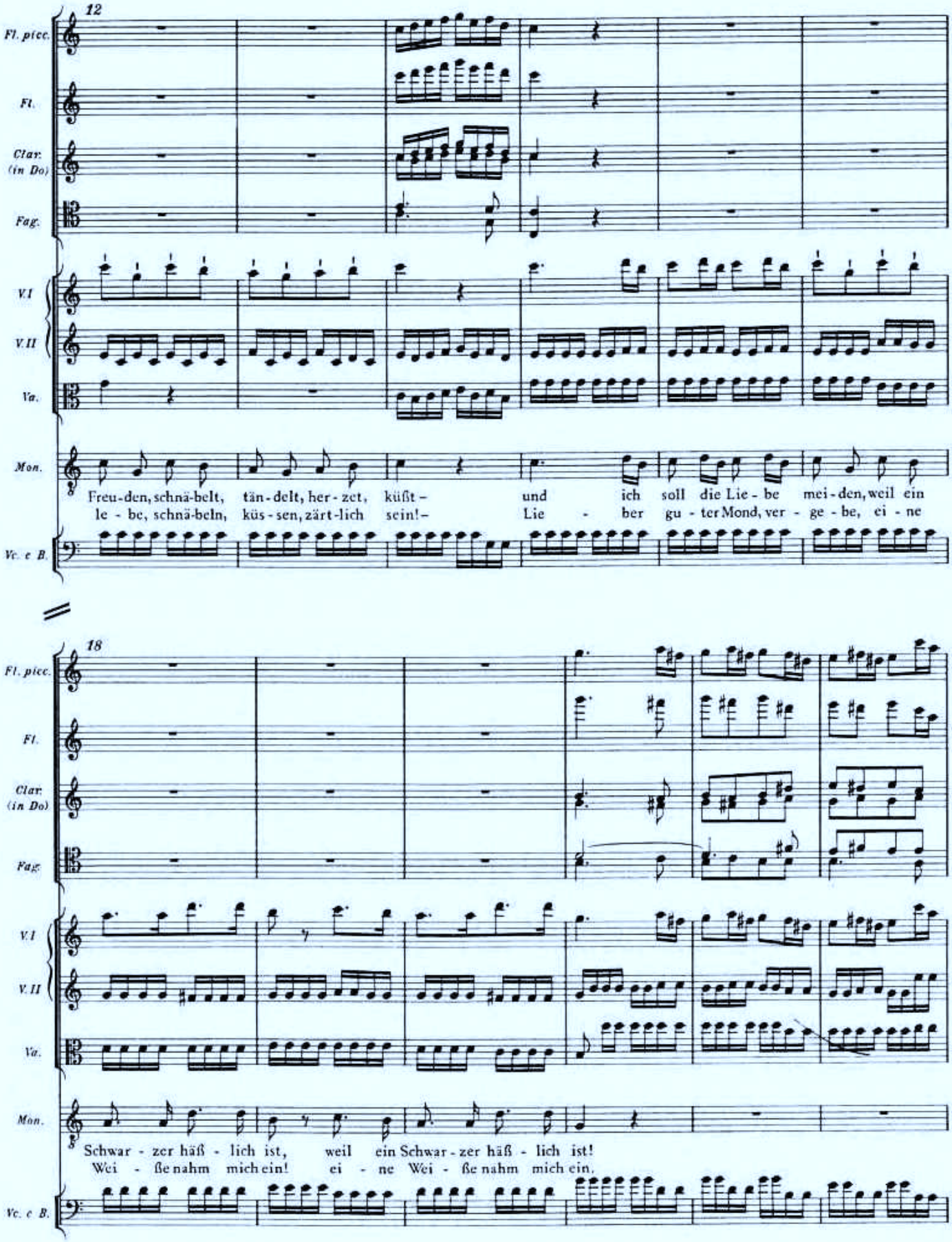
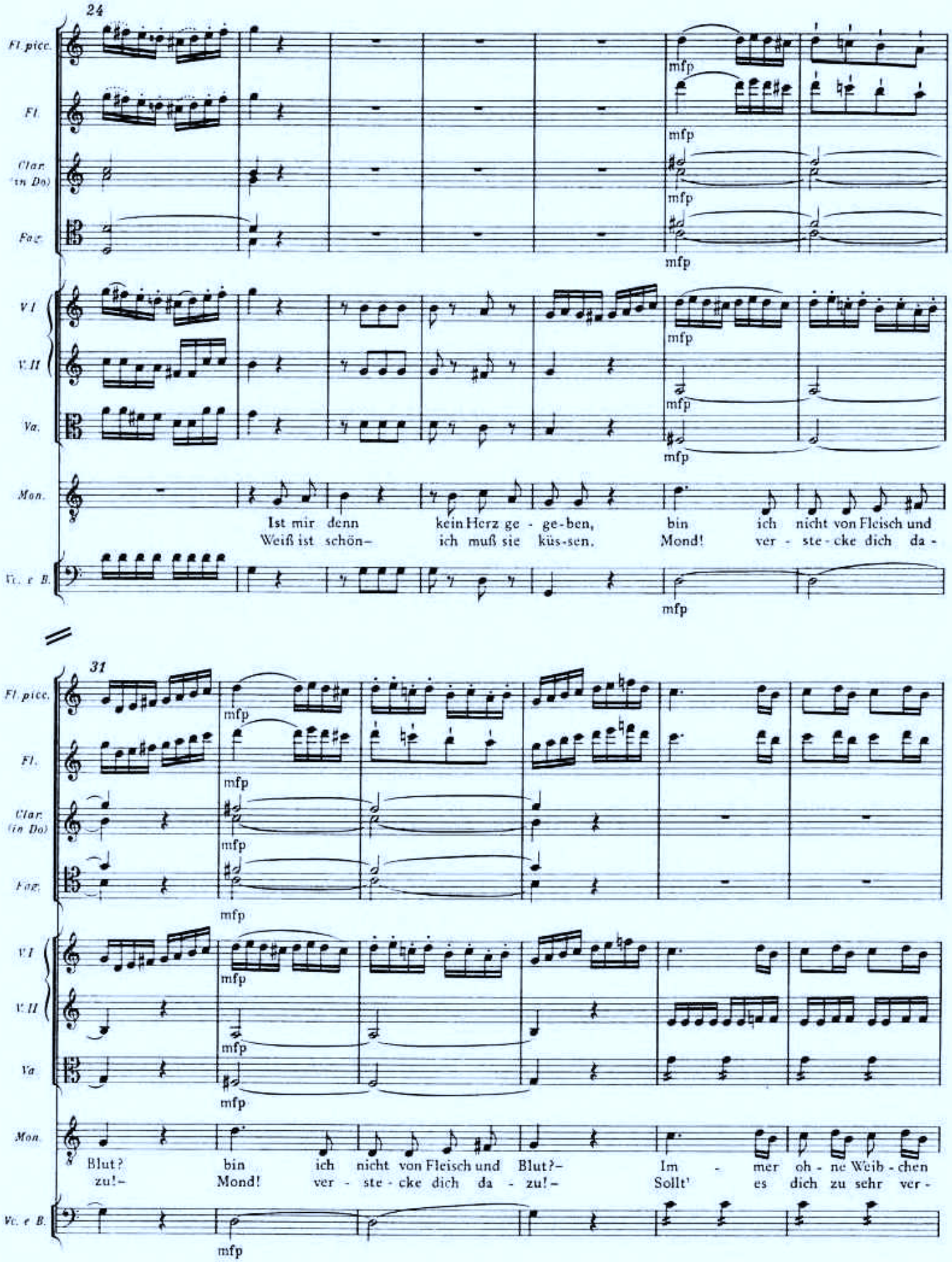
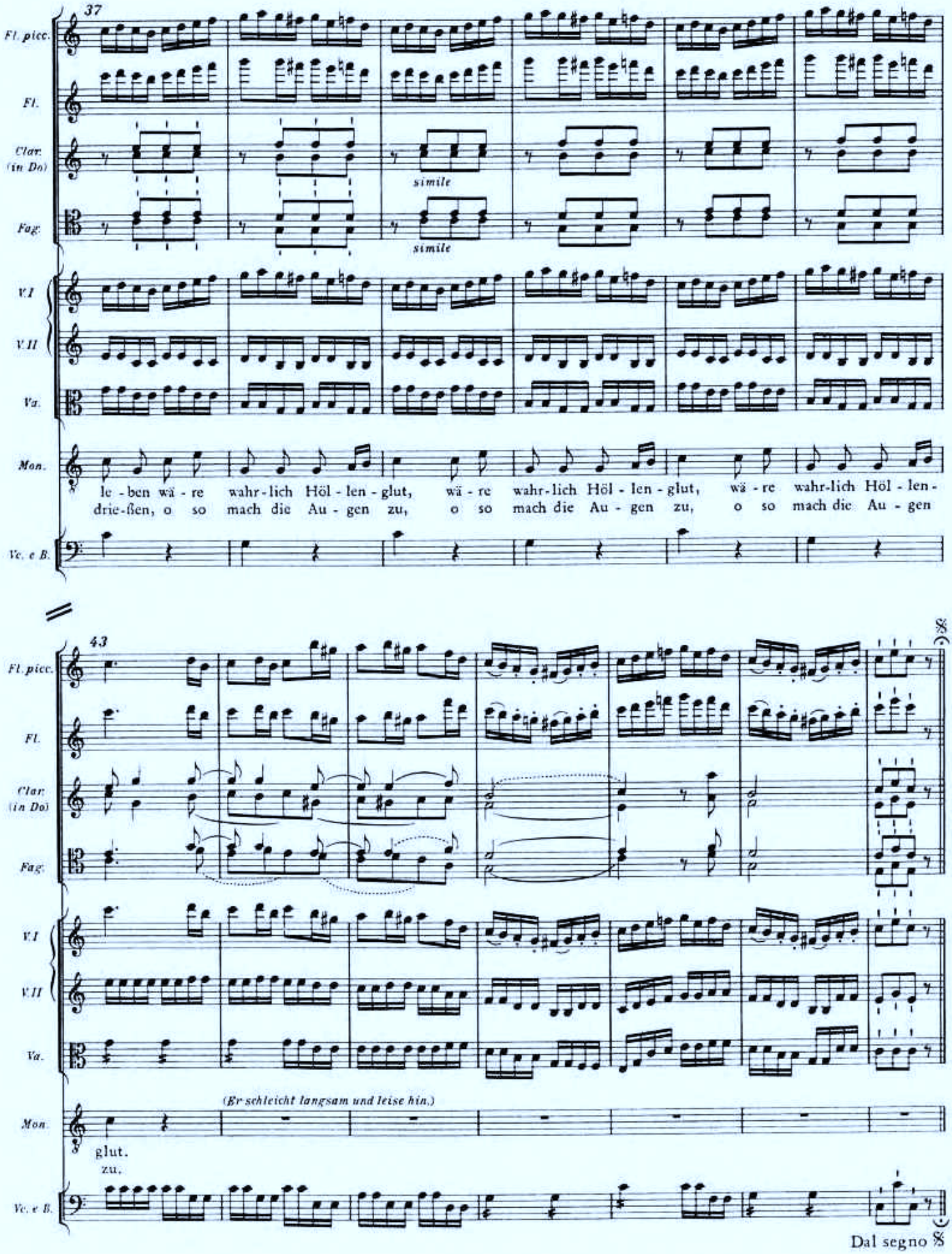
*) Siehe Seite 193.

Wenn ich wüßte — daß ich so ganz allein und unbelauscht wäre — ich wagte es noch einmal.
(Er macht sich Wind mit beiden Händen.)

Es ist doch eine verdammte närrische Sache um die Liebe! — Ein Küßchen, dächte ich, ließe sich entschuldigen. —

Nº 13 *Aria*

Allegro

(Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.)

12
Fl. picc.
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
V.I
V.II
Va.
Mon.
Freu-den, schnä-belt, tän-delt, her-zet, küßt – und ich soll die Lie-be mei-den, weil ein
le-be, schnä-beln, küs-sen, zärt-lich sein! – Lie-ber gu-ter Mond, ver-ge-be, ei-ne
Vc. e B.
18
Fl. picc.
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
V.I
V.II
Va.
Mon.
Schwar-zer häß-lich ist, weil ein Schwar-zer häß-lich ist!
Wei-ße nahm mich ein! ei-ne Wei-ße nahm mich ein.
Vc. e B.

24
Fl. picc.
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
V.I
V.II
Va.
Mon.
Vc. e B.
mfp
Ist mir denn kein Herz ge - ge-ben, bin ich nicht von Fleisch und
Weiß ist schön– ich muß sie küs-sen. Mond! ver - ste-cke dich da -
31
Blut? bin ich nicht von Fleisch und Blut?– Im - mer oh - ne Weib - chen
zu!– Mond! ver - ste - cke dich da - zu!– Sollt' es dich zu sehr ver -

37
Fl. picc.
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
simile
simile
V.I
V.II
Va.
Mon.
le - ben wä - re wahr - lich Höl - len - glut, wä - re wahr - lich Höl - len - glut, wä - re wahr - lich Höl - len -
drie-ßen, o so mach die Au - gen zu, o so mach die Au - gen zu, o so mach die Au - gen
Vc. e B.
43
Fl. picc.
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
V.I
V.II
Va.
(Er schleicht langsam und leise hin.)
Mon.
glut.
zu.
Vc. e B.
Dal segno 𝄋

Achter Auftritt

Vorige. DIE KÖNIGIN kommt unter Donner aus der mittleren Versenkung, und so, daß sie gerade vor PAMINA zu stehen kommt.

KÖNIGIN
Zurücke!

PAMINA (erwacht)
Ihr Götter!

MONOSTATOS (prallt zurück)
Oh weh! — das ist — wo ich nicht irre, die Göttin der Nacht.
(steht ganz still)

PAMINA
Mutter! Mutter! meine Mutter! —
(Sie fällt ihr in die Arme.)

MONOSTATOS
Mutter? hm! das muß man von weitem belauschen.
(schleicht ab)

KÖNIGIN
Verdank es der Gewalt, mit der man dich mir entriß, daß ich noch deine Mutter mich nenne. — Wo ist der Jüngling, den ich an dich sandte?

PAMINA
Ach Mutter, der ist der Welt und den Menschen auf ewig entzogen. — Er hat sich den Eingeweihten gewidmet.

KÖNIGIN
Den Eingeweihten? — Unglückliche Tochter, nun bist du auf ewig mir entrissen. —

PAMINA
Entrissen? — O fliehen wir, liebe Mutter! Unter deinem Schutz trotz' ich jeder Gefahr.

KÖNIGIN
Schutz? Liebes Kind, deine Mutter kann dich nicht mehr schützen. — Mit deines Vaters Tod ging meine Macht zu Grabe.

PAMINA
Mein Vater —

KÖNIGIN
Übergab freiwillig den siebenfachen Sonnenkreis den Eingeweihten: diesen mächtigen Sonnenkreis trägt Sarastro auf seiner Brust. — Als ich ihn darüber beredete, so sprach er mit gefalteter Stirne: „Weib! meine letzte Stunde ist da — alle Schätze, so ich allein, besaß, sind dein und deiner Tochter." — „Der alles verzehrende Sonnenkreis", fiel ich hastig ihm in die Rede, — „ist den Geweihten bestimmt", antwortete er: — „Sarastro wird ihn so männlich verwalten wie ich bisher. — Und nun kein Wort weiter; forsche nicht nach Wesen, die dem weiblichen Geiste unbegreiflich sind. — Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter der Führung weiser Männer zu überlassen."

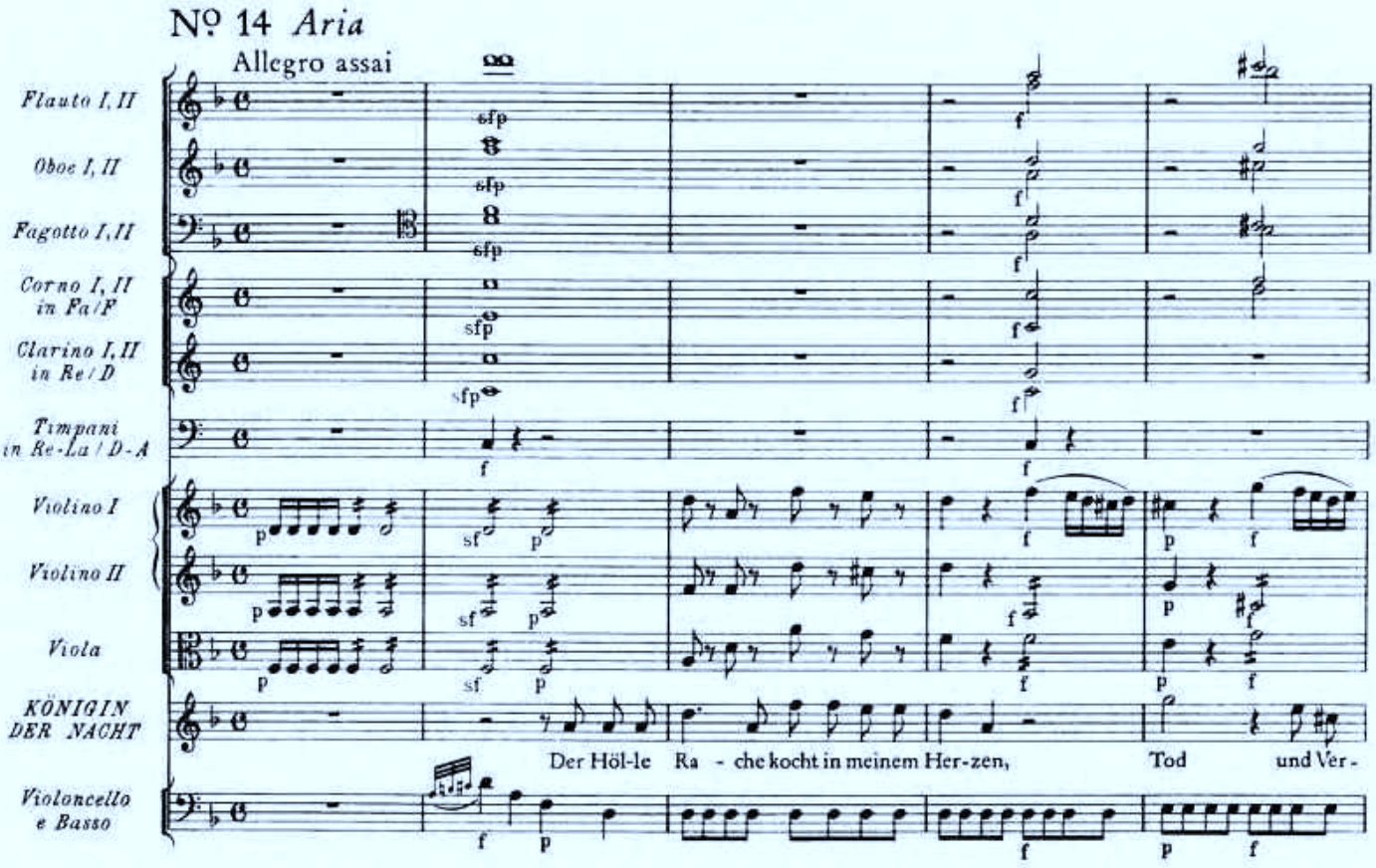
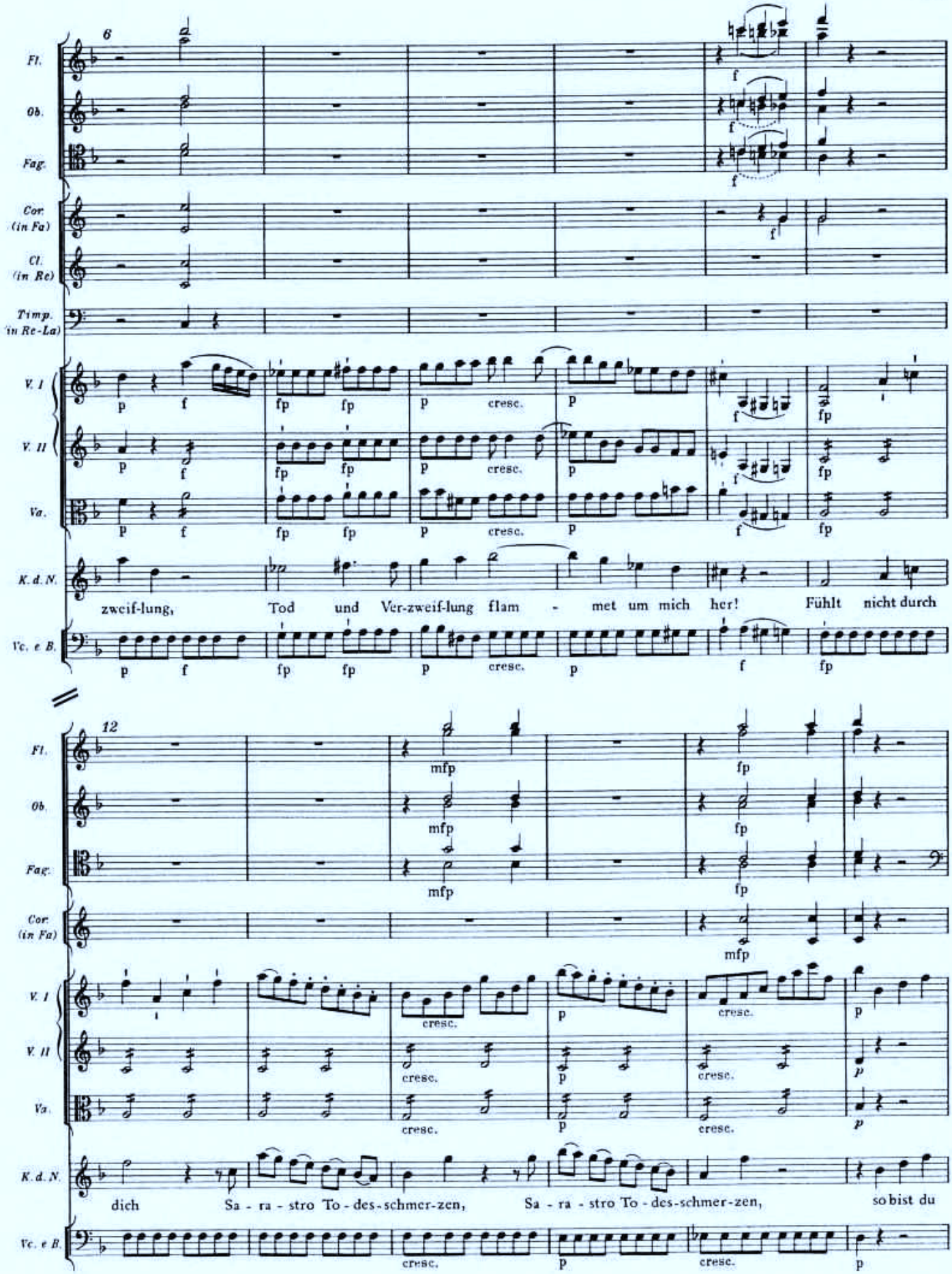
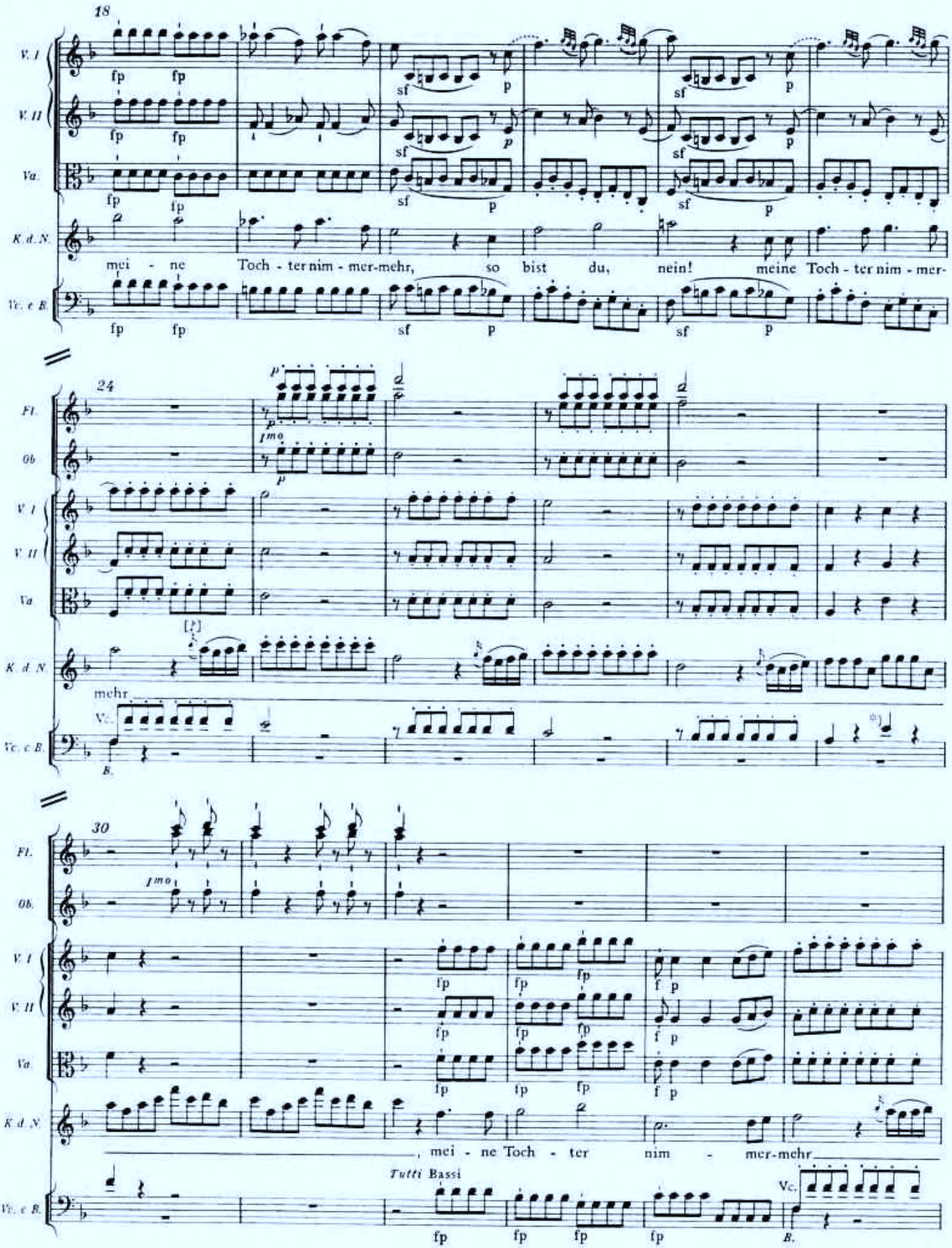
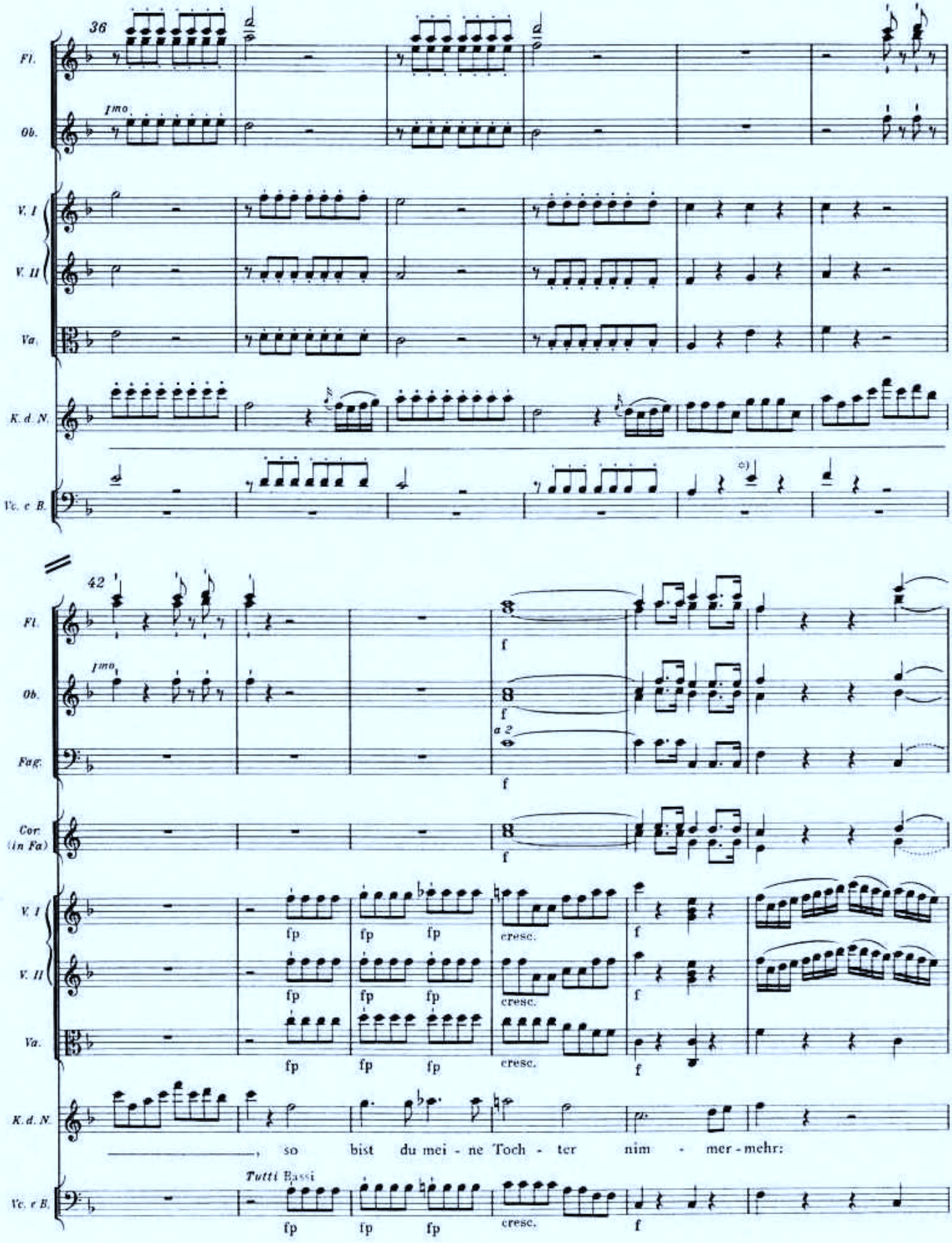
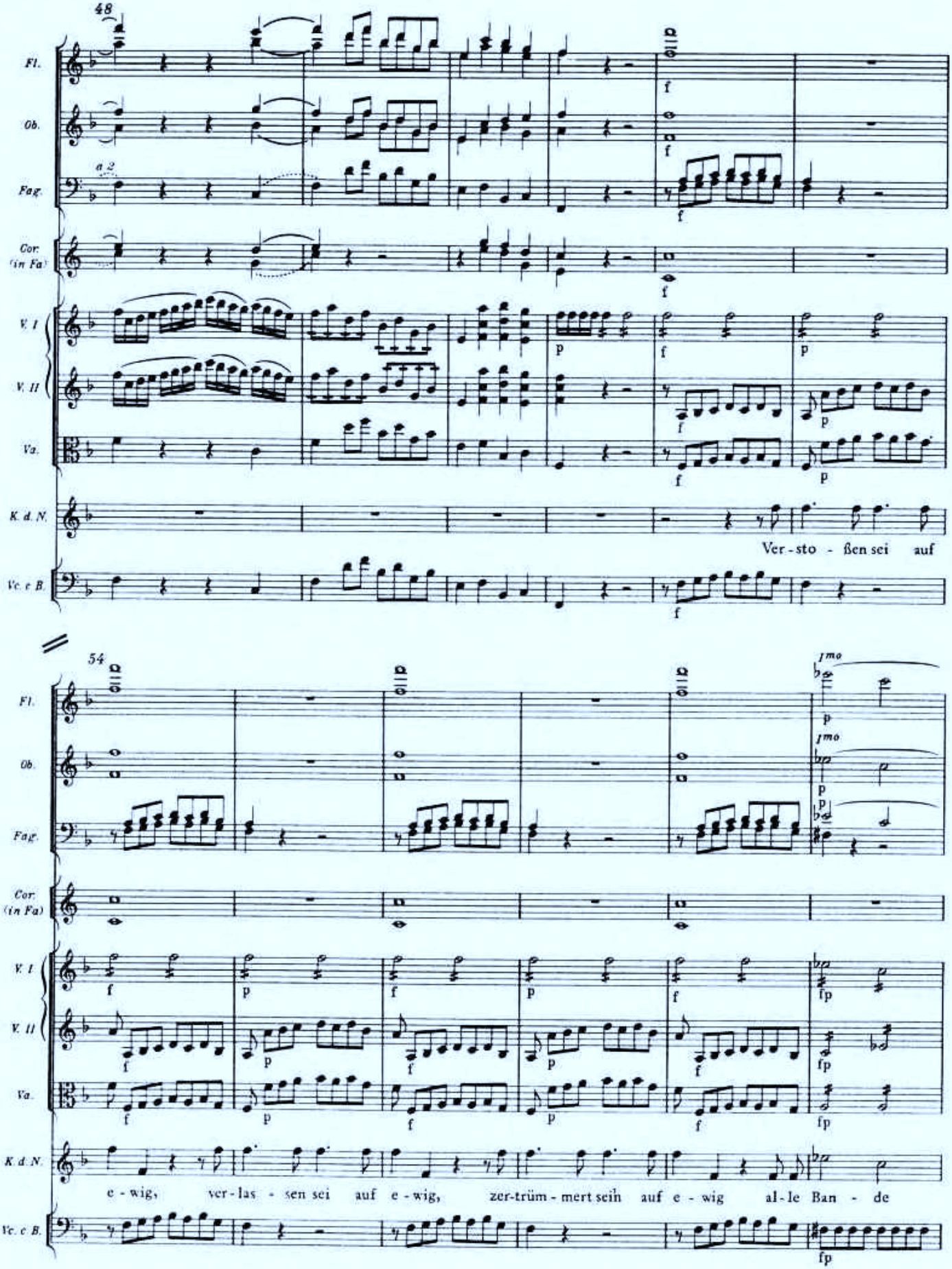
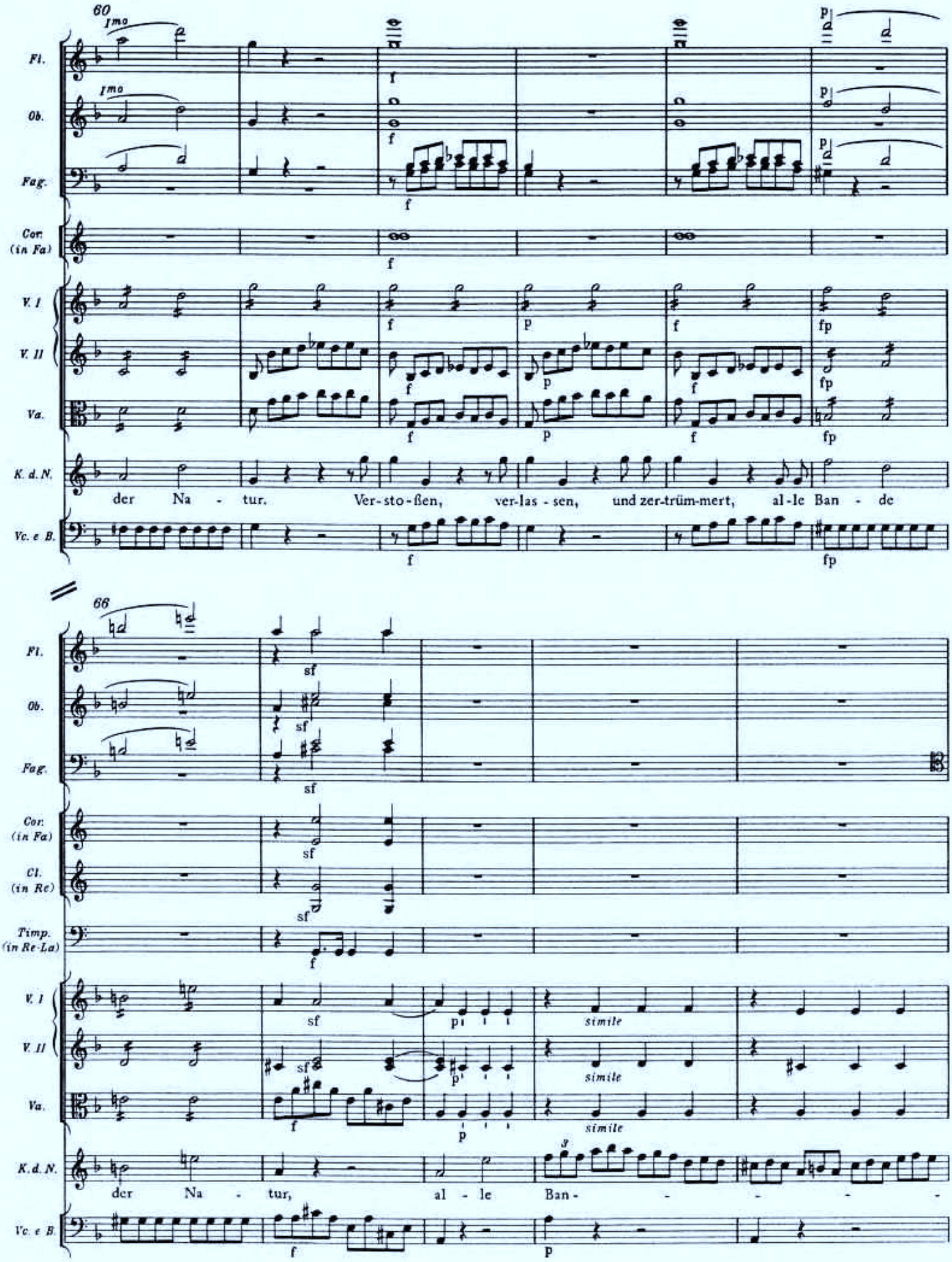
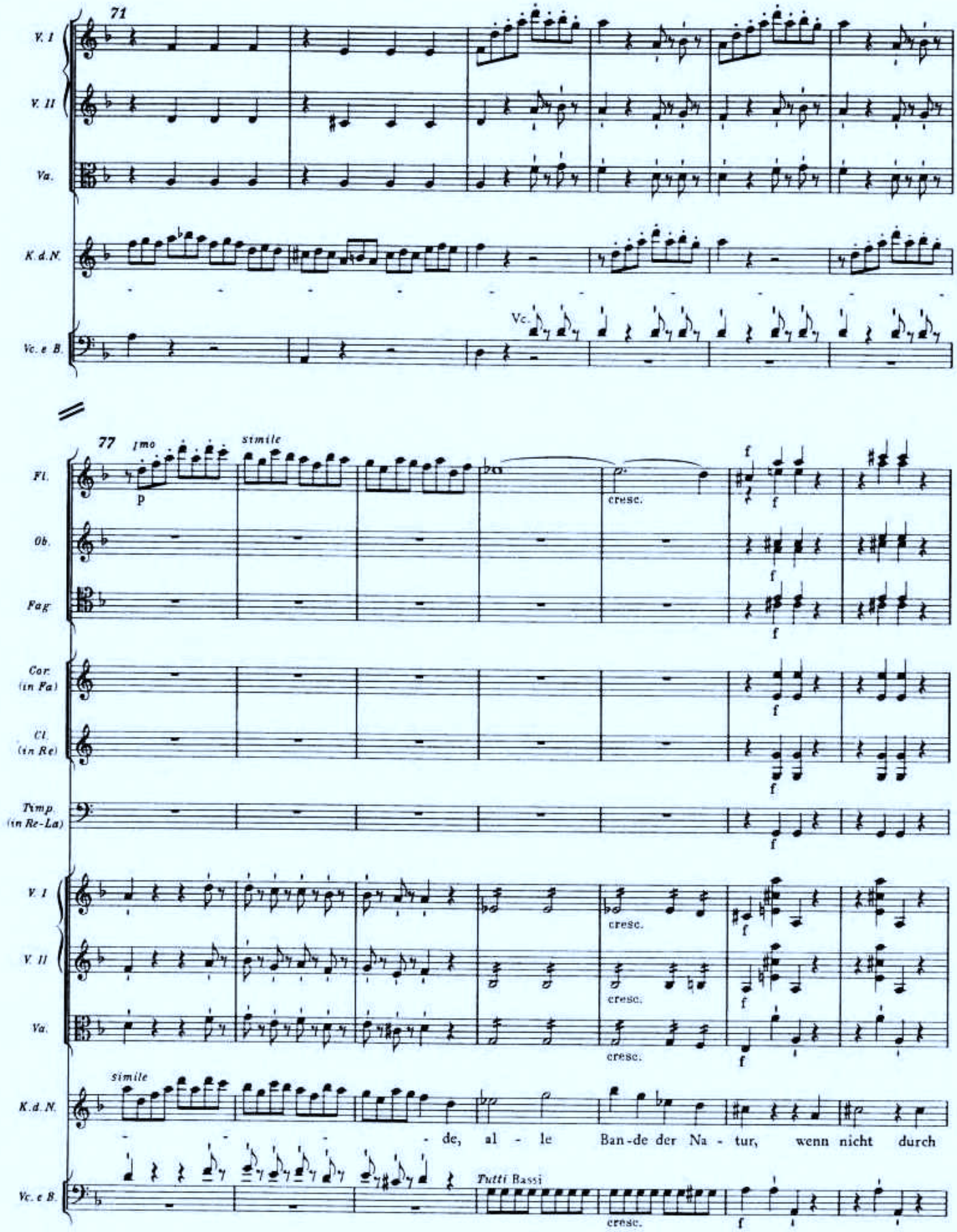
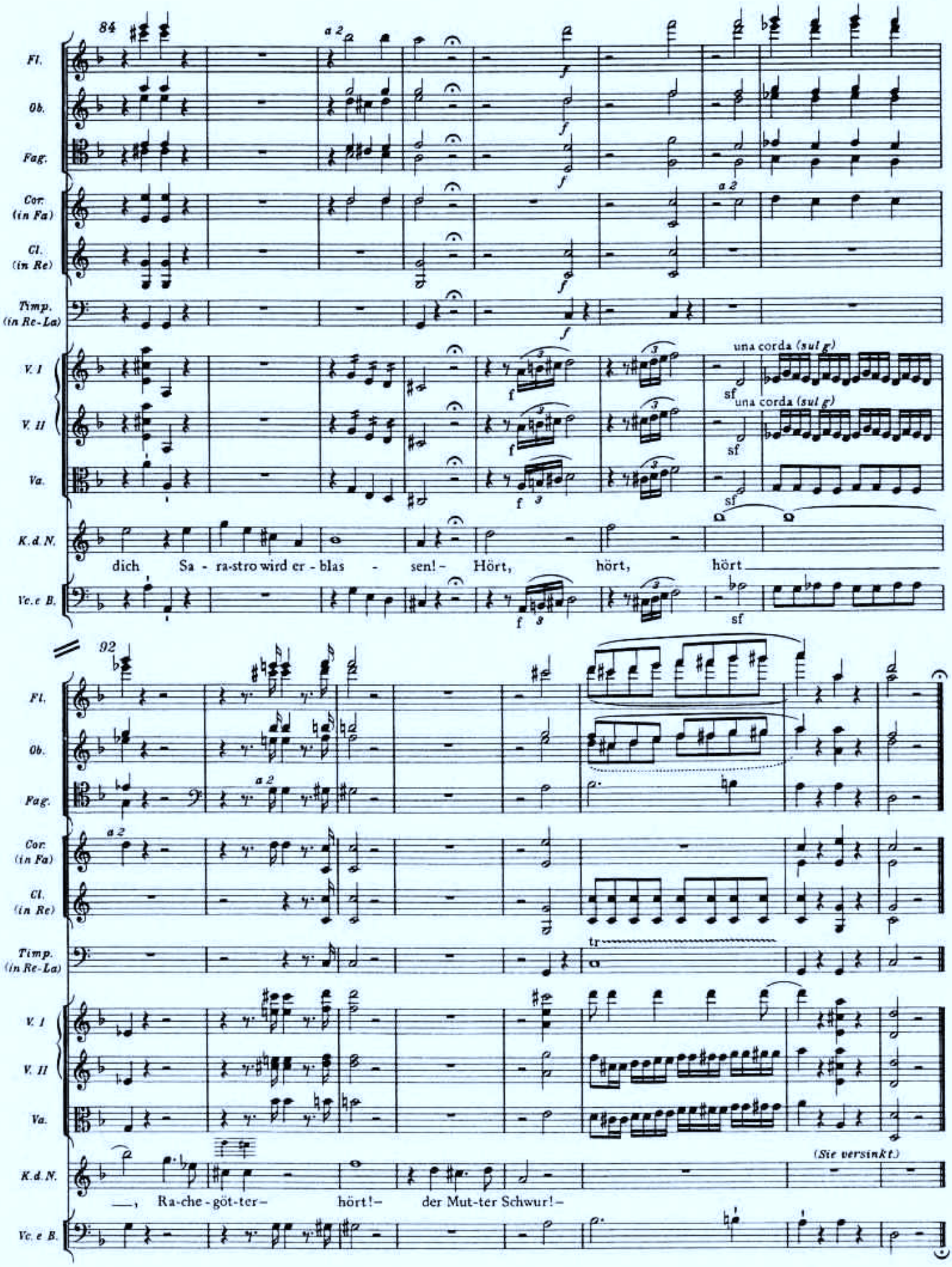
PAMINA
Liebe Mutter, nach allem dem zu schließen, ist wohl auch der Jüngling auf immer für mich verloren.

KÖNIGIN
Verloren, wenn du nicht, eh' die Sonne die Erde färbt, ihn durch diese unterirdischen Gewölbe zu fliehen beredest. — Der erste Schimmer des Tages entscheidet, ob er ganz dir oder den Eingeweihten gegeben sei.

PAMINA
Liebe Mutter, dürft' ich den Jüngling als Eingeweihten denn nicht auch ebenso zärtlich lieben, wie ich ihn jetzt liebe? — Mein Vater selbst war ja mit diesen weisen Männern verbunden: er sprach jederzeit mit Entzücken von ihnen, preiste ihre Güte — ihren Verstand — ihre Tugend. — Sarastro ist nicht weniger tugendhaft — —

KÖNIGIN
Was hör' ich! — Du, meine Tochter, könntest die schändlichen Gründe dieser Barbaren verteidigen? — So einen Mann lieben, der, mit meinem Todfeinde verbunden, mit jedem Augenblick mir meinen Sturz bereiten würde? — Siehst du hier diesen Stahl? — Er ist für Sarastro geschliffen. — Du wirst ihn töten und den mächtigen Sonnenkreis mir überliefern.

PAMINA
Aber liebste Mutter! —

KÖNIGIN
Kein Wort!

6
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.
zweif-lung, Tod und Ver-zweif-lung flam - met um mich her! Fühlt nicht durch
12
dich Sa - ra - stro To - des-schmer-zen, Sa - ra - stro To - des-schmer-zen, so bist du

*) Zu einer Streichung in T. 29–32 im System Violoncello/Basso vgl. Krit. Bericht.

*) Zu einer Streichung in T. 40–43 im System Violoncello/Basso vgl. Krit. Bericht.

48
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Ver - sto - ßen sei auf
Vc. e B.
54
1mo
e - wig, ver - las - sen sei auf e - wig, zer-trüm - mert sein auf e - wig al - le Ban - de

60
Imo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Vc. e B.
der Na - tur. Ver-sto-ßen, ver-las-sen, und zer-trüm-mert, al-le Ban - de
66
Cor. (in Fa)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
simile
der Na - tur, al - le Ban -

71
V. I
V. II
Va.
K.d.N.
Vc.
Vc. e B.
77
1mo
simile
p
Fl.
Ob.
Fag
cresc.
f
Cor. (in Fa)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
simile
de, al - le Ban-de der Na - tur, wenn nicht durch
Tutti Bassi

84
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
K.d.N.
Vc.e B.
a 2
una corda (sul g)
dich Sa - ra-stro wird er - blas - sen! – Hört, hört, hört
92
tr
(Sie versinkt.)
—, Ra-che-göt-ter– hört!– der Mut-ter Schwur!–

Neunter Auftritt

PAMINA mit dem Dolch in der Hand.

PAMINA

Morden soll ich? — Götter! das kann ich nicht. — Das kann ich nicht! (steht in Gedanken)

Zehnter Auftritt

Vorige, MONOSTATOS.

MONOSTATOS (kommt schnell, heimlich, und sehr freudig)

Sarastros Sonnenkreis hat also auch seine Wirkung? — Und diesen zu erhalten, soll das schöne Mädchen ihn morden? — Das ist Salz in meine Suppe!

PAMINA

Aber schwur sie nicht bei allen Göttern, mich zu verstoßen, wenn ich den Dolch nicht gegen Sarastro kehre? — Götter! — Was soll ich nun?

MONOSTATOS

Dich mir anvertrauen!
(nimmt ihr den Dolch)

PAMINA (erschrickt und schreit)

Ha!

MONOSTATOS

Warum zitterst du? vor meiner schwarzen Farbe, oder vor dem ausgedachten Mord?

PAMINA (schüchtern)

Du weißt also? —

MONOSTATOS

Alles. — Ich weiß sogar, daß nicht nur dein, sondern auch deiner Mutter Leben in meiner Hand steht. — Ein einziges Wort sprech' ich zu Sarastro, und deine Mutter wird in diesem Gewölbe, in eben dem Wasser, das die Eingeweihten reinigen soll, wie man sagt, ersäuft. — Aus diesem Gewölbe kommt sie nun sicher nicht mehr mit heiler Haut, wenn ich es will. — Du hast also nur einen Weg, dich und deine Mutter zu retten.

PAMINA

Der wäre?

MONOSTATOS

Mich zu lieben!

PAMINA (zitternd, für sich)

Götter!

MONOSTATOS (freudig)

Das junge Bäumchen jagt der Sturm auf meine Seite. — Nun Mädchen! — Ja, oder nein!

PAMINA (entschlossen)

Nein!

MONOSTATOS (voll Zorn)

Nein? und warum? Weil ich die Farbe eines schwarzen Gespensts trage? — Nicht? — Ha so stirb!
(Er ergreift sie bei der Hand.)

PAMINA

Monostatos, sieh mich hier auf meinen Knien! — schone meiner!

MONOSTATOS

Liebe oder Tod! — Spricht dein Leben steht auf der Spitze.

PAMINA

Mein Herz hab' ich dem Jüngling geopfert.

MONOSTATOS

Was kümmert mich dein Opfer. — Spricht —

PAMINA (entschlossen)

Nie!

Elfter Auftritt

Vorige, SARASTRO.

MONOSTATOS

So fahr denn hin!
(SARASTRO hält ihn schnell ab.)
Herr, mein Unternehmen ist nicht strafbar; man hat deinen Tod geschworen, darum wollt' ich dich rächen.

SARASTRO

Ich weiß nur allzuviel. — Weiß, daß deine Seele ebenso schwarz als dein Gesicht ist. — — Auch würde ich dies schwarze Unternehmen mit höchster Strenge an dir bestrafen, wenn nicht ein böses Weib, das zwar eine sehr gute Tochter hat, den Dolch dazu geschmiedet hätte. — Verdank es der bösen Handlung des Weibes, daß du ungestraft davonziehst. — Geh! —

MONOSTATOS (im Abgehen)

Jetzt such' ich die Mutter auf, weil die Tochter mir nicht beschieden ist.
(ab)

Zwölfter Auftritt

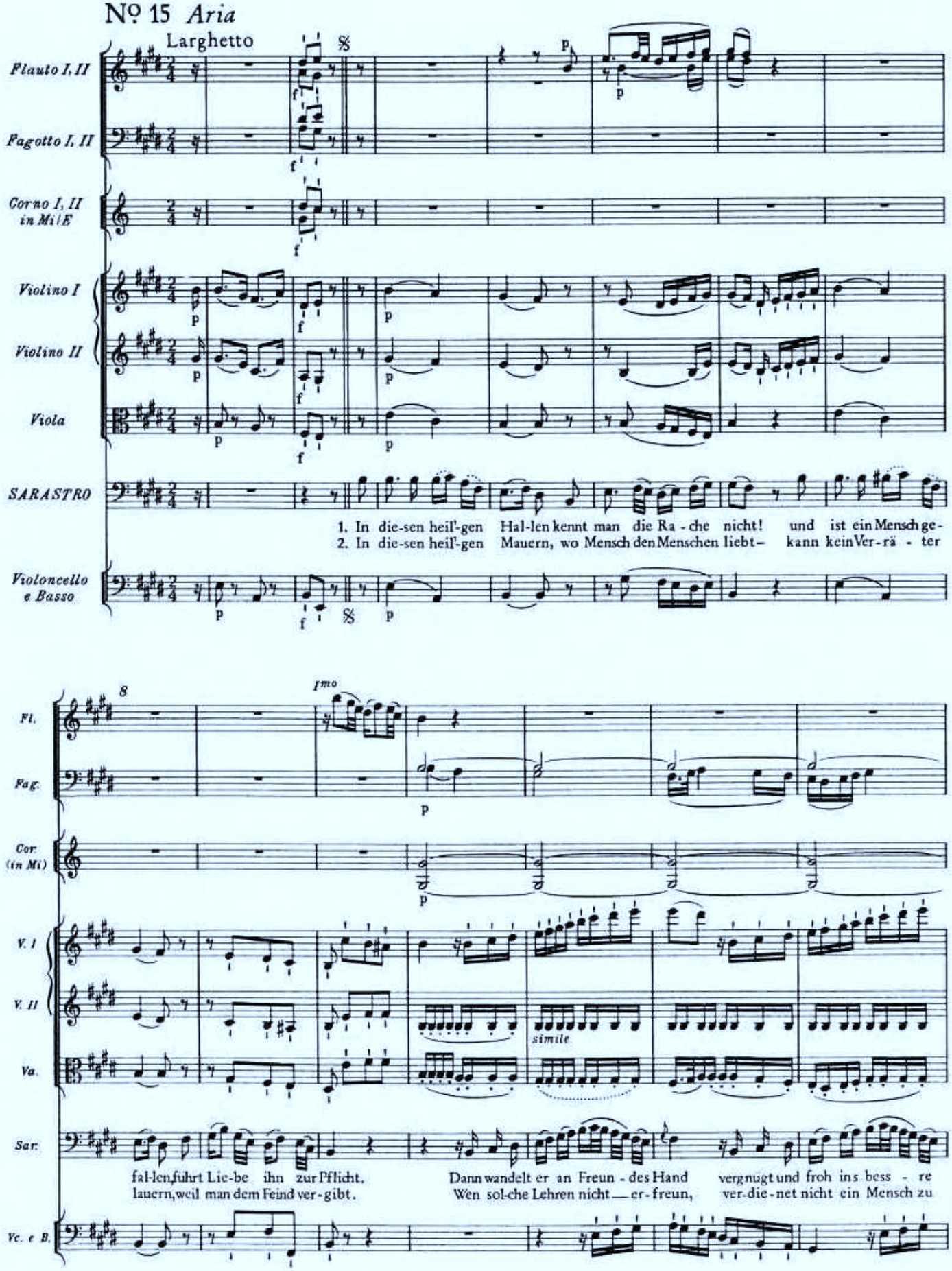
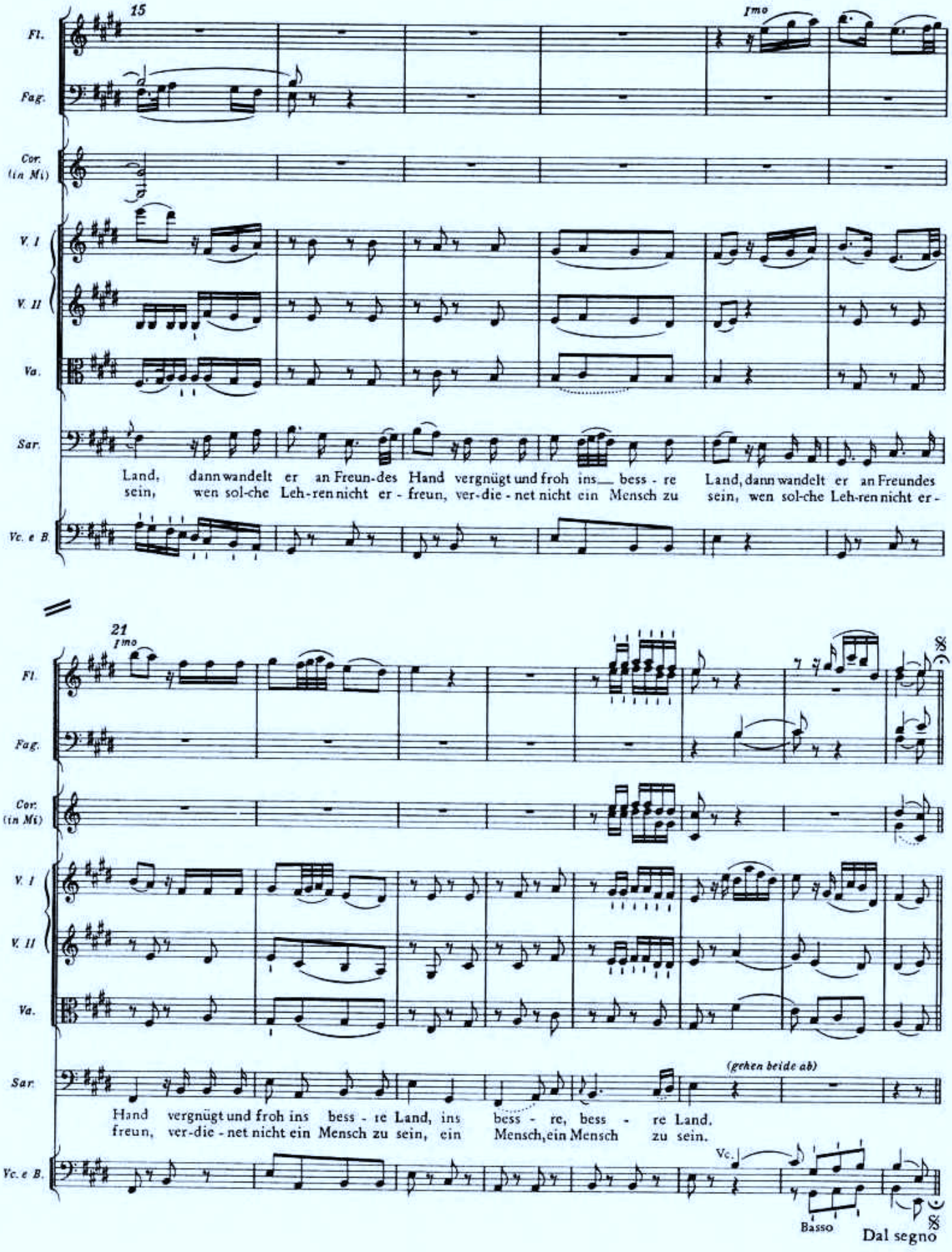
Vorige, ohne MONOSTATOS.

PAMINA

Herr, strafe meine Mutter nicht! Der Schmerz über meine Abwesenheit —

SARASTRO

Ich weiß alles. — Weiß, daß sie in unterirdischen Gemächern des Tempels herumirrt und Rache über mich und die Menschheit kocht; — allein, du sollst sehen, wie ich mich an deiner Mutter räche. — Der Himmel schenke nur dem holden Jüngling Mut und Standhaftigkeit in seinem frommen Vorsatz, dann bist du mit ihm glücklich, und deine Mutter soll beschämt nach ihrer Burg zurückkehren.


Nº 15 Aria
Larghetto
Flauto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Mi/E
Violino I
Violino II
Viola
SARASTRO
1. In die-sen heil'-gen Hal-len kennt man die Ra - che nicht! und ist ein Mensch ge-
2. In die-sen heil'-gen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt– kann kein Ver-rä - ter
Violoncello e Basso
Fl.
Fag.
Cor. (in Mi)
V. I
V. II
Va.
Sar.
fal-len, führt Lie-be ihn zur Pflicht,
lauern, weil man dem Feind ver-gibt.
Dann wandelt er an Freun - des Hand vergnügt und froh ins bess - re
Wen sol-che Lehren nicht — er-freun, ver-die-net nicht ein Mensch zu
Vc. e B.
simile

15
Fl.
Fag.
Cor. (in Mi)
V. I
V. II
Va.
Sar.
Vc. e B.
I^mo
Land, dann wandelt er an Freun-des Hand vergnügt und froh ins bess - re Land, dann wandelt er an Freundes
sein, wen sol-che Leh-ren nicht er - freun, ver-die - net nicht ein Mensch zu sein, wen sol-che Leh-ren nicht er -
21
I^mo
(gehen beide ab)
Hand vergnügt und froh ins bess - re Land, ins bess - re, bess - re Land.
freun, ver-die - net nicht ein Mensch zu sein, ein Mensch, ein Mensch zu sein.
Vc.
Basso
Dal segno

Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Türe öffnet. Ganz vorne sind zwei Rasenbänke.

Dreizehnter Auftritt

TAMINO und PAPAGENO werden ohne Säcke von den zwei PRIESTERN hereingeführt.

SPRECHER
Hier seid ihr euch beide allein überlassen. — Sobald die röchelnde Posaune tönt, dann nehmt ihr euren Weg dahin. — Prinz, lebt wohl! Wir sehen uns, eh' ihr ganz am Ziele seid. — — Noch einmal, vergeßt das Wort nicht: Schweigen. —
(ab)

ZWEITER PRIESTER
Papageno, wer an diesem Ort sein Stillschweigen bricht, den strafen die Götter durch Donner und Blitz. Leb wohl!
(ab)

Vierzehnter Auftritt

TAMINO, PAPAGENO.

(TAMINO setzt sich auf eine Rasenbank.)

PAPAGENO (nach einer Pause)
Tamino!

TAMINO (verweisend)
St!

PAPAGENO
Das ist ein lustiges Leben! — Wär' ich lieber in meiner Strohhütte oder im Walde, so hört' ich doch manchmal einen Vogel pfeifen.

TAMINO (verweisend)
St!

PAPAGENO
Mit mir selbst werd' ich wohl sprechen dürfen; und auch wir zwei können zusammen sprechen, wir sind ja Männer.

TAMINO (verweisend)
St!

PAPAGENO (singt)
La la la — la la la! — Nicht einmal einen Tropfen Wasser bekommt man bei diesen Leuten; viel weniger sonst was. —

Fünfzehnter Auftritt

Vorige. Ein altes häßliches WEIB kommt aus der Versenkung, hält auf einer Tasse*) einen großen Becher mit Wasser.

PAPAGENO (sieht sie lang an)
Ist das für mich?

WEIB
Ja, mein Engel!

PAPAGENO (sieht sie wieder an, trinkt)
Nicht mehr und nicht weniger als Wasser. — Sag du mir, du unbekannte Schöne! werden alle fremde Gäste auf diese Art bewirtet?

WEIB
Freilich, mein Engel!

*) „Tasse" in der Bedeutung von Schale oder Tablett.

PAPAGENO
So, so! — Auf die Art werden die Fremden auch nicht gar zu häufig kommen. — —

WEIB
Sehr wenig.

PAPAGENO
Kann mir's denken. — Geh Alte, setze dich her zu mir, mir ist die Zeit verdammt lange. — Sag du mir, wie alt bist du denn?

WEIB
Wie alt?

PAPAGENO
Ja!

WEIB
18 Jahr und 2 Minuten.

PAPAGENO
18 Jahr und 2 Minuten?

WEIB
Ja!

PAPAGENO
Ha ha ha! — Ei du junger Engel! Hast du auch einen Geliebten?

WEIB
I, freilich!

PAPAGENO
Ist er auch so jung wie du?

WEIB
Nicht gar, er ist um 10 Jahre älter. —

PAPAGENO
Um 10 Jahr ist er älter als du? — Das muß eine Liebe sein! — — Wie nennt sich denn dein Liebhaber?

WEIB
Papageno!

PAPAGENO (erschrickt, Pause)
Papageno? — Wo ist er denn, dieser Papageno?

WEIB
Da sitzt er, mein Engel!

PAPAGENO
Ich wär' dein Geliebter?

WEIB
Ja, mein Engel!

PAPAGENO (nimmt schnell das Wasser und spritzt sie ins Gesicht)
Sag du mir, wie heißt du denn?

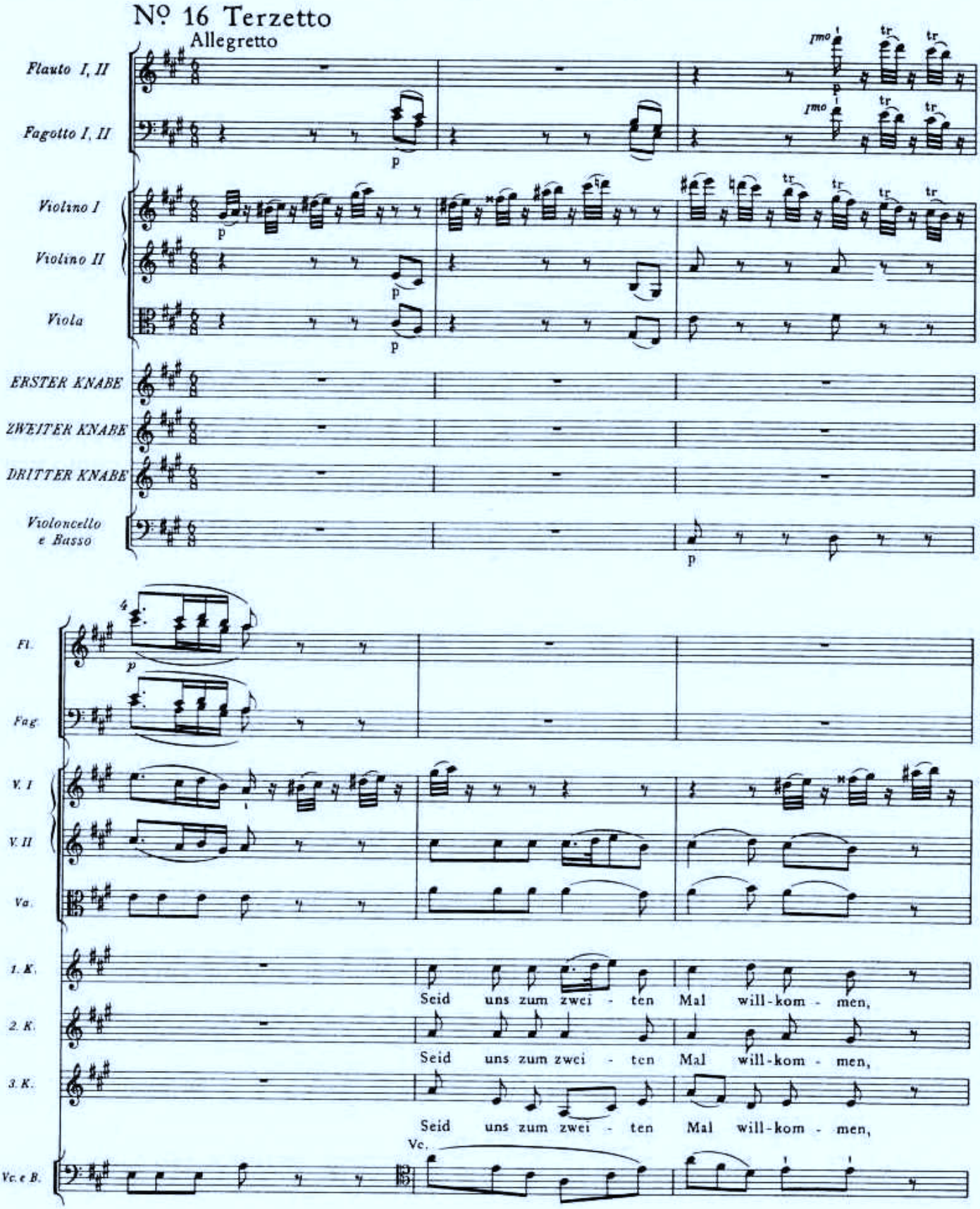
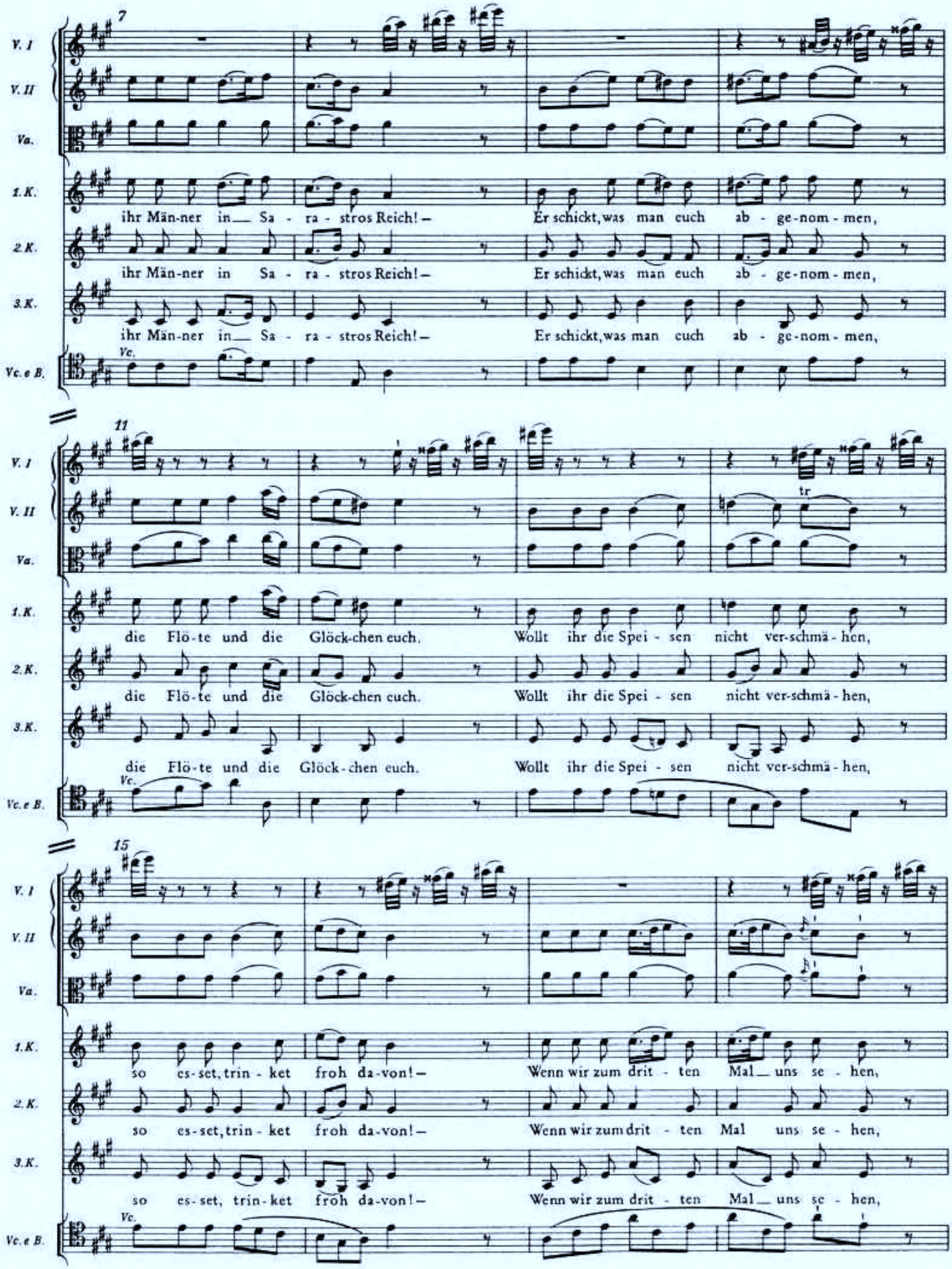
WEIB
Ich heiße —
(starker Donner, die ALTE hinkt schnell ab)

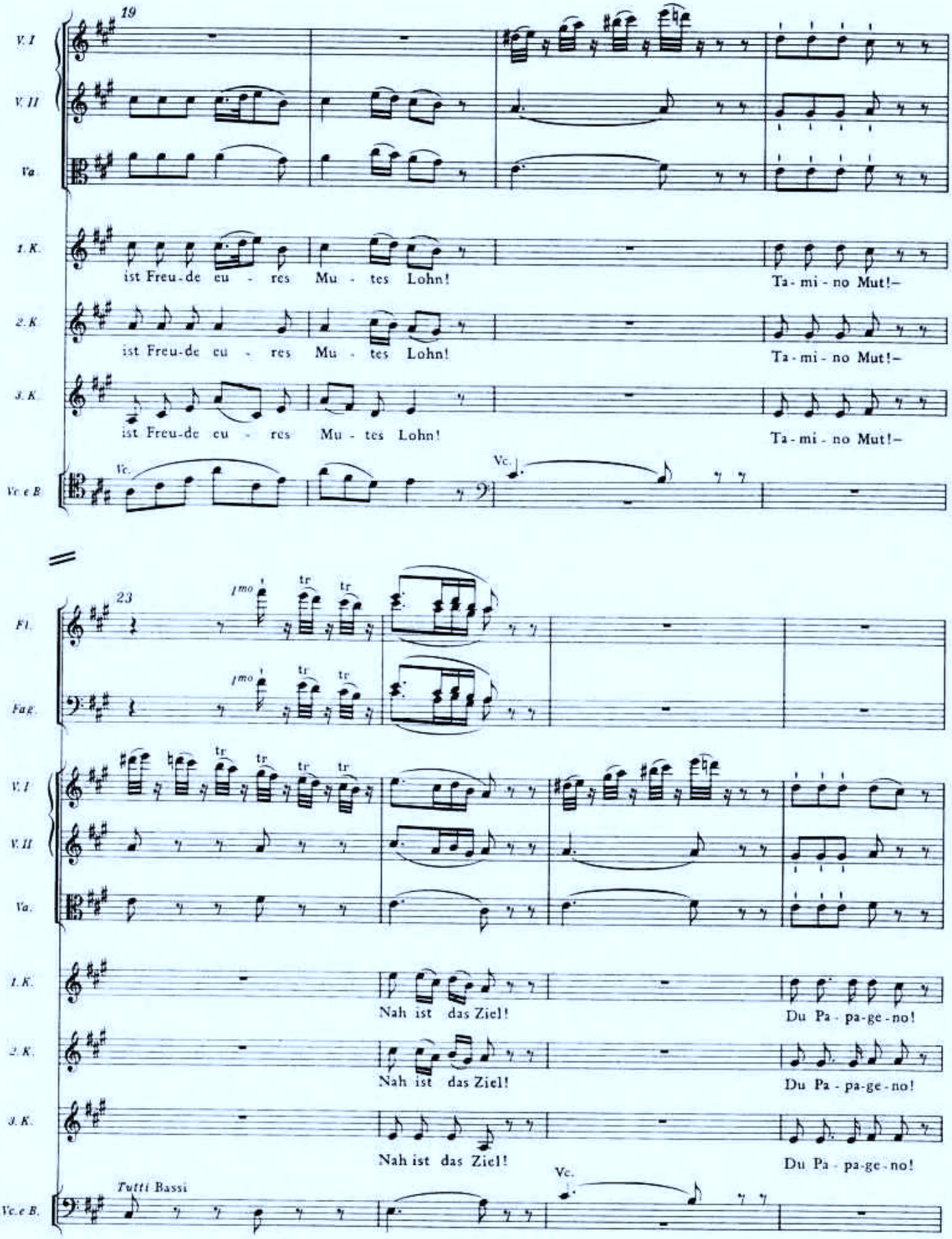
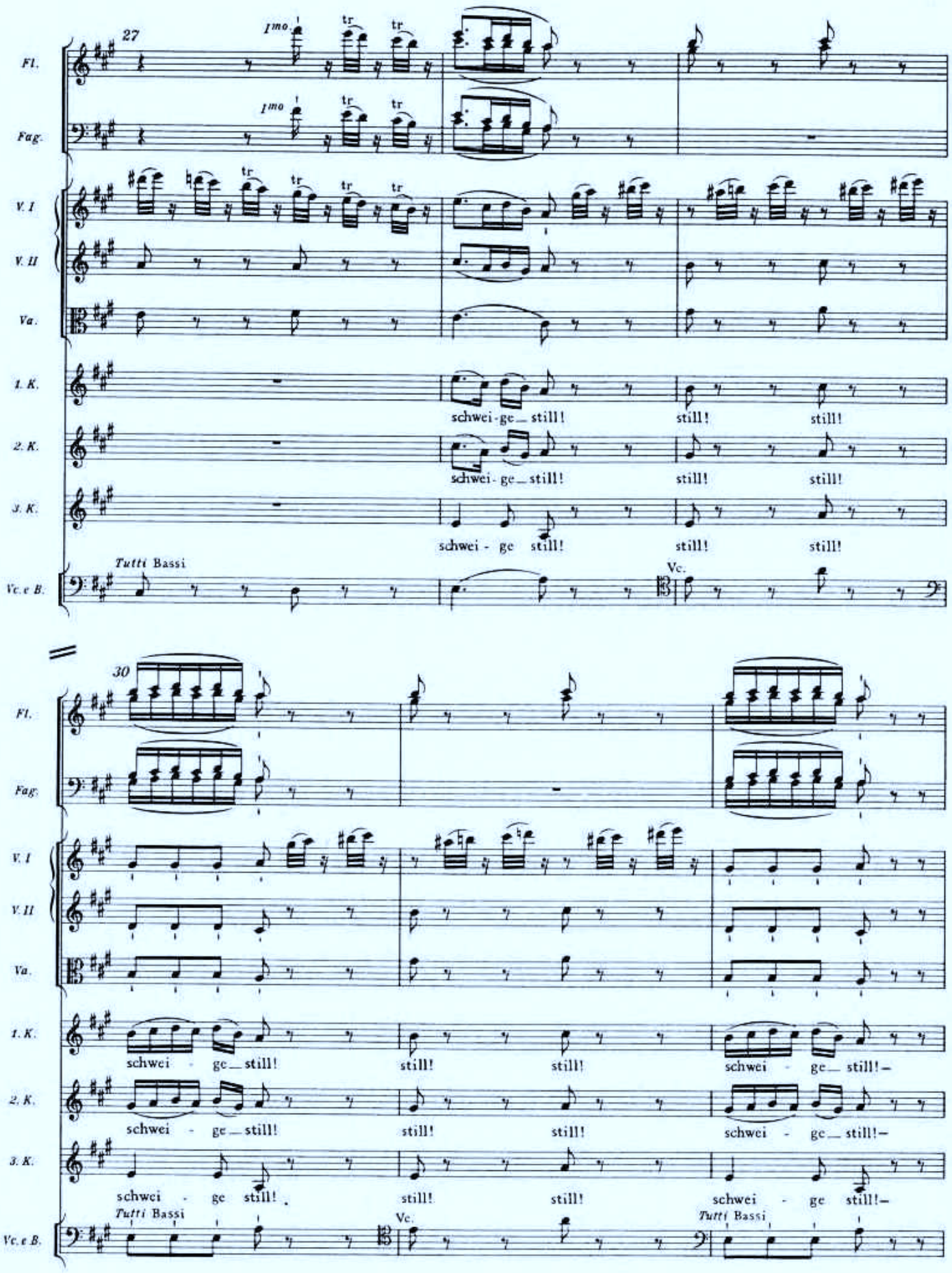
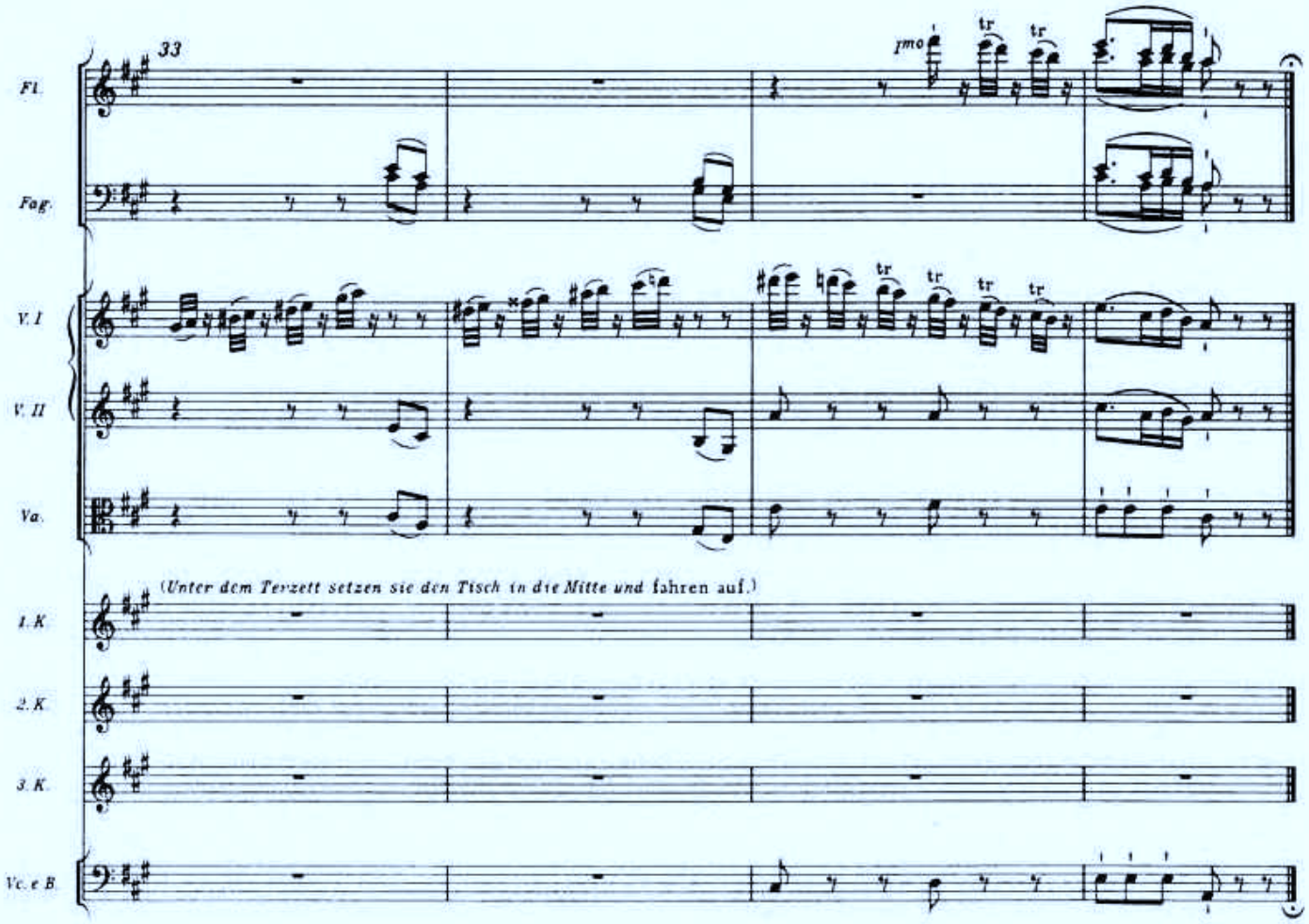
PAPAGENO
O weh!

(TAMINO steht auf, droht ihm mit dem Finger.)

PAPAGENO
Nun sprech' ich kein Wort mehr!

Sechzehnter Auftritt

DIE DREI KNABEN kommen in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk. In der Mitte steht ein schöner gedeckter Tisch. Der eine hat die Flöte, der andere das Kästchen mit Glöckchen. Vorige.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

7
V. I
V. II
Va.
1. K.
ihr Män-ner in Sa - ra - stros Reich! – Er schickt, was man euch ab - ge-nom - men,
2. K.
ihr Män-ner in Sa - ra - stros Reich! – Er schickt, was man euch ab - ge-nom - men,
3. K.
ihr Män-ner in Sa - ra - stros Reich! – Er schickt, was man euch ab - ge-nom - men,
Vc.
Vc. e B.
11
tr
die Flö-te und die Glöck-chen euch. Wollt ihr die Spei - sen nicht ver-schmä - hen,
die Flö-te und die Glöck-chen euch. Wollt ihr die Spei - sen nicht ver-schmä - hen,
die Flö-te und die Glöck-chen euch. Wollt ihr die Spei - sen nicht ver-schmä - hen,
15
so es-set, trin - ket froh da-von! – Wenn wir zum drit - ten Mal uns se - hen,
so es-set, trin - ket froh da-von! – Wenn wir zum drit - ten Mal uns se - hen,
so es-set, trin-ket froh da-von! – Wenn wir zum drit - ten Mal uns se - hen,


19
V. I
V. II
Va.
1. K.
ist Freu-de eu - res Mu - tes Lohn!
Ta-mi-no Mut!–
2. K.
ist Freu-de eu - res Mu - tes Lohn!
Ta-mi-no Mut!–
3. K.
ist Freu-de eu - res Mu - tes Lohn!
Ta-mi-no Mut!–
Vc. e B.
Vc.
Vc.
23
Fl.
Fag.
1mo
tr
V. I
V. II
Va.
1. K.
Nah ist das Ziel!
Du Pa-pa-ge-no!
2. K.
Nah ist das Ziel!
Du Pa-pa-ge-no!
3. K.
Nah ist das Ziel!
Du Pa-pa-ge-no!
Vc. e B.
Tutti Bassi
Vc.

27
1mo
tr
Fl.
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
schwei-ge_ still!
still!
still!
schwei-ge_ still!
still!
still!
schwei - ge still!
still!
still!
Tutti Bassi
Vc.
30
schwei - ge_ still!
still!
still!
schwei - ge_ still!-
schwei - ge_ still!
still!
still!
schwei - ge_ still!-
schwei - ge still!
still!
still!
schwei - ge still!-
Tutti Bassi
Vc.
Tutti Bassi

Siebzehnter Auftritt

TAMINO, PAPAGENO.

PAPAGENO

Tamino, wollen wir nicht speisen? — —

(TAMINO bläst auf seiner Flöte.)

PAPAGENO

Blase du nur fort auf deiner Flöte, ich will meine Brocken blasen. — Herr Sarastro führt eine gute Küche. — Auf die Art, ja da will ich schon schweigen, wenn ich immer solche gute Bissen bekomme. Nun will ich sehen, ob auch der Keller so gut bestellt ist. —
(er trinkt)
Ha! — Das ist Götterwein! —
(Die Flöte schweigt.)

Achtzehnter Auftritt

PAMINA, Vorige.

PAMINA (freudig)

Du hier? — Gütige Götter! Dank euch, daß ihr mich diesen Weg führtet. — Ich hörte deine Flöte — und so lief ich pfeilschnell dem Tone nach. — Aber du bist traurig? — Sprichst nicht eine Silbe mit deiner Pamina?

TAMINO (seufzt)

Ah!
(winkt ihr fortzugehen)

PAMINA

Wie? ich soll dich meiden? liebst du mich nicht mehr?

TAMINO (seufzt)

Ah!
(winkt wieder fort)

PAMINA

Ich soll fliehen, ohne zu wissen, warum? — Tamino, holder Jüngling! hab' ich dich beleidigt? — O kränke mein Herz nicht noch mehr. — Bei dir such' ich Trost — Hilfe — und du kannst mein liebevolles Herz noch mehr kränken? — Liebst du mich nicht mehr?

(TAMINO seufzt.)

PAMINA

Papageno, sage du mir, sag, was ist meinem Freund?

(PAPAGENO hat einen Brocken in dem Mund, hält mit beiden Händen die Speisen zu, winkt fortzugehen.)

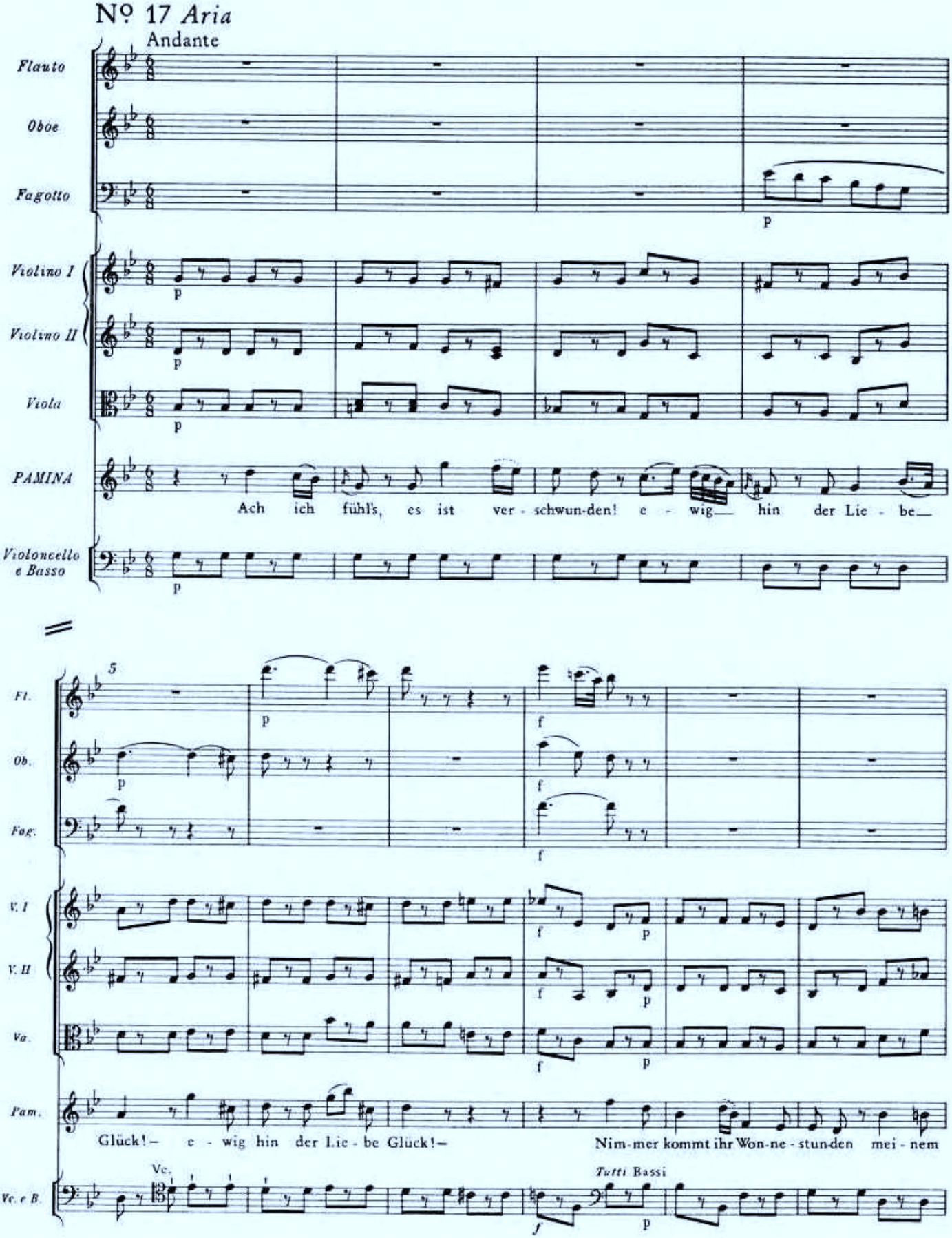
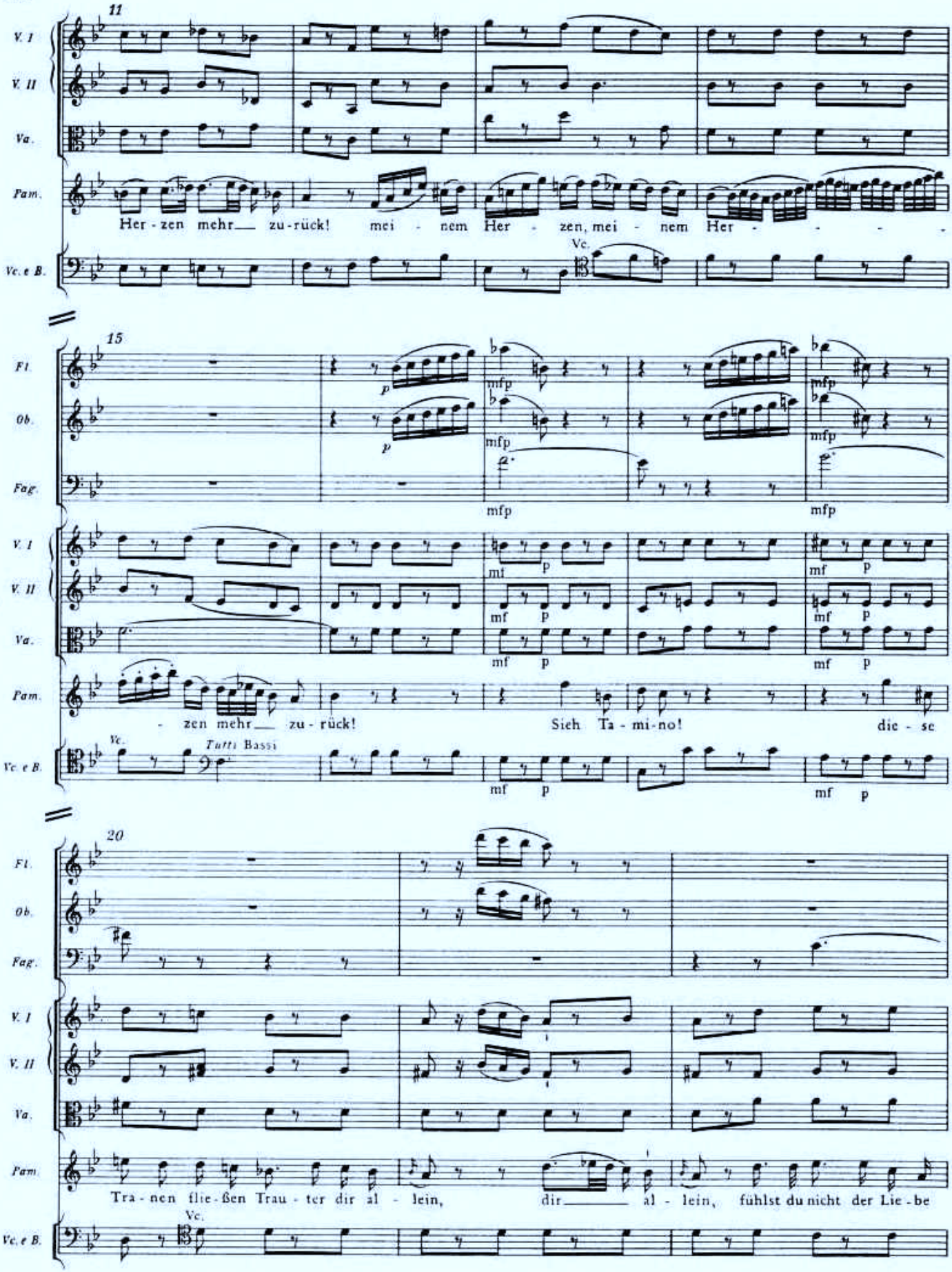
PAMINA

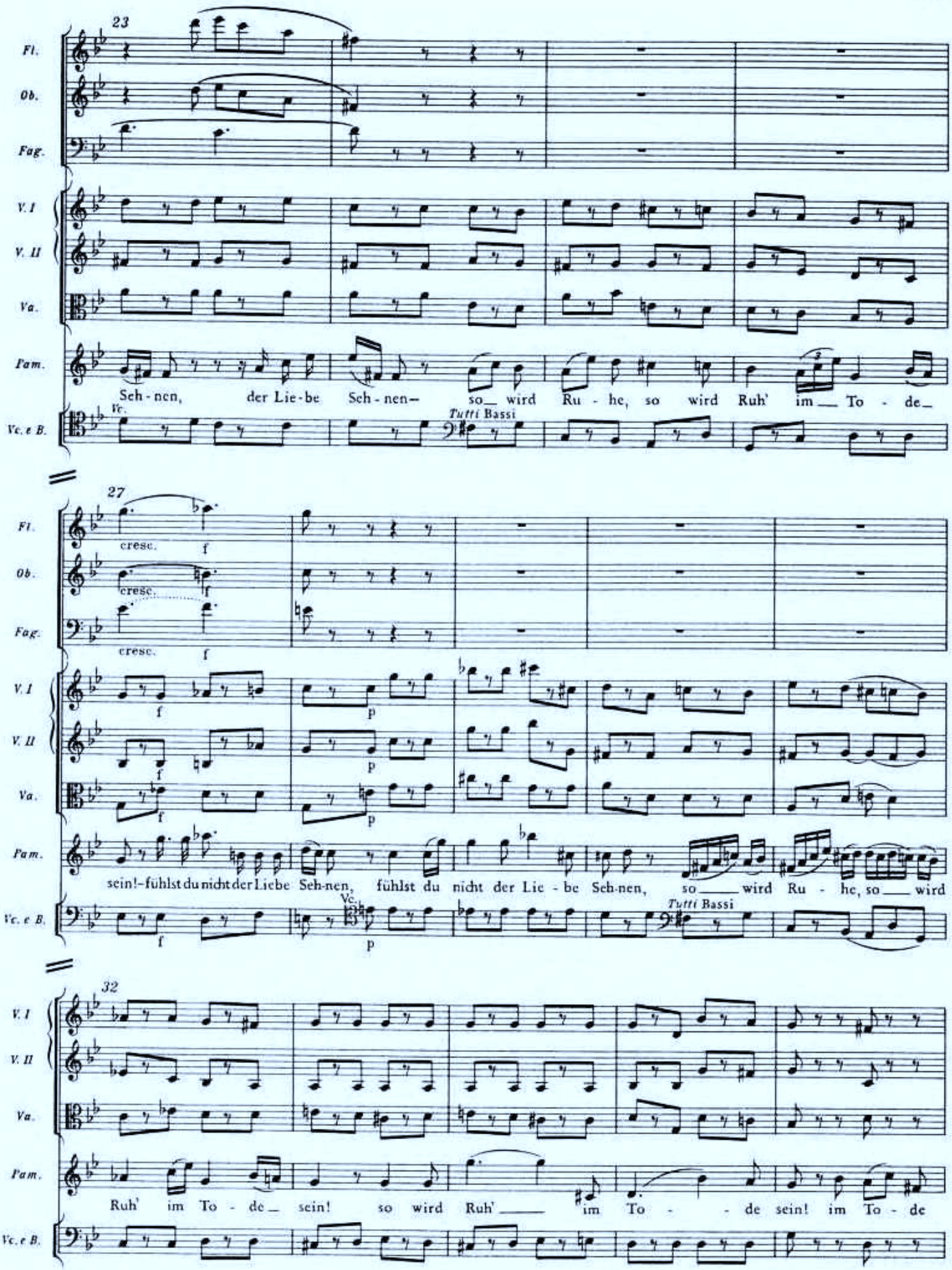
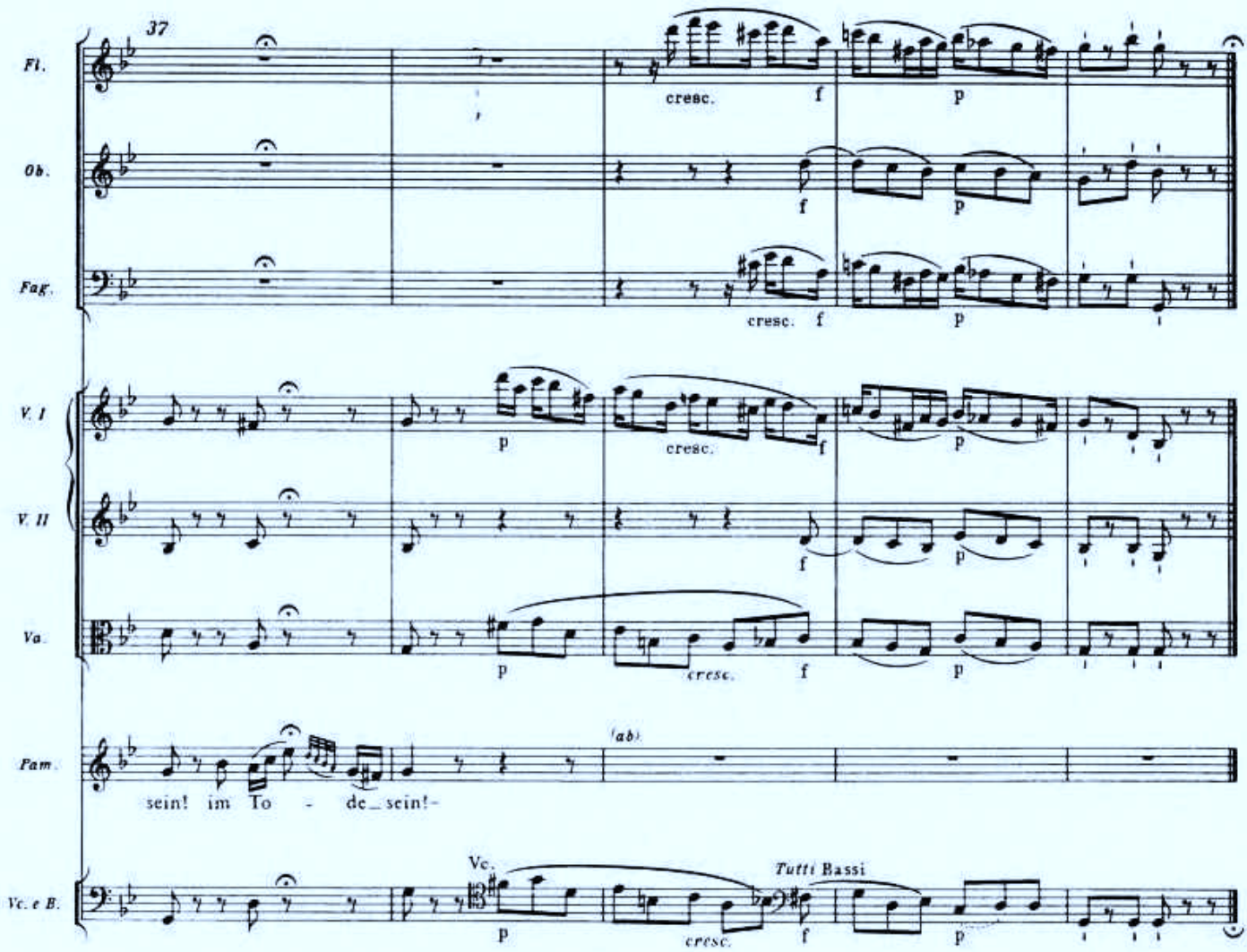
Wie? auch du? — Erkläre mir wenigstens die Ursache eures Stillschweigens. — —

PAPAGENO

St!
(Er deutet ihr fortzugehen.)

PAMINA

O, das ist mehr als Kränkung — mehr als Tod!
(Pause)
Liebster, einziger Tamino! —

Nº 17 Aria
Andante
Flauto
Oboe
Fagotto
Violino I
Violino II
Viola
PAMINA
Violoncello e Basso
Ach ich fühl's, es ist ver - schwun-den! e - wig hin der Lie - be
5
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Vc. e B.
Glück! – e - wig hin der Lie - be Glück! –
Nim-mer kommt ihr Won-ne - stun-den mei - nem
Vc.
Tutti Bassi

11
V. I
V. II
Va.
Pam.
Her - zen mehr zu - rück! mei - nem Her - zen, mei - nem Her - - - -
Vc.
Vc. e B.
15
Fl.
Ob.
Fag.
mfp
V. I
V. II
Va.
mf p
Pam.
- zen mehr zu - rück! Sieh Ta - mi - no! die - se
Vc.
Tutti Bassi
Vc. e B.
20
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Tra - nen flie - ßen Trau - ter dir al - lein, dir al - lein, fühlst du nicht der Lie - be
Vc.
Vc. e B.


23
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Fam.
Vc. e B.
Seh - nen, der Lie - be Seh - nen— so_ wird Ru - he, so wird Ruh' im_ To - de_
Vc.
Tutti Bassi
27
cresc.
f
p
sein!-fühlst du nicht der Liebe Seh-nen, fühlst du nicht der Lie - be Seh-nen, so____ wird Ru - he, so____ wird
32
Ruh' im To - de_ sein! so wird Ruh'____ im To - - de sein! im To - de

Neunzehnter Auftritt

TAMINO, PAPAGENO.

PAPAGENO (ißt hastig)
Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schweigen, wenn's sein muß. — Ja, bei so einem Unternehmen, da bin ich Mann. —
(er trinkt)
Der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben. —
(dreimaliger Posaunenton) *)

(TAMINO winkt PAPAGENO, daß er gehen soll.)

PAPAGENO
Gehe du nur voraus, ich komm schon nach.

(TAMINO will ihn mit Gewalt fortführen.)

PAPAGENO
Der Stärkere bleibt da!

(TAMINO droht ihm und geht rechts ab: ist aber links gekommen.)

PAPAGENO
Jetzt will ich mir's erst recht wohl sein lassen. — Da ich in meinem besten Appetit bin, soll ich gehen. — Das laß' ich wohl bleiben! — Ich ging' jetzt nicht fort, und wenn Herr Sarastro seine sechs Löwen an mich spannte.
(Die Löwen kommen heraus, er erschrickt.)

O Barmherzigkeit, ihr gütigen Götter! — Tamino, rette mich! die Herrn Löwen machen eine Mahlzeit aus mir. — —

(TAMINO bläst seine Flöte,*) kommt schnell zurück; die Löwen gehen hinein, TAMINO winkt ihm.)

PAPAGENO
Ich gehe schon! heiß du mich einen Schelmen, wenn ich dir nicht in allem folge.
(dreimaliger Posaunenton) *)
Das geht uns an. — Wir kommen schon. — Aber hör einmal, Tamino, was wird denn noch alles mit uns werden?

(TAMINO deutet gen Himmel.)

PAPAGENO
Die Götter soll ich fragen?

(TAMINO deutet ja.)

PAPAGENO
Ja, die könnten uns freilich mehr sagen, als wir wissen!
(dreimaliger Posaunenton) *)

(TAMINO reißt ihn mit Gewalt fort.)

PAPAGENO
Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitlich genug, um uns braten zu lassen.
(ab)

*) Vgl. Vorwort.

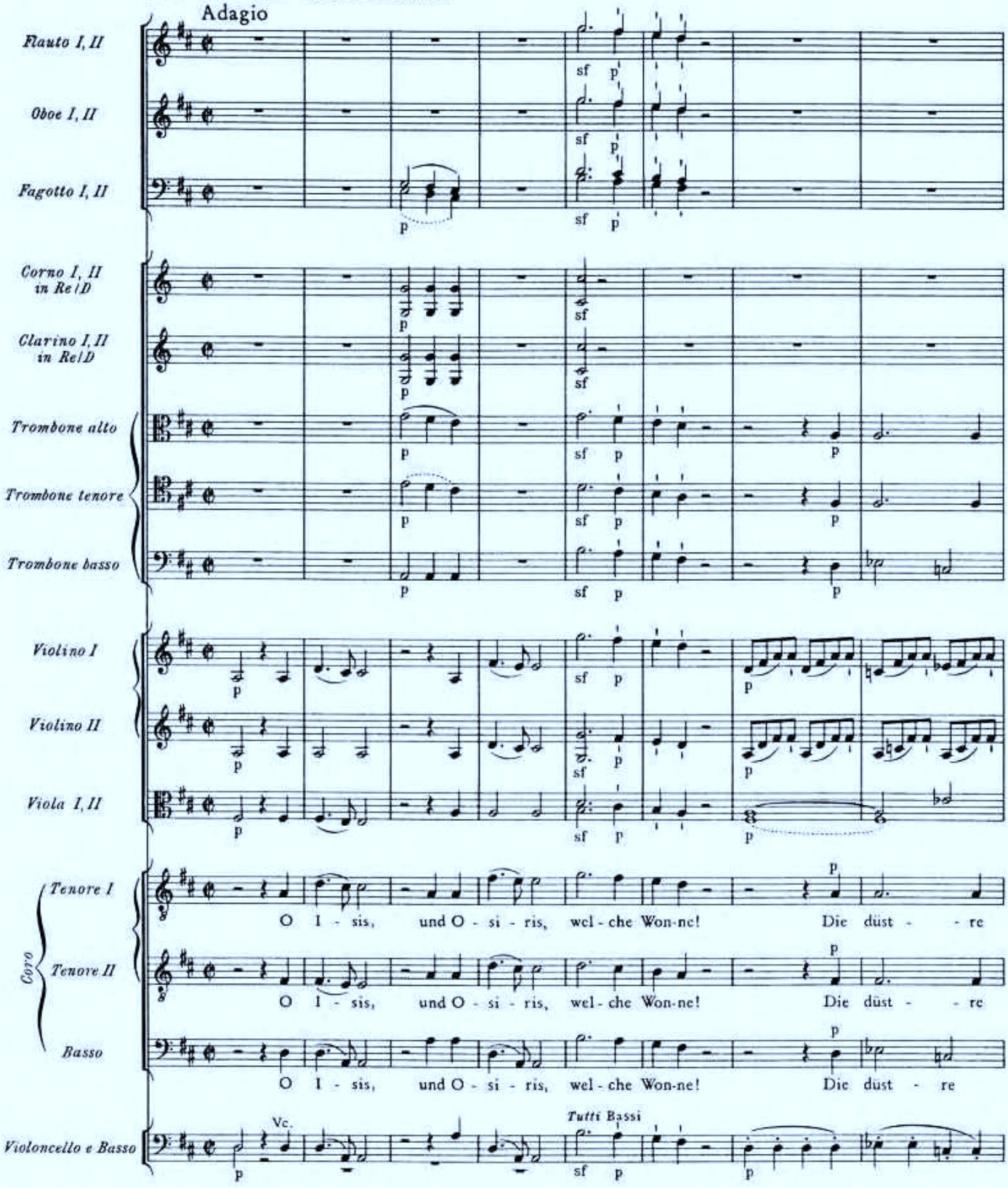
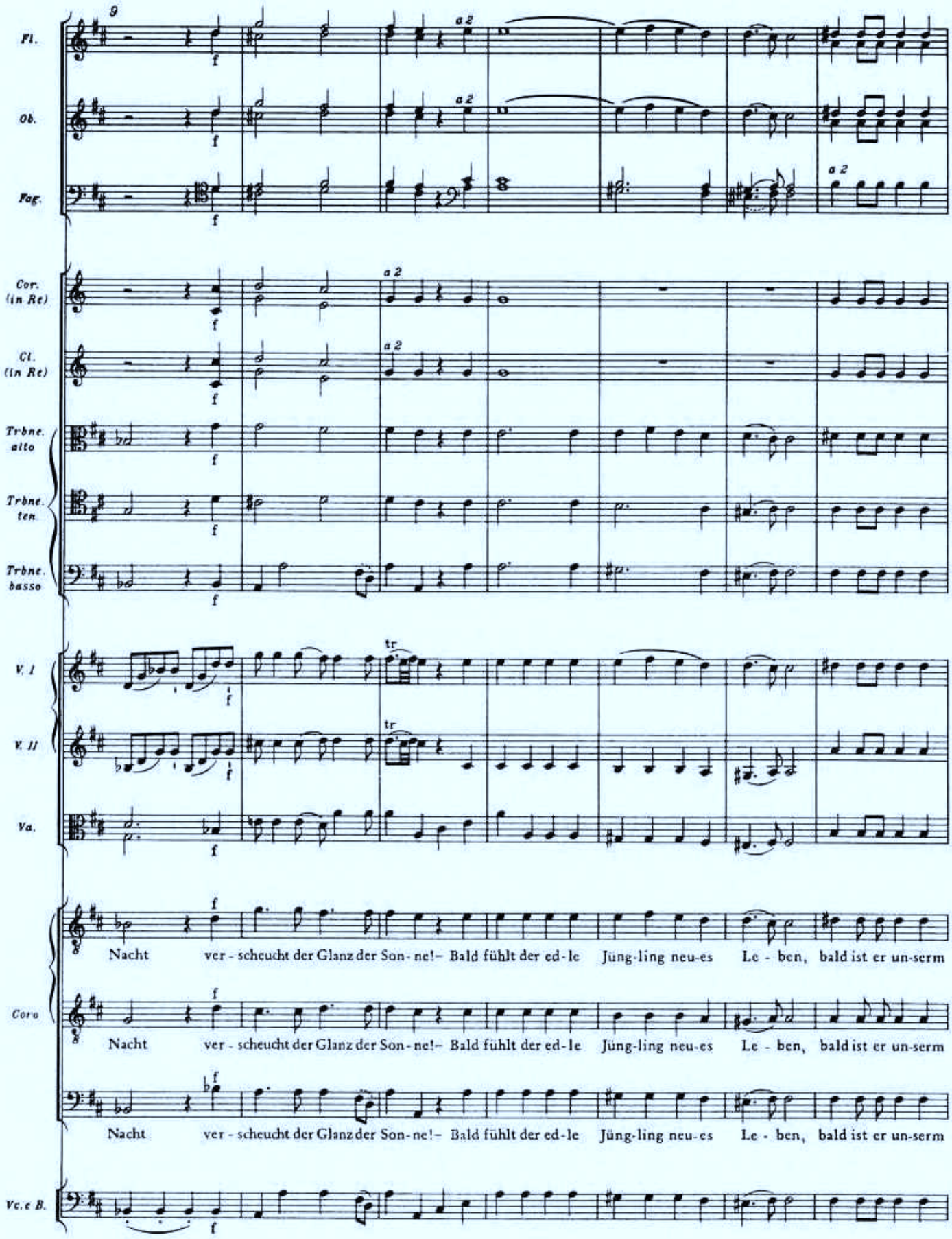
Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden.

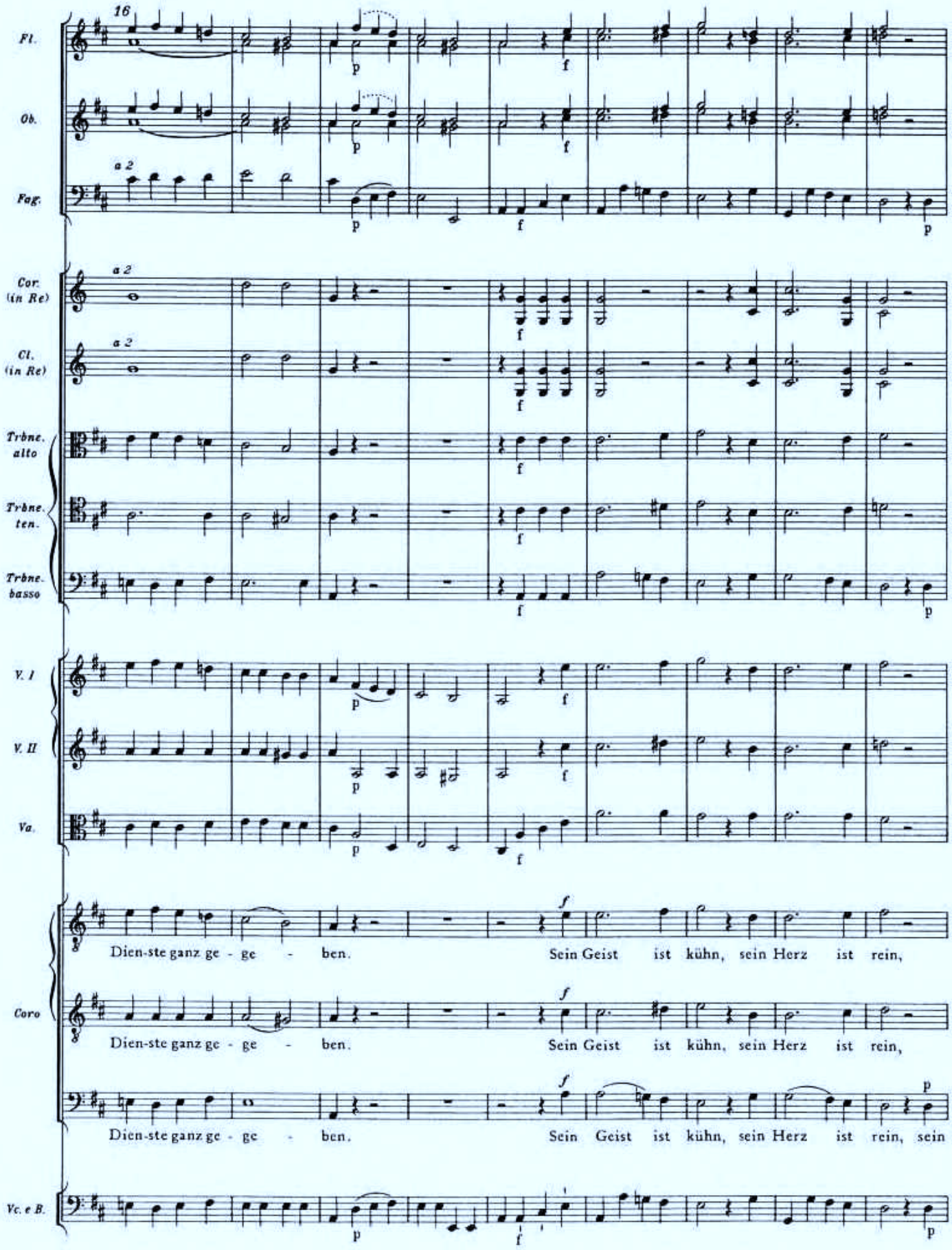
Zwanzigster Auftritt

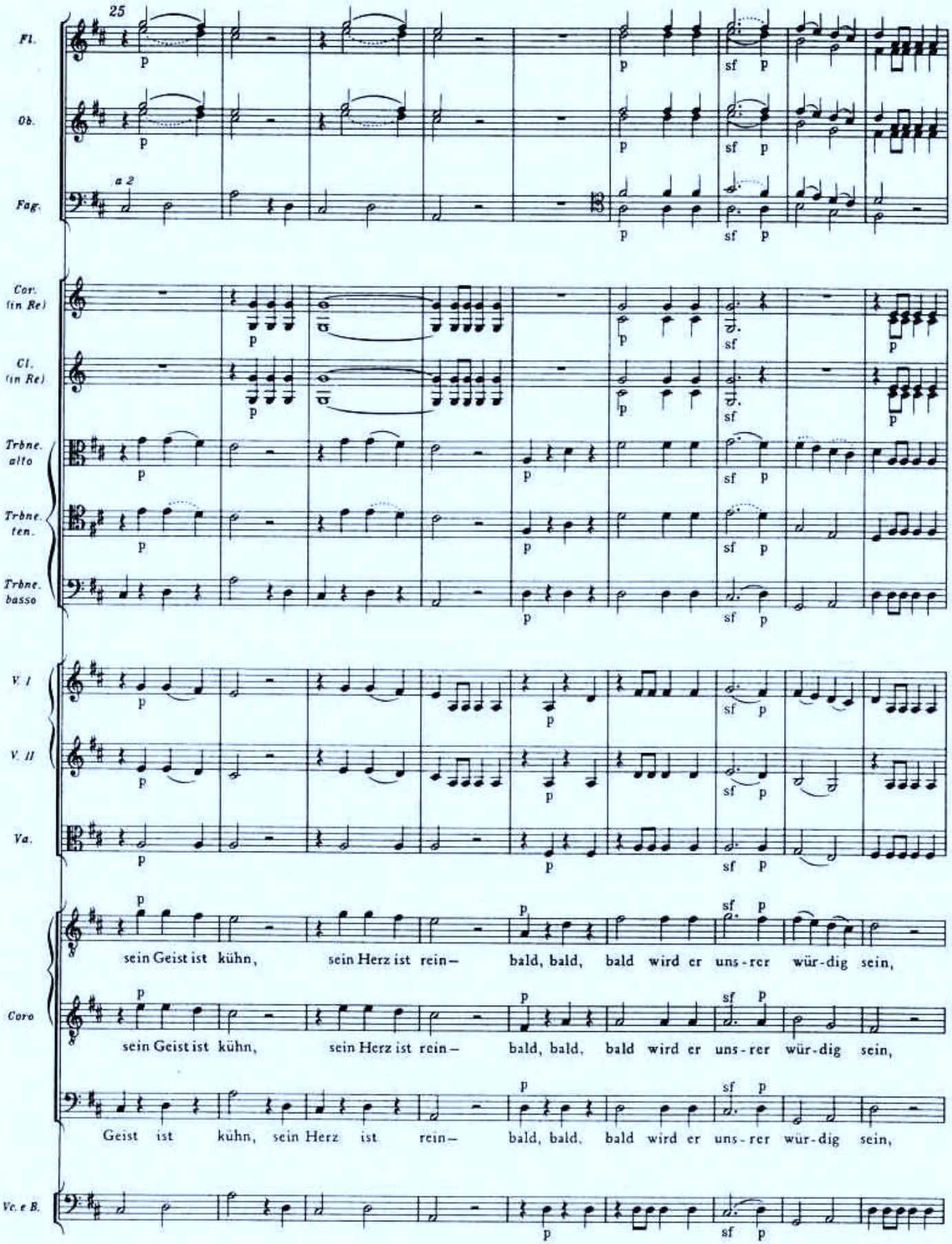
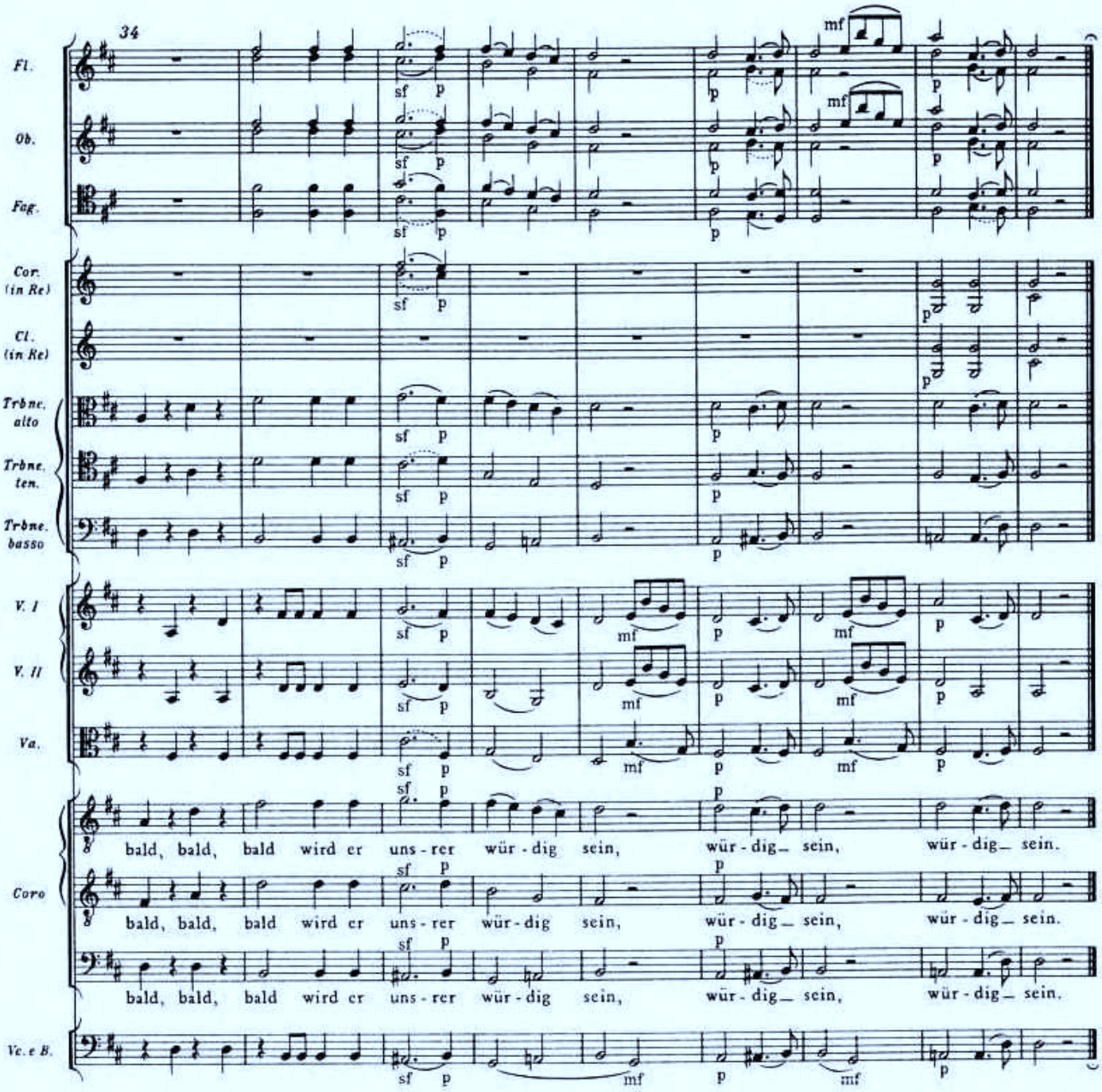
SARASTRO, SPRECHER und einige Priester.

Zwei Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Laterne, in der Hand.

Nº 18 Chor der Priester

Adagio


9
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a 2
f
tr
Nacht ver - scheucht der Glanz der Son - ne!- Bald fühlt der ed - le Jüng-ling neu-es Le - ben, bald ist er un-serm


16
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
Dien-ste ganz ge - ge - ben. Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein,
Dien-ste ganz ge - ge - ben. Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein,
Dien-ste ganz ge - ge - ben. Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein, sein


25
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein– bald, bald, bald wird er uns-rer wür-dig sein,
sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein– bald, bald, bald wird er uns-rer wür-dig sein,
Geist ist kühn, sein Herz ist rein– bald, bald, bald wird er uns-rer wür-dig sein,

Einundzwanzigster Auftritt

TAMINO, der hereingeführt wird. Vorige. *Später PAMINA.*

SARASTRO

Prinz, dein Betragen war bis hieher männlich und gelassen; nun hast du noch zwei gefährliche Wege zu wandern. — Schlägt dein Herz noch ebenso warm für Pamina — und wünschest du einst als ein weiser Fürst zu regieren, so mögen die Götter dich ferner begleiten. — — Deine Hand — Man bringe Paminen!

(Eine Stille herrscht bei allen Priestern; PAMINA wird mit eben diesem Sack, welcher die Eingeweihten bedeckt, hereingeführt; SARASTRO löst die Bande am Sacke auf.)

PAMINA

Wo bin ich? — Welch eine fürchterliche Stille! — Saget, wo ist mein Jüngling? —

SARASTRO

Er wartet deiner, um dir das letzte Lebewohl zu sagen.

PAMINA

Das letzte Lebewohl! — O wo ist er? — Führe mich zu ihm! —

SARASTRO

Hier! —

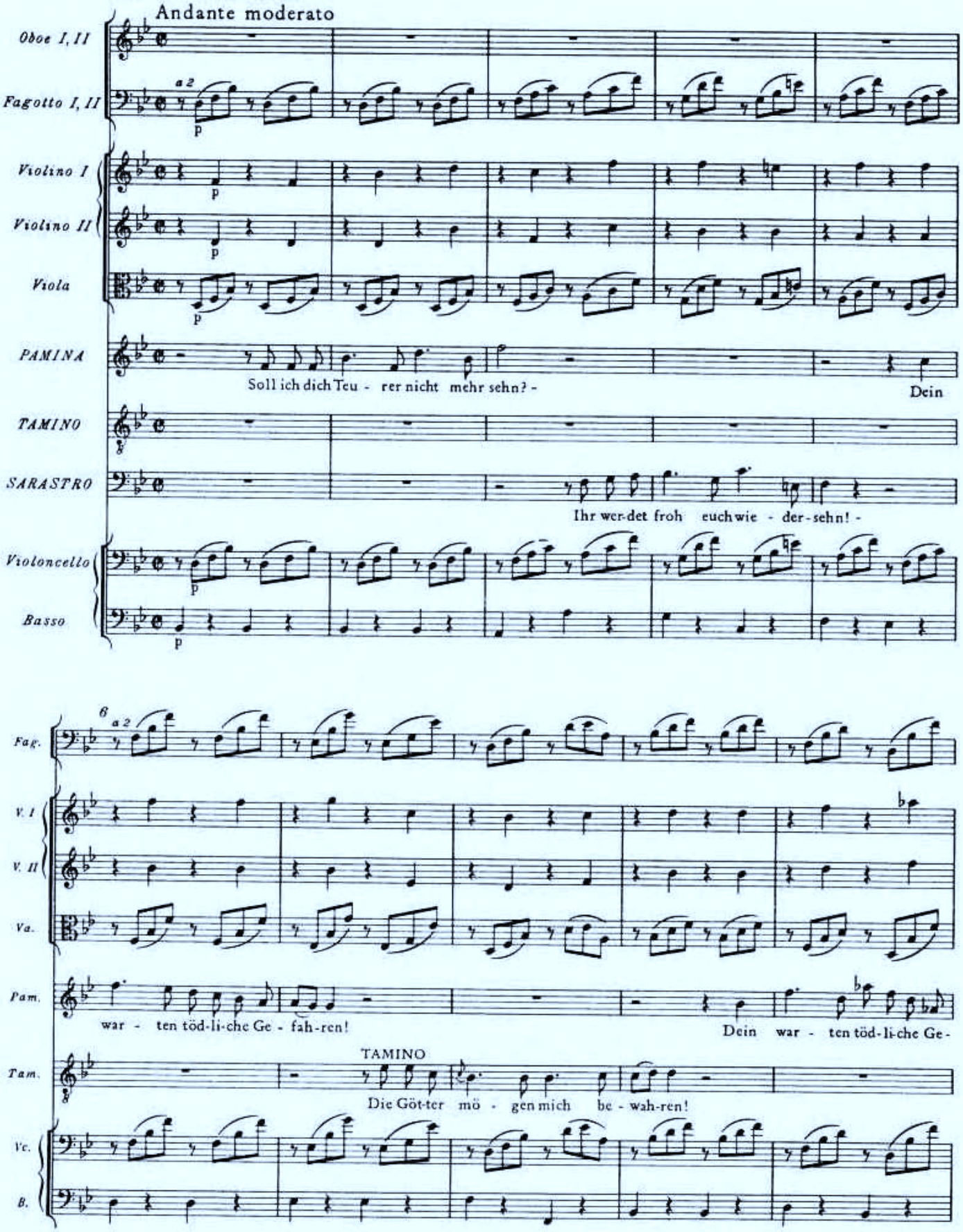
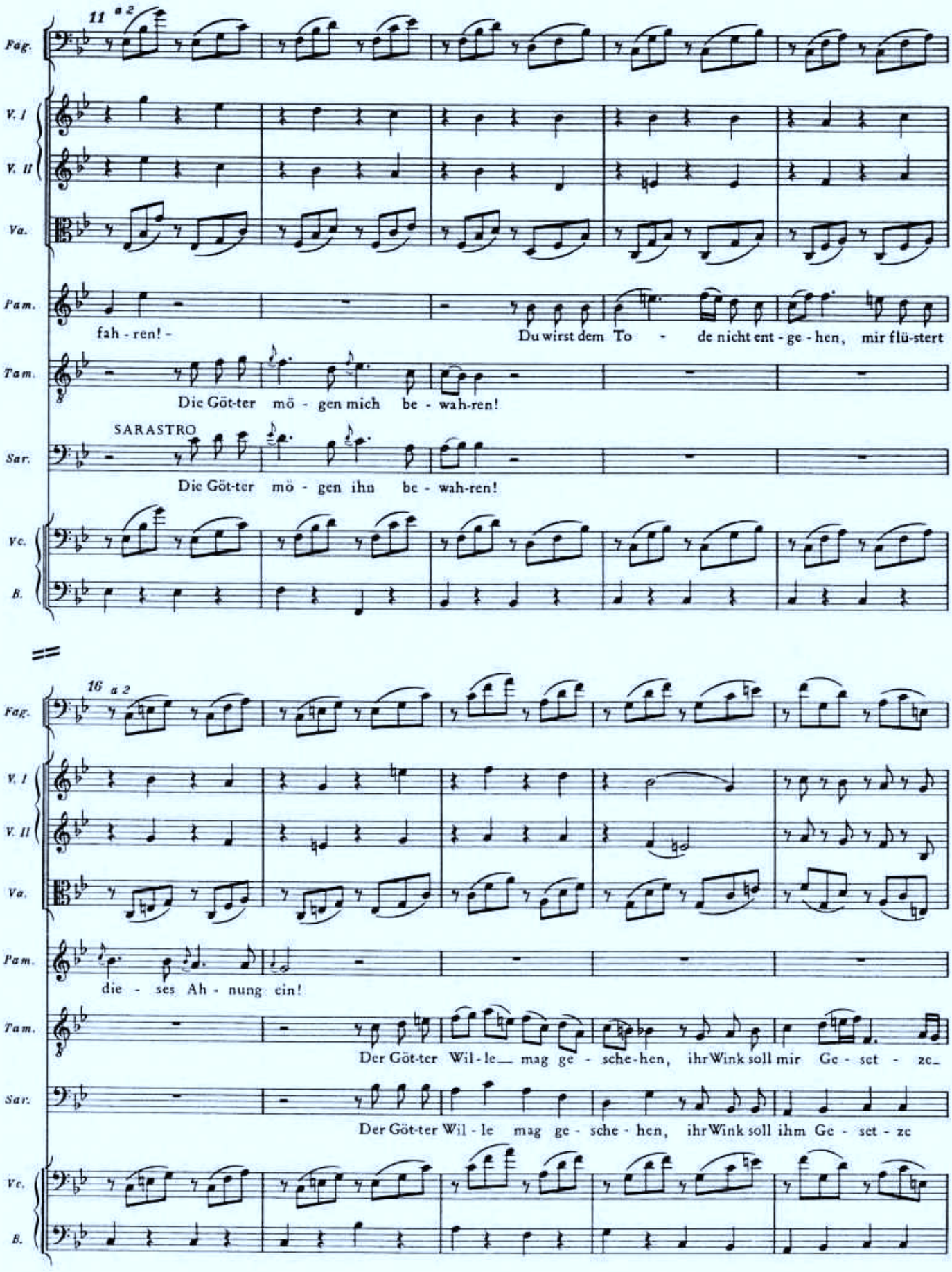
PAMINA

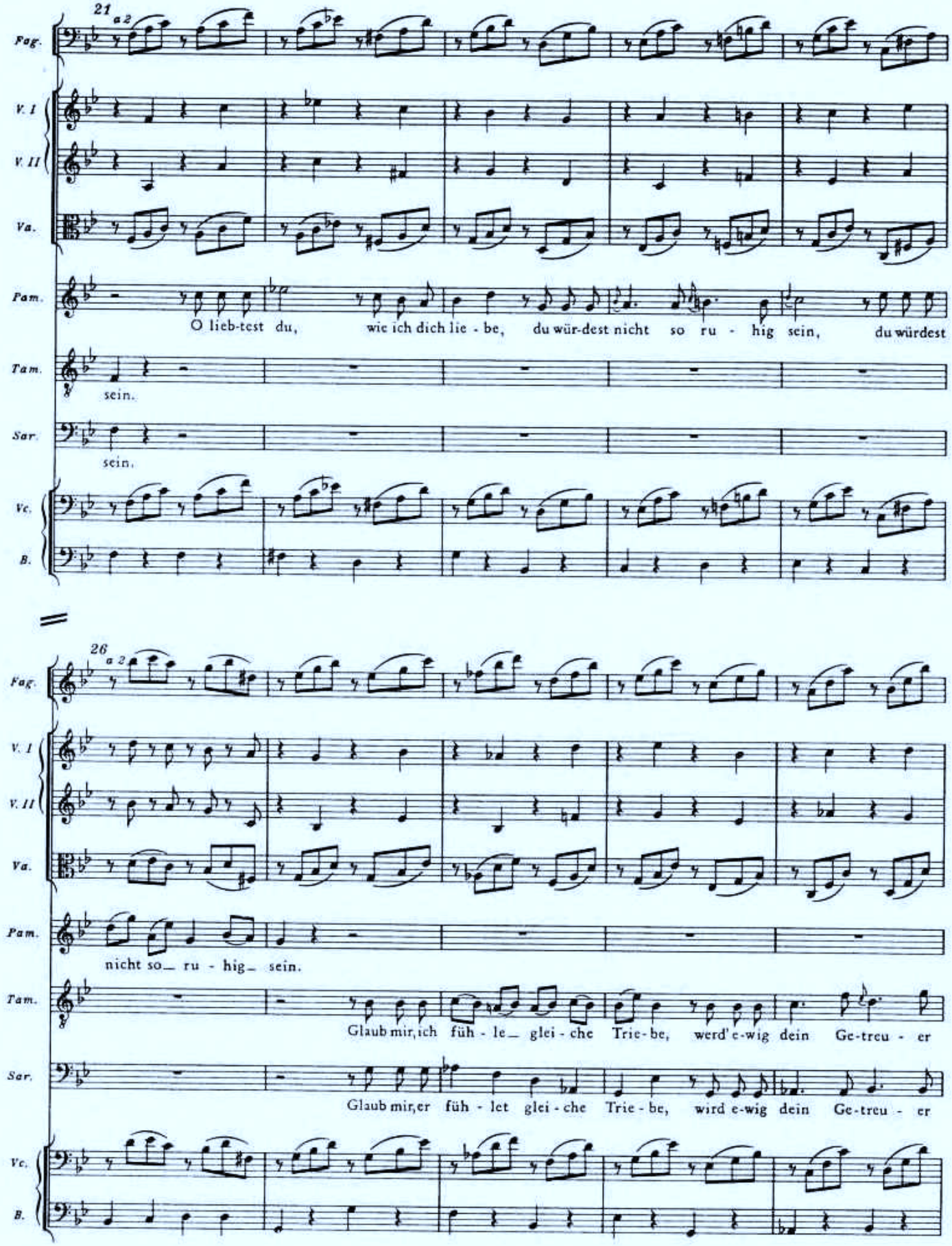
Tamino!

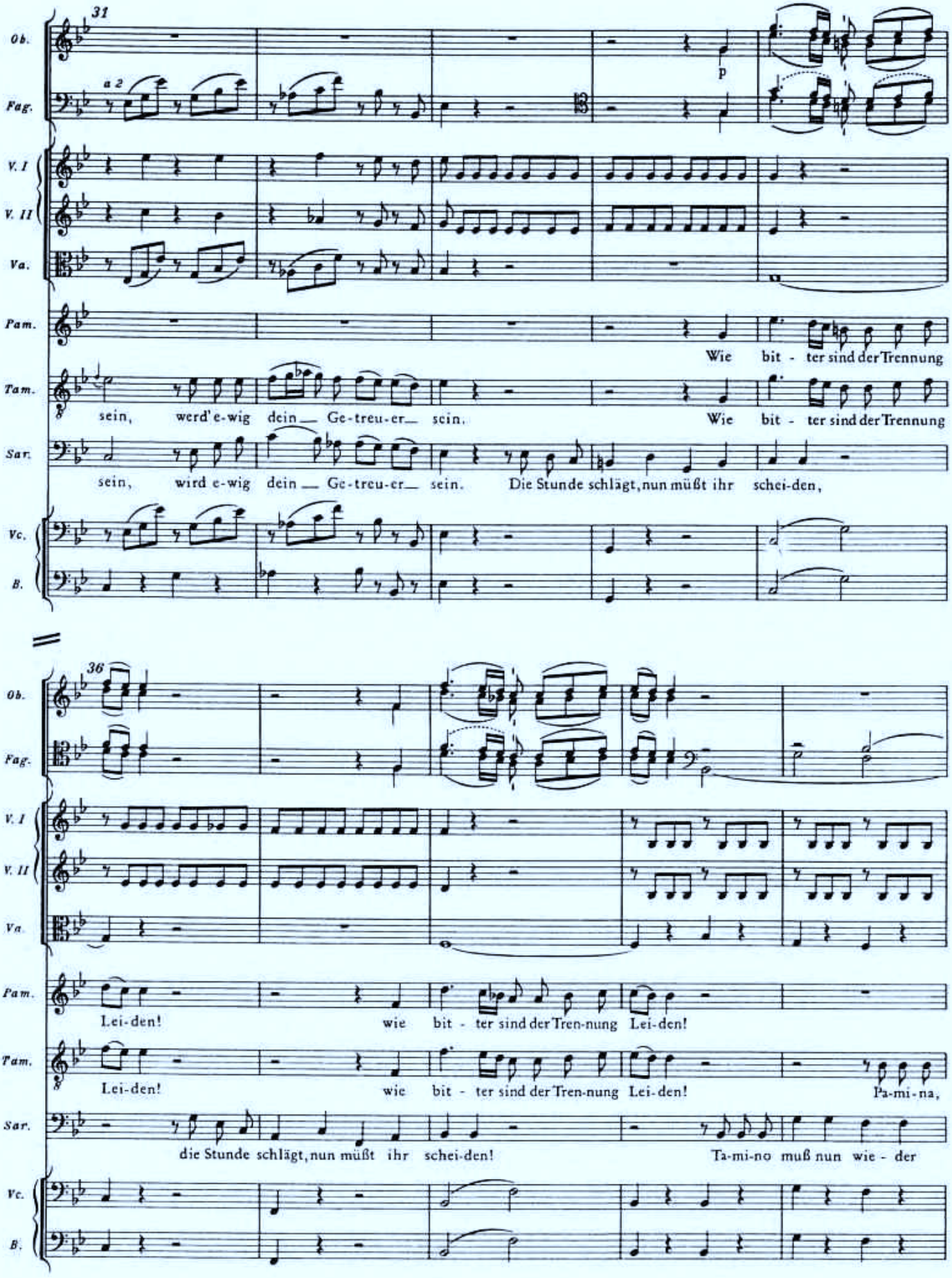
TAMINO

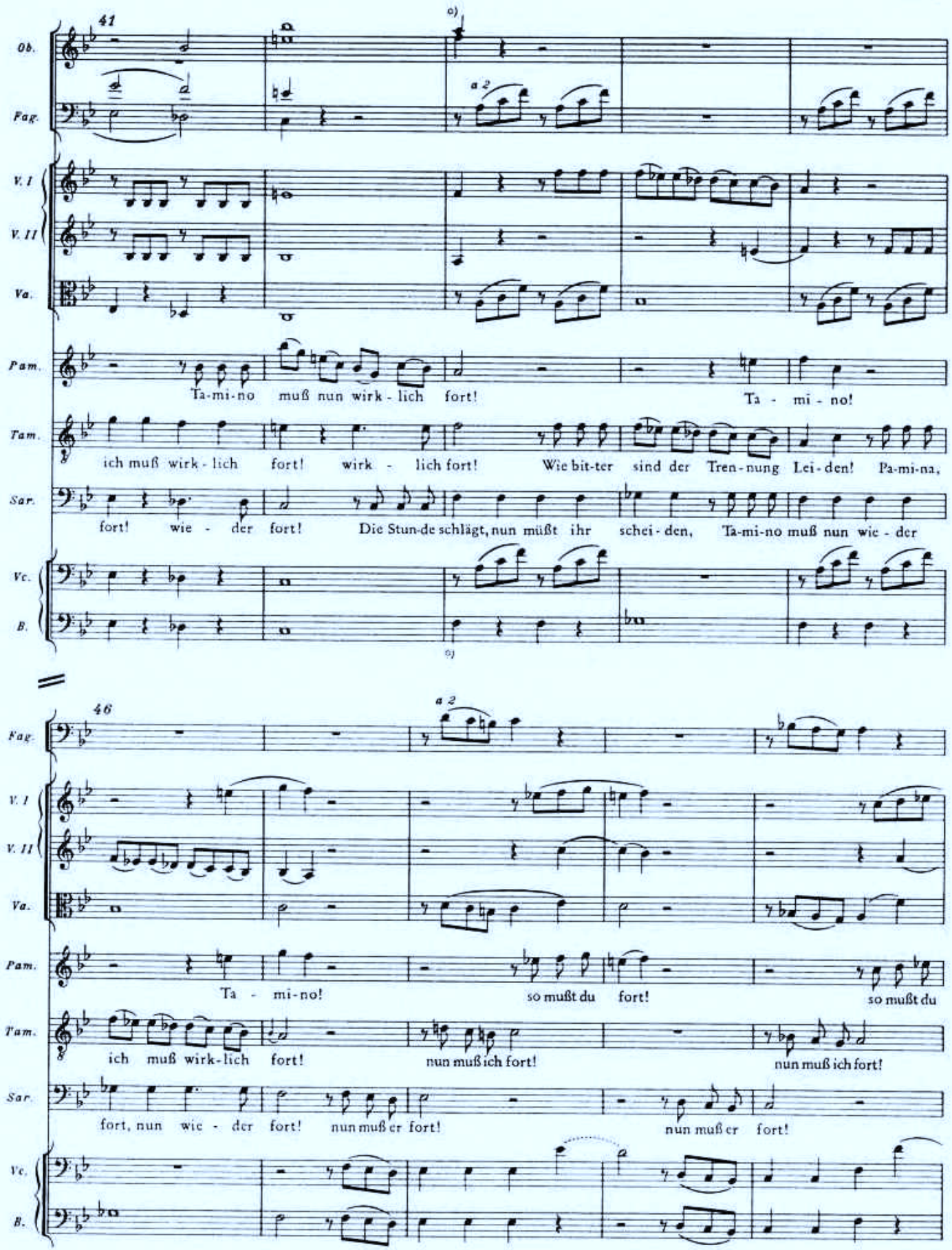
Zurück!

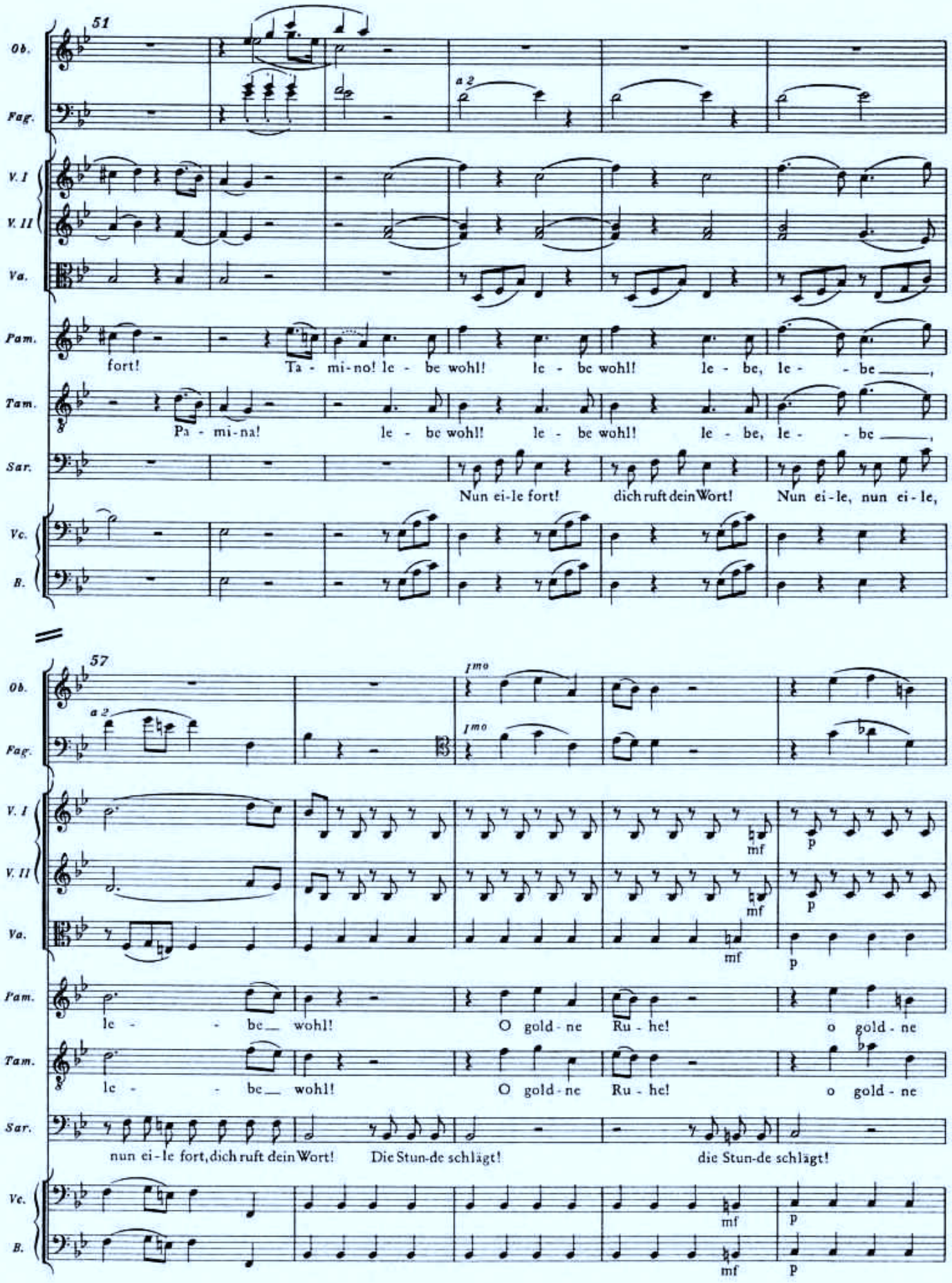
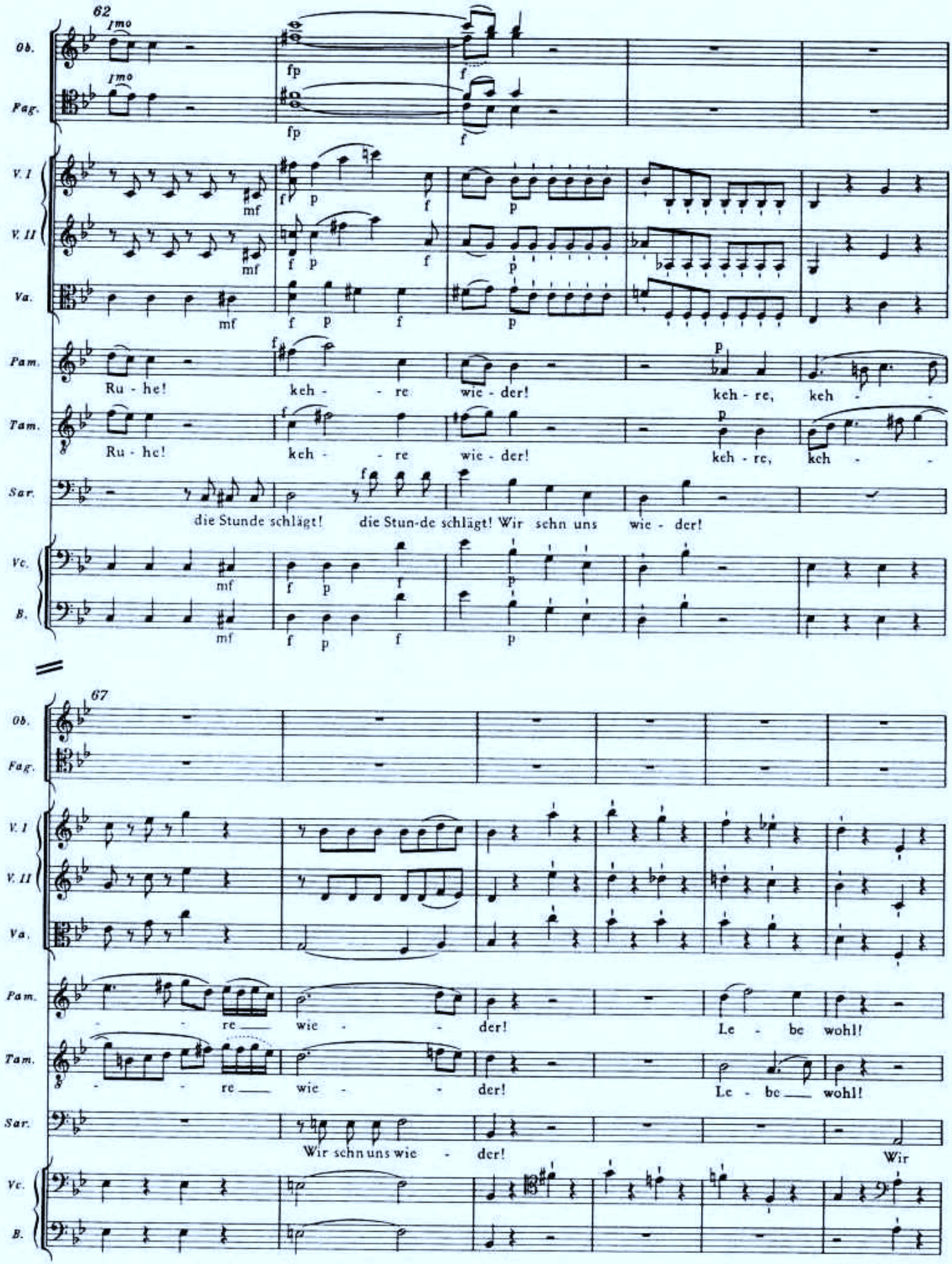
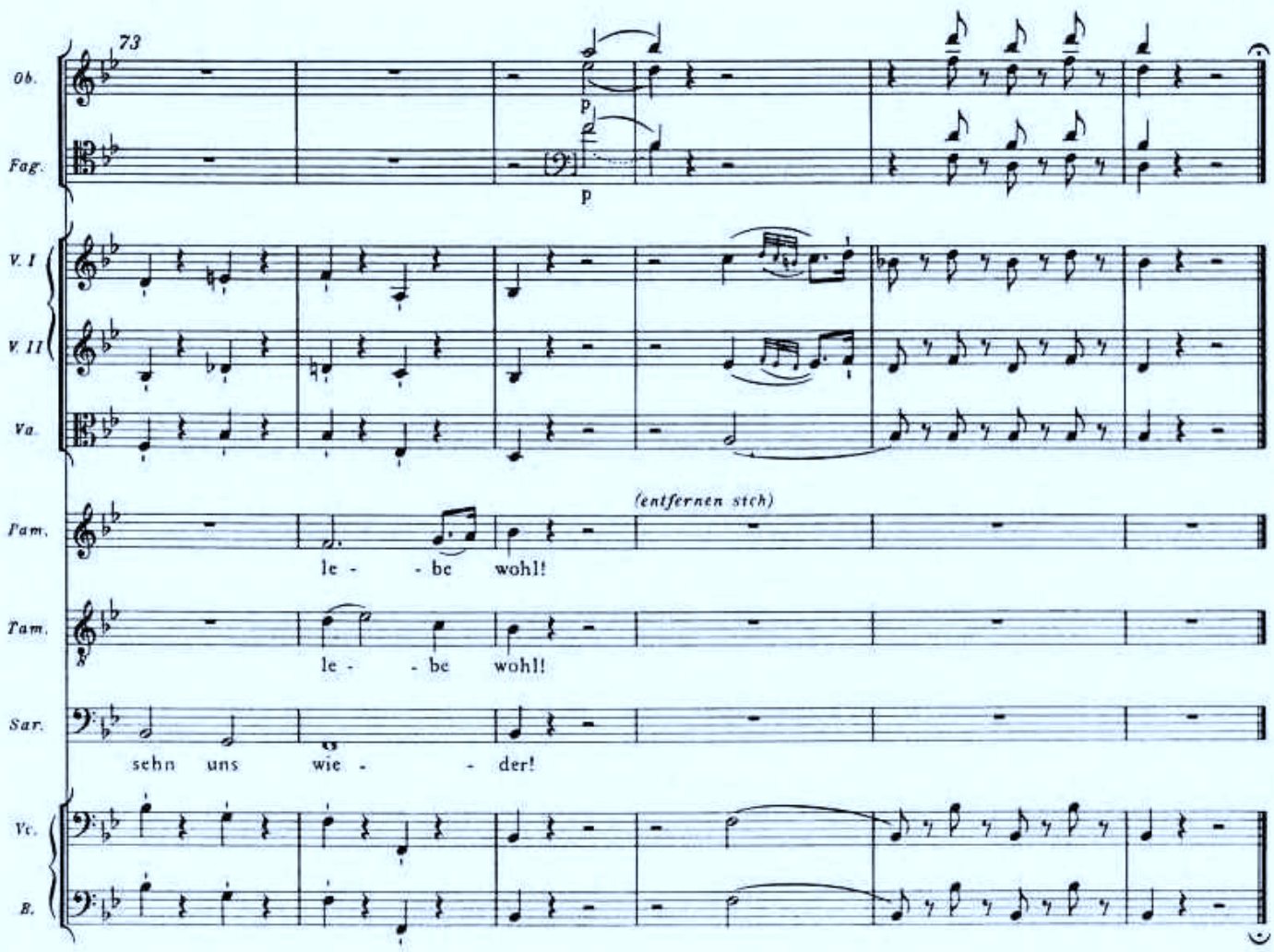
Nº 19 Terzetto

Andante moderato


11 a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
fah - ren! -
Du wirst dem To - de nicht ent - ge - hen, mir flü-stert
Tam.
Die Göt-ter mö - gen mich be - wah-ren!
SARASTRO
Sar.
Die Göt-ter mö - gen ihn be - wah-ren!
Vc.
B.
16 a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
die - ses Ah - nung ein!
Tam.
Der Göt-ter Wil - le_ mag ge - sche-hen, ihr Wink soll mir Ge - set - ze_
Sar.
Der Göt-ter Wil - le mag ge - sche - hen, ihr Wink soll ihm Ge - set - ze
Vc.
B.


21
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
O lieb-test du, wie ich dich lie - be, du wür-dest nicht so ru - hig sein, du würdest
Tam.
sein.
Sar.
sein.
Vc.
B.
26
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
nicht so_ ru - hig_ sein.
Tam.
Glaub mir, ich füh - le_ glei - che Trie - be, werd' e-wig dein Ge-treu - er
Sar.
Glaub mir, er füh - let glei - che Trie - be, wird e-wig dein Ge-treu - er
Vc.
B.


31
Ob.
Fag.
a 2
p
V. I
V. II
Va.
Pam.
Wie bit - ter sind der Trennung
Tam.
sein, werd' e-wig dein — Ge-treu-er— sein.
Wie bit - ter sind der Trennung
Sar.
sein, wird e-wig dein — Ge-treu-er— sein. Die Stunde schlägt, nun müßt ihr schei-den,
Vc.
B.
36
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Lei-den! wie bit - ter sind der Tren-nung Lei-den!
Tam.
Lei-den! wie bit - ter sind der Tren-nung Lei-den! Pa-mi-na,
Sar.
die Stunde schlägt, nun müßt ihr schei-den! Ta-mi-no muß nun wie - der
Vc.
B.



*) T. 43–55: Tektur im Autograph; vgl. Krit. Bericht.

51
Ob.
Fag.
a 2
V. I
V. II
Va.
Pam.
fort! Ta - mi-no! le - be wohl! le - be wohl! le - be, le - - be ___,
Tam.
Pa - mi-na! le - be wohl! le - be wohl! le - be, le - - be ___,
Sar.
Nun ei-le fort! dich ruft dein Wort! Nun ei-le, nun ei-le,
Vc.
B.
57
1mo
a 2
mf
p
le - - be ___ wohl! O gold-ne Ru-he! o gold-ne
nun ei-le fort, dich ruft dein Wort! Die Stun-de schlägt! die Stun-de schlägt!

62
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Tam.
Sar.
Vc.
B.
Ru - he!
keh - re
wie - der!
keh - re,
keh -
die Stunde schlägt!
die Stun-de schlägt! Wir sehn uns
wie - der!
67
re
wie -
der!
Le - be
wohl!
Wir sehn uns wie -
der!
Wir

Zweiundzwanzigster Auftritt

PAPAGENO.

PAPAGENO (von außen)

Tamino! Tamino! Willst du mich denn gänzlich verlassen?
(er sucht herein)
Wenn ich nur wenigstens wüßte, wo ich wäre. — Tamino! — Tamino! — Solang ich lebe, bleib' ich nicht mehr von dir — — nur diesmal verlaß mich armen Reisegefährten nicht!
(Er kommt an die Türe, wo TAMINO abgeführt worden ist.)

EINE STIMME (ruft)

Zurück!
(dann ein Donnerschlag; das Feuer schlägt zur Tür heraus; starker Akkord)

PAPAGENO

Barmherzige Götter! — Wo wend' ich mich hin? Wenn ich nur wüßte, wo ich hereinkam.
(Er kommt an die Türe, wo er hereinkam.)

DIE STIMME

Zurück!
(Donner, Feuer und Akkord wie oben)

PAPAGENO

Nun kann ich weder zurück, noch vorwärts.
(weint)
Muß vielleicht am Ende gar verhungern. — Schon recht! — Warum bin ich mitgereist.

Dreiundzwanzigster Auftritt

SPRECHER mit seiner Pyramide, PAPAGENO.

SPRECHER

Mensch! du hättest verdient, auf immer in finstern Klüften der Erde zu wandern: — die gütigen Götter aber entlassen der Strafe dich. — Dafür aber wirst du das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen.

PAPAGENO

Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen. — Mir wäre jetzt ein gut Glas Wein das größte Vergnügen.

SPRECHER

Sonst hast du keinen Wunsch in dieser Welt?

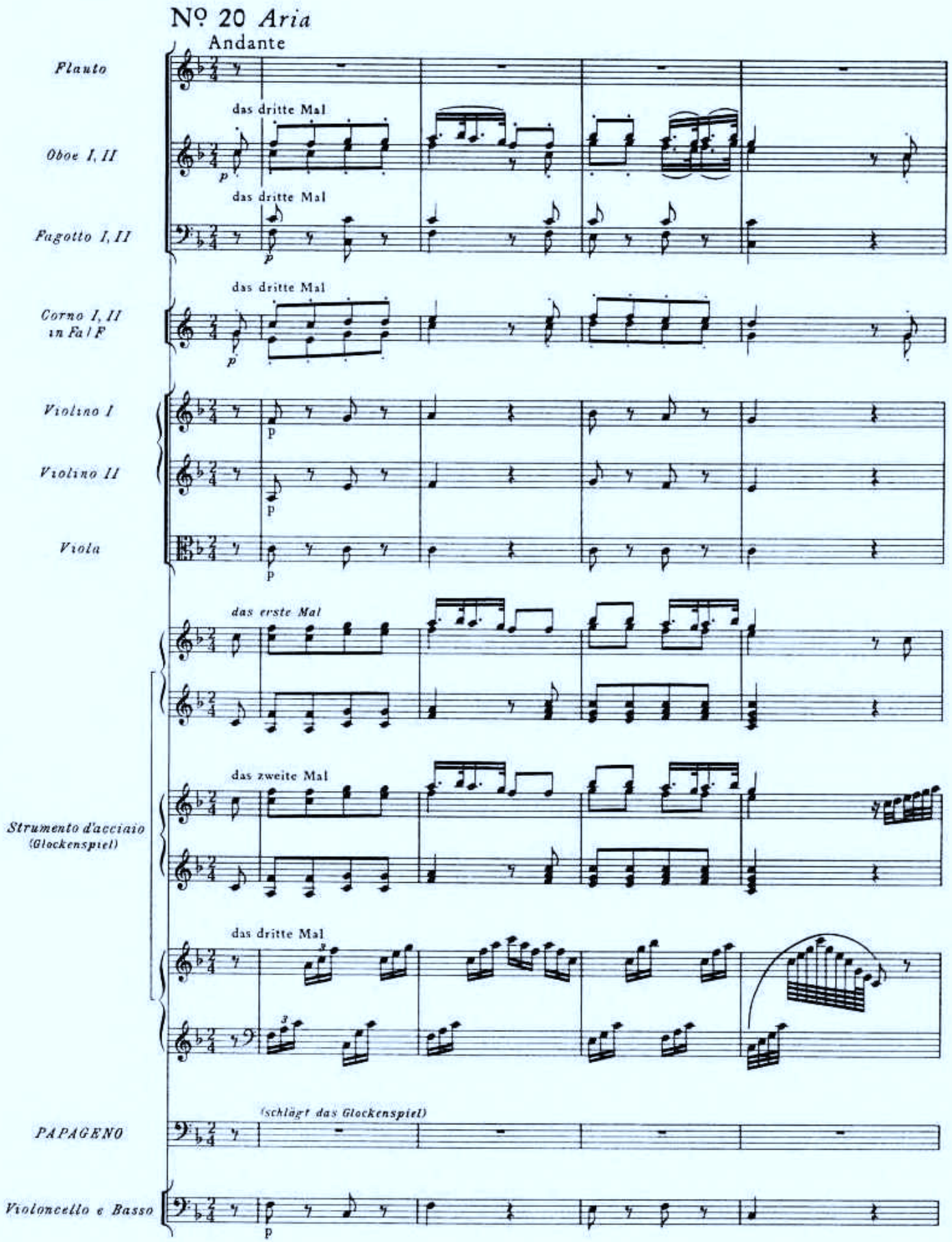
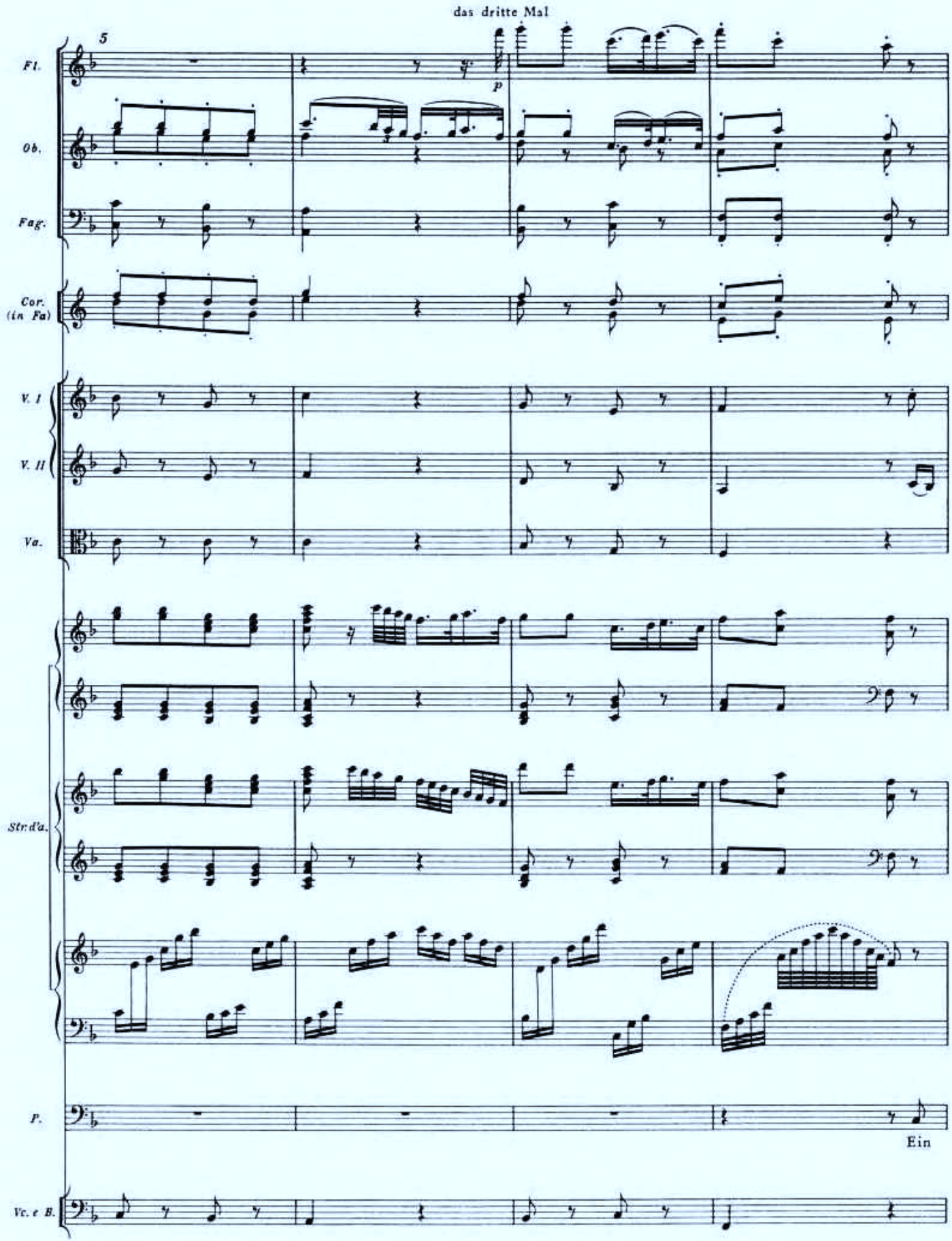
PAPAGENO

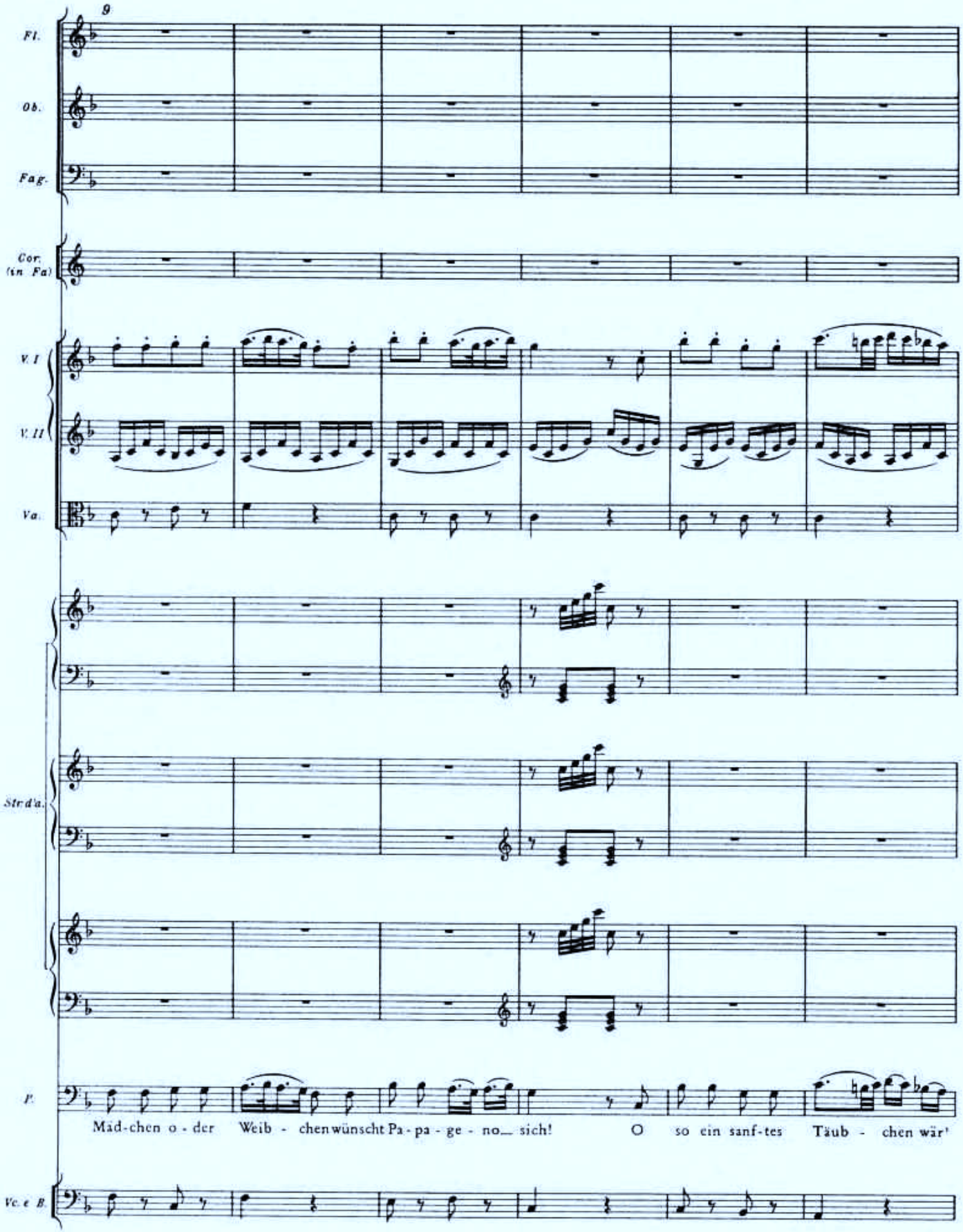
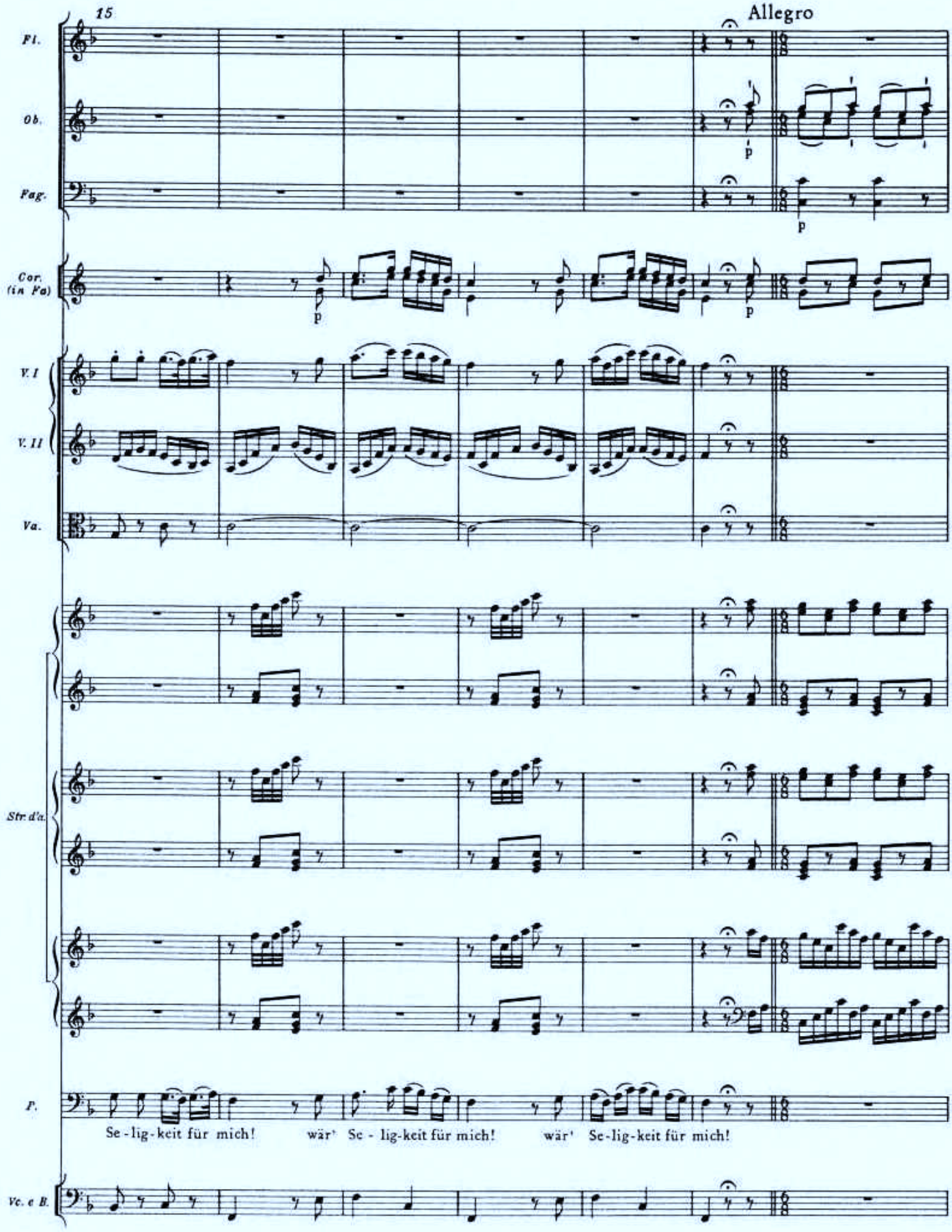
Bis jetzt nicht.

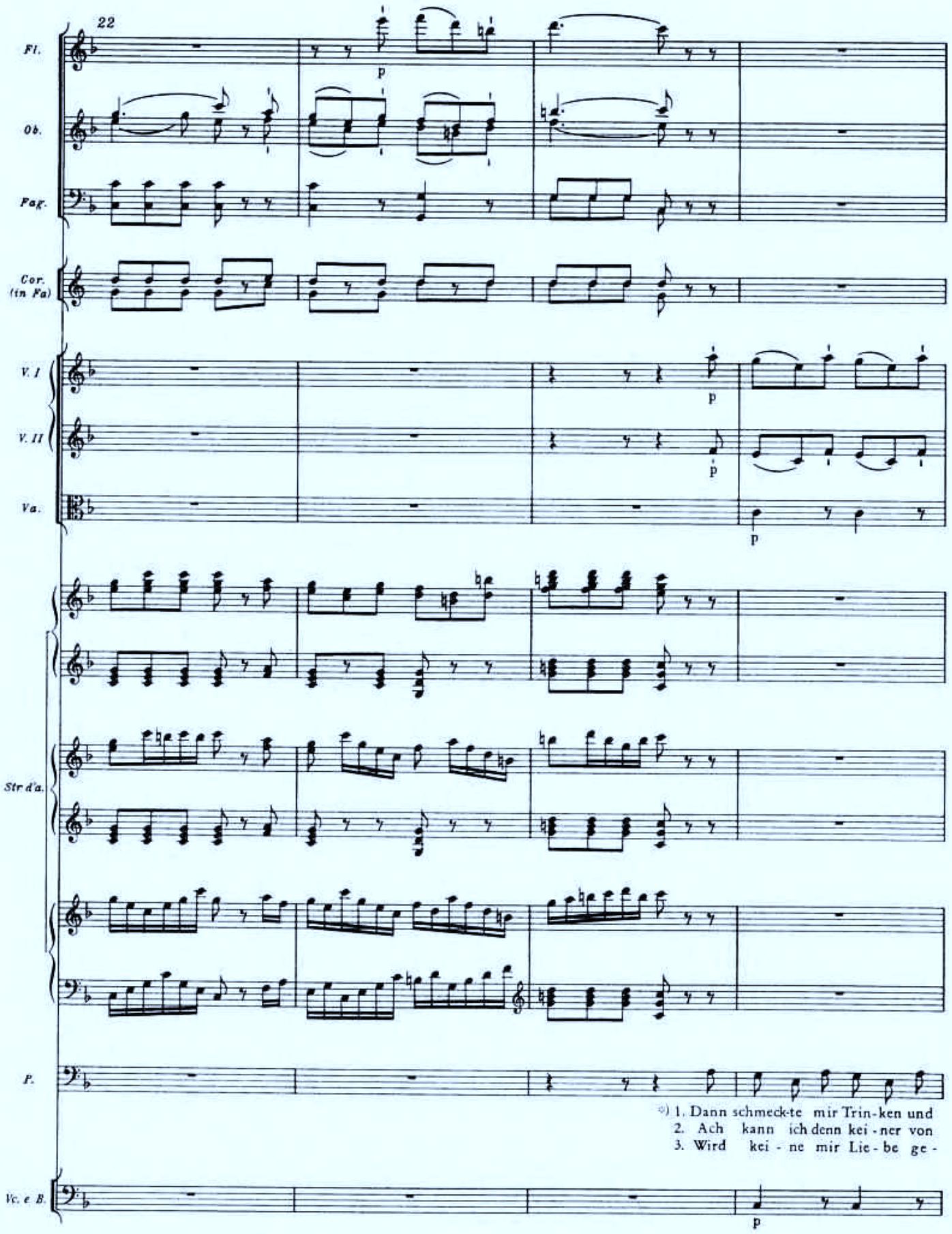
SPRECHER

Man wird dich damit bedienen! —
(ab)
(Sogleich kommt ein großer Becher, mit rotem Wein angefüllt, aus der Erde.)

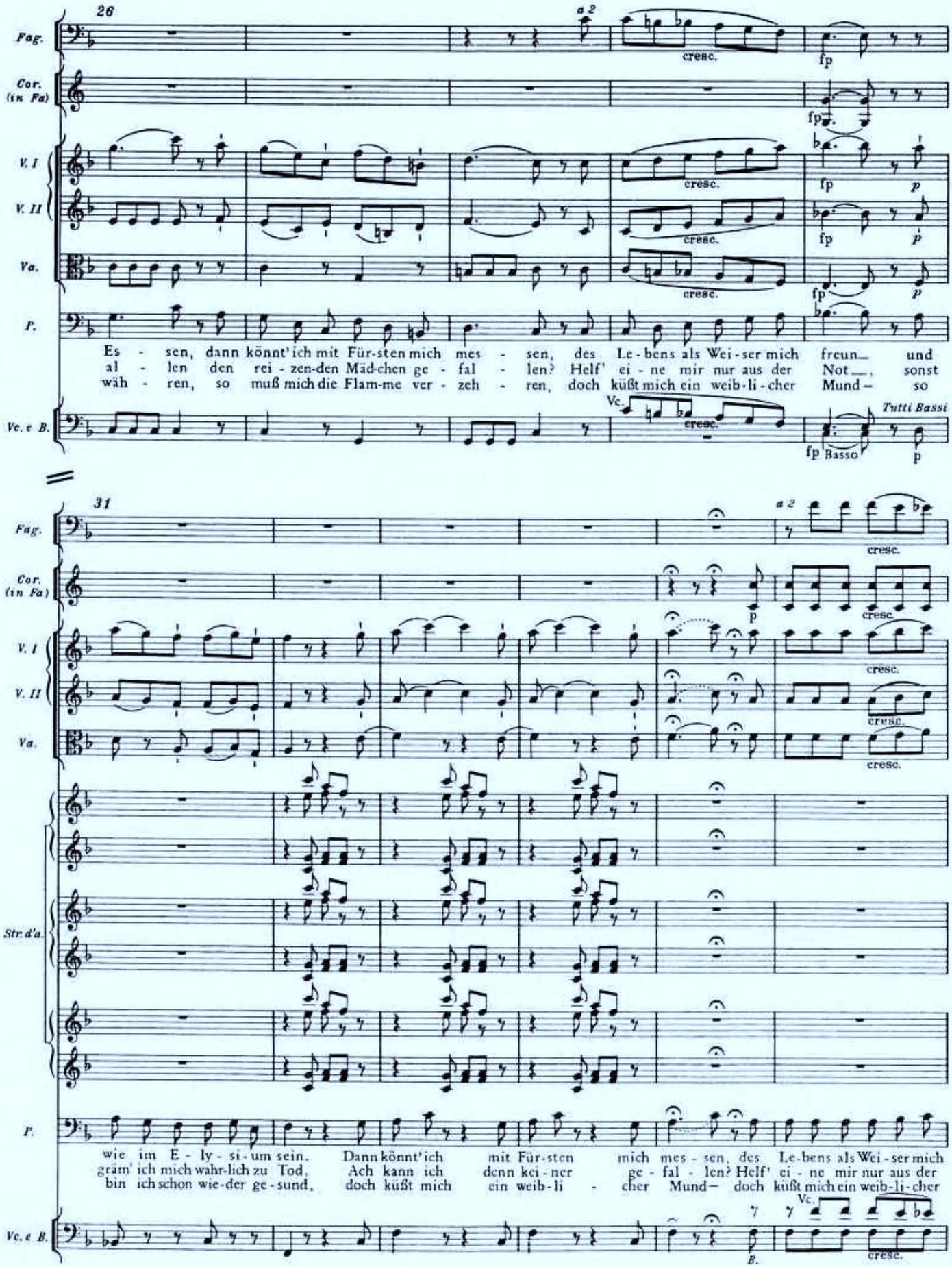
PAPAGENO

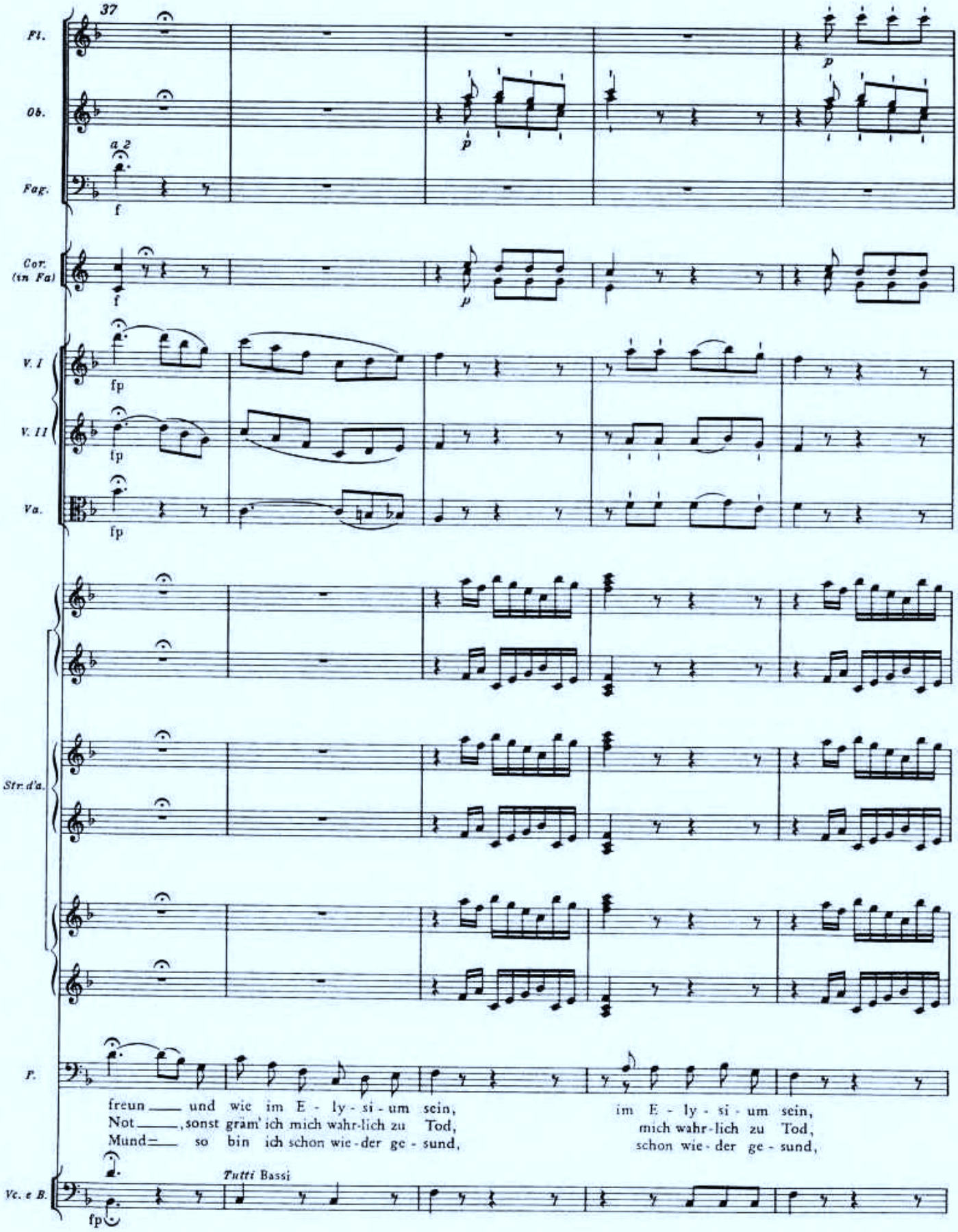
Juchhe! da ist er ja schon! —
(trinkt)
Herrlich! — Himmlisch! — Göttlich! — Ha! ich bin jetzt so vergnügt, daß ich bis zur Sonne fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte. — Ha! — mir wird ganz wunderlich ums Herz. — Ich möchte — ich wünschte — ja was denn?

Nº 20 Aria
Andante
Flauto
Oboe I, II
das dritte Mal
Fagotto I, II
das dritte Mal
Corno I, II in Fa / F
das dritte Mal
Violino I
Violino II
Viola
das erste Mal
das zweite Mal
Strumento d'acciaio (Glockenspiel)
das dritte Mal
(schlägt das Glockenspiel)
PAPAGENO
Violoncello e Basso

das dritte Mal
5
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Str.d'a.
P.
Ein
Vc. e B.

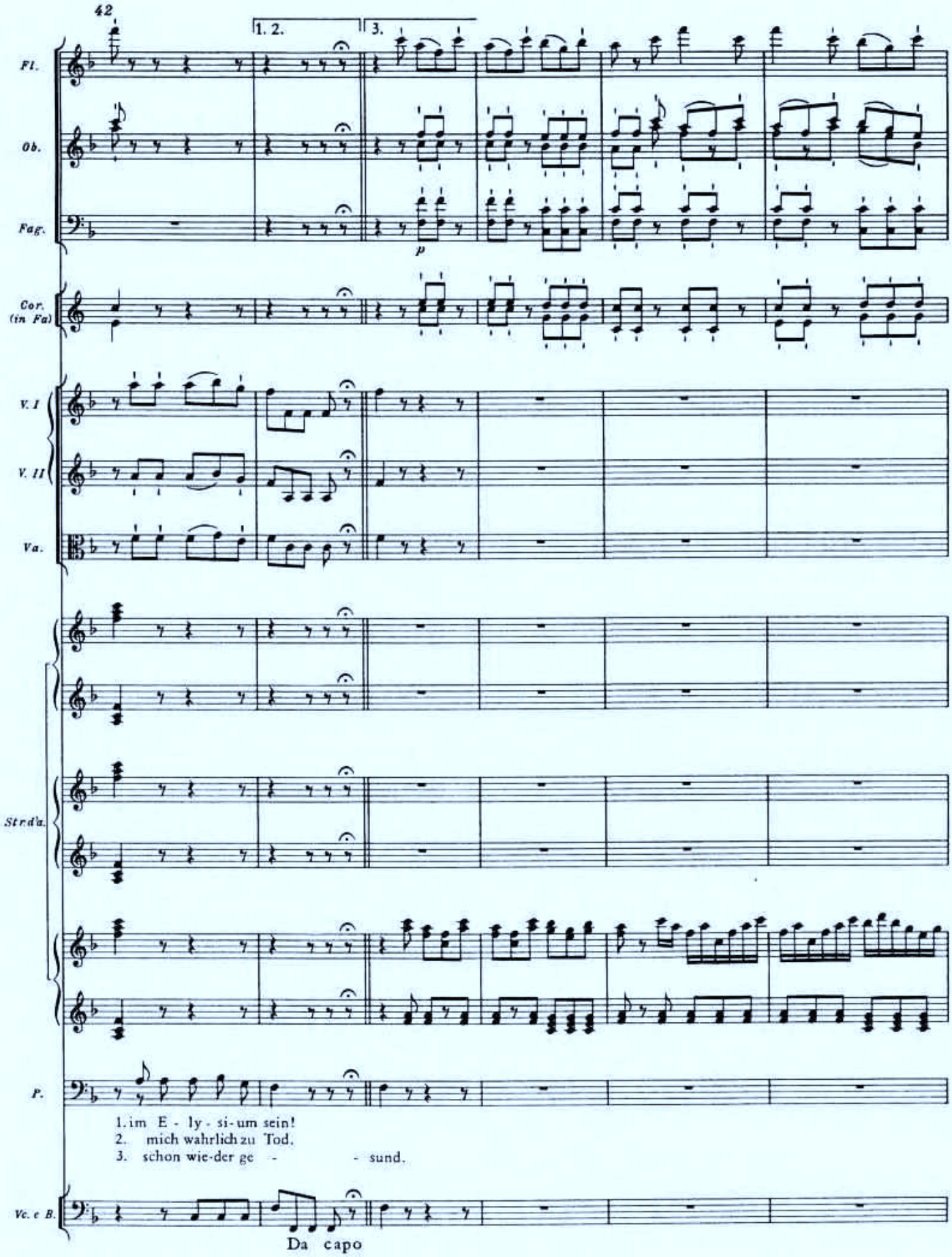
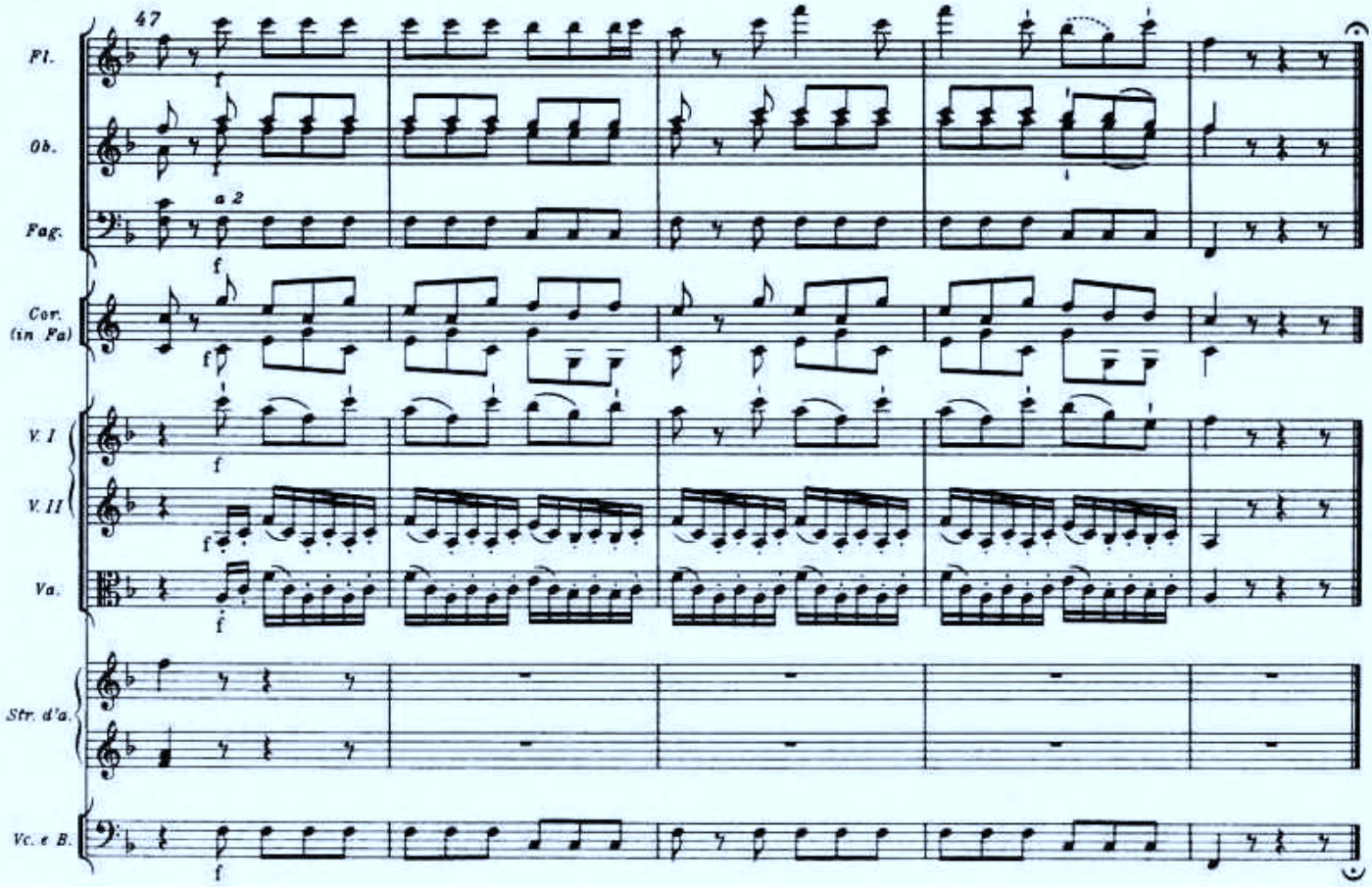

9
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Str'd'a.
P.
Mäd-chen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no_ sich! O so ein sanf-tes Täub - chen wär'
Vc. e B.

15
Allegro
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
P.
Vc. e B.
p
Se-lig-keit für mich! wär' Se-lig-keit für mich! wär' Se-lig-keit für mich!



*) Zur Reihenfolge der Strophen vgl. Vorwort.


26
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
a 2
cresc.
fp
p
Tutti Bassi
Basso
Es - sen, dann könnt' ich mit Für-sten mich mes - sen, des Le-bens als Wei-ser mich freun_ und
al - len den rei - zen-den Mäd-chen ge - fal - len? Helf' ei - ne mir nur aus der Not_, sonst
wäh - ren, so muß mich die Flam-me ver - zeh - ren, doch küßt mich ein weib-li-cher Mund – so
31
Str. d'a.
wie im E - ly - si - um sein. Dann könnt' ich mit Für-sten mich mes - sen, des Le-bens als Wei-ser mich
grämʼ ich mich wahr-lich zu Tod, Ach kann ich denn kei - ner ge - fal - len? Helf' ei - ne mir nur aus der
bin ich schon wie-der ge-sund, doch küßt mich ein weib-li - cher Mund – doch küßt mich ein weib-li-cher


37
Fl.
Ob.
a 2
Fag.
f
p
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
fp
Str. d'a.
P.
freun — und wie im E - ly - si - um sein,
Not —, sonst gram' ich mich wahr-lich zu Tod,
Mund — so bin ich schon wie - der ge - sund,
im E - ly - si - um sein,
mich wahr-lich zu Tod,
schon wie - der ge - sund,
Vc. e B.
Tutti Bassi


42
1. 2.
3.
Fl.
Ob.
Fag.
p
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Str.d'a.
P.
1. im E - ly - si - um sein!
2. mich wahrlich zu Tod.
3. schon wie - der ge - - sund.
Vc. e B.
Da capo

Vierundzwanzigster Auftritt

DIE ALTE tanzend und auf ihren Stock dabei sich stützend, PAPAGENO.

WEIB
Da bin ich schon, mein Engel!

PAPAGENO
Du hast dich meiner erbarmt?

WEIB
Ja, mein Engel!

PAPAGENO
Das ist ein Glück!

WEIB
Und wenn du mir versprichst, mir ewig treu zu bleiben, dann sollst du sehen, wie zärtlich dein Weibchen dich lieben wird.

PAPAGENO
Ei du zärtliches Närrchen!

WEIB
O wie will ich dich umarmen, dich liebkosen, dich an mein Herz drücken!

PAPAGENO
Auch ans Herz drücken?

WEIB
Komm, reiche mir zum Pfand unsers Bundes deine Hand.

PAPAGENO
Nur nicht so hastig, lieber Engel! — So ein Bündnis braucht doch auch seine Überlegung.

WEIB
Papageno, ich rate dir, zaudre nicht. —Deine Hand, oder du bist auf immer hier eingekerkert.

PAPAGENO
Eingekerkert?

WEIB
Wasser und Brot wird deine tägliche Kost sein. — Ohne Freund, ohne Freundin mußt du leben und der Welt auf immer entsagen. —

PAPAGENO
Wasser trinken? — Der Welt entsagen? — Nein, da will ich doch lieber eine Alte nehmen als gar keine. — Nun, da hast du meine Hand, mit der Versicherung, daß ich dir immer getreu bleibe.
(für sich)
solang ich keine Schönere sehe.

WEIB
Das schwörst du?

PAPAGENO
Ja, das schwör' ich!

(WEIB verwandelt sich in ein junges Weib, welches ebenso gekleidet ist wie PAPAGENO.)

PAPAGENO
Pa-Pa-Papagena! —
(Er will sie umarmen.)

Fünfundzwanzigster Auftritt

SPRECHER, Vorige.

SPRECHER (nimmt sie hastig bei der Hand)
Fort mit dir, junges Weib! Er ist deiner noch nicht würdig.
(Er schleppt sie hinein. PAPAGENO will nach.)
Zurück, sag ich! oder zittre. —

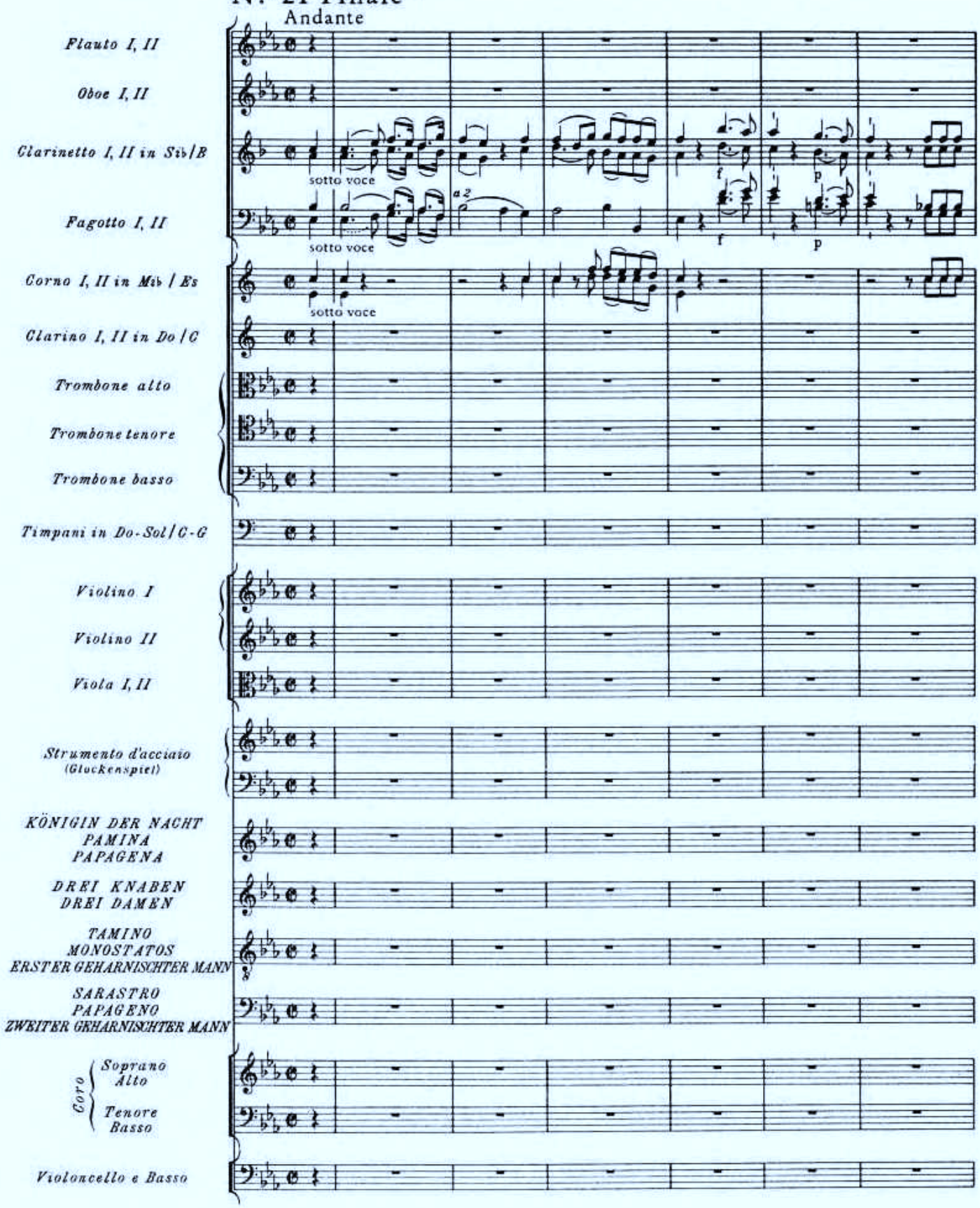
PAPAGENO
Eh' ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen.
(Er sinkt hinab.)
O ihr Götter!

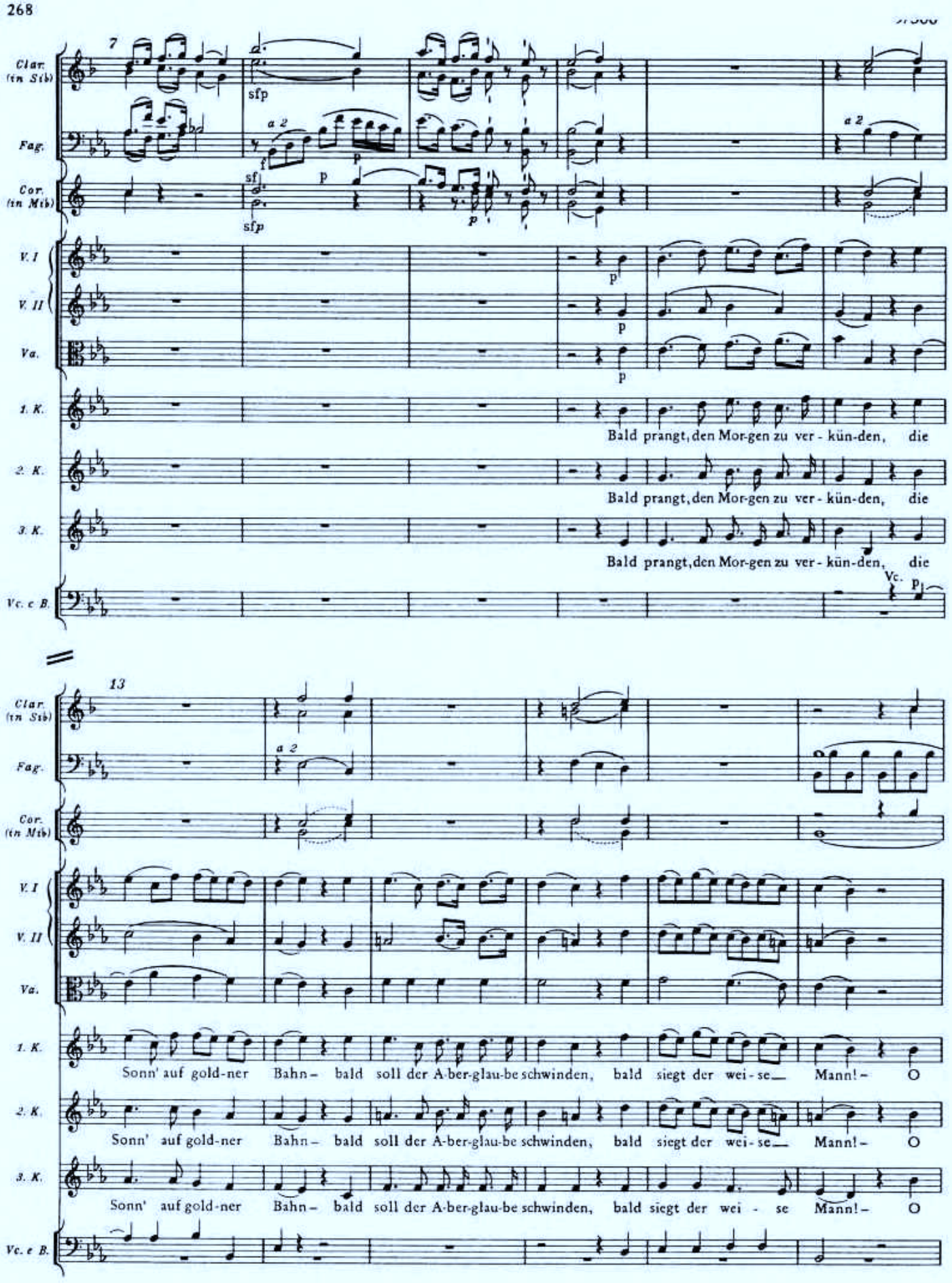
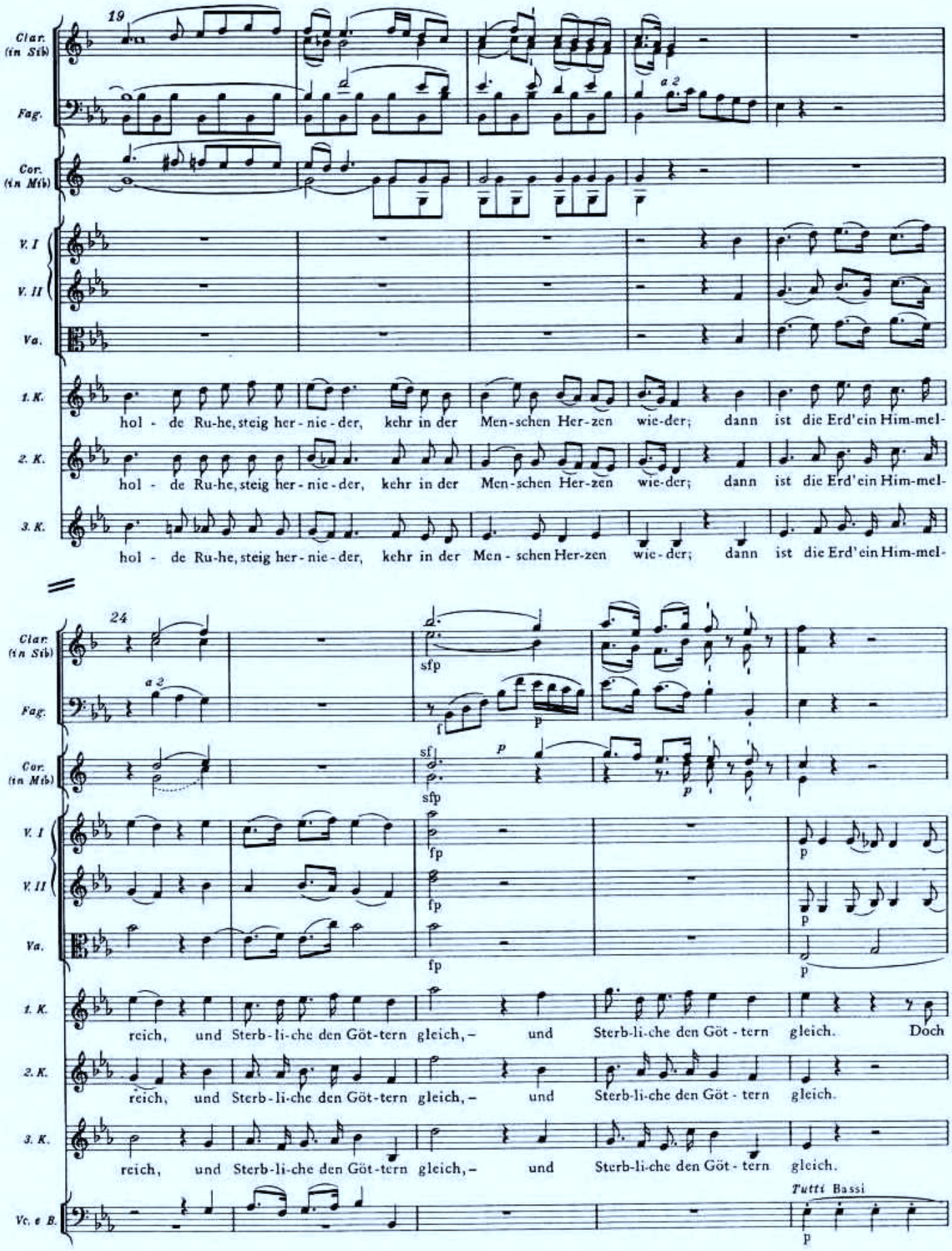
Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten.

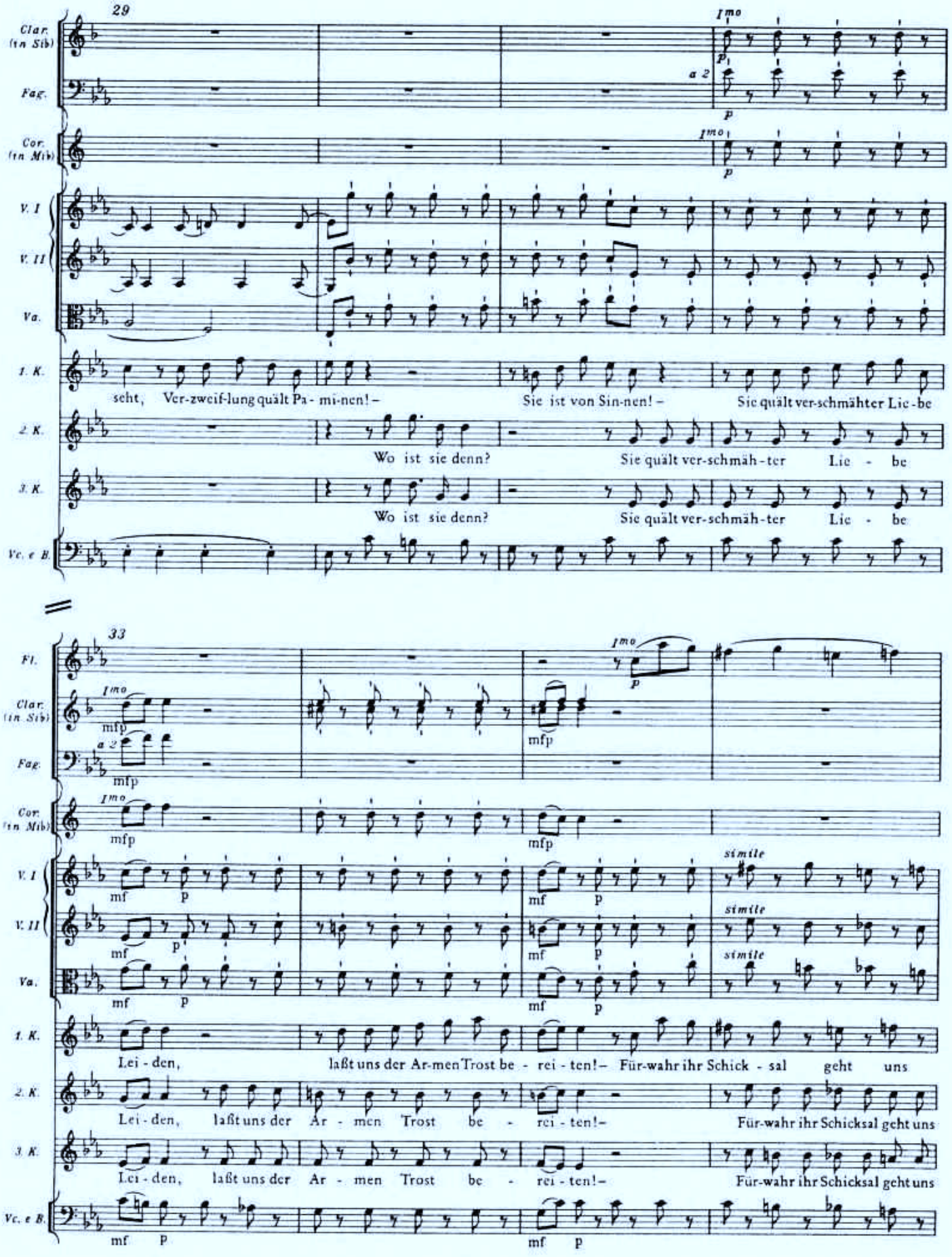
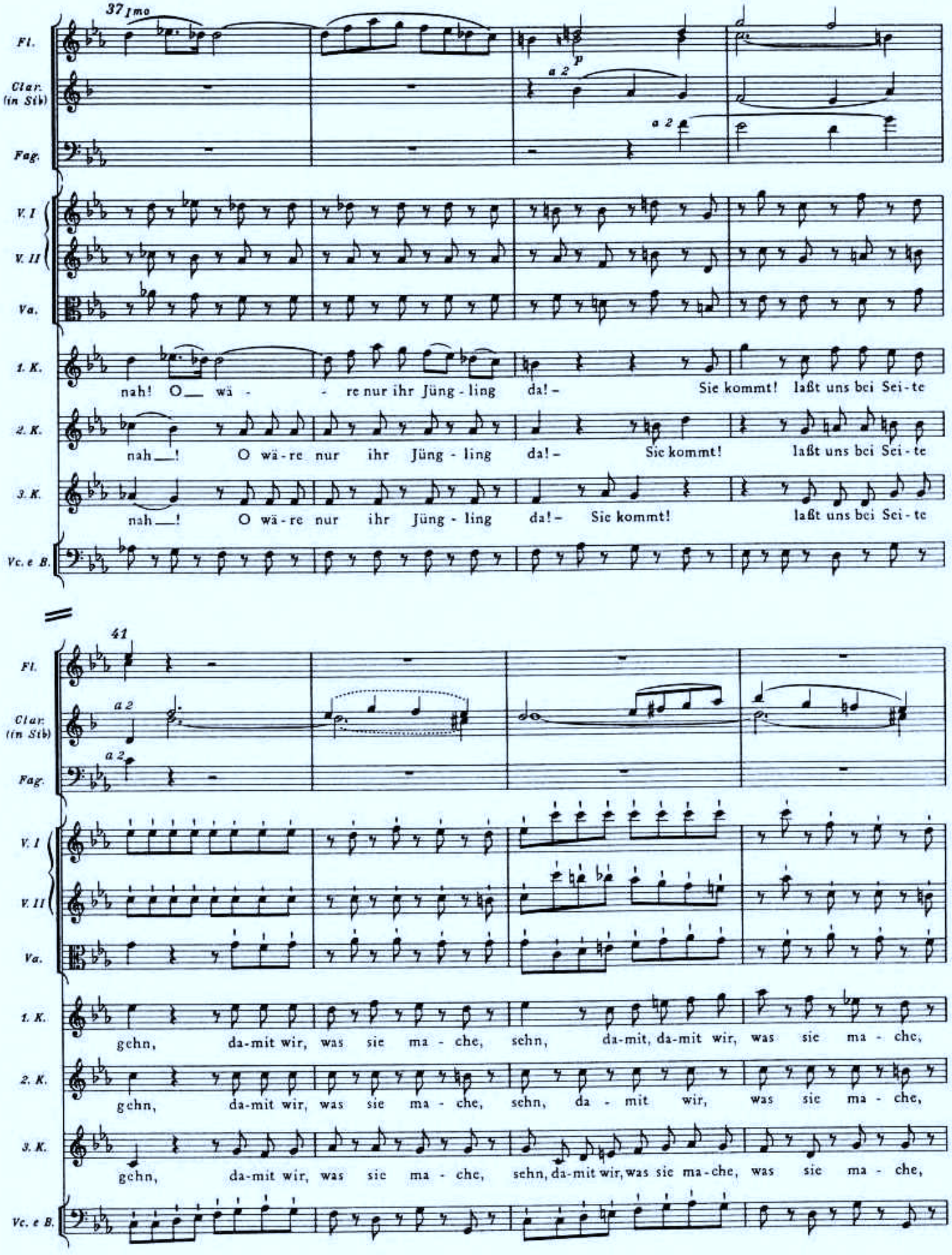
Sechsundzwanzigster Auftritt

DIE DREI KNABEN fahren herunter.

Nº 21 Finale*)

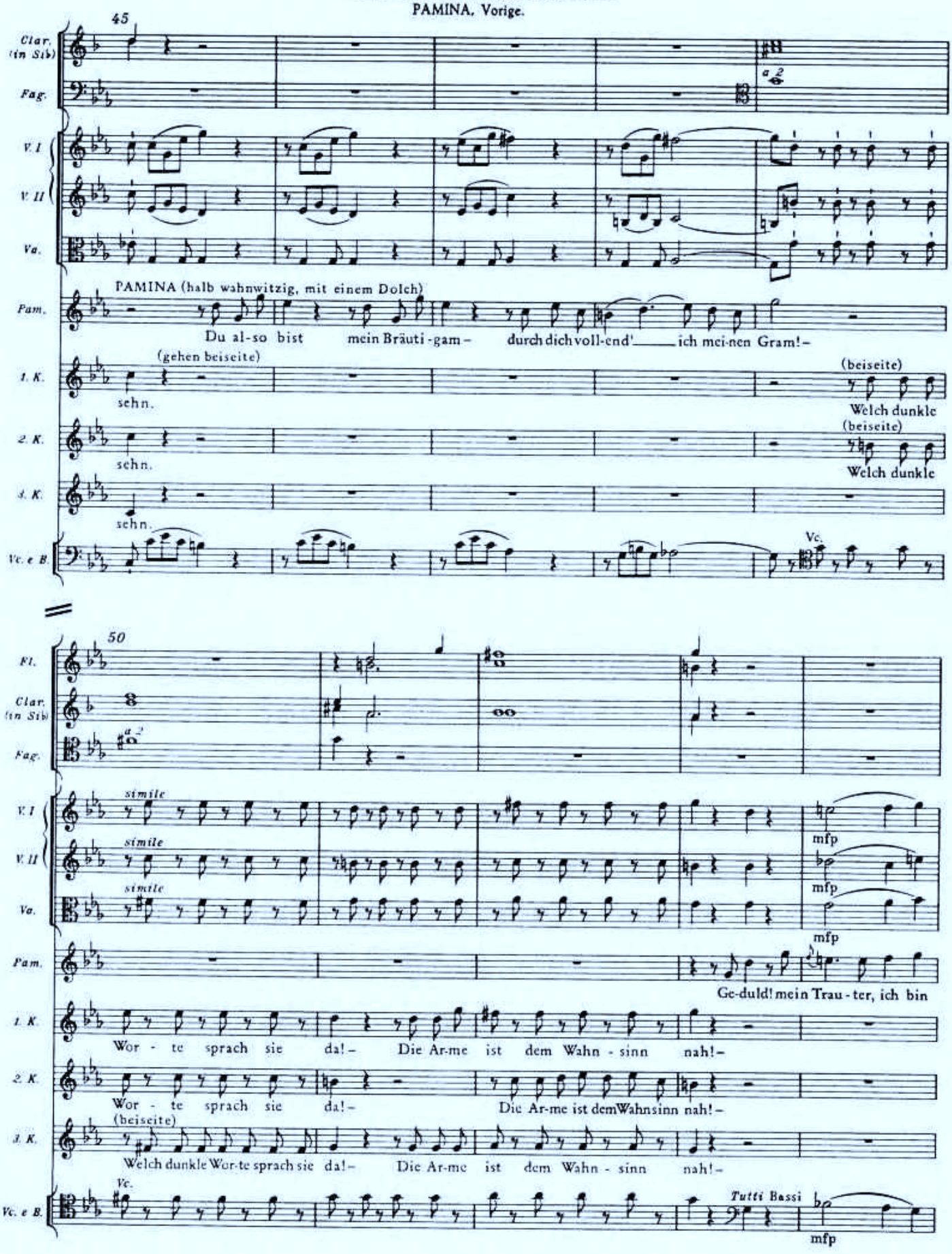
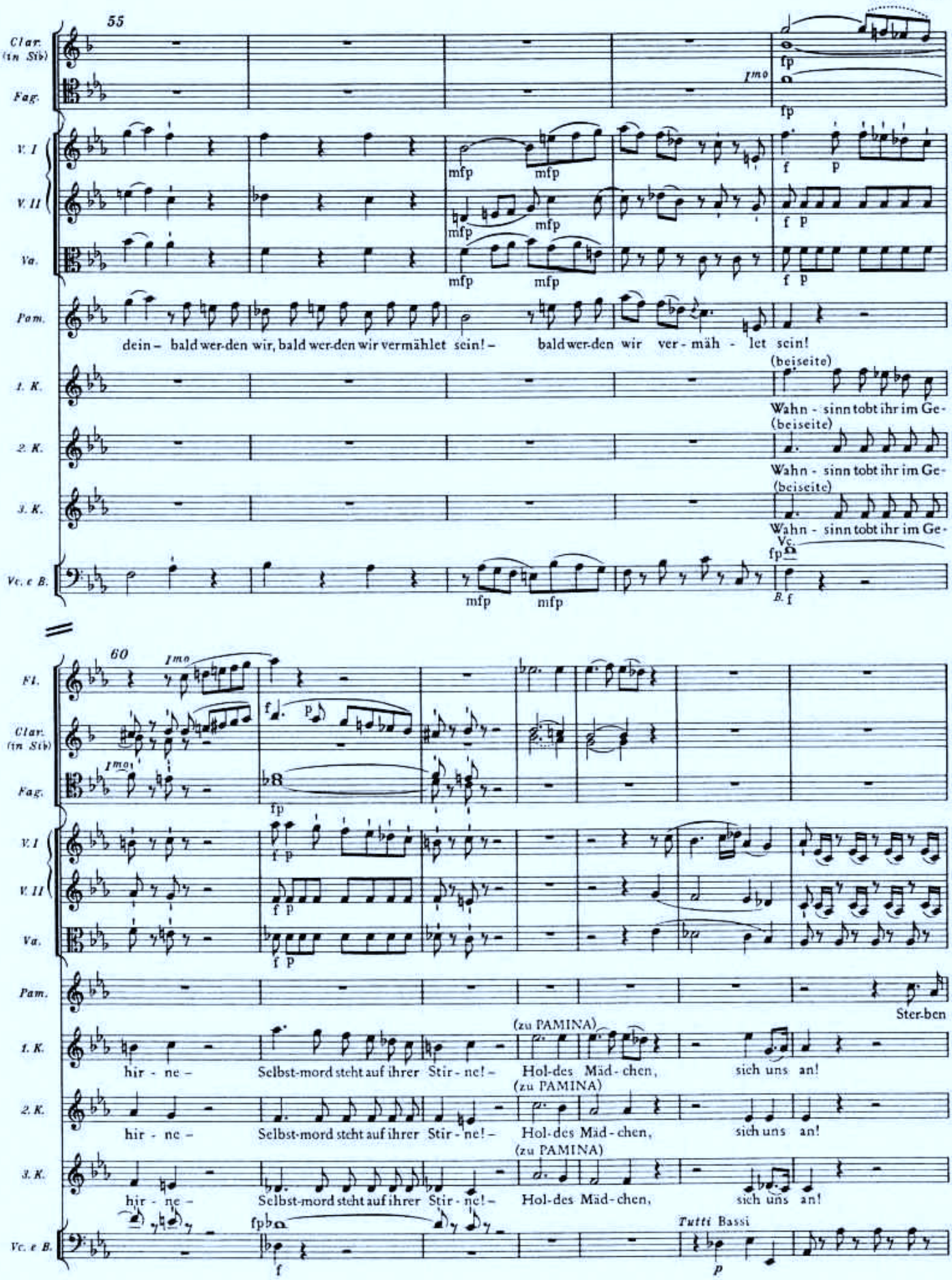
Andante

*) Skizzen und Entwürfe zum Finale II sind im Anhang II als Nr. 5 a–d, S. 377–379, wiedergegeben.

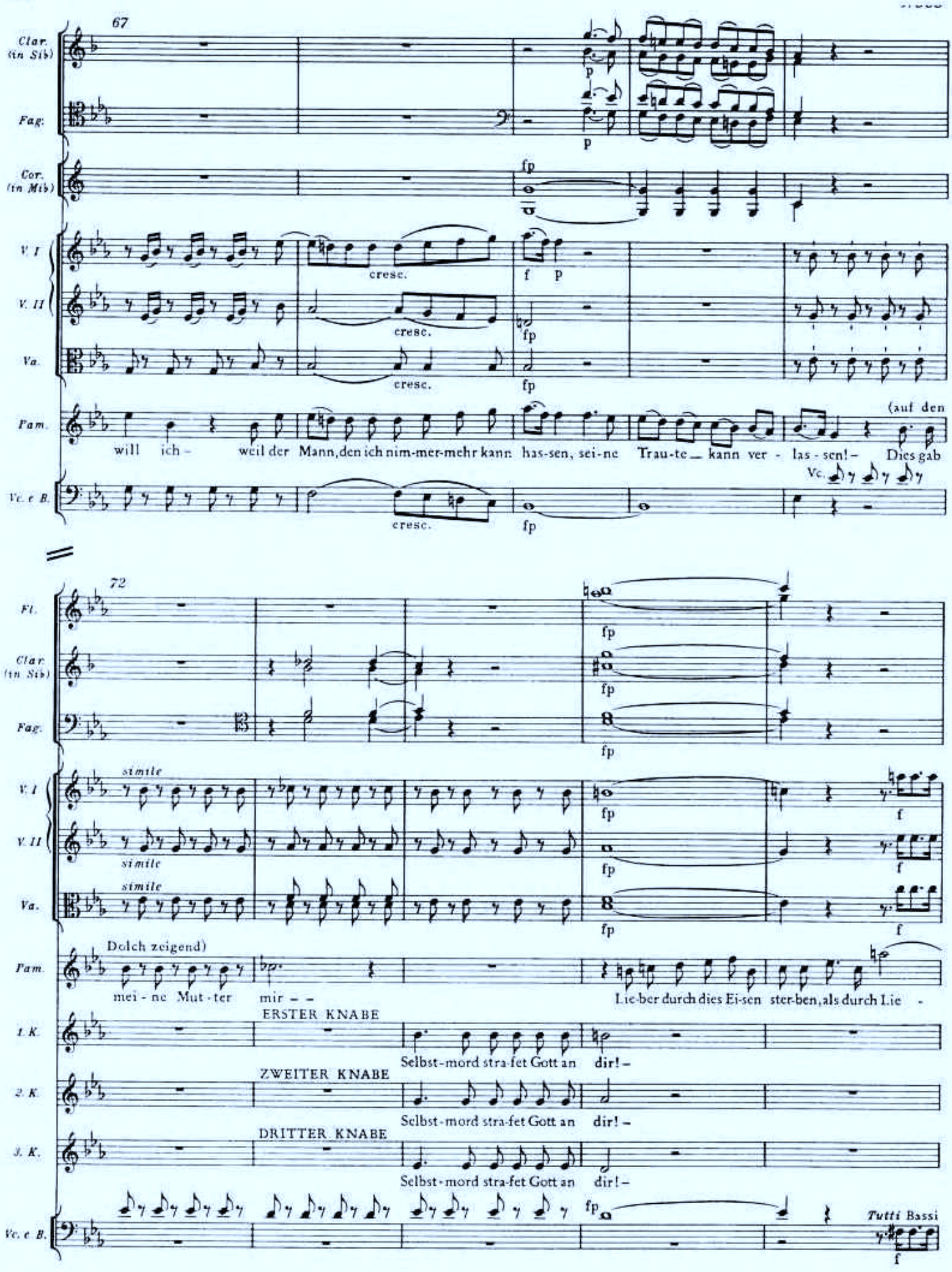
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

7
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
sfp
a 2
sf
p
Bald prangt, den Mor-gen zu ver - kün-den, die
Vc.
13
Sonn' auf gold-ner Bahn – bald soll der A-ber-glau-be schwinden, bald siegt der wei - se Mann! – O

19
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
a 2
hol - de Ru-he, steig her - nie - der, kehr in der Men-schen Her-zen wie-der; dann ist die Erd' ein Him-mel-
hol - de Ru-he, steig her - nie - der, kehr in der Men-schen Her-zen wie-der; dann ist die Erd' ein Him-mel-
hol - de Ru-he, steig her - nie - der, kehr in der Men - schen Her-zen wie - der; dann ist die Erd' ein Him-mel-
24
a 2
sfp
f
p
sf
p
fp
p
reich, und Sterb-li-che den Göt-tern gleich, – und Sterb-li-che den Göt - tern gleich. Doch
reich, und Sterb-li-che den Göt-tern gleich, – und Sterb-li-che den Göt - tern gleich.
reich, und Sterb-li-che den Göt-tern gleich, – und Sterb-li-che den Göt - tern gleich.
Vc. e B.
Tutti Bassi

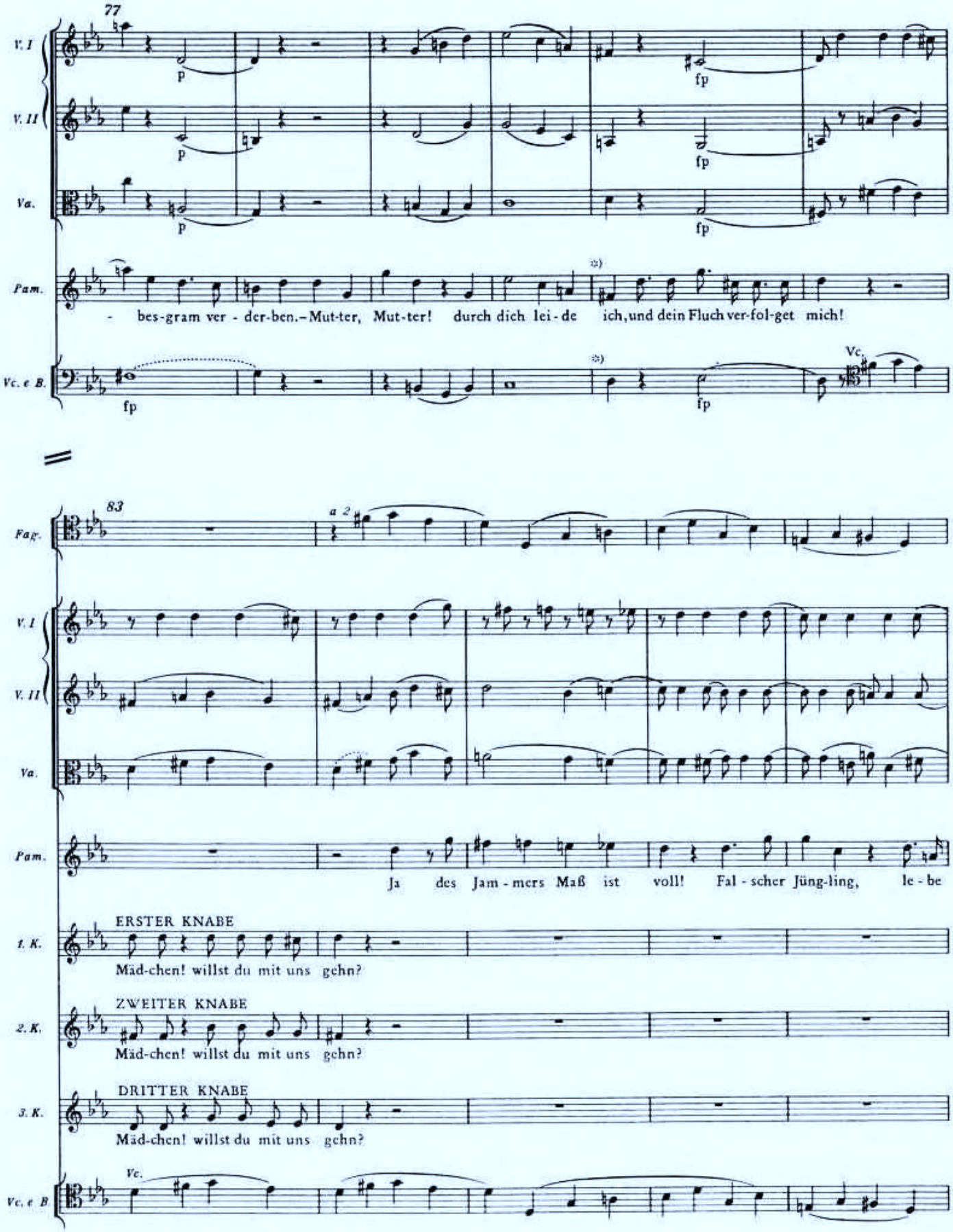

29
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
1mo
a 2
p
seht, Ver-zweif-lung quält Pa- mi-nen! –
Sie ist von Sin-nen! –
Sie quält ver-schmähter Lie-be
Wo ist sie denn?
Sie quält ver-schmäh-ter Lie - be
Wo ist sie denn?
Sie quält ver-schmäh-ter Lie - be
33
Fl.
mfp
mf
simile
Lei - den, laßt uns der Ar-men Trost be - rei - ten! – Für-wahr ihr Schick - sal geht uns
Lei - den, laßt uns der Ar - men Trost be - rei - ten! –
Für-wahr ihr Schicksal geht uns
Lei - den, laßt uns der Ar - men Trost be - rei - ten! –
Für-wahr ihr Schicksal geht uns

37 Imo
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
a 2
p
nah! O wä - re nur ihr Jüng - ling da! - Sie kommt! laßt uns bei Sei - te
nah! O wä - re nur ihr Jüng - ling da! - Sie kommt! laßt uns bei Sei - te
nah! O wä - re nur ihr Jüng - ling da! - Sie kommt! laßt uns bei Sei - te
41
gehn, da-mit wir, was sie ma - che, sehn, da-mit, da-mit wir, was sie ma - che,
gehn, da-mit wir, was sie ma - che, sehn, da - mit wir, was sie ma - che,
gehn, da-mit wir, was sie ma - che, sehn, da-mit wir, was sie ma-che, was sie ma - che,

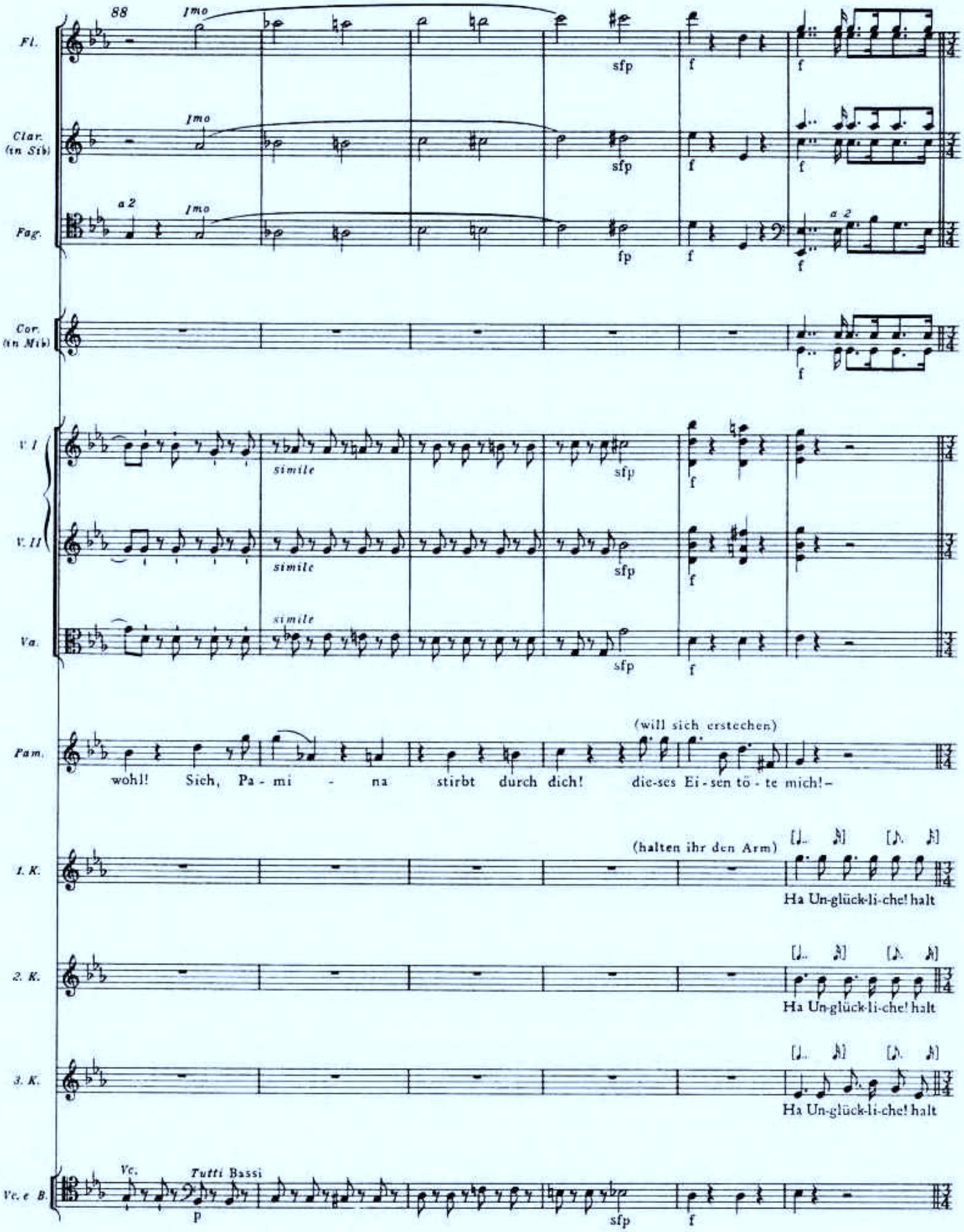
Siebenundzwanzigster Auftritt

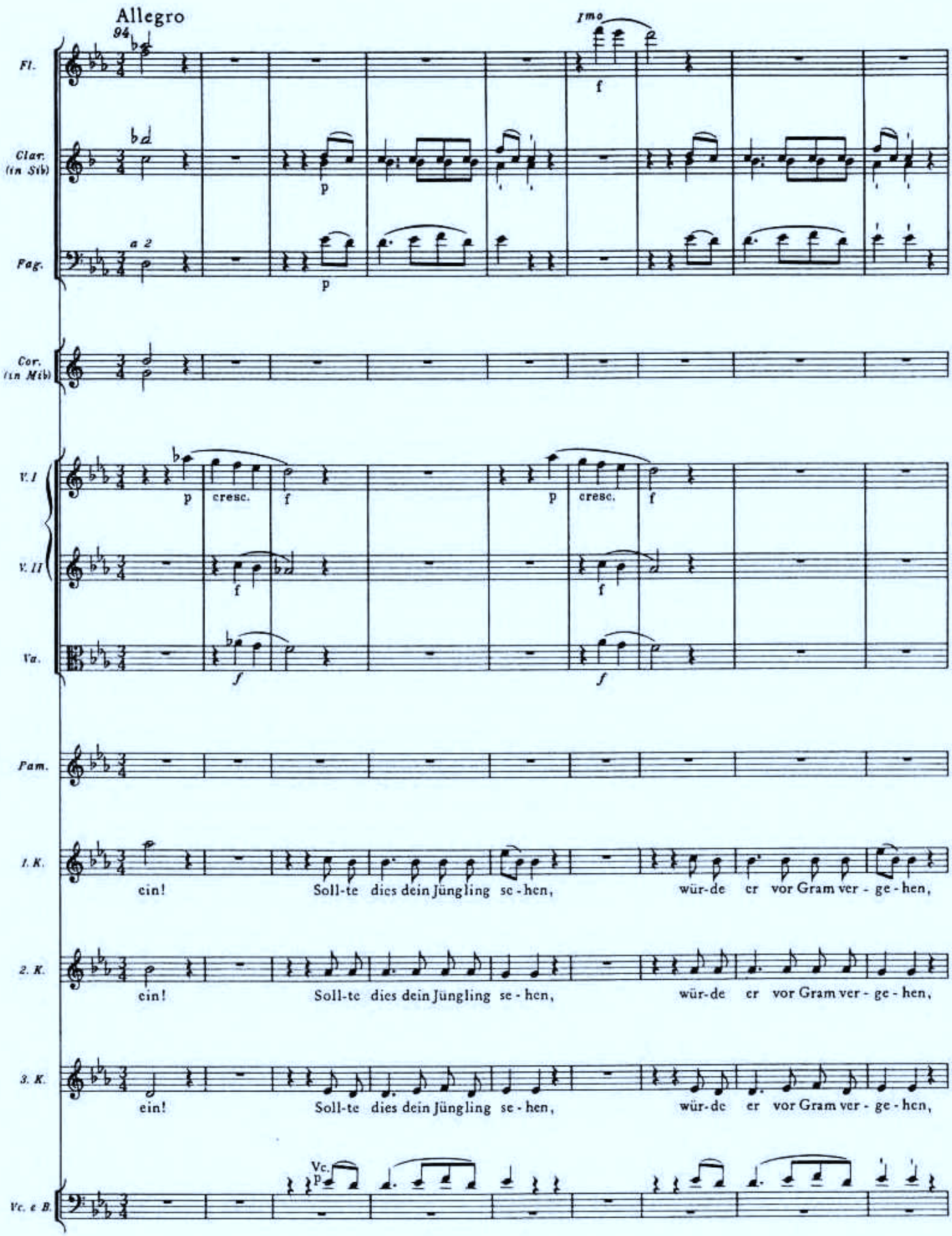
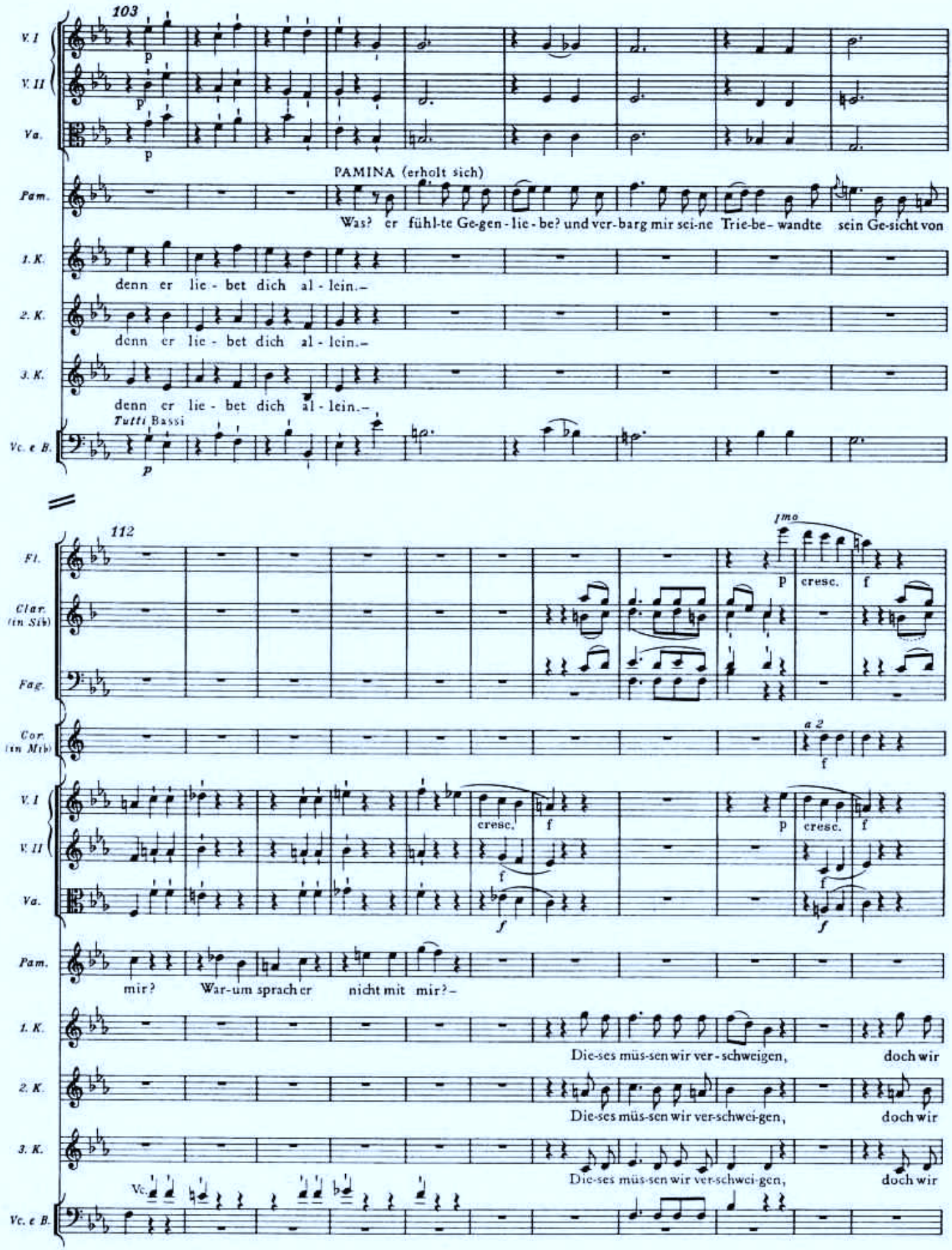
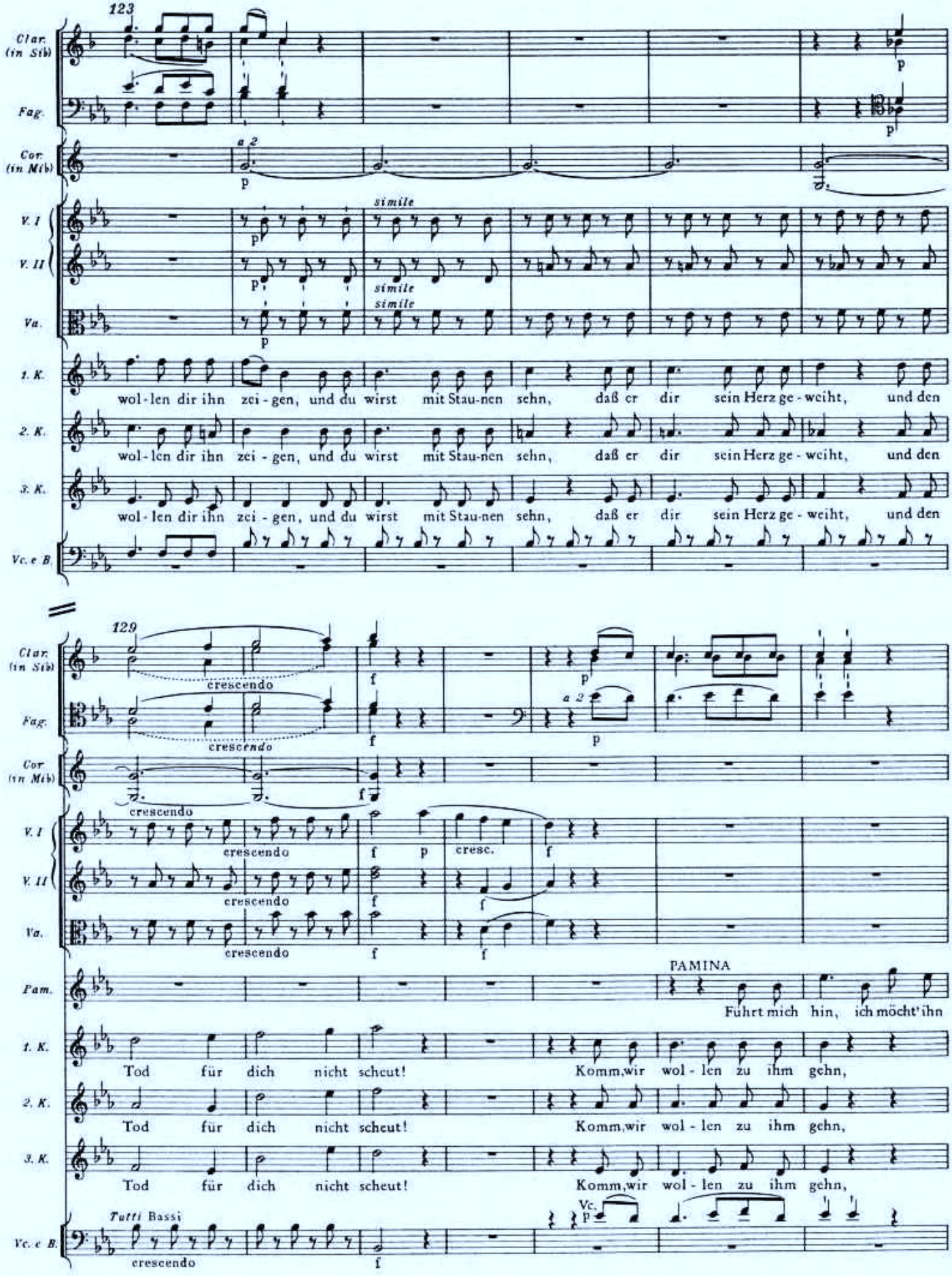
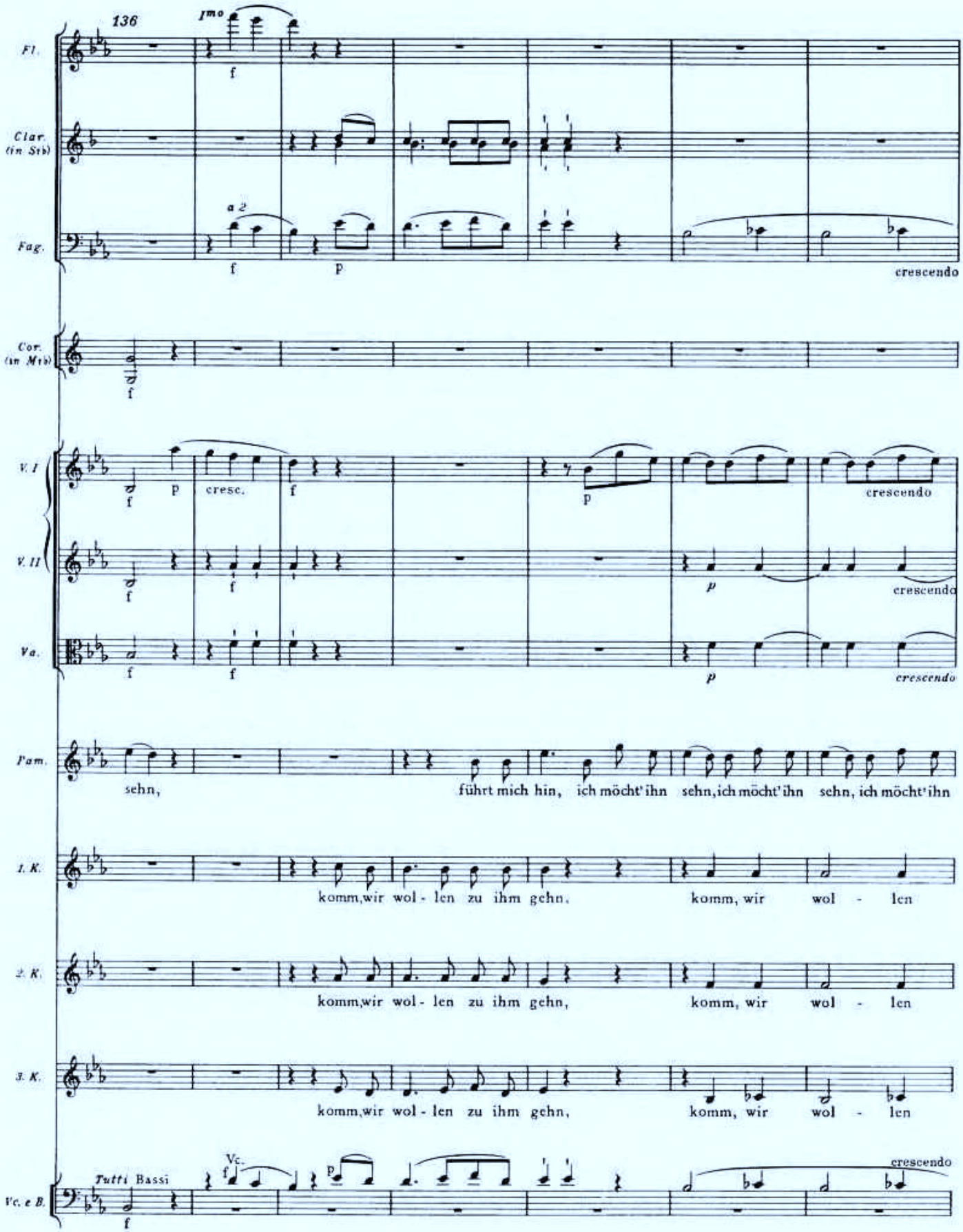
PAMINA, Vorige.

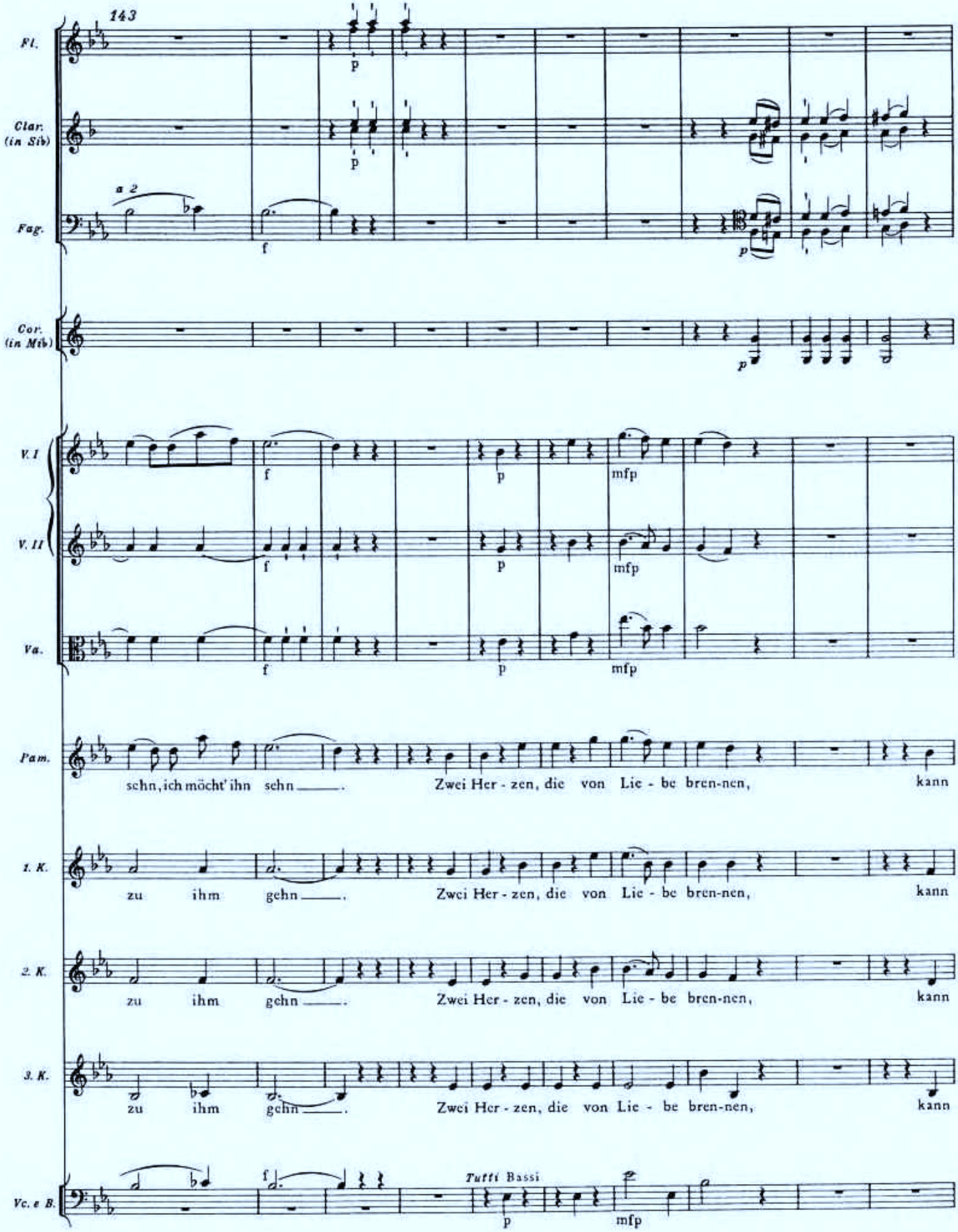


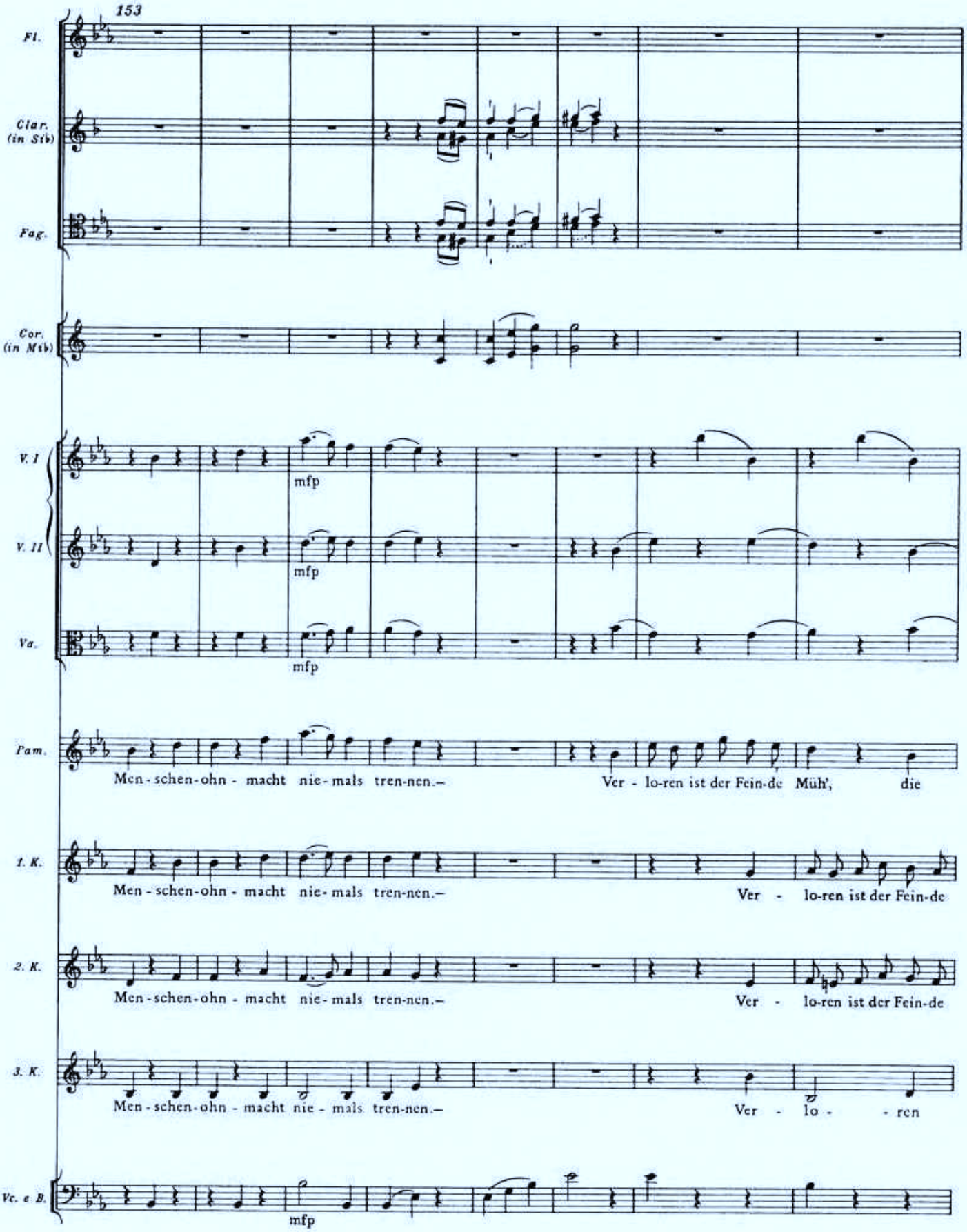
55
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
dein – bald wer-den wir, bald wer-den wir vermählet sein! – bald wer-den wir ver - mäh - let sein!
1. K.
(beiseite)
Wahn - sinn tobt ihr im Ge-
2. K.
3. K.
Vc. e B.
60
Fl.
hir - ne – Selbst-mord steht auf ihrer Stir - ne! – Hol-des Mäd-chen, sieh uns an!
(zu PAMINA)
Ster-ben
Tutti Bassi

67
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Fam.
Vc. e B.
cresc.
will ich – weil der Mann, den ich nim-mer-mehr kann has-sen, sei-ne Trau-te kann ver - las - sen! – Dies gab
(auf den
Vc.
72
Fl.
simile
(Dolch zeigend)
mei - ne Mut - ter mir – –
Lie-ber durch dies Ei-sen ster-ben, als durch Lie -
1. K.
ERSTER KNABE
Selbst-mord stra-fet Gott an dir! –
2. K.
ZWEITER KNABE
Selbst-mord stra-fet Gott an dir! –
3. K.
DRITTER KNABE
Selbst-mord stra-fet Gott an dir! –
Tutti Bassi

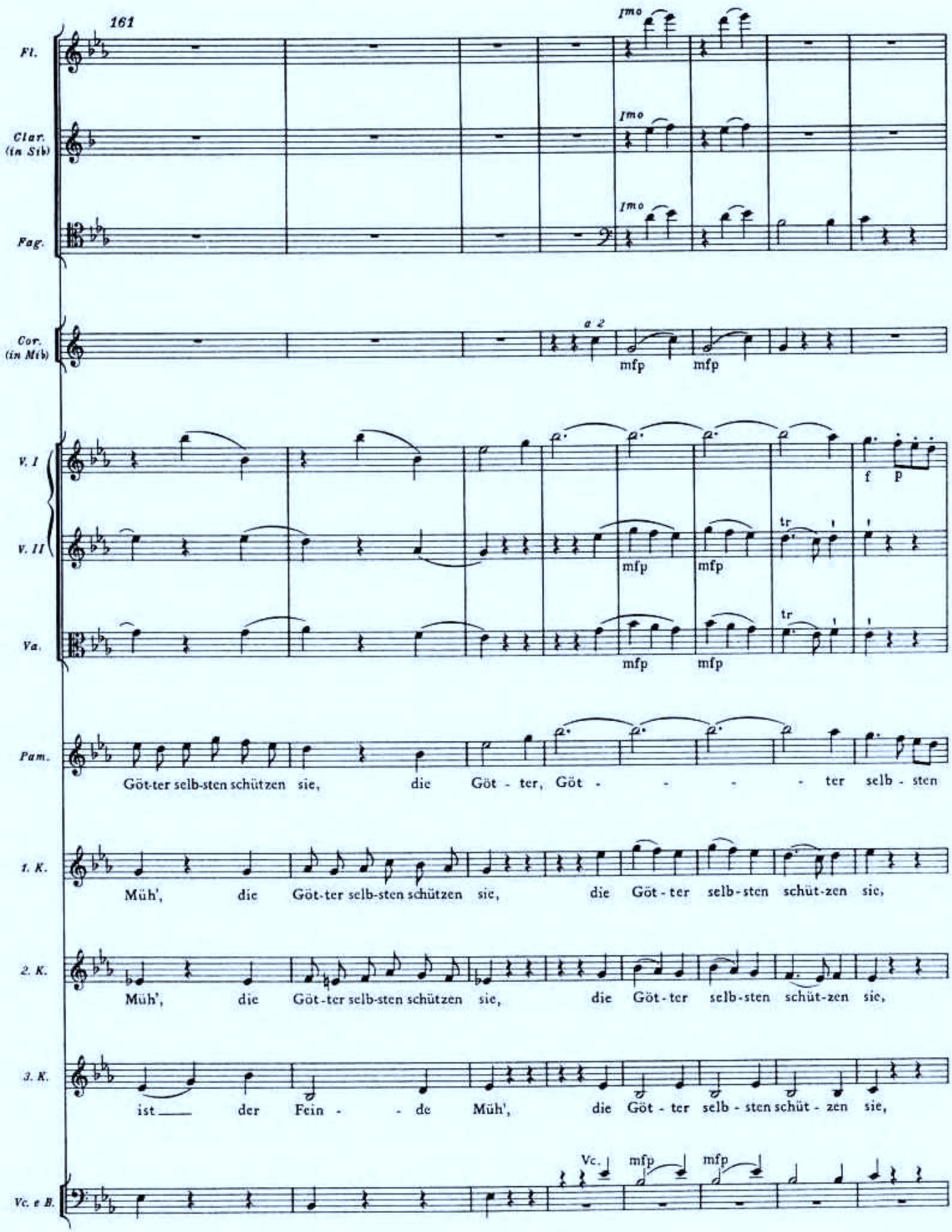
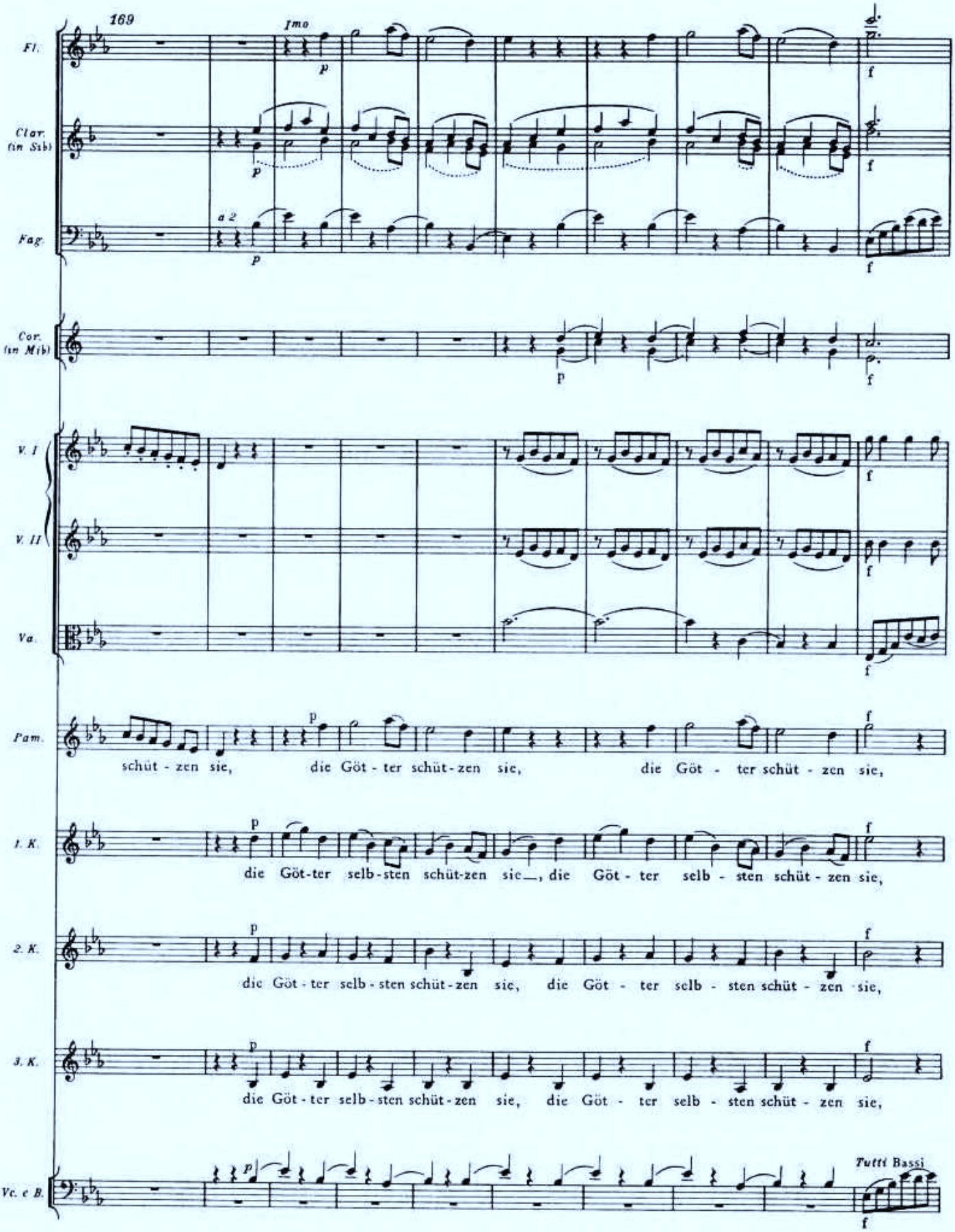


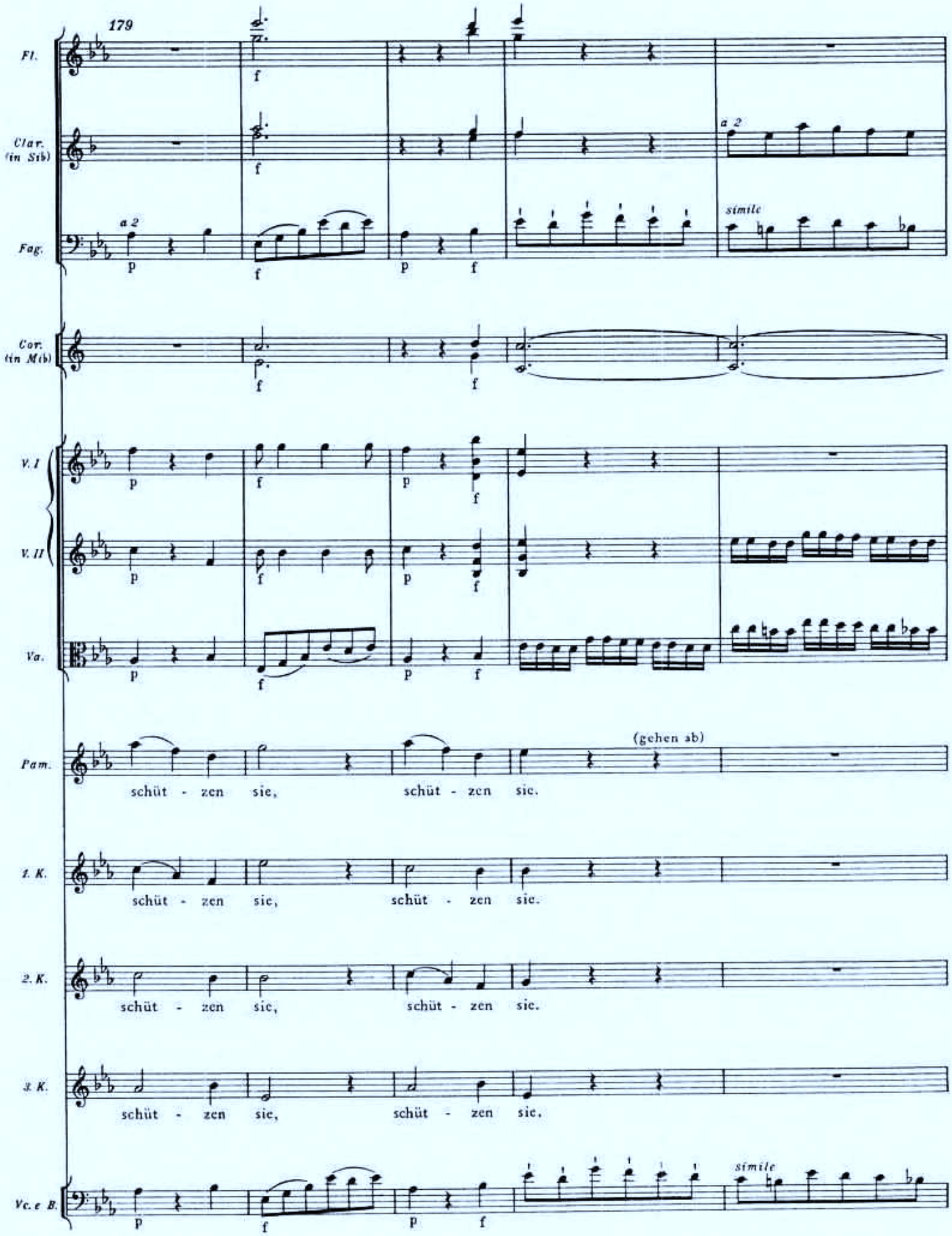
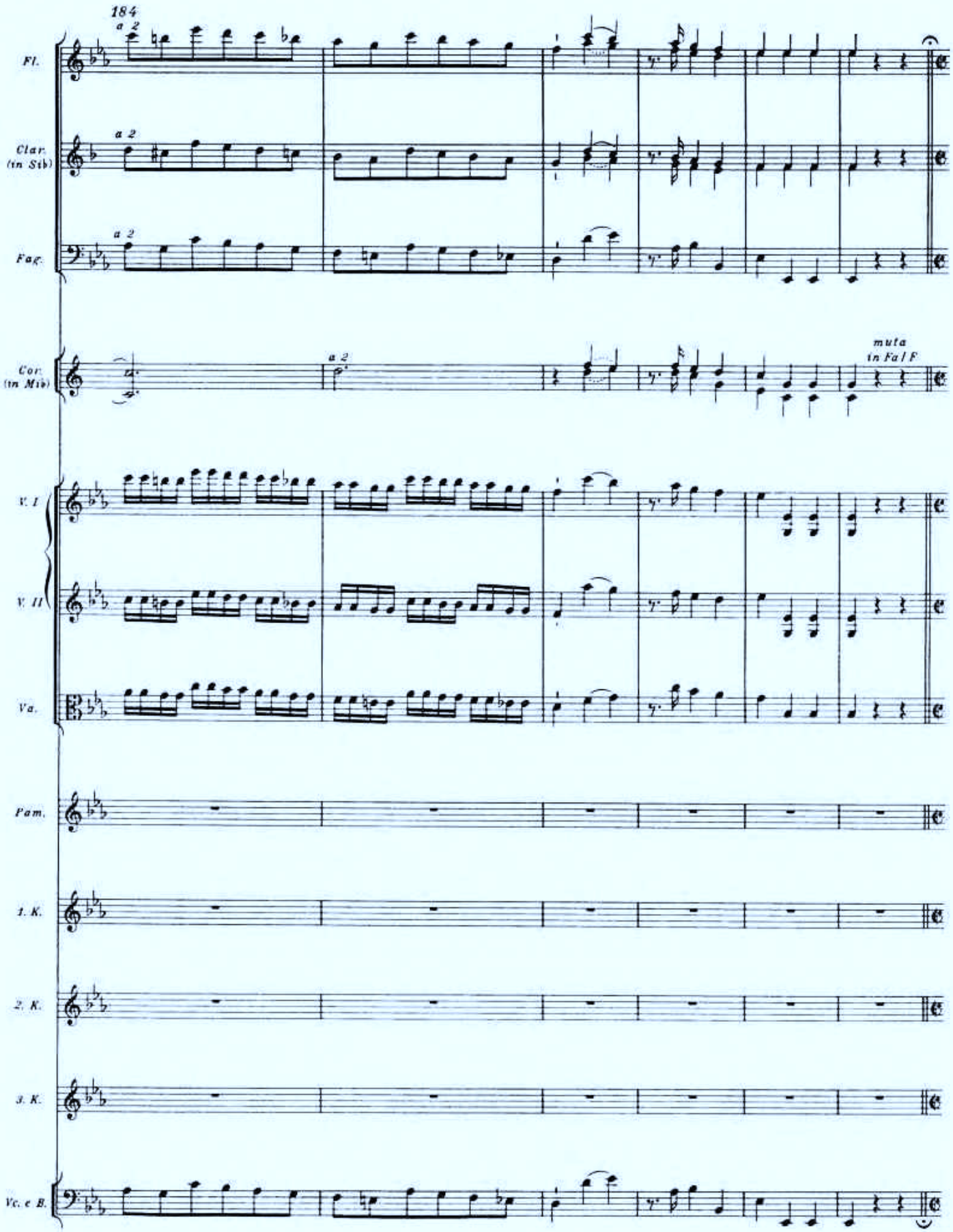
*) Zu fünf nach T. 80 im Autograph gestrichenen Takten (1. Fassung von T. 81 ff.) vgl. Krit. Bericht.

88
Imo
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
simile
sfp
fp
f
Pam.
(will sich erstechen)
woh!! Sich, Pa - mi - na stirbt durch dich! die-ses Ei - sen tö - te mich!-
I. K.
(halten ihr den Arm)
Ha Un-glück-li-che! halt
2. K.
3. K.
Vc. e B.
Vc.
Tutti Bassi
p


Allegro
94
1mo
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
I. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
p
cresc.
f
ein! Soll-te dies dein Jüngling se-hen, wür-de er vor Gram ver-ge-hen,
Vc.

103
V. I
V. II
Va.
PAMINA (erholt sich)
Pam.
Was? er fühl-te Ge-gen-lie-be? und ver-barg mir sei-ne Trie-be- wandte sein Ge-sicht von
1. K.
denn er lie-bet dich al-lein.–
2. K.
denn er lie-bet dich al-lein.–
3. K.
denn er lie-bet dich al-lein.–
Tutti Bassi
Vc. e B.
112
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
cresc.
a 2
mir? War-um sprach er nicht mit mir?–
Die-ses müs-sen wir ver-schweigen, doch wir
Die-ses müs-sen wir ver-schwei-gen, doch wir
Die-ses müs-sen wir ver-schwei-gen, doch wir
Vc.

123
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
a 2
V. I
V. II
Va.
simile
1. K.
2. K.
3. K.
wol - len dir ihn zei - gen, und du wirst mit Stau-nen sehn, daß er dir sein Herz ge - weiht, und den
Vc. e B.
129
crescendo
cresc.
PAMINA
Führt mich hin, ich möcht' ihn
Tod für dich nicht scheut!
Komm, wir wol - len zu ihm gehn,
Tutti Bassi
Vc.

136
Imo
Fl.
Clar. (in Stb)
Fag.
a 2
crescendo
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
cresc.
crescendo
Pam.
sehn,
führt mich hin, ich möcht' ihn sehn, ich möcht' ihn sehn, ich möcht' ihn
I. K.
komm, wir wol - len zu ihm gehn, komm, wir wol - len
2. K.
komm, wir wol - len zu ihm gehn, komm, wir wol - len
3. K.
komm, wir wol - len zu ihm gehn, komm, wir wol - len
Tutti Bassi
Vc.
Vc. e B.


143
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
Tutti Bassi
schn, ich möcht' ihn sehn ___. Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann
zu ihm gehn ___. Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann
zu ihm gehn ___. Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann
zu ihm gehn ___. Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

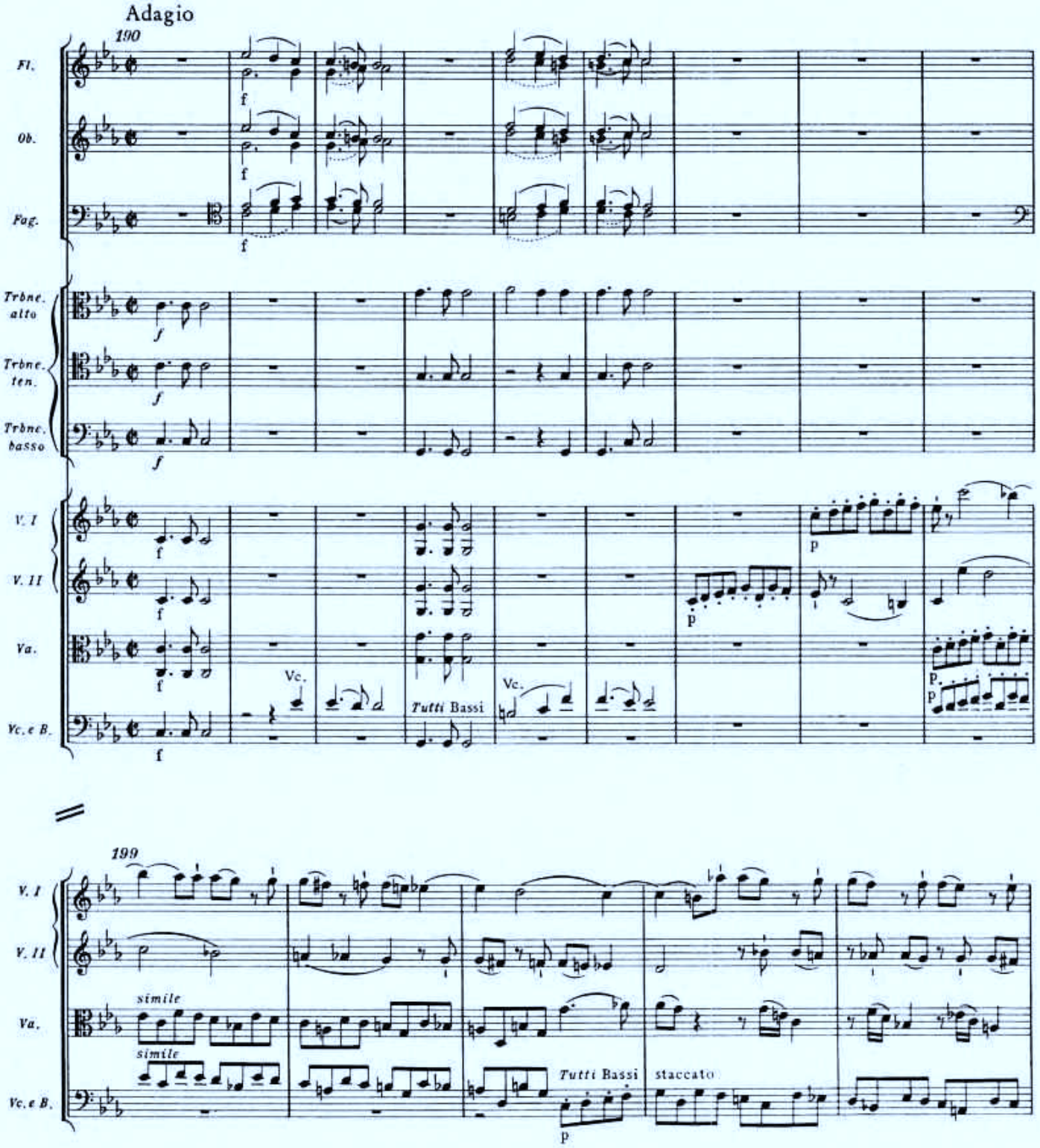
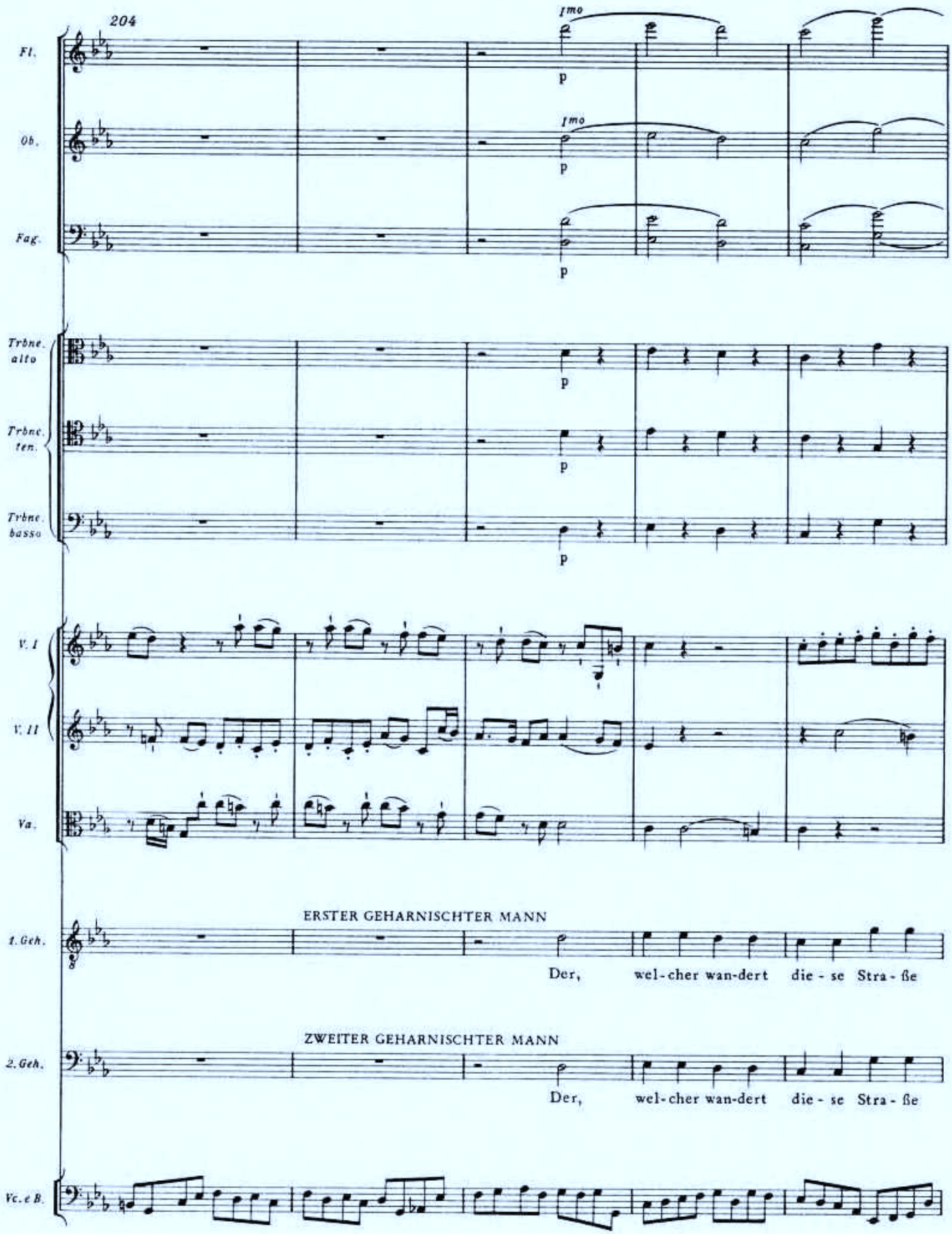

153
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
mfp
mfp
mfp
Pam.
Men - schen-ohn - macht nie - mals tren-nen.—
Ver - lo-ren ist der Fein-de Müh', die
1. K.
Men - schen-ohn - macht nie - mals tren-nen.—
Ver - lo-ren ist der Fein-de
2. K.
Men - schen-ohn - macht nie - mals tren-nen.—
Ver - lo-ren ist der Fein-de
3. K.
Men - schen-ohn - macht nie - mals tren-nen.—
Ver - lo - - ren
Vc. e B.
mfp

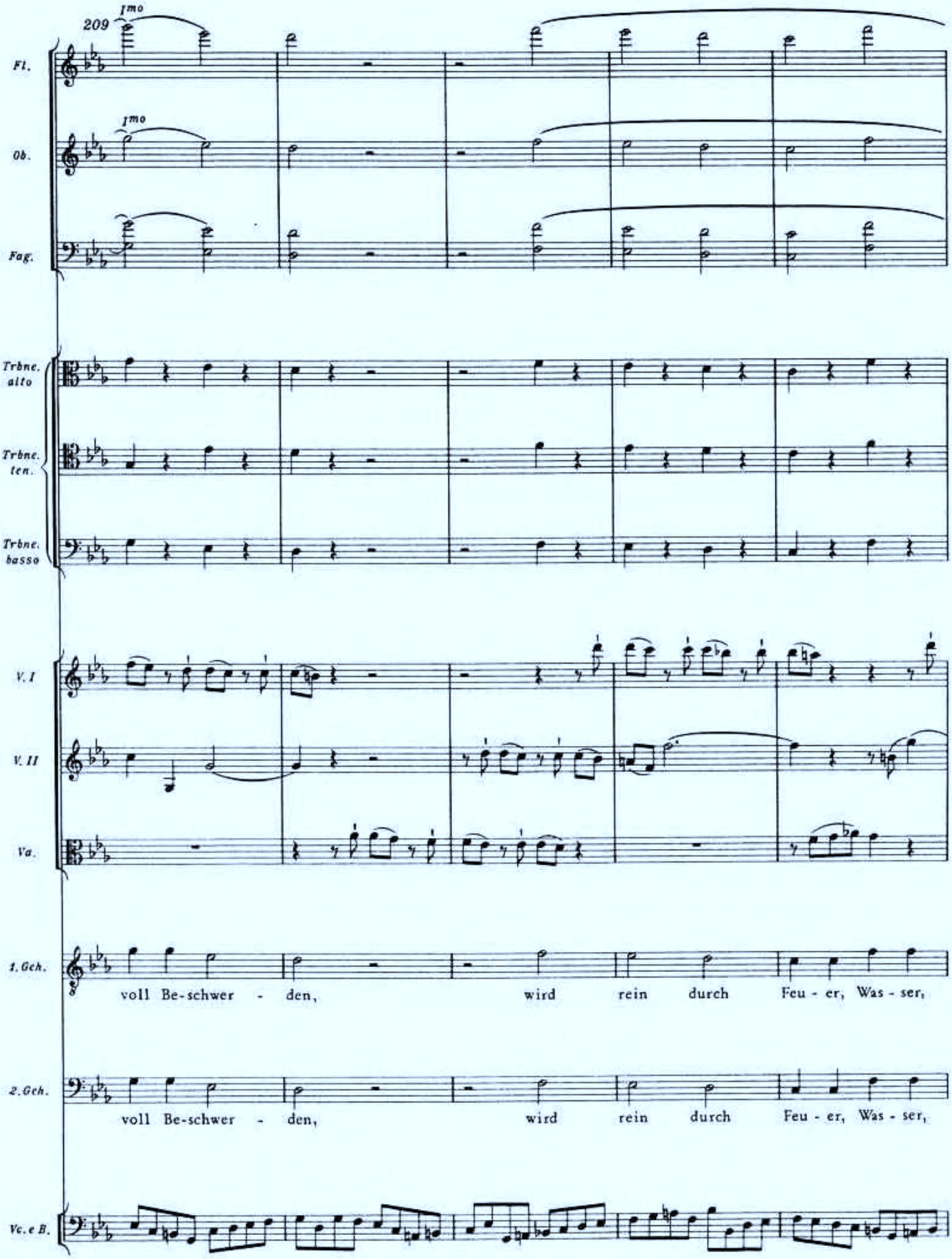
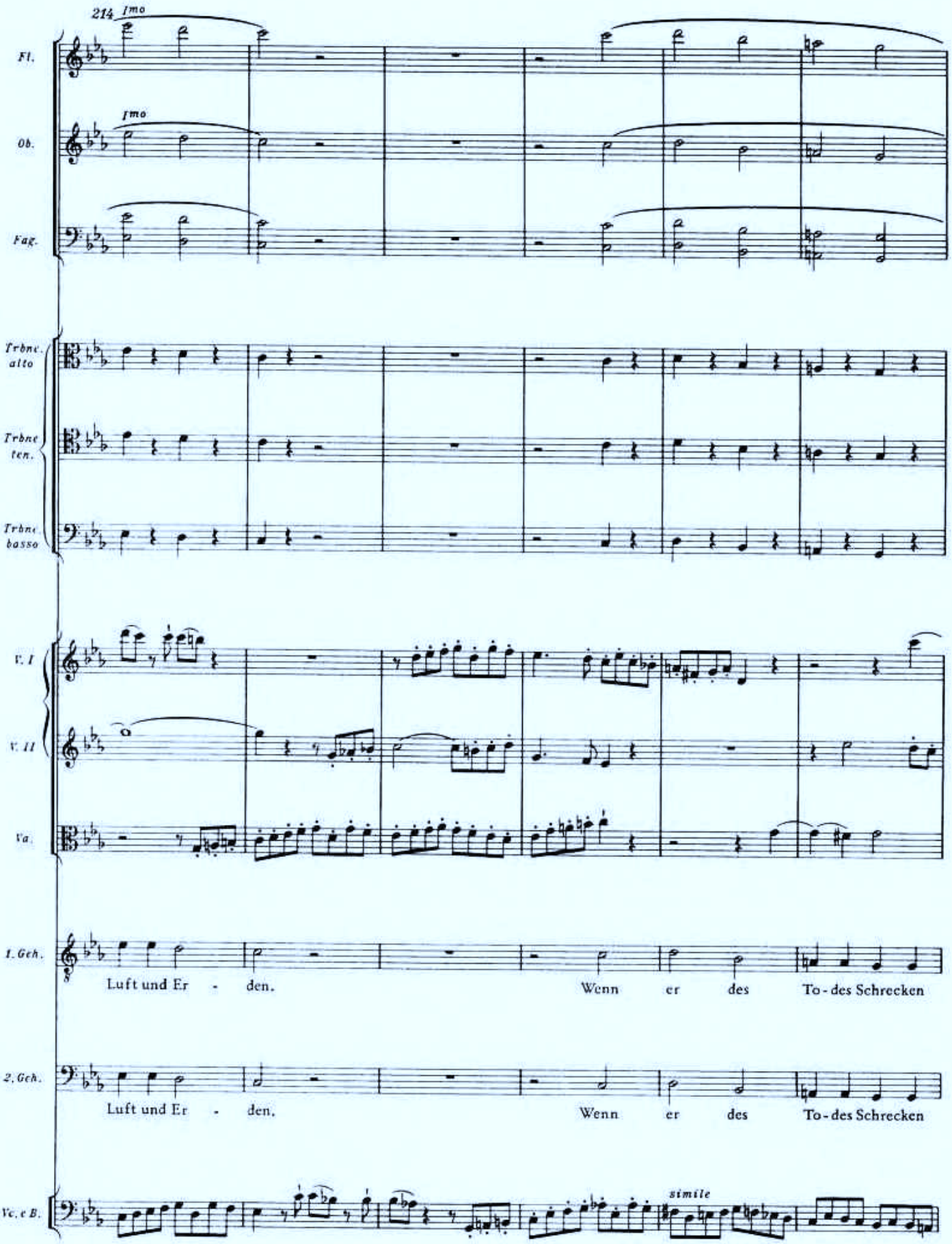
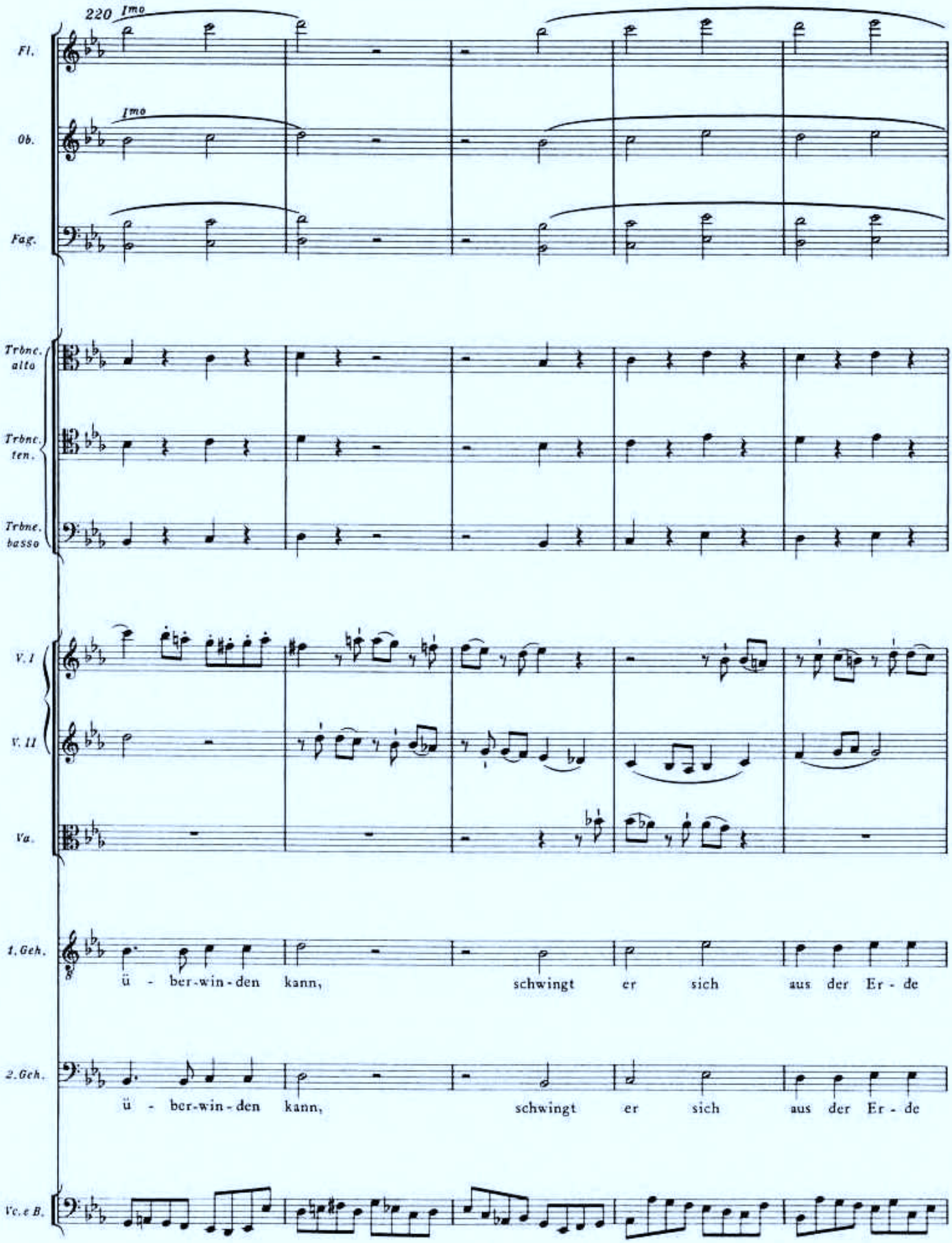
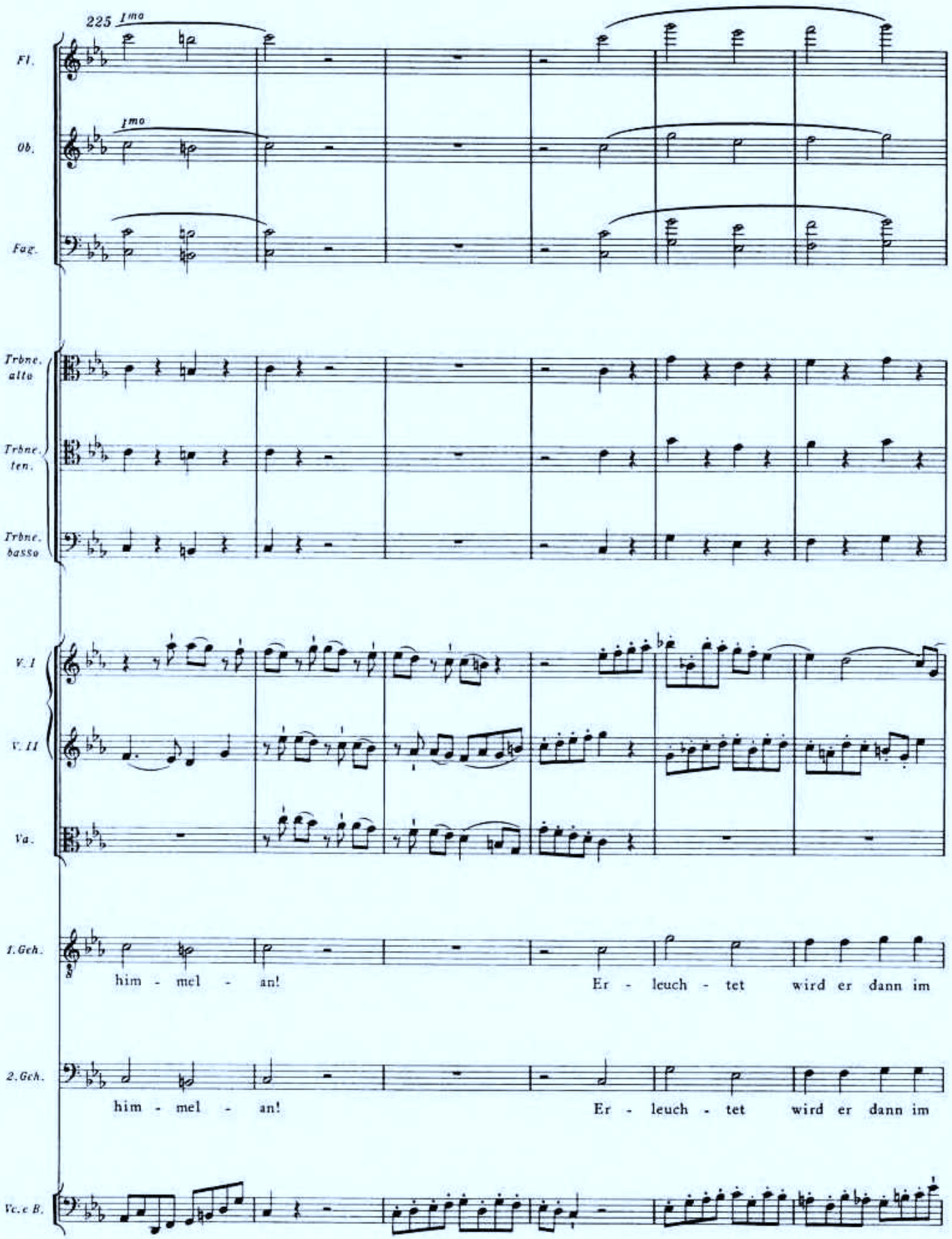

161
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.
Imo
a 2
mfp
f
p
tr
Vc.
Göt-ter selb-sten schützen sie, die Göt - ter, Göt - - - - ter selb - sten
Müh', die Göt-ter selb-sten schützen sie, die Göt - ter selb-sten schüt-zen sie,
Müh', die Göt-ter selb-sten schützen sie, die Göt - ter selb-sten schüt-zen sie,
ist der Fein - - de Müh', die Göt - ter selb - sten schüt - zen sie,

169
Imo
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
schüt - zen sie, die Göt - ter schüt - zen sie, die Göt - ter schüt - zen sie,
1. K.
die Göt-ter selb-sten schüt-zen sie_, die Göt - ter selb - sten schüt - zen sie,
2. K.
die Göt - ter selb - sten schüt - zen sie, die Göt - ter selb - sten schüt - zen sie,
3. K.
die Göt - ter selb - sten schüt - zen sie, die Göt - ter selb - sten schüt - zen sie,
Vc. e B.
Tutti Bassi

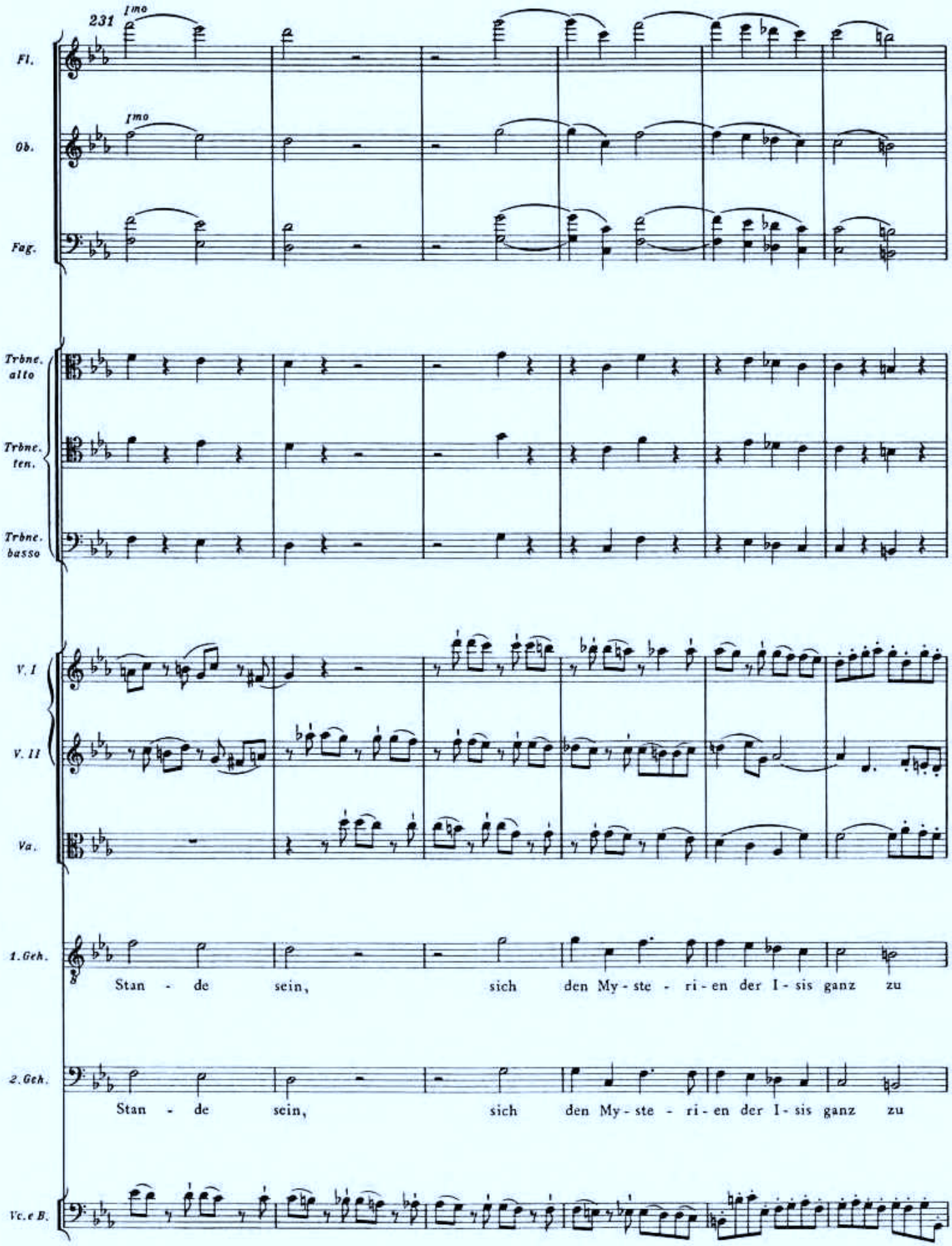

179
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
simile
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
(gehen ab)
schüt - zen sie, schüt - zen sie.
1. K.
schüt - zen sie, schüt - zen sie.
2. K.
schüt - zen sie, schüt - zen sie.
3. K.
schüt - zen sie, schüt - zen sie.
Vc. e B.
simile

184
a 2
Fl.
a 2
Clar. (in Sib)
a 2
Fag.
a 2
muta in Fa / F
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Pam.
1. K.
2. K.
3. K.
Vc. e B.

Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man Sausen und Brausen hört; der andre speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schließt sich mit einer eisernen Türe.

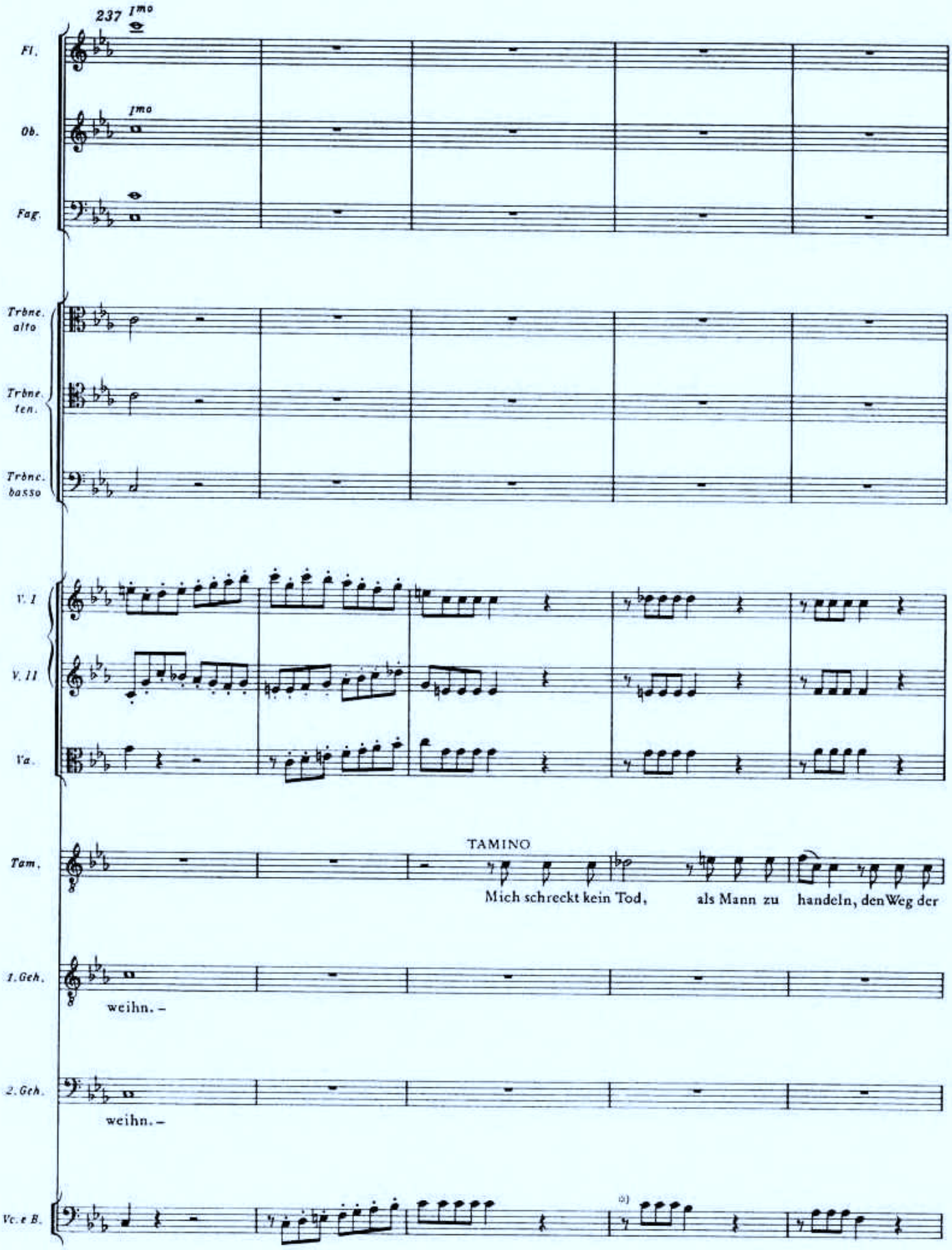
Achtundzwanzigster Auftritt

TAMINO ist leicht angezogen, ohne Sandalen. Zwei schwarz GEHARNISCHTE MÄNNER führen TAMINO herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer. Sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe, nahe am Gegitter.



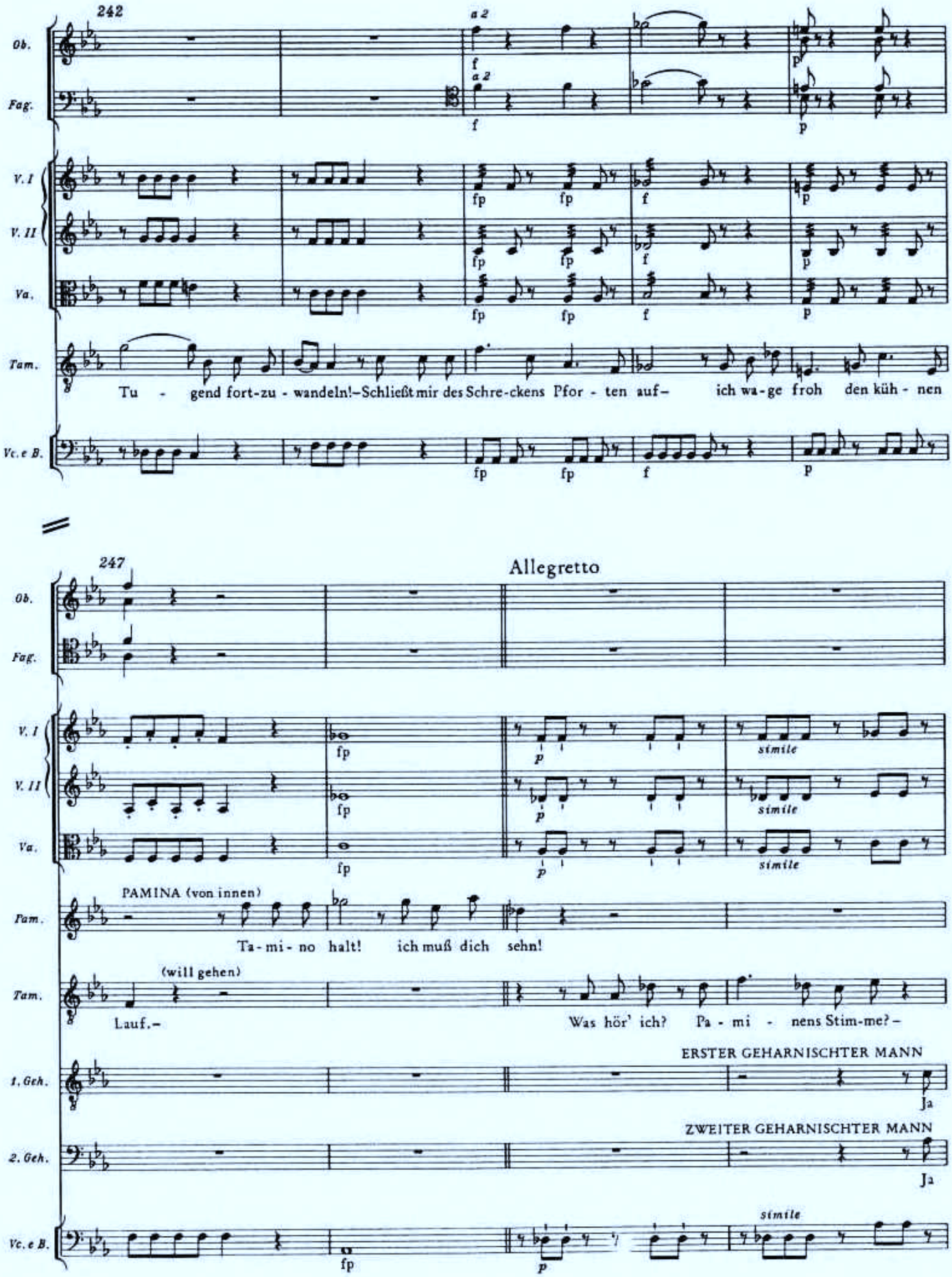
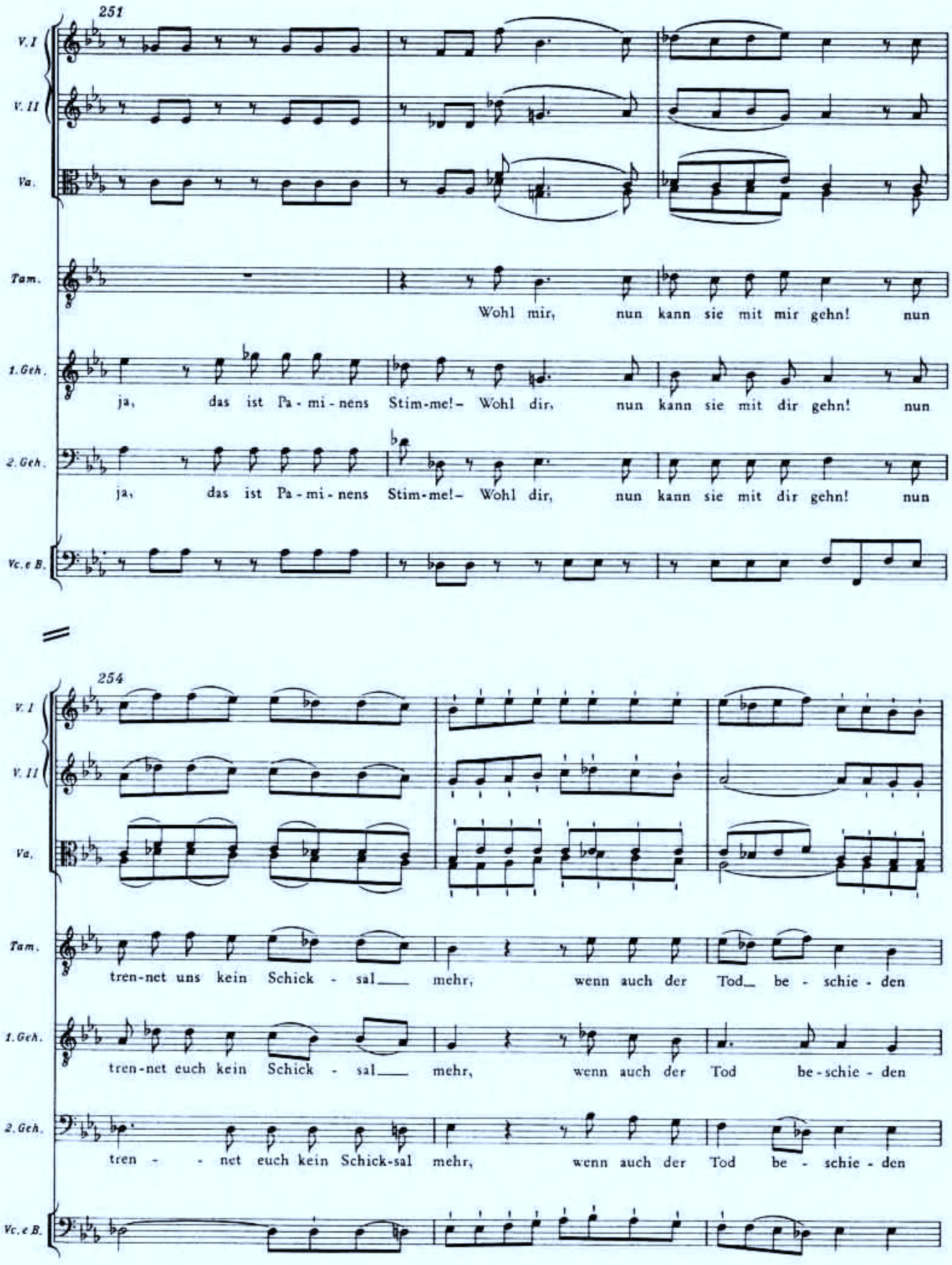
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

209
1mo
Fl.
1mo
Ob.
Fag.
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
1. Gch.
voll Be-schwer - den, wird rein durch Feu - er, Was - ser,
2. Gch.
voll Be-schwer - den, wird rein durch Feu - er, Was - ser,
Vc. e B.

214
Imo
Fl.
Imo
Ob.
Fag.
Trbne. alto
Trbne ten.
Trbne basso
V. I
V. II
Va.
1. Gch.
Luft und Er - den.
Wenn er des To - des Schrecken
2. Gch.
Luft und Er - den.
Wenn er des To - des Schrecken
Vc. e B.
simile

220
Imo
Fl.
Imo
Ob.
Fag.
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
V. I
V. II
Va.
1. Geh.
ü - ber-win-den kann, schwingt er sich aus der Er - de
2. Geh.
ü - ber-win-den kann, schwingt er sich aus der Er - de
Vc. e B.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

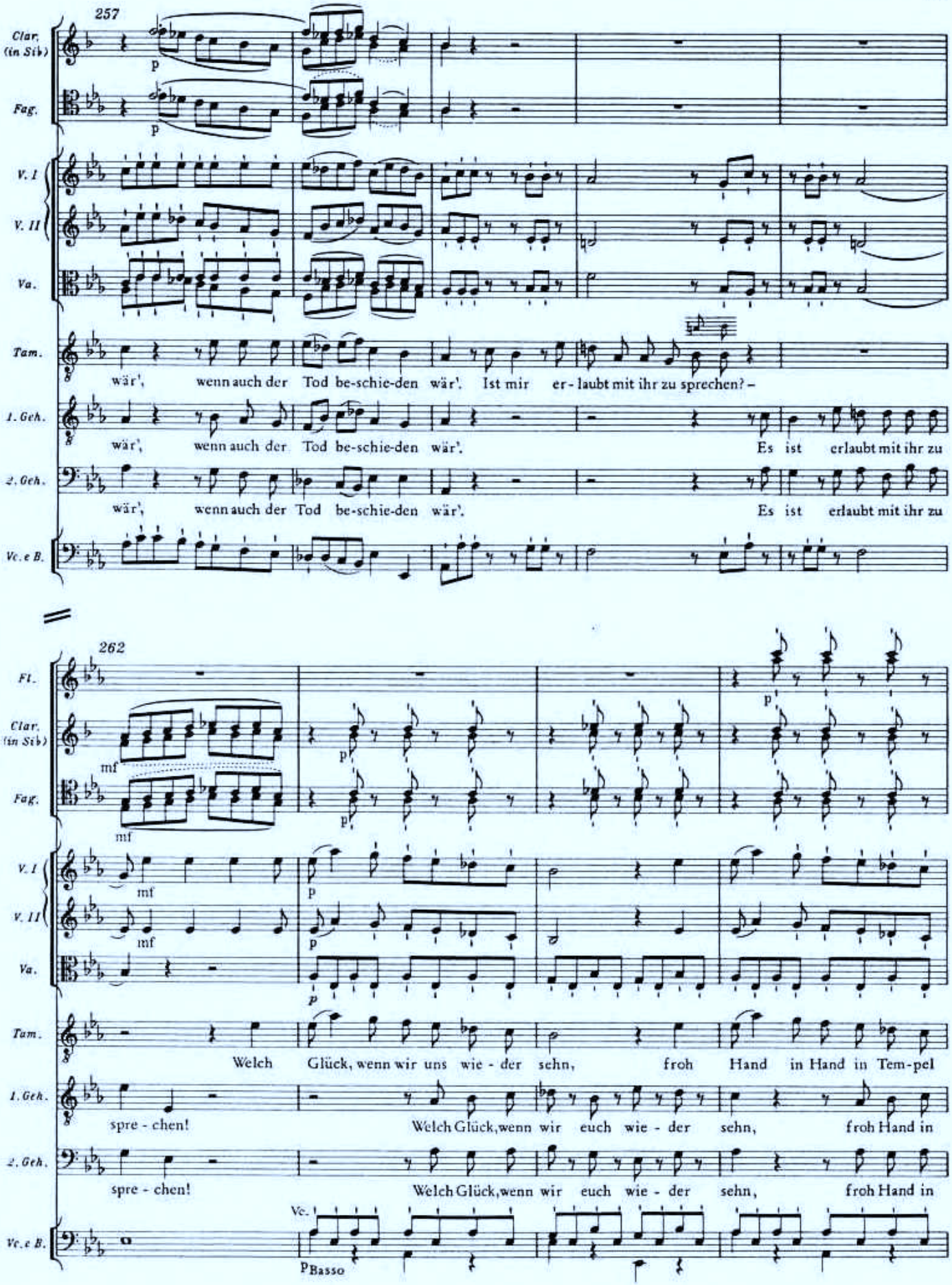
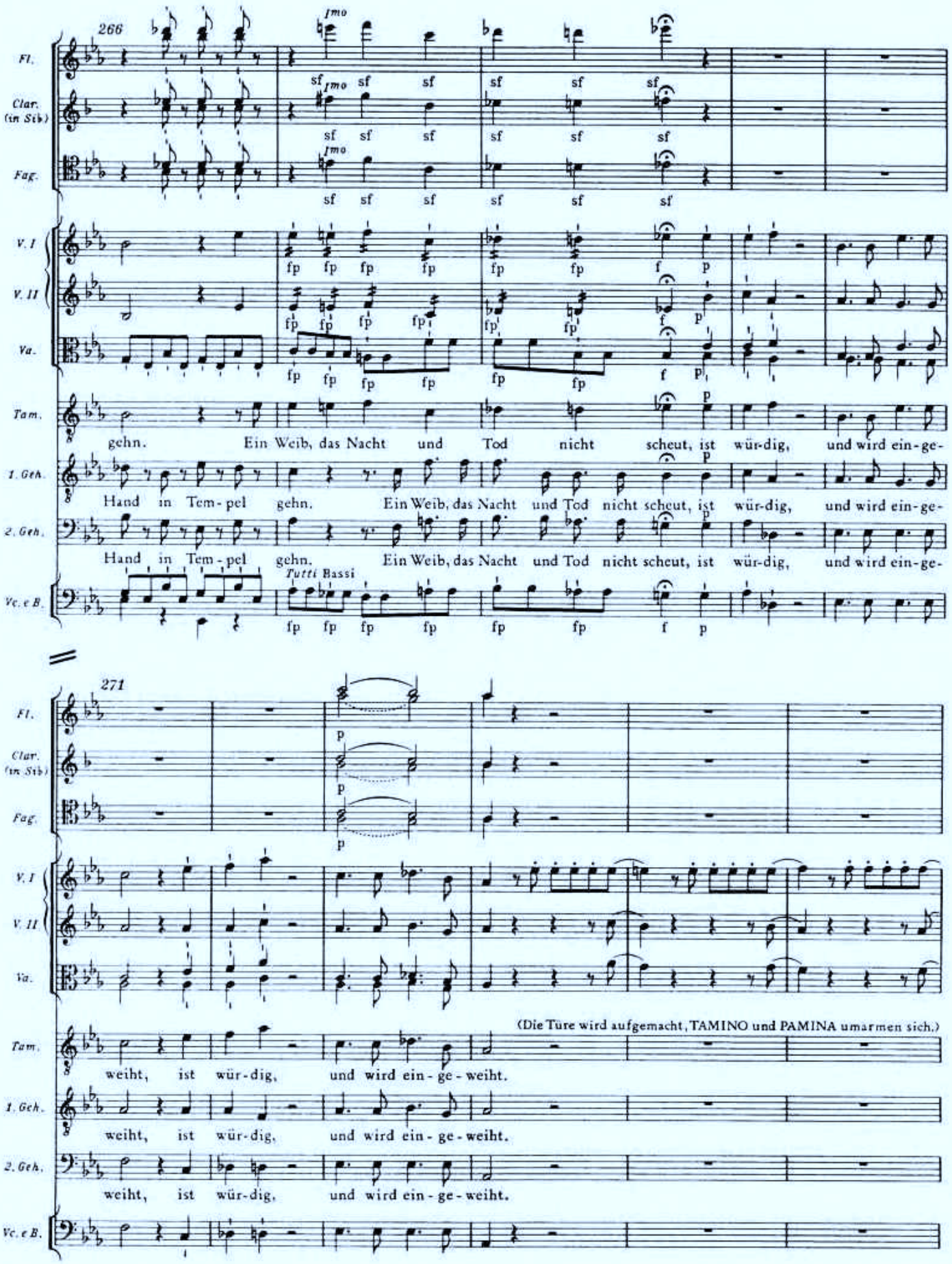
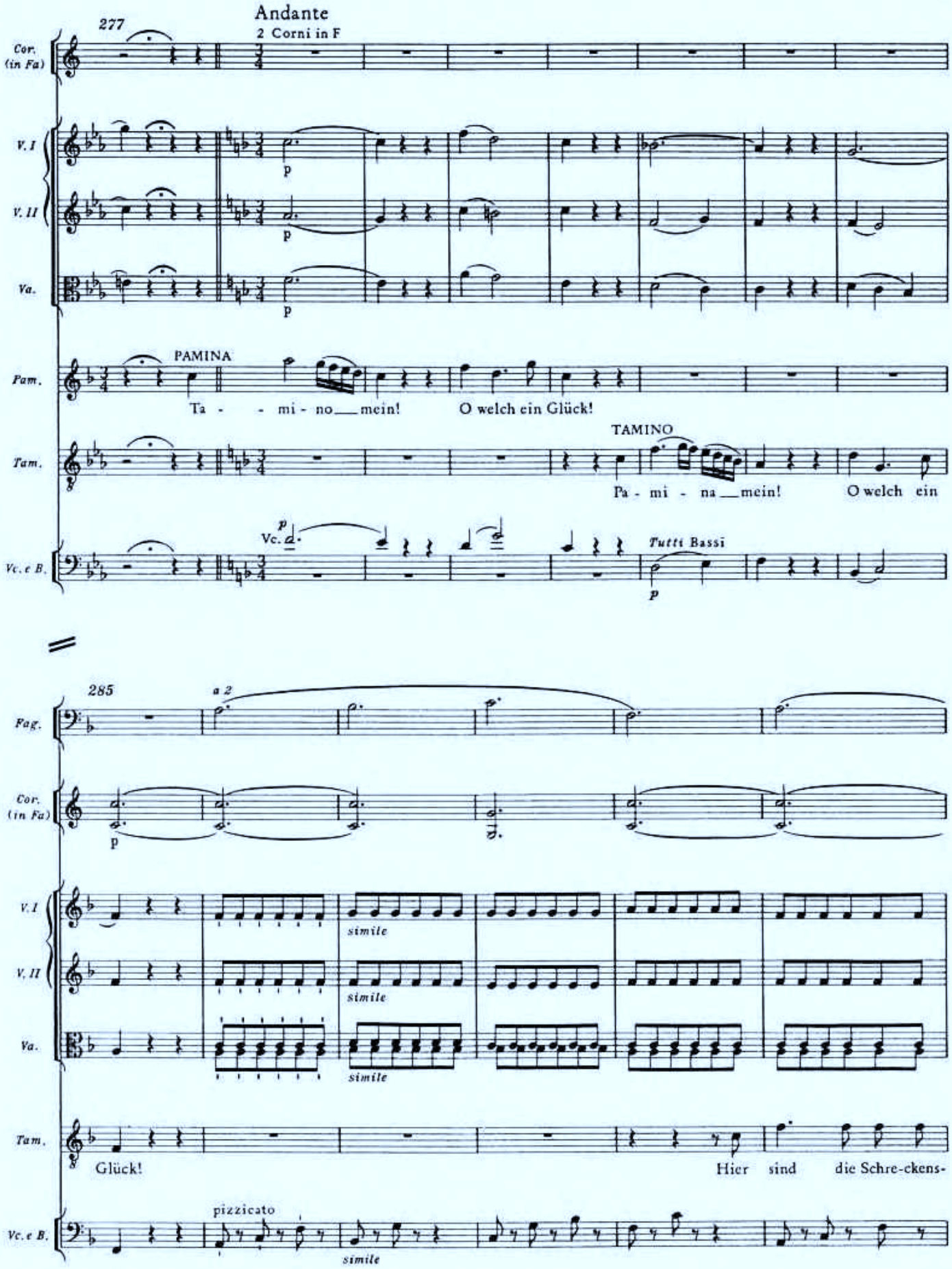
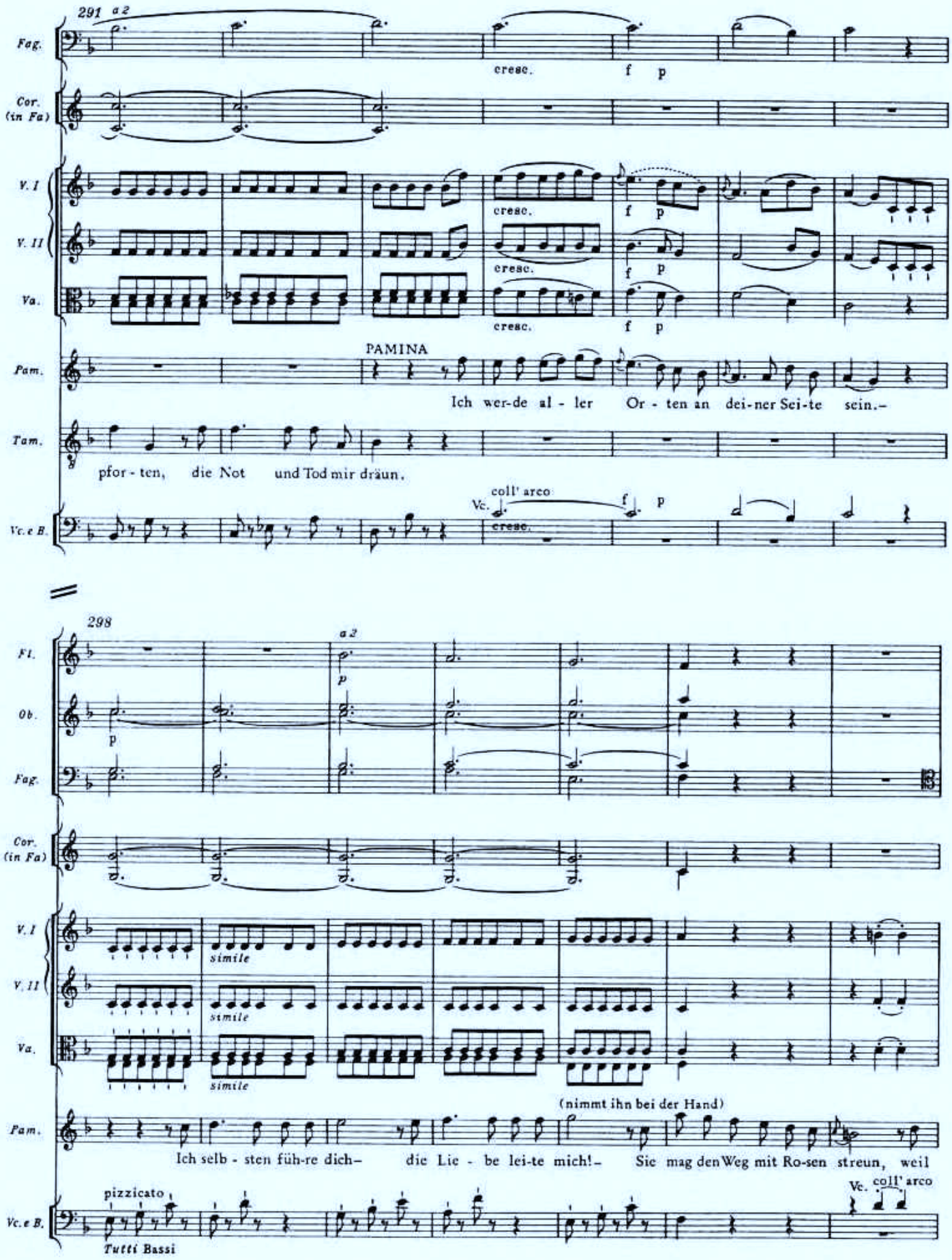
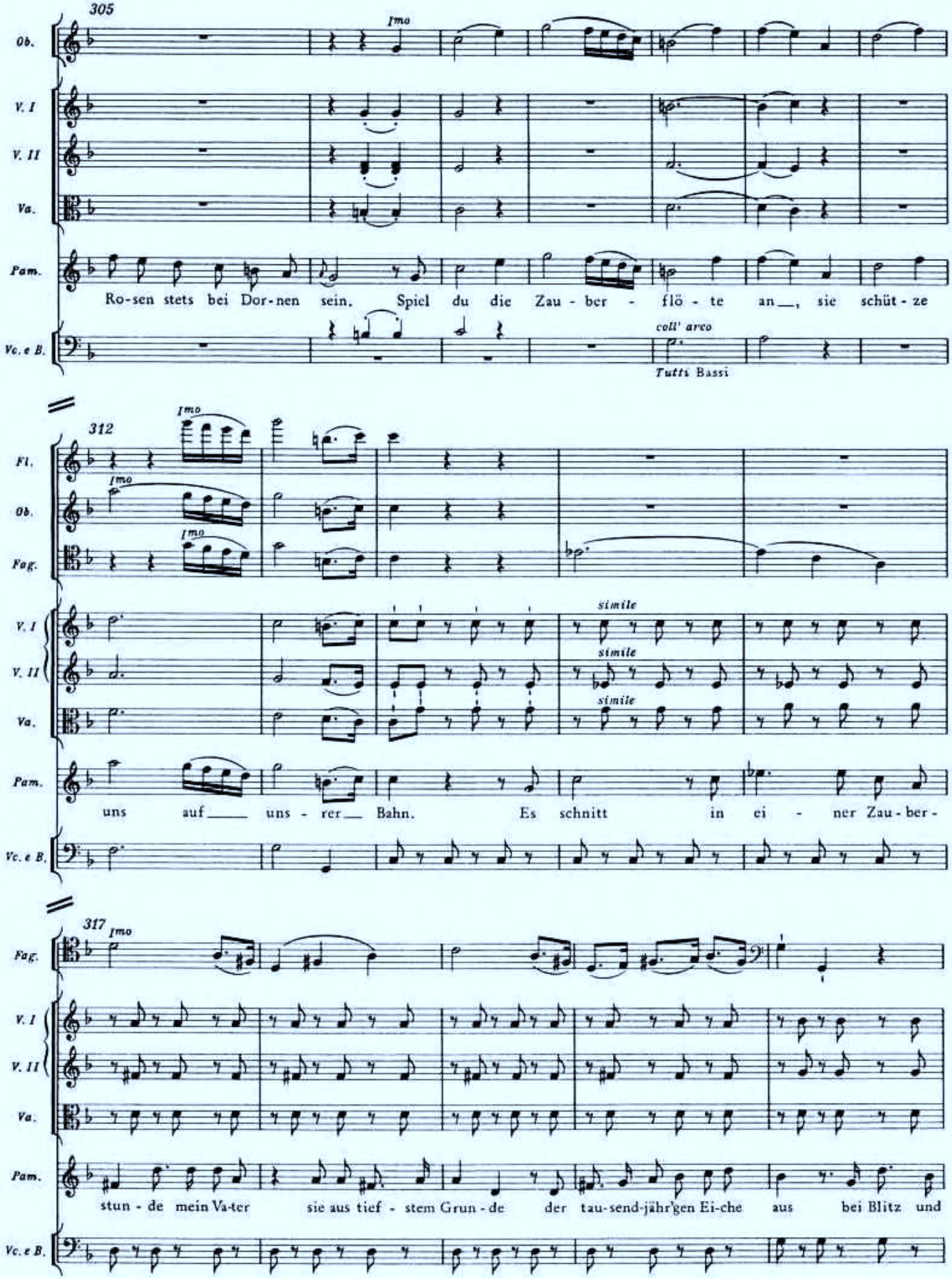
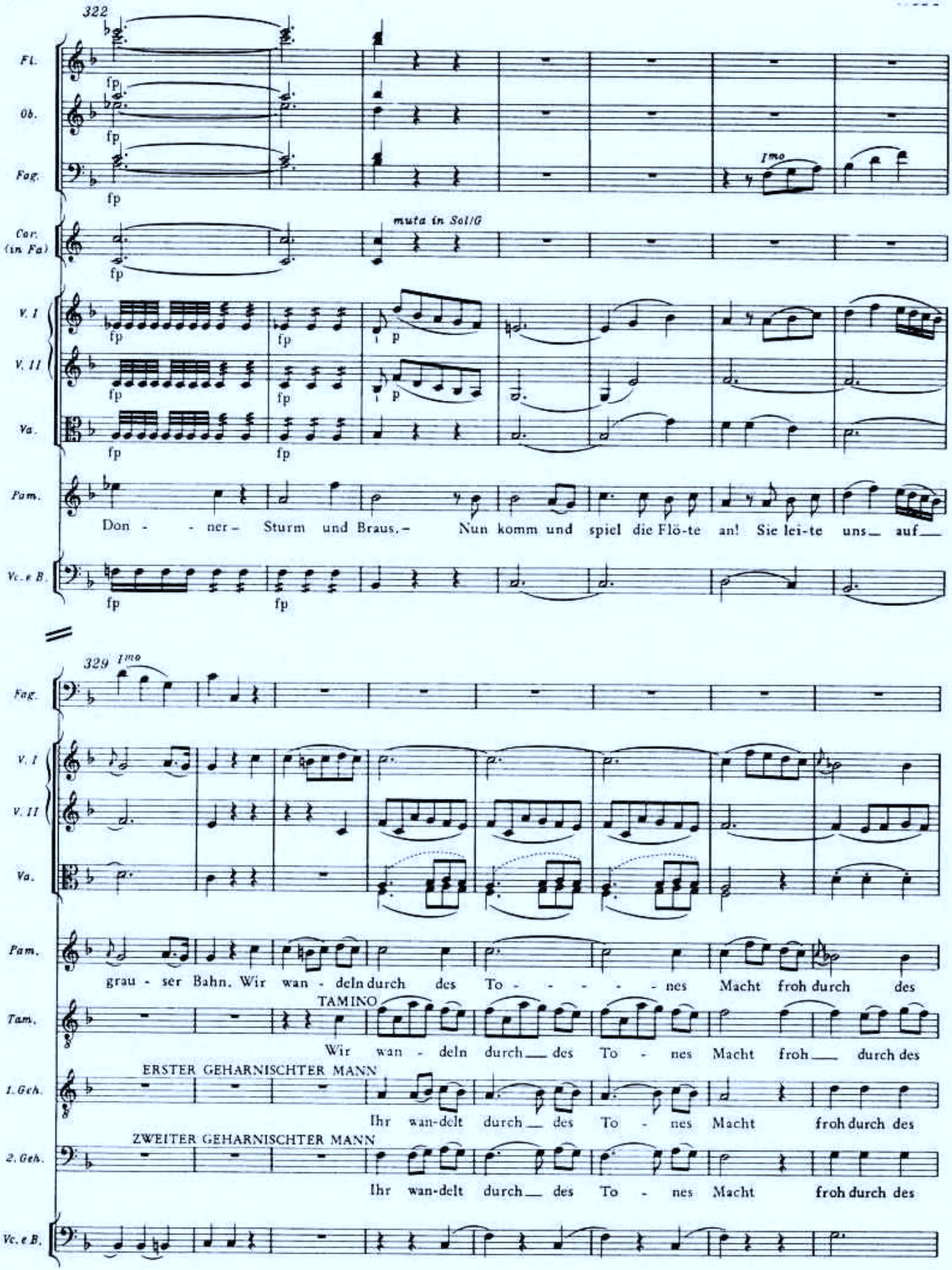
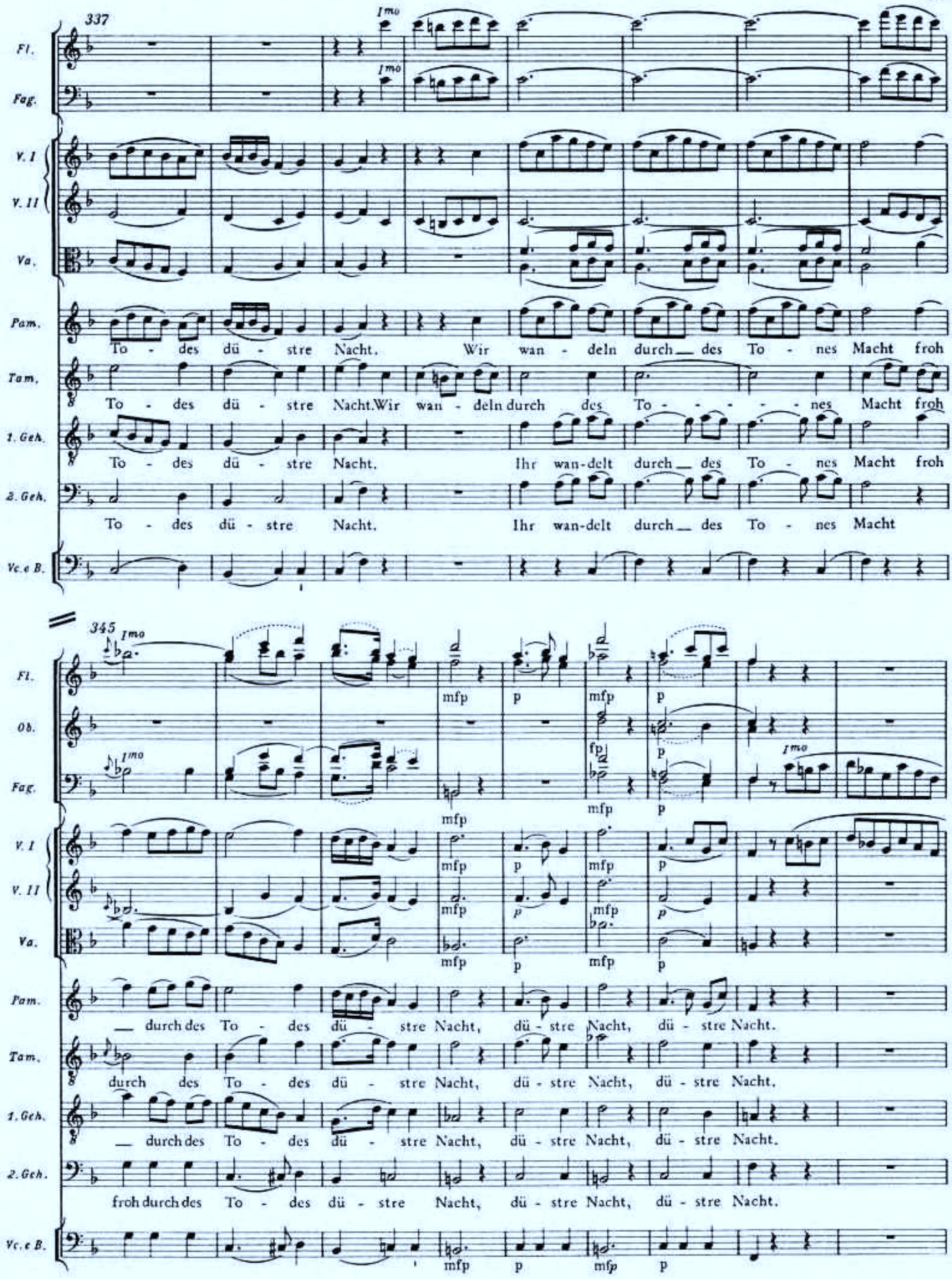
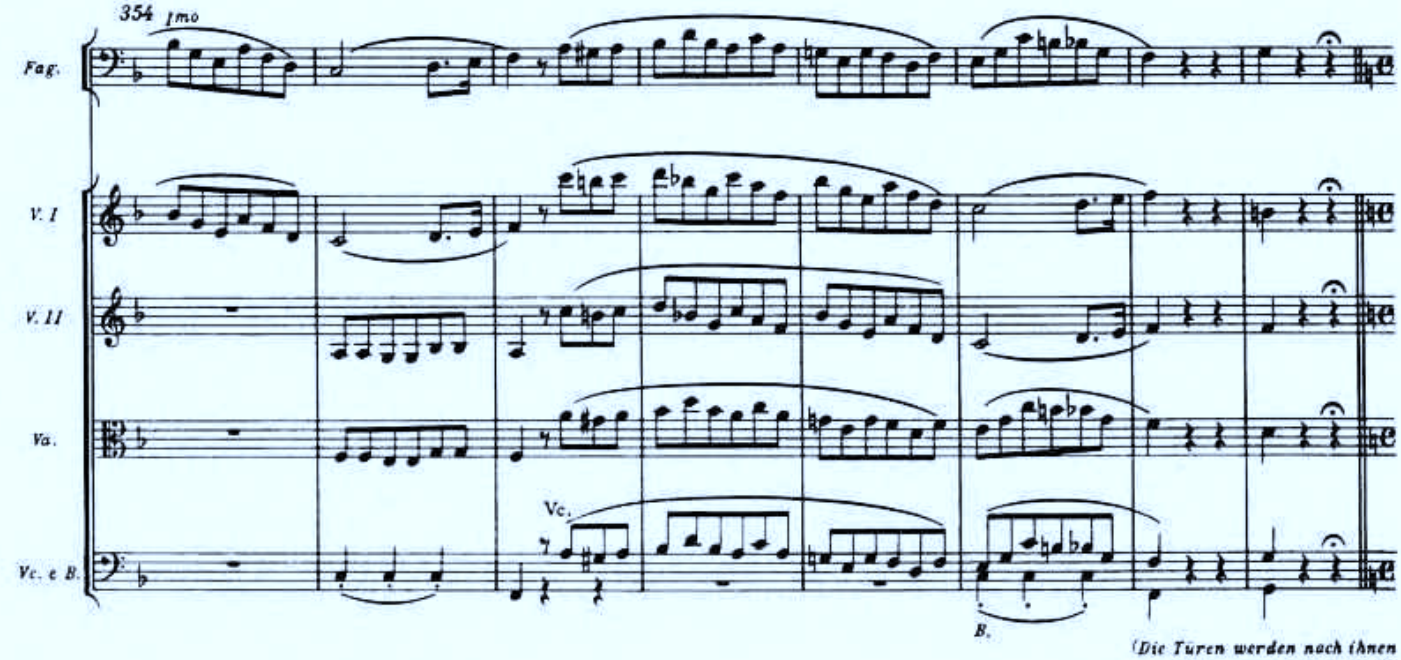


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

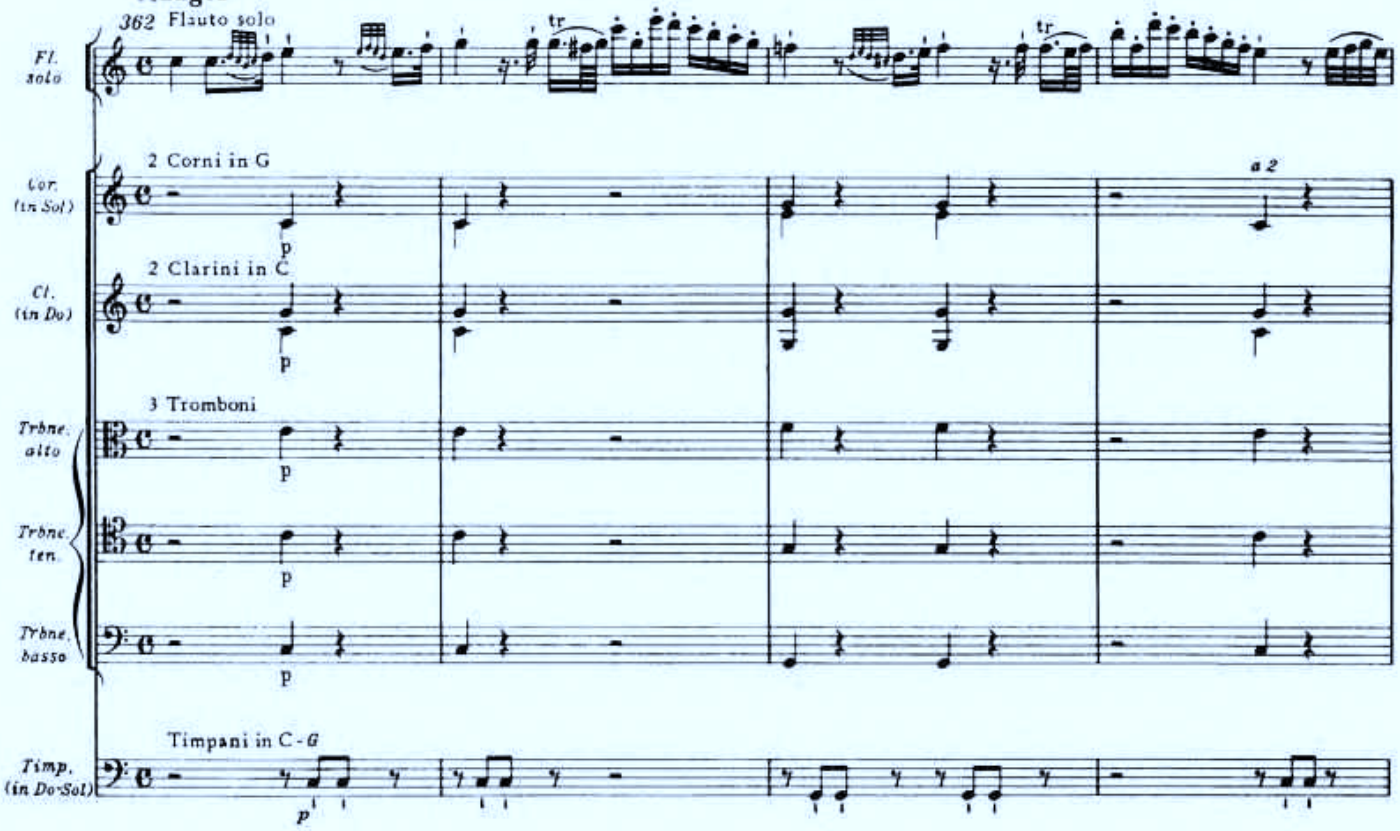
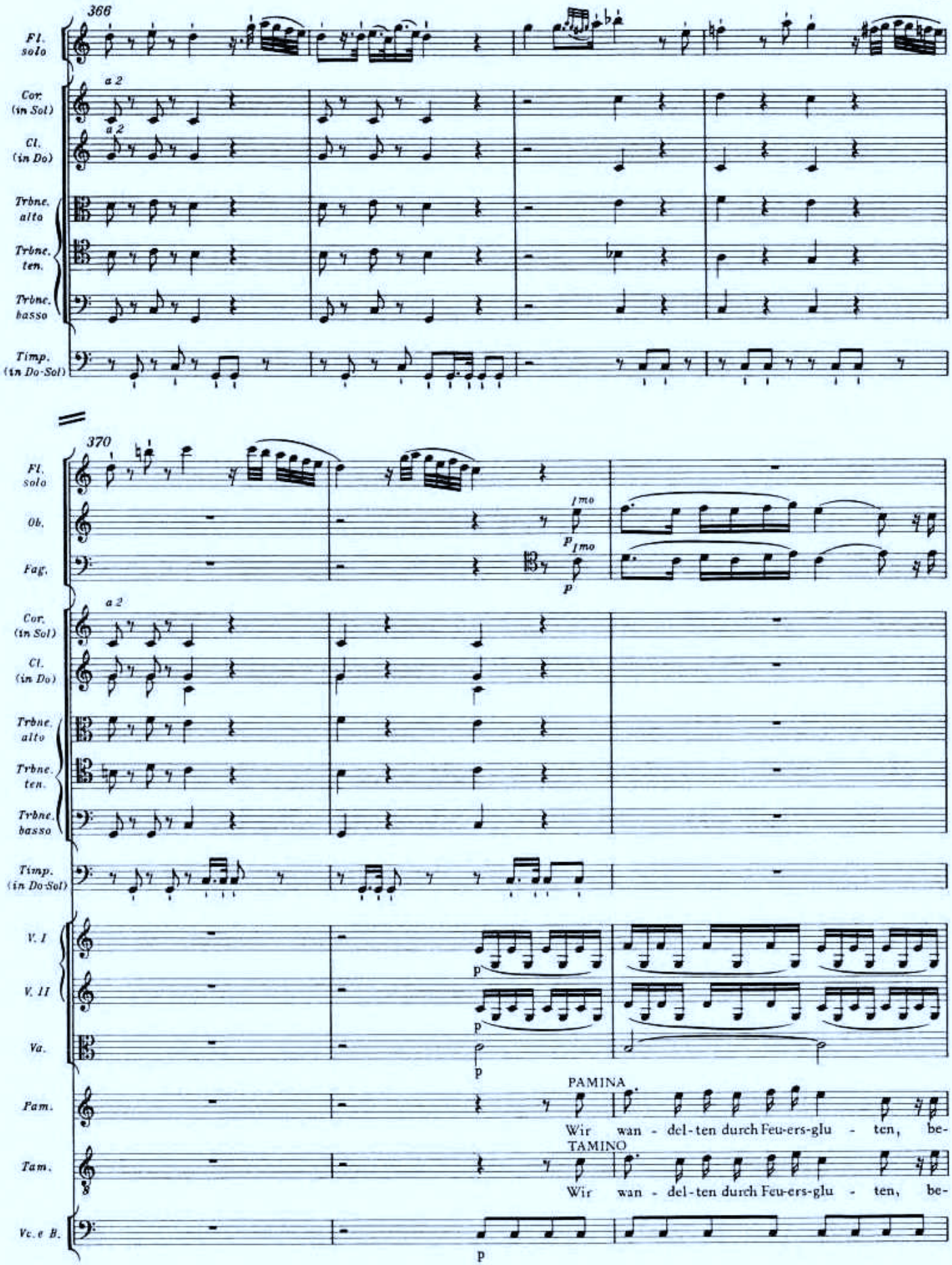
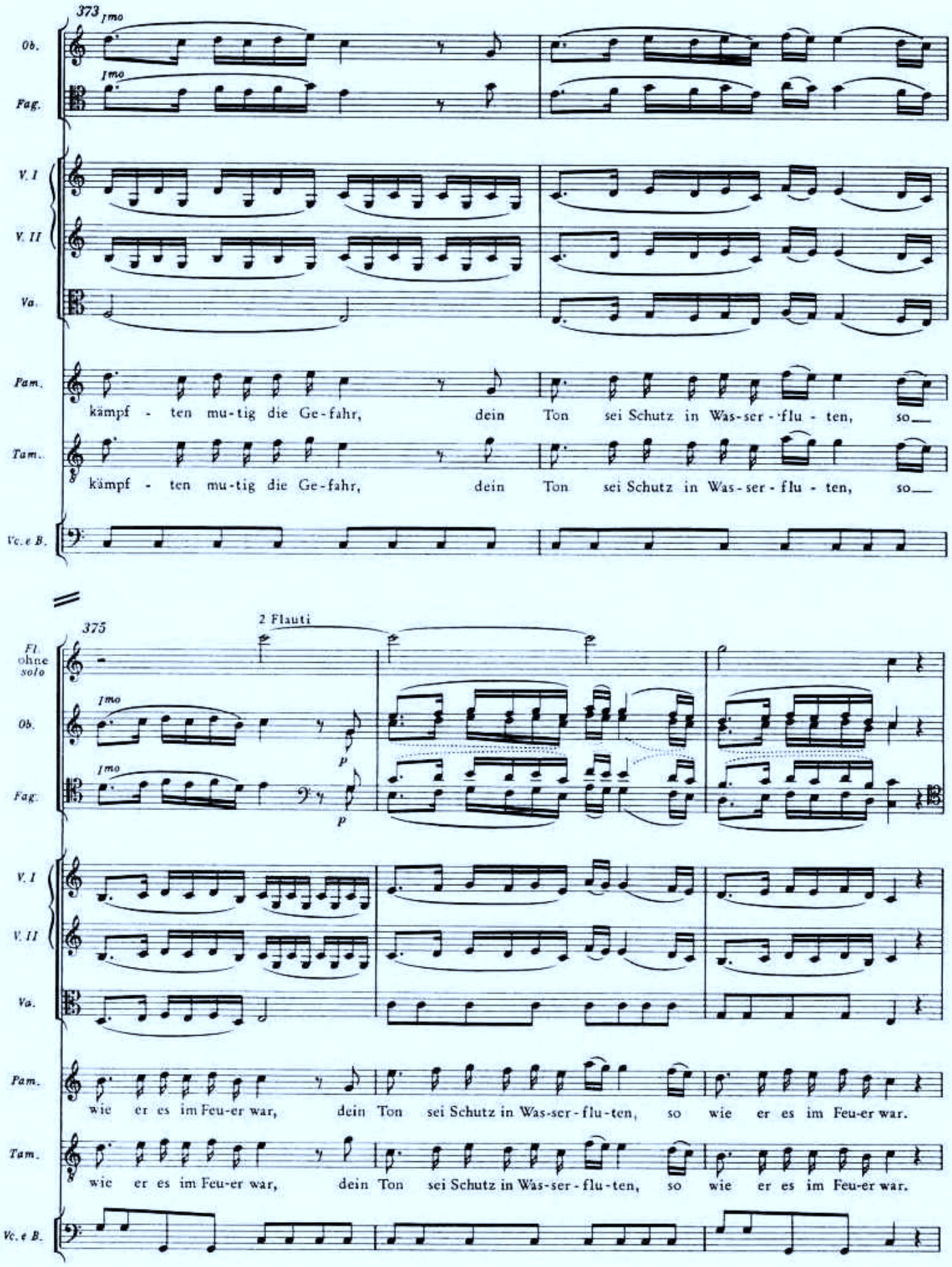
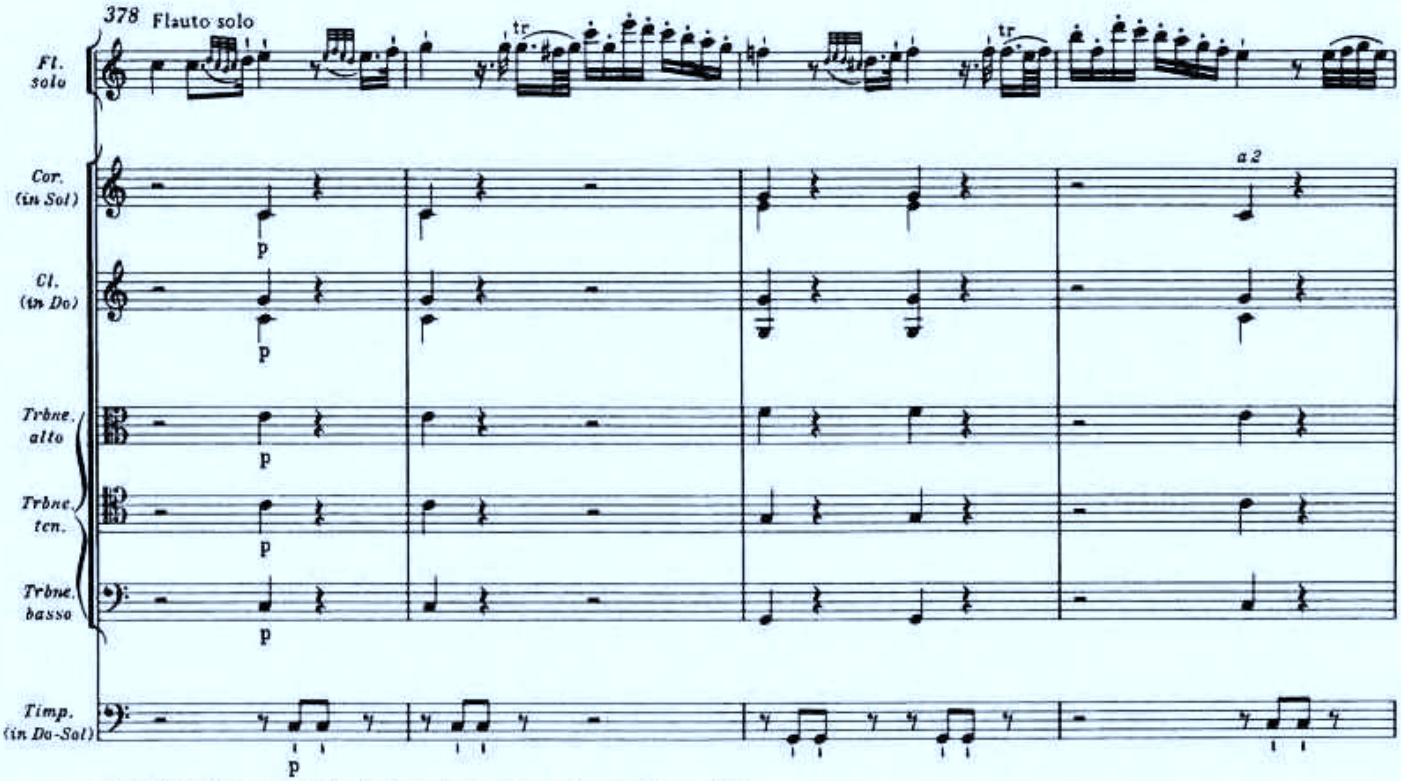
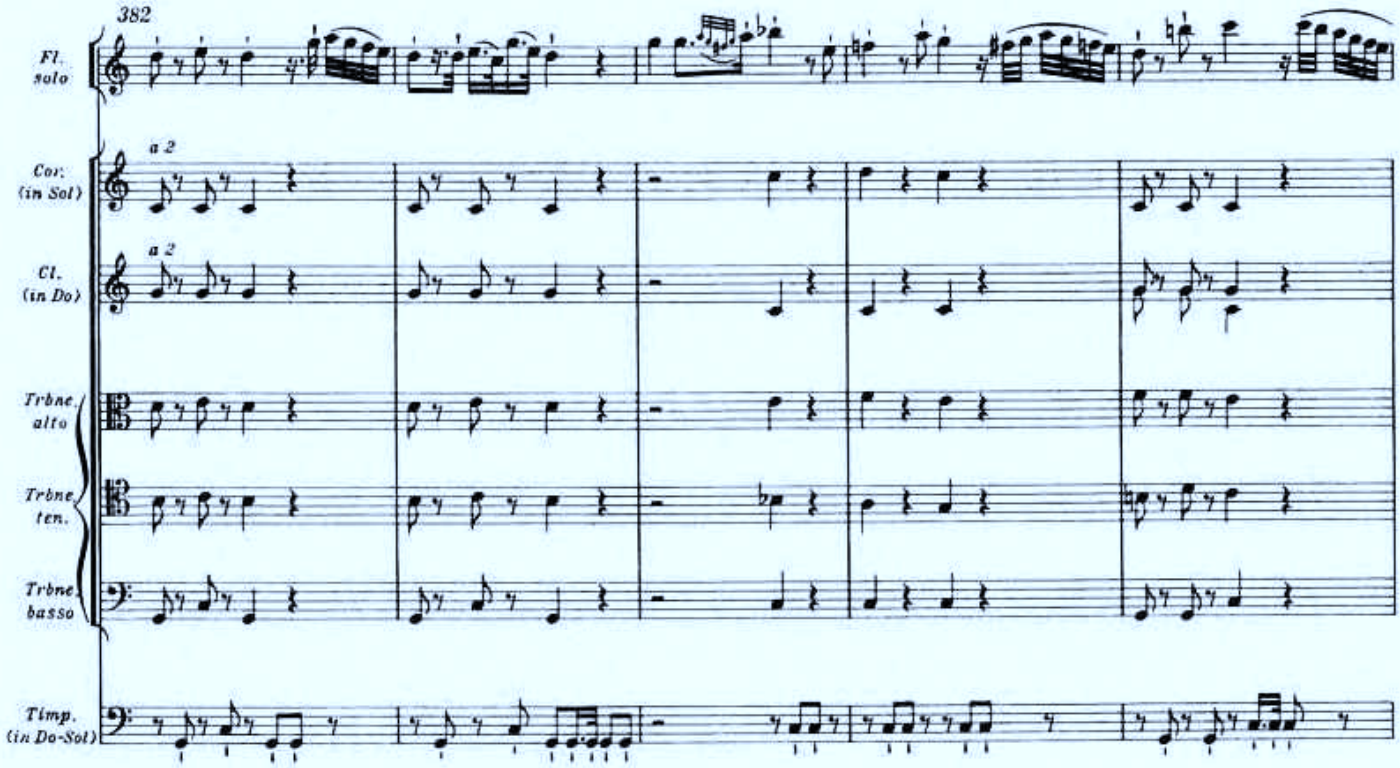
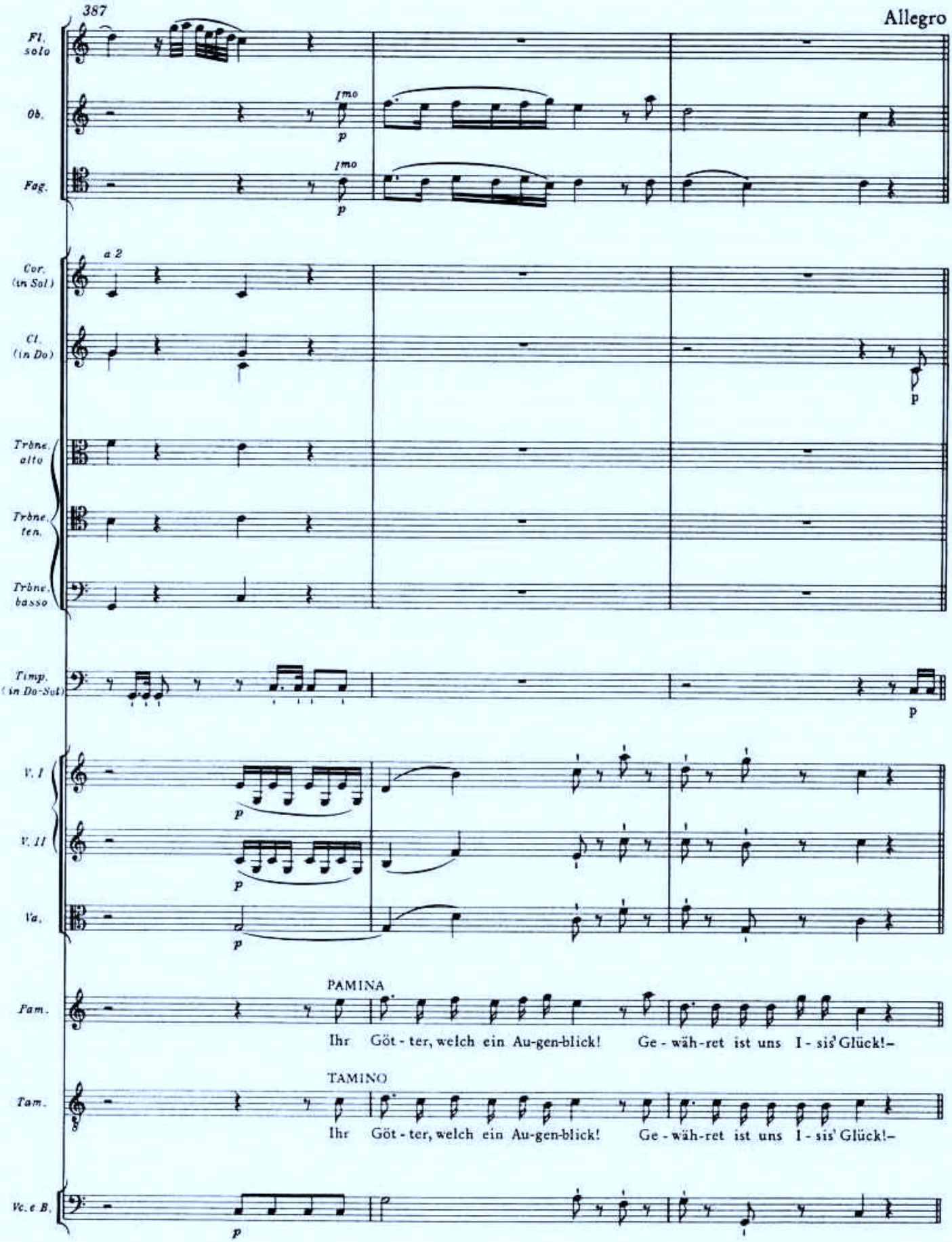


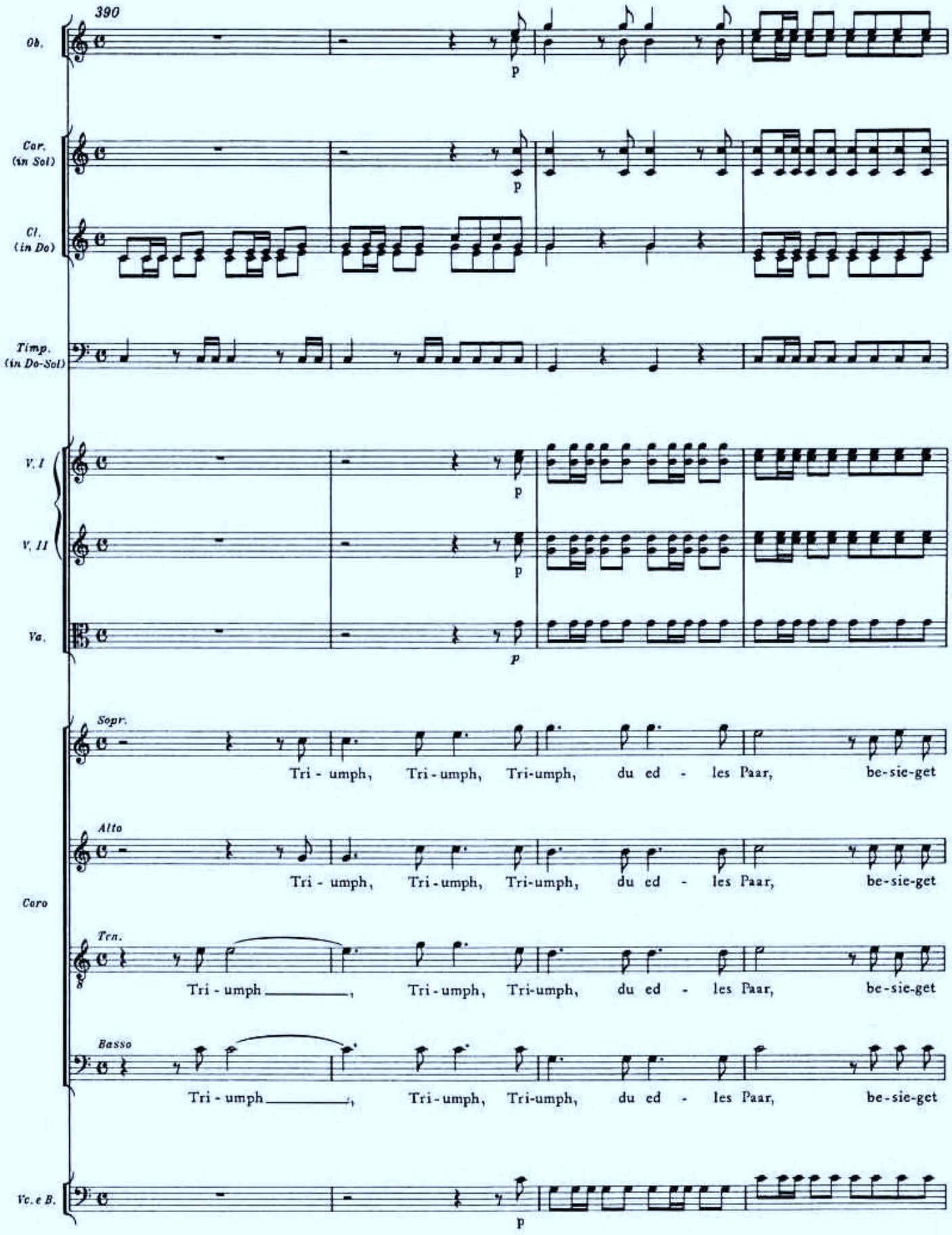
*) Zu T. 240 in Violoncello/Basso vgl. Vorwort.

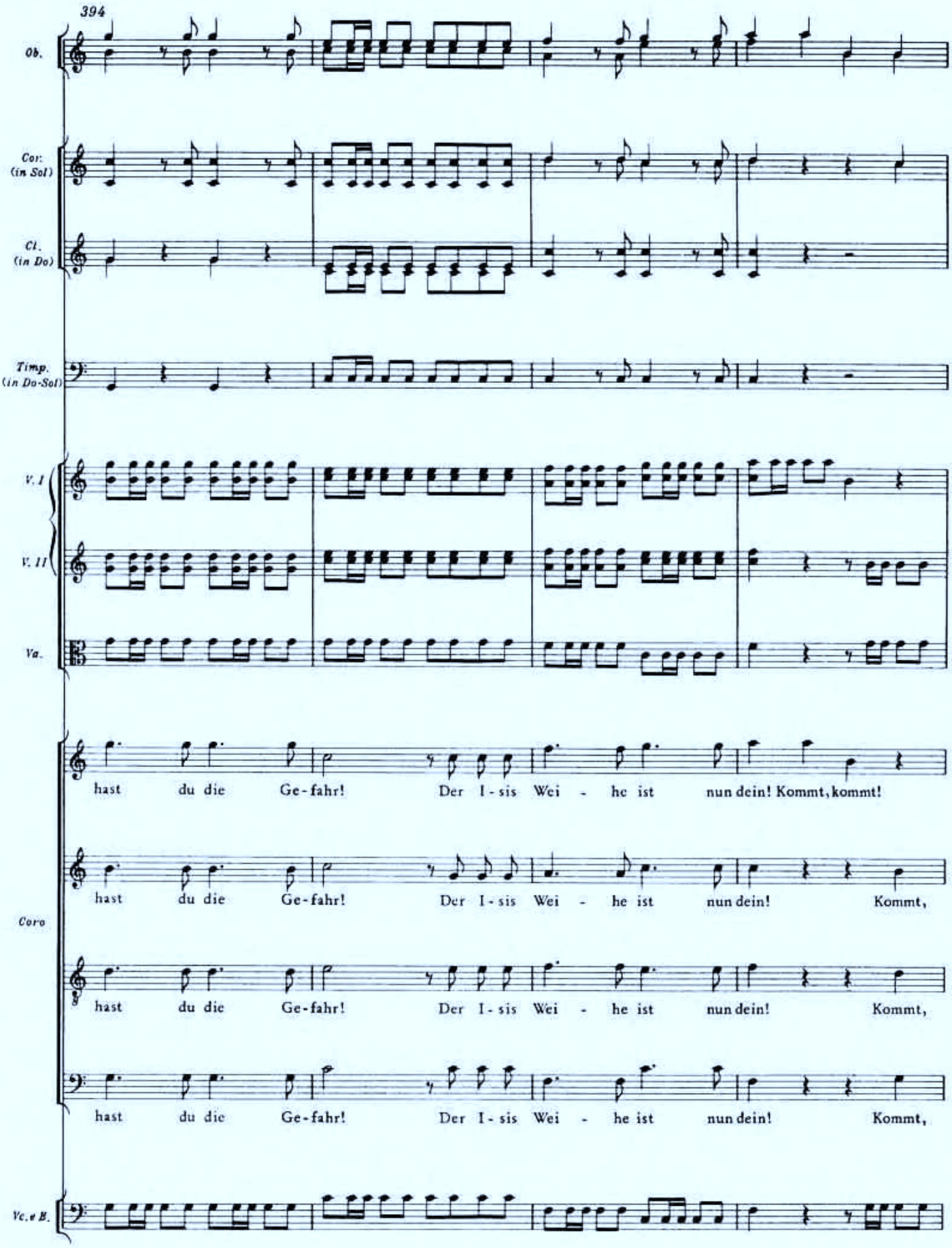
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

251
V. I
V. II
Va.
Tam.
Wohl mir, nun kann sie mit mir gehn! nun
1. Geh.
ja, das ist Pa - mi - nens Stim-me!- Wohl dir, nun kann sie mit dir gehn! nun
2. Geh.
ja, das ist Pa - mi - nens Stim-me!- Wohl dir, nun kann sie mit dir gehn! nun
Vc. e B.
254
V. I
V. II
Va.
Tam.
tren-net uns kein Schick - sal mehr, wenn auch der Tod be - schie - den
1. Geh.
tren-net euch kein Schick - sal mehr, wenn auch der Tod be-schie - den
2. Geh.
tren - - net euch kein Schick-sal mehr, wenn auch der Tod be - schie - den
Vc. e B.

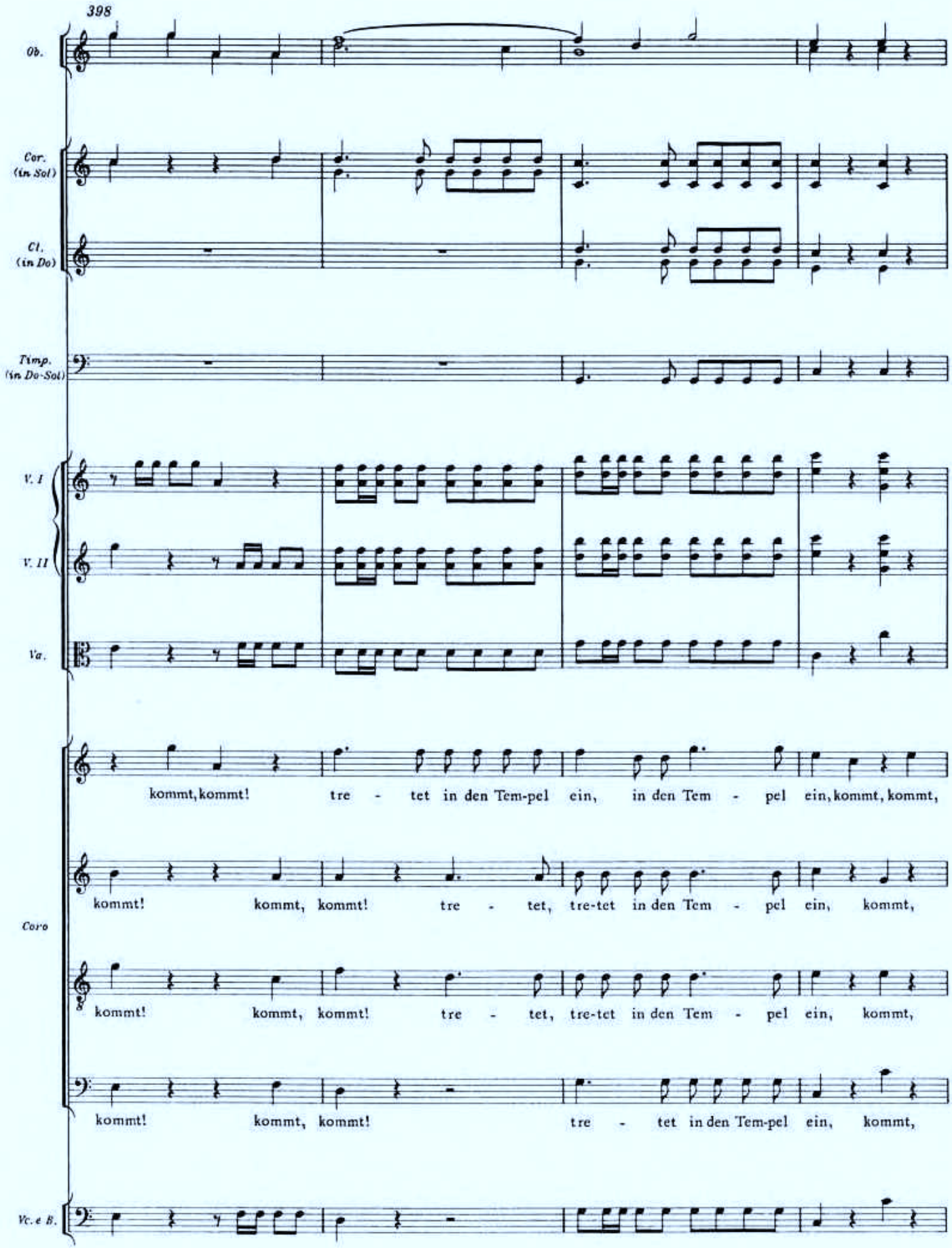

257
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Tam.
1. Geh.
2. Geh.
Vc. e B.
wär', wenn auch der Tod be-schie-den wär'. Ist mir er-laubt mit ihr zu sprechen? –
wär', wenn auch der Tod be-schie-den wär'. Es ist erlaubt mit ihr zu
wär', wenn auch der Tod be-schie-den wär'. Es ist erlaubt mit ihr zu
262
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Tam.
1. Geh.
2. Geh.
Vc. e B.
Welch Glück, wenn wir uns wie-der sehn, froh Hand in Hand in Tem-pel
spre-chen! Welch Glück, wenn wir euch wie-der sehn, froh Hand in
spre-chen! Welch Glück, wenn wir euch wie-der sehn, froh Hand in
Basso

266
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Tam.
1. Geh.
2. Geh.
Vc. e B.
fmo
sf
fp
f
p
gehn. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein-ge-
Hand in Tem-pel gehn. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein-ge-
Hand in Tem-pel gehn. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein-ge-
Tutti Bassi
271
(Die Türe wird aufgemacht, TAMINO und PAMINA umarmen sich.)
weiht, ist wür-dig, und wird ein-ge-weiht.
weiht, ist wür-dig, und wird ein-ge-weiht.
weiht, ist wür-dig, und wird ein-ge-weiht.

277
Andante
2 Corni in F
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
p
Pam.
PAMINA
Ta - - mi - no mein!
O welch ein Glück!
Tam.
TAMINO
Pa - mi - na mein!
O welch ein
Vc. e B.
Vc.
Tutti Bassi
285
a 2
Fag.
simile
pizzicato
Glück!
Hier sind die Schre-ckens-

291 a 2
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Pam.
Tam.
Vc. e B.
cresc.
f p
PAMINA
Ich wer-de al - ler Or - ten an dei-ner Sei-te sein.–
pfor - ten, die Not und Tod mir dräun.
coll' arco
Vc.
298
a 2
Fl.
Ob.
simile
(nimmt ihn bei der Hand)
Ich selb - sten füh-re dich– die Lie - be lei-te mich!– Sie mag den Weg mit Ro-sen streun, weil
pizzicato
Tutti Bassi

305
Ob.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Ro-sen stets bei Dor-nen sein. Spiel du die Zau-ber-flö-te an, sie schüt-ze
Vc. e B.
coll' arco
Tutti Bassi
312
Fl.
Ob.
Fag.
simile
uns auf uns-rer Bahn. Es schnitt in ei-ner Zau-ber-
317
stun-de mein Va-ter sie aus tief-stem Grun-de der tau-send-jähr'gen Ei-che aus bei Blitz und

322
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Fa)
muta in Sol/G
V. I
V. II
Va.
Pam.
Don - - ner - Sturm und Braus, - Nun komm und spiel die Flö-te an! Sie lei-te uns auf
Vc. e B.
329
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
grau - ser Bahn. Wir wan - deln durch des To - - - - - nes Macht froh durch des
Tam.
TAMINO
Wir wan - deln durch des To - nes Macht froh durch des
1. Geh.
ERSTER GEHARNISCHTER MANN
Ihr wan-delt durch des To - nes Macht froh durch des
2. Geh.
ZWEITER GEHARNISCHTER MANN
Ihr wan-delt durch des To - nes Macht froh durch des
Vc. e B.

337
Fl.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
To - des dü - stre Nacht. Wir wan - deln durch des To - nes Macht froh
Tam.
To - des dü - stre Nacht. Wir wan - deln durch des To - - - - nes Macht froh
1. Geh.
To - des dü - stre Nacht. Ihr wan-delt durch des To - nes Macht froh
2. Geh.
To - des dü - stre Nacht. Ihr wan-delt durch des To - nes Macht
Vc. e B.
345
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
durch des To - des dü - stre Nacht, dü - stre Nacht, dü - stre Nacht.
Tam.
durch des To - des dü - stre Nacht, dü - stre Nacht, dü - stre Nacht.
1. Geh.
durch des To - des dü - stre Nacht, dü - stre Nacht, dü - stre Nacht.
2. Geh.
froh durch des To - des dü - stre Nacht, dü - stre Nacht, dü - stre Nacht.
Vc. e B.

(Die Türen werden nach ihnen zugeschlagen; man sieht TAMINO und PAMINA wandern; man hört Feuergeprassel und Windesgeheul, manchmal auch den Ton eines dumpfen Donners, und Wassergerausch. TAMINO blast seine Flöte. Sobald sie vom Feuer herauskommen, umarmen sie sich und bleiben in der Mitte.)

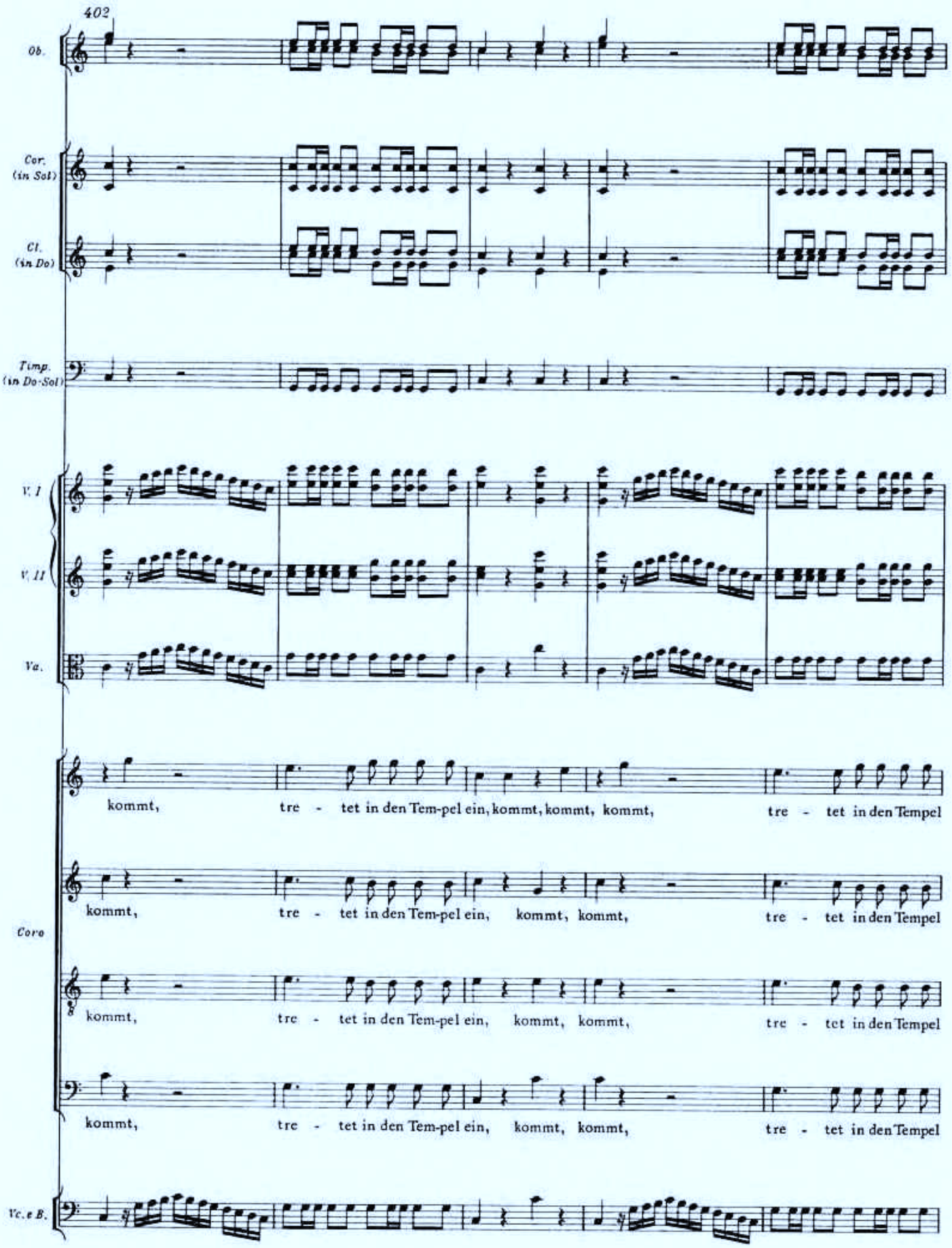
MARSCH

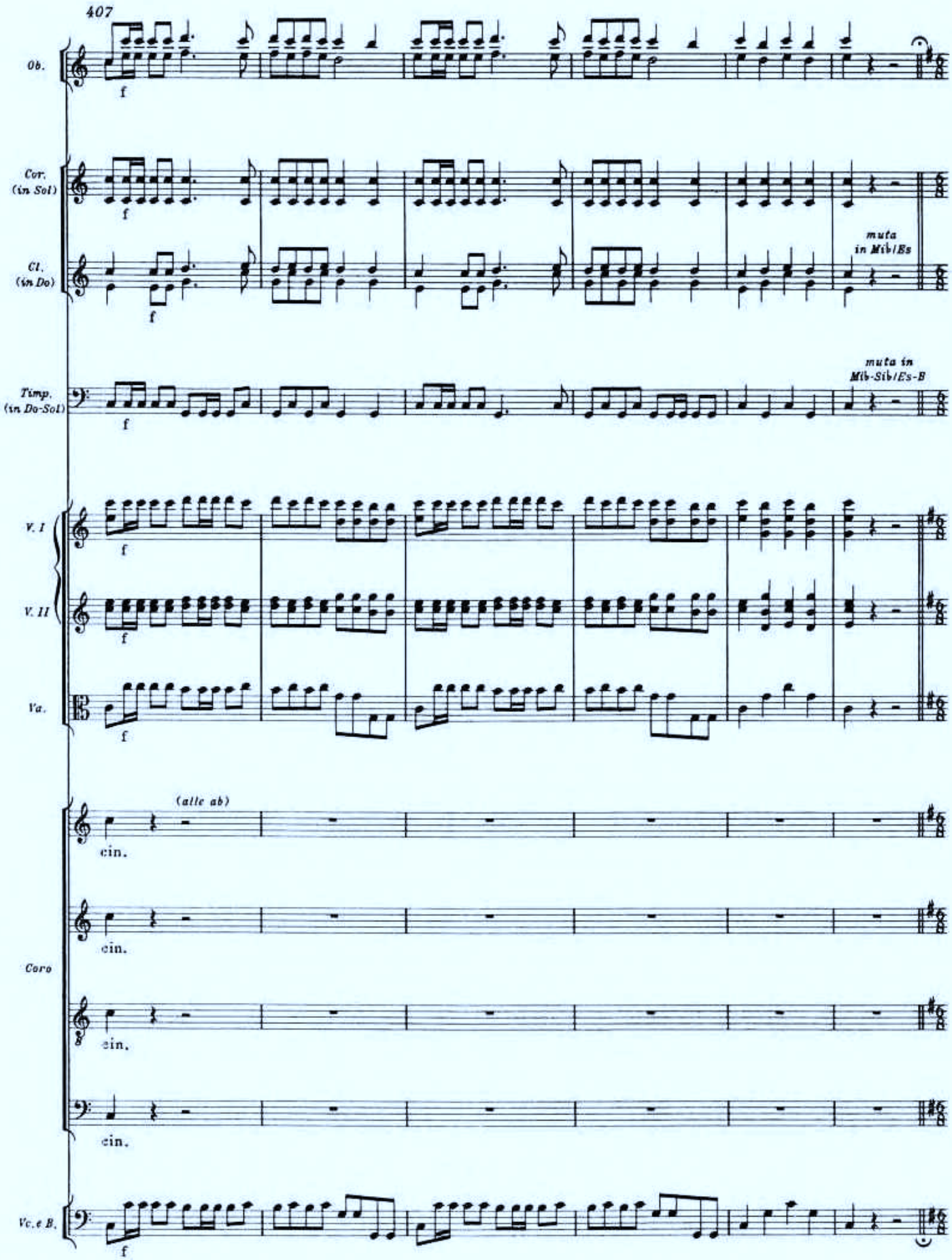
Adagio

366
Fl. solo
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
a 2
370
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Tam.
Vc. e B.
PAMINA
Wir wan - del-ten durch Feu-ers-glu - ten, be-
TAMINO
Wir wan - del-ten durch Feu-ers-glu - ten, be-
p
1mo

373
Imo
Ob.
Imo
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
kämpf - ten mu-tig die Ge-fahr, dein Ton sei Schutz in Was-ser - flu - ten, so
Tam.
kämpf - ten mu-tig die Ge-fahr, dein Ton sei Schutz in Was-ser - flu - ten, so
Vc. e B.
375
2 Flauti
Fl. ohne solo
Imo
Ob.
P
Imo
Fag.
p
V. I
V. II
Va.
Pam.
wie er es im Feu-er war, dein Ton sei Schutz in Was-ser - flu - ten, so wie er es im Feu-er war.
Tam.
wie er es im Feu-er war, dein Ton sei Schutz in Was-ser - flu - ten, so wie er es im Feu-er war.
Vc. e B.

(TAMINO bläst; man sieht sie hinuntersteigen und nach einiger Zeit wieder heraufkommen; sogleich öffnet sich eine Türe; man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein. Zuvor aber:)


387
Allegro
Fl. solo
Ob.
Imo
p
Fag.
Imo
p
a 2
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
p
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Do-Sol)
p
V. I
p
V. II
p
Va.
p
PAMINA
Fam.
Ihr Göt - ter, welch ein Au-gen-blick! Ge - wäh-ret ist uns I - sis' Glück!-
TAMINO
Tam.
Ihr Göt - ter, welch ein Au-gen-blick! Ge - wäh-ret ist uns I - sis' Glück!-
Vc. e B.
p


390
Ob.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Sopr.
Tri - umph, Tri - umph, Tri-umph, du ed - les Paar, be-sie-get
Alto
Tri - umph, Tri - umph, Tri-umph, du ed - les Paar, be-sie-get
Coro
Ten.
Tri - umph, Tri - umph, Tri-umph, du ed - les Paar, be-sie-get
Basso
Tri - umph, Tri - umph, Tri-umph, du ed - les Paar, be-sie-get
Vc. e B.
p


394
Ob.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
hast du die Ge-fahr! Der I-sis Wei - he ist nun dein! Kommt, kommt!
hast du die Ge-fahr! Der I-sis Wei - he ist nun dein! Kommt,
hast du die Ge-fahr! Der I-sis Wei - he ist nun dein! Kommt,
hast du die Ge-fahr! Der I-sis Wei - he ist nun dein! Kommt,

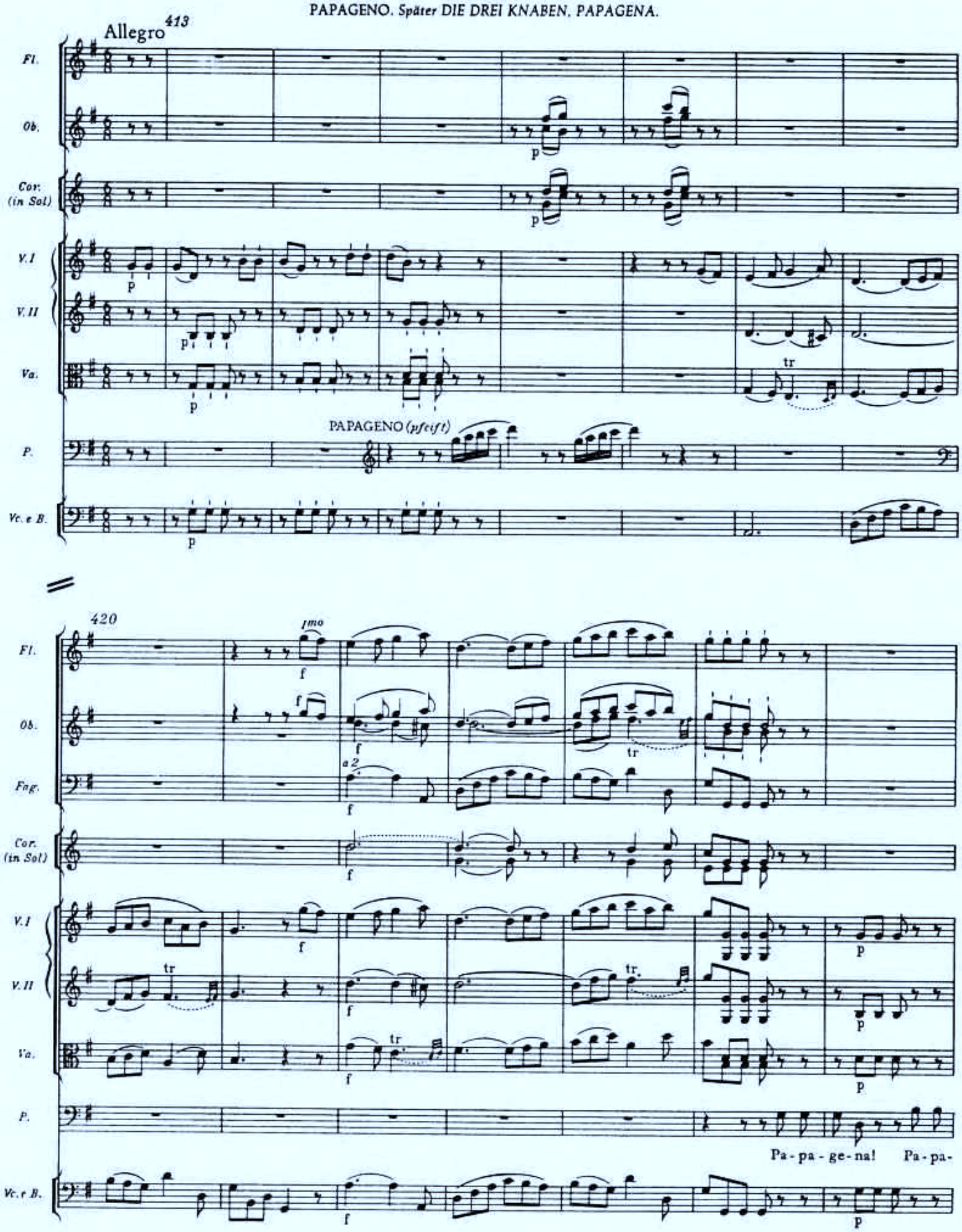
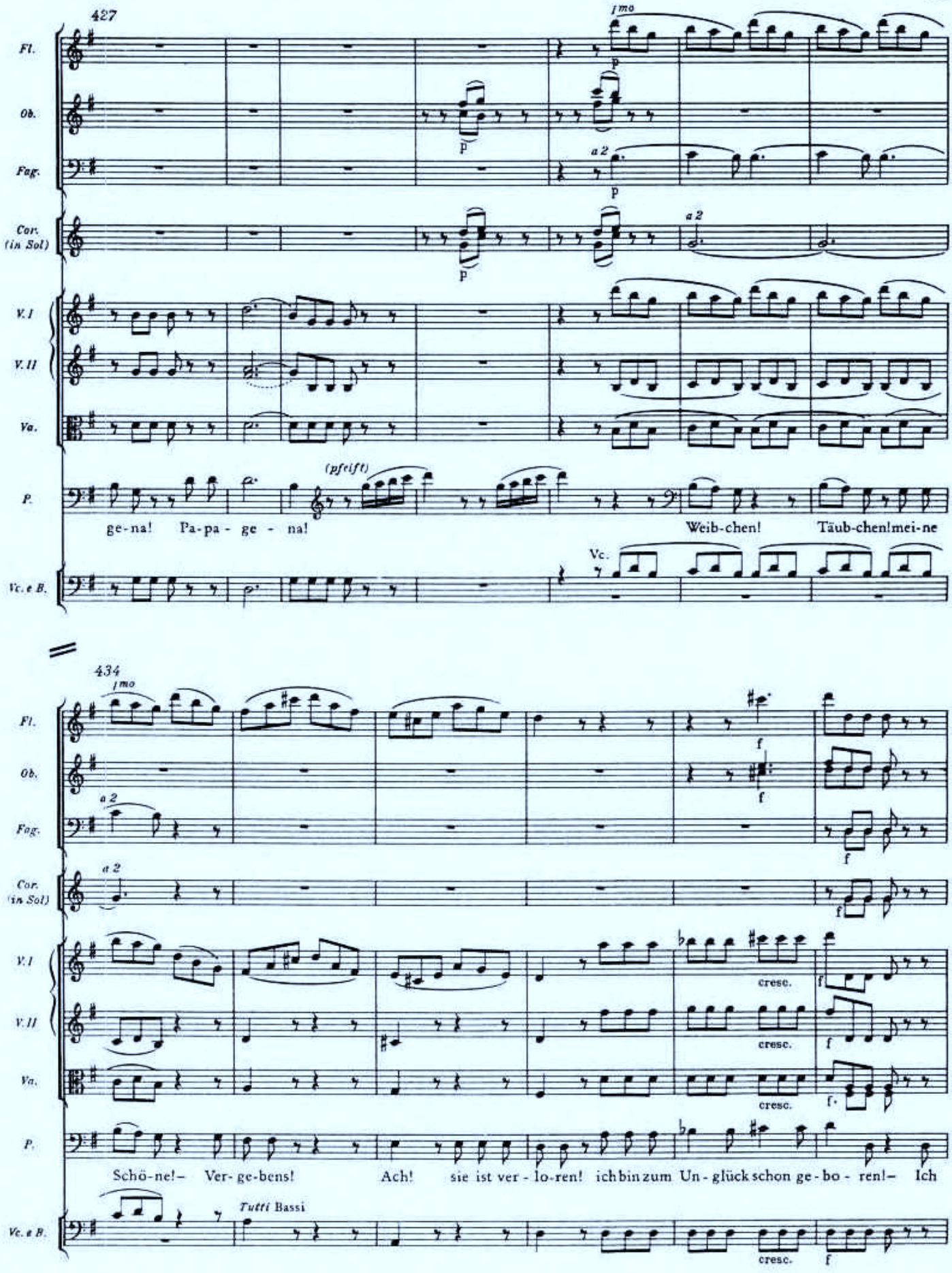
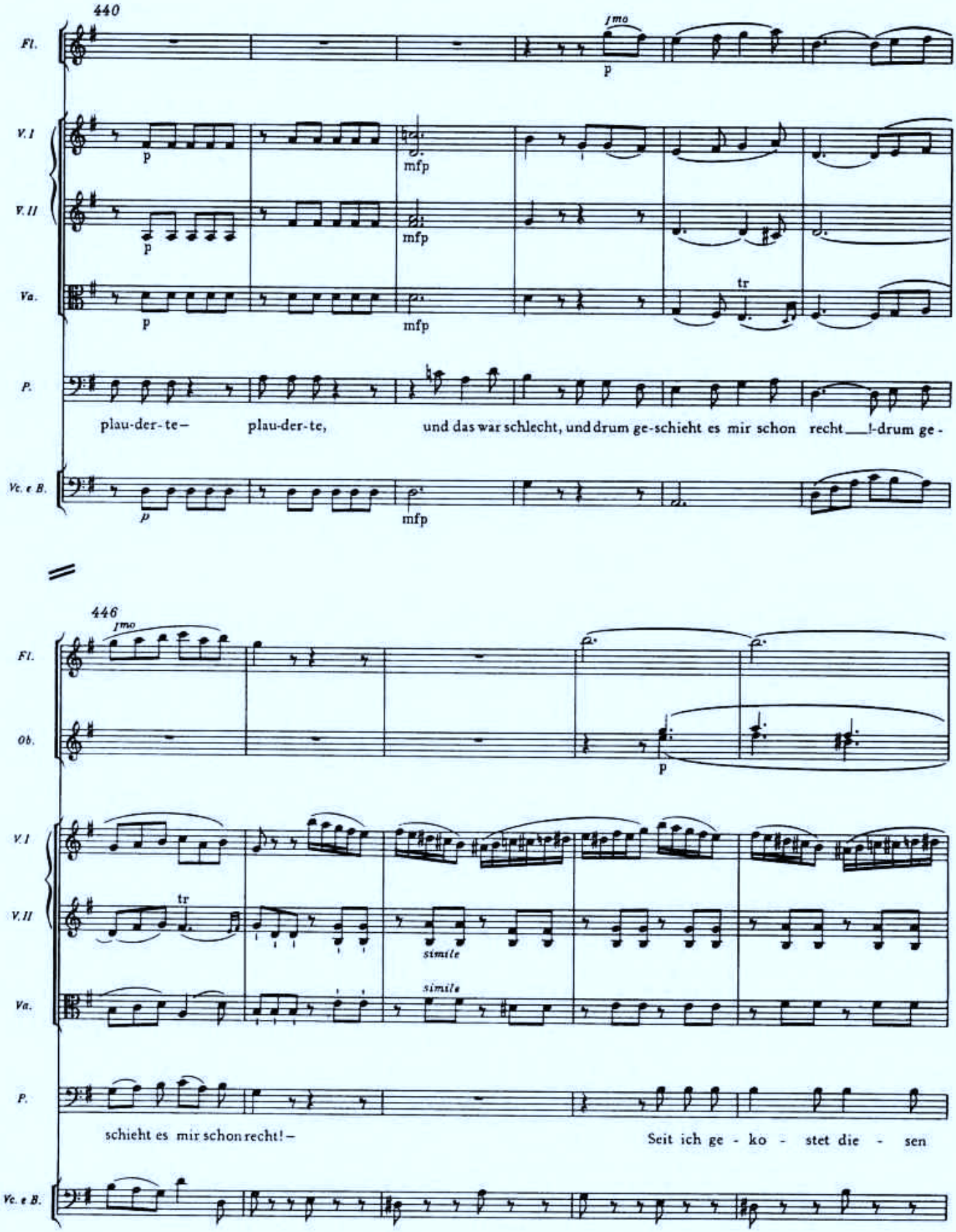
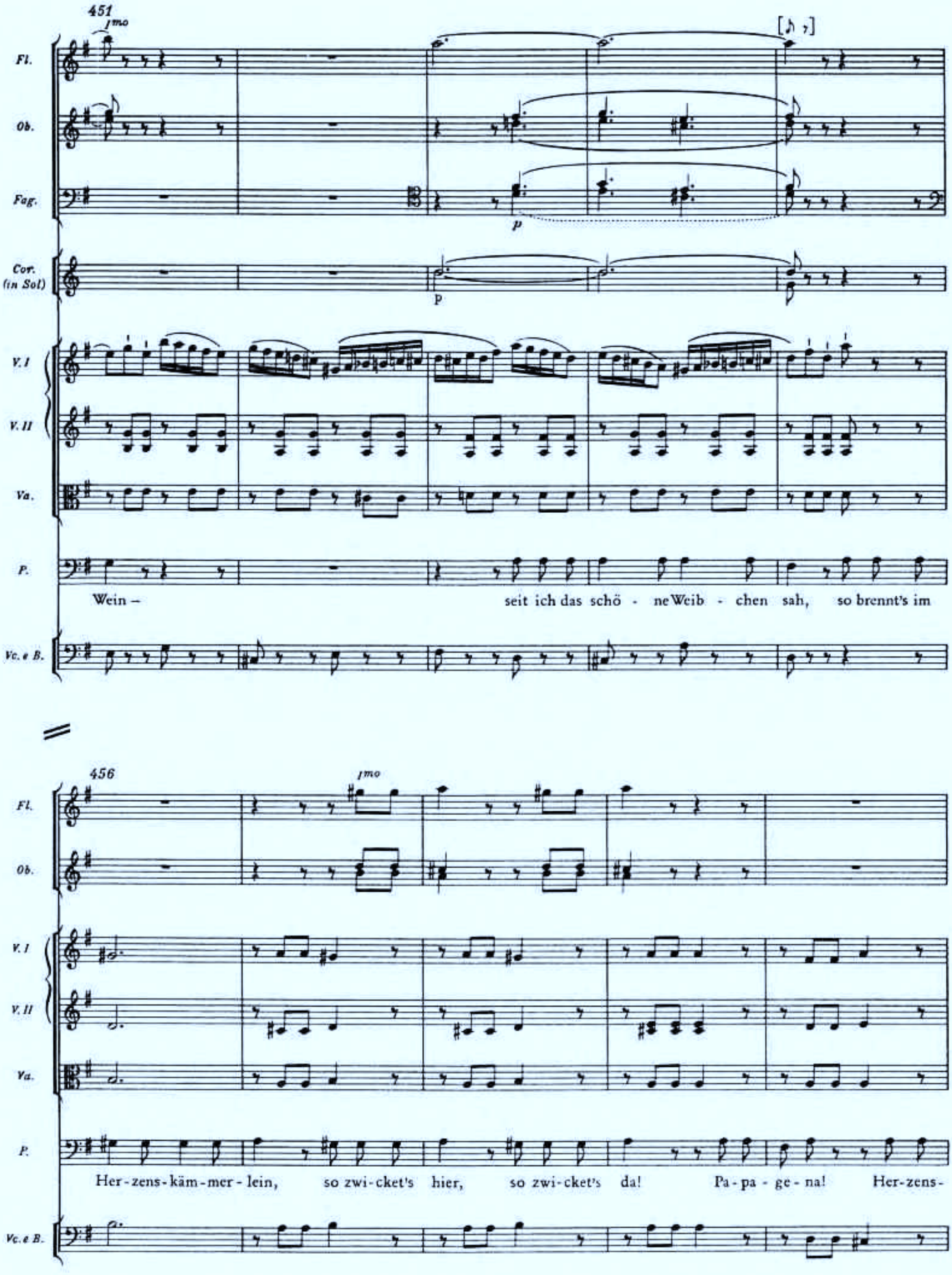
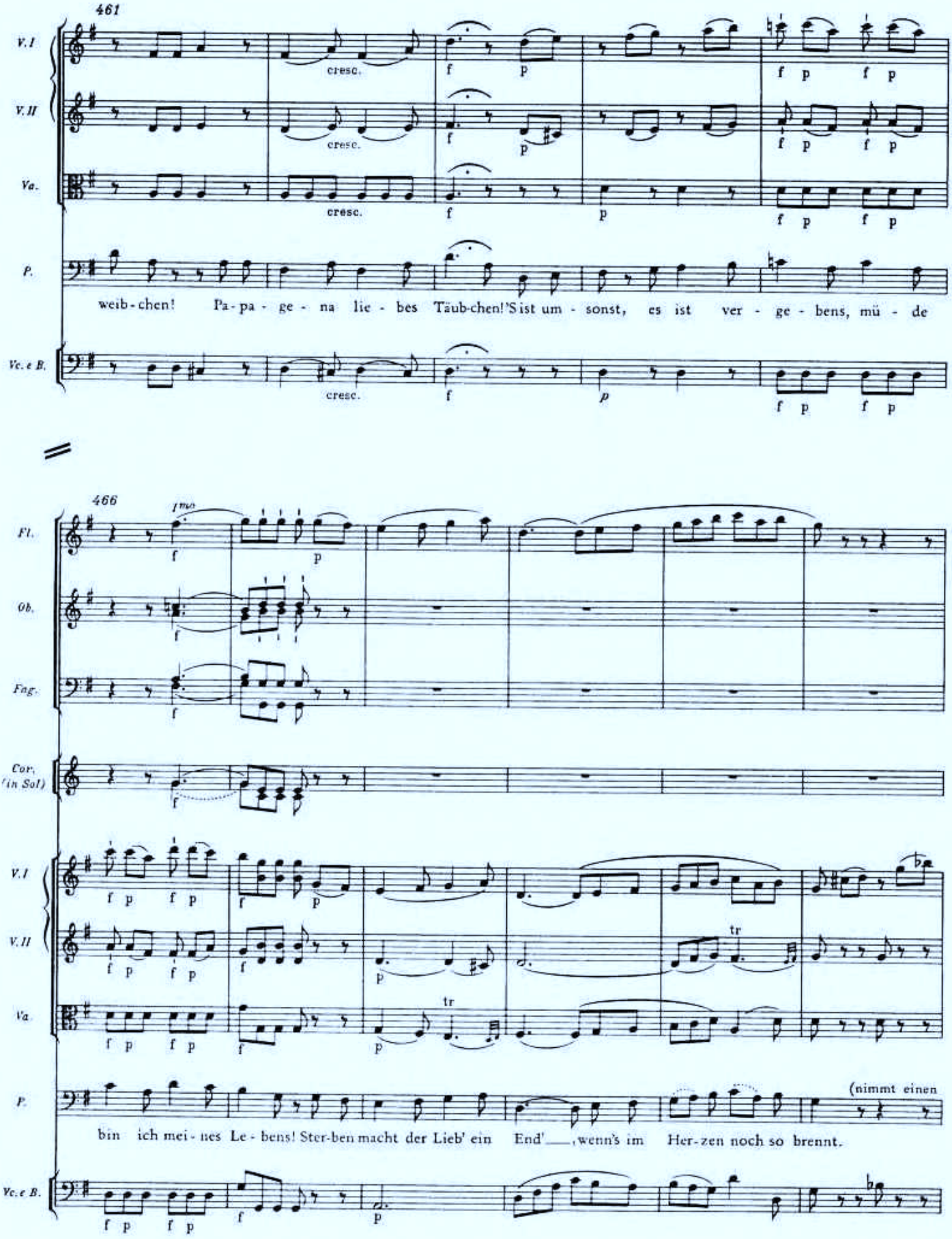
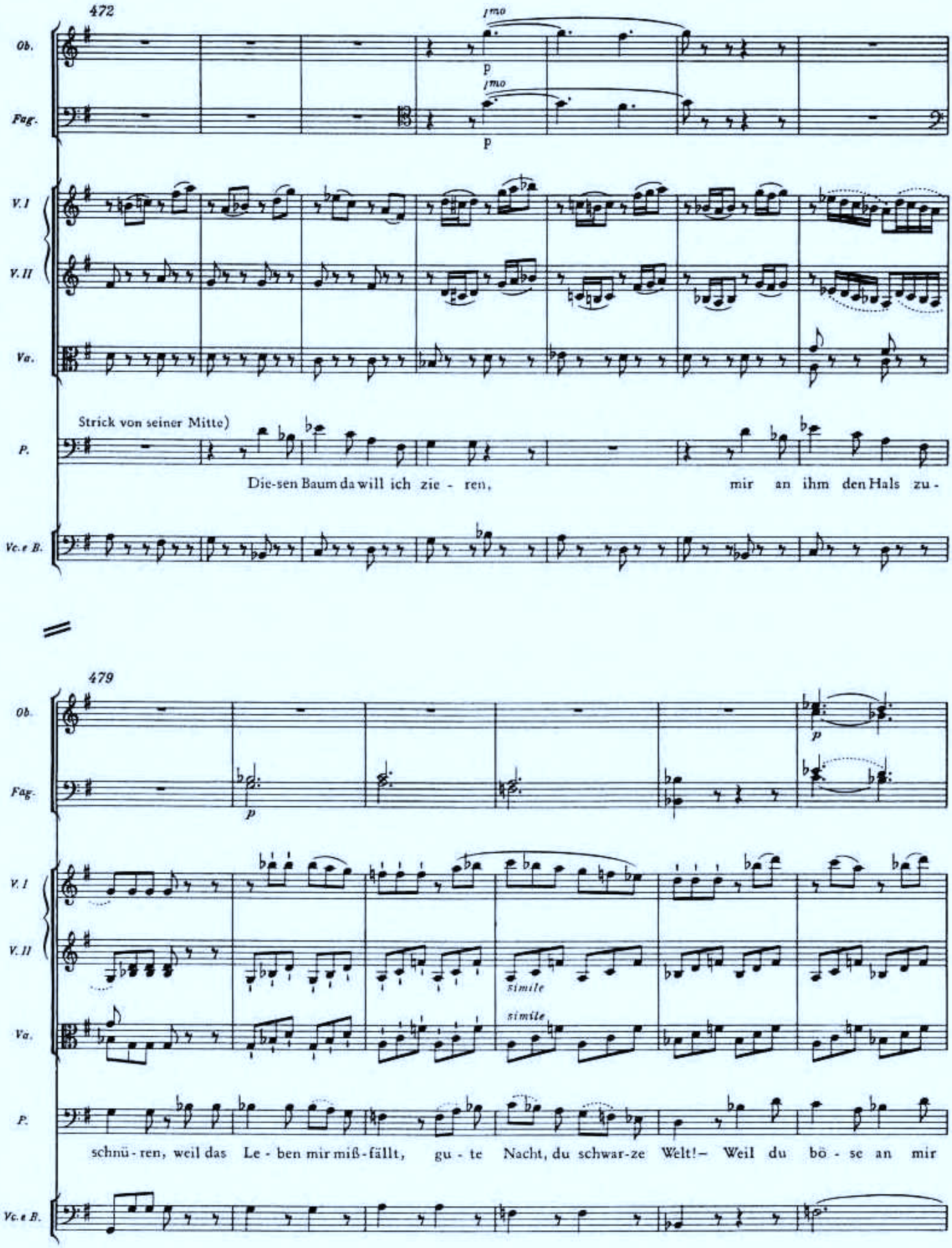
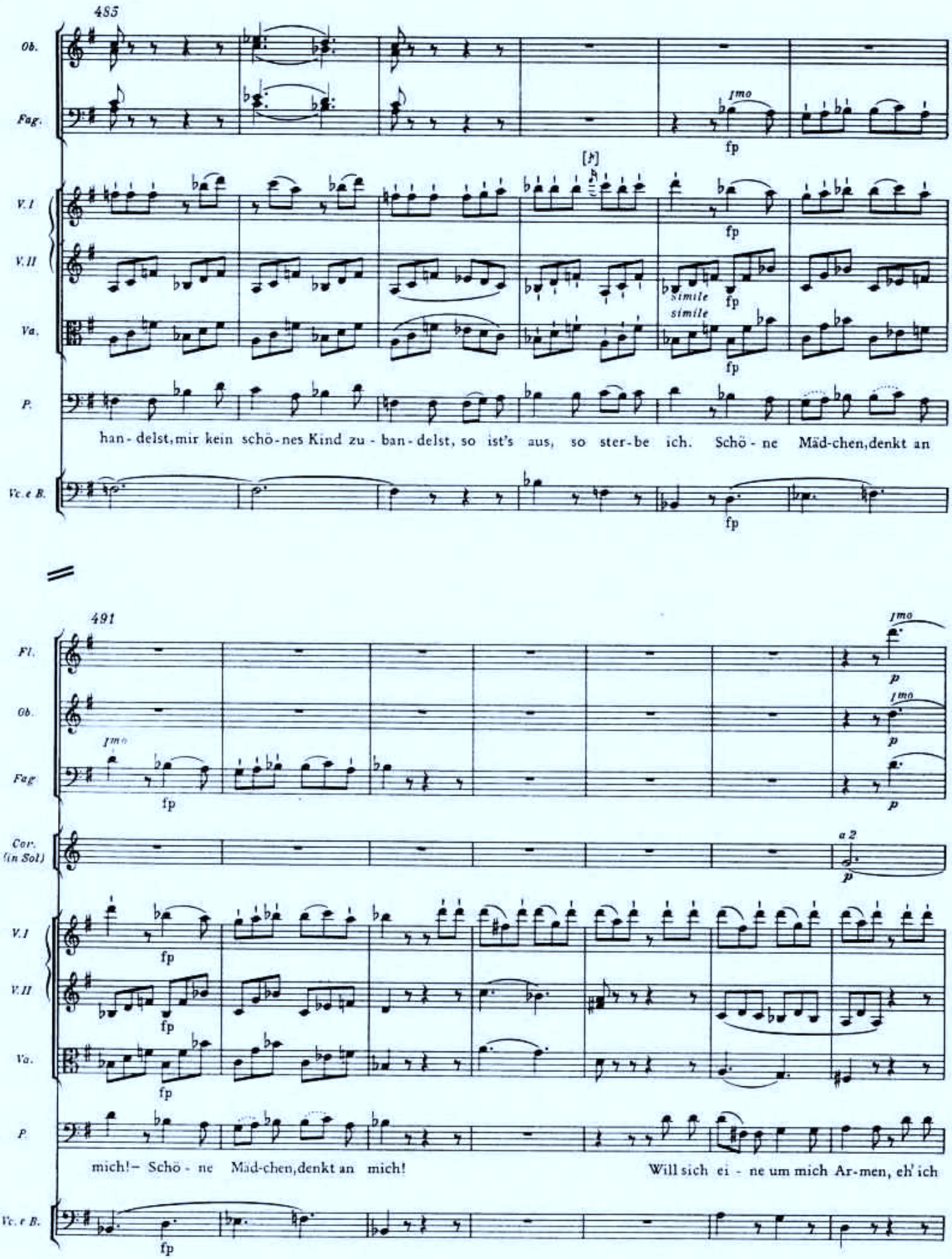

398
Ob.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
kommt, kommt! tre - tet in den Tem-pel ein, in den Tem - pel ein, kommt, kommt,
Coro
kommt! kommt, kommt! tre - tet, tre-tet in den Tem - pel ein, kommt,
kommt! kommt, kommt! tre - tet, tre-tet in den Tem - pel ein, kommt,
kommt! kommt, kommt! tre - tet in den Tem-pel ein, kommt,
Vc. e B.

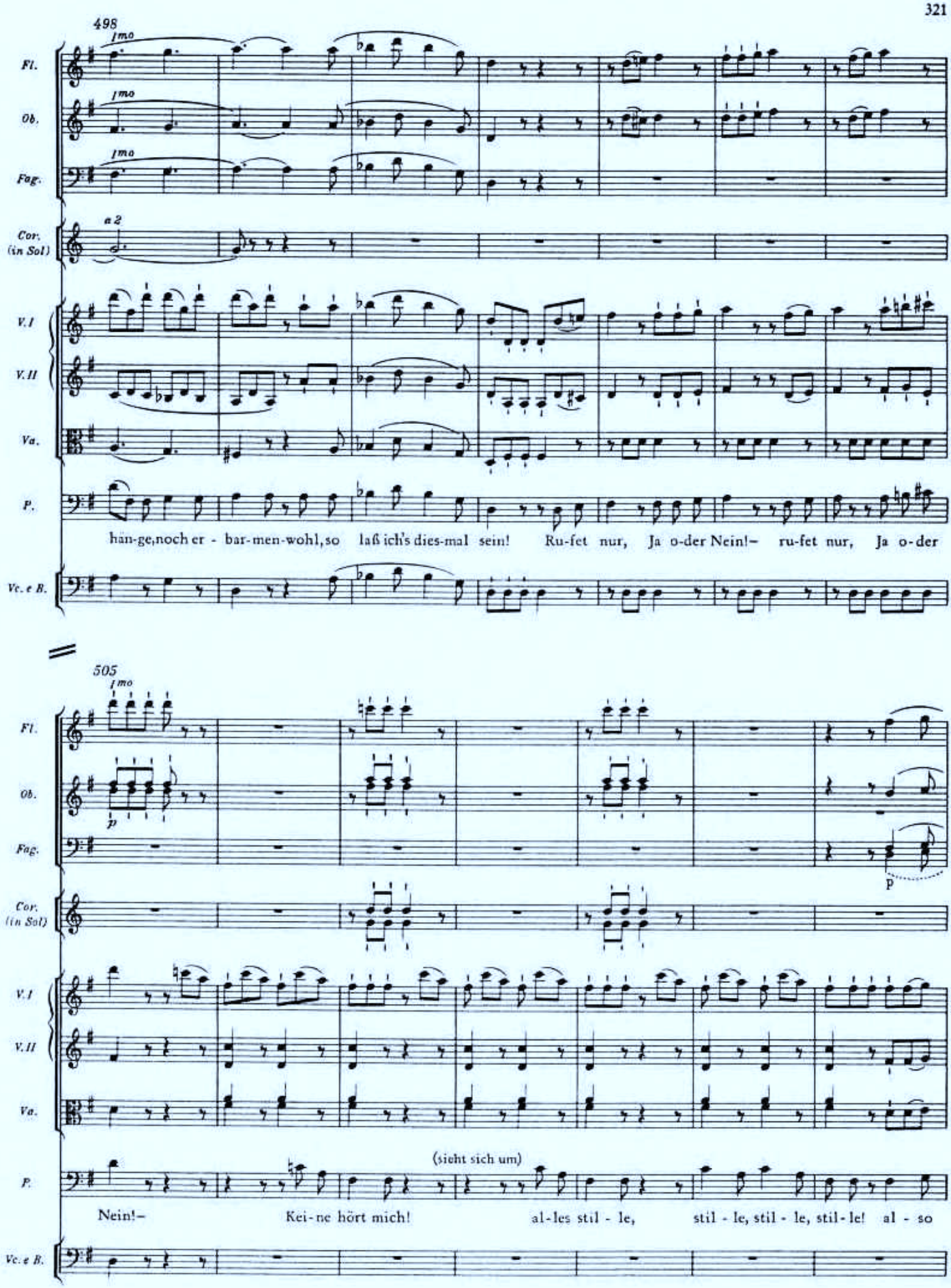
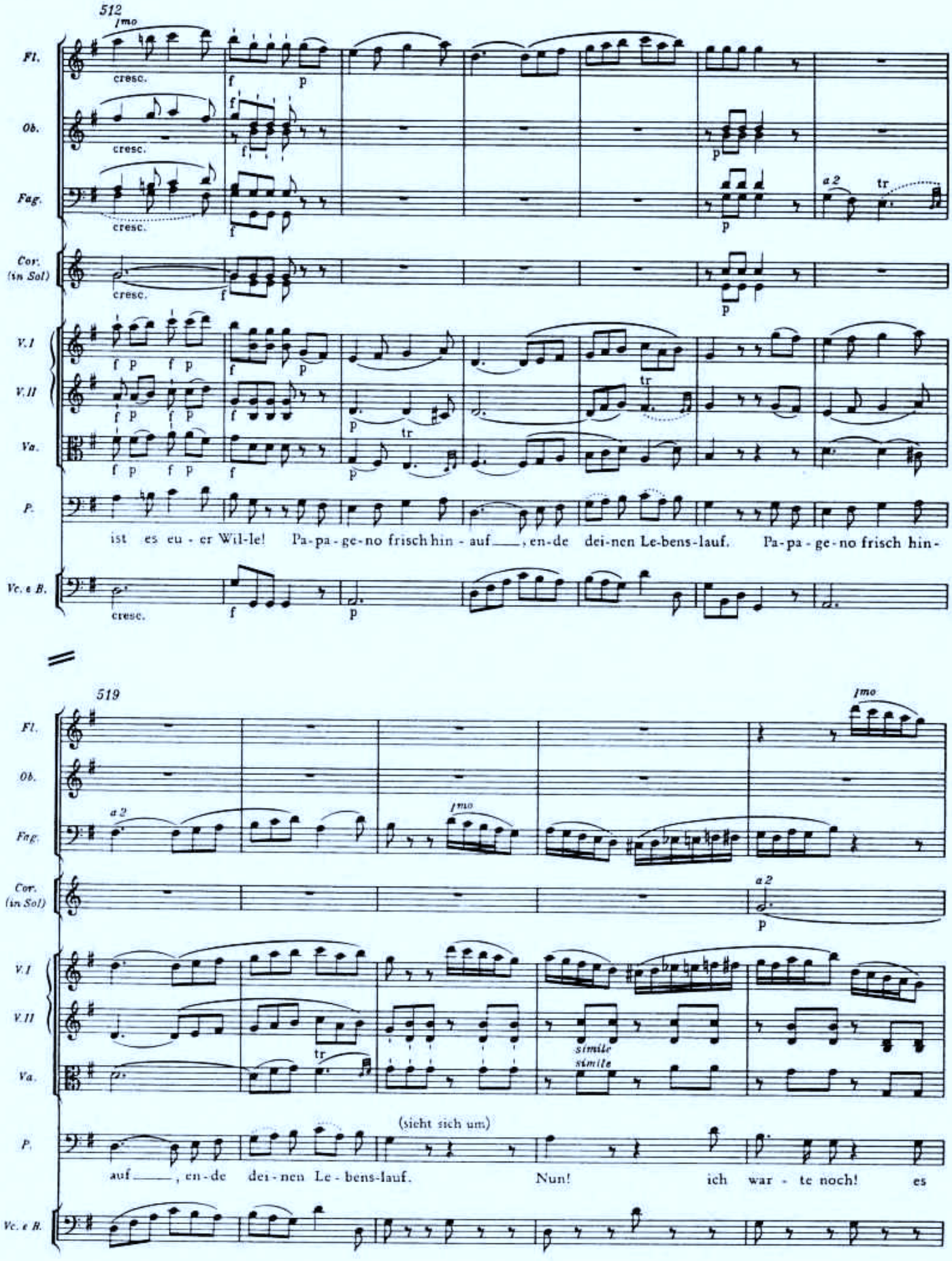
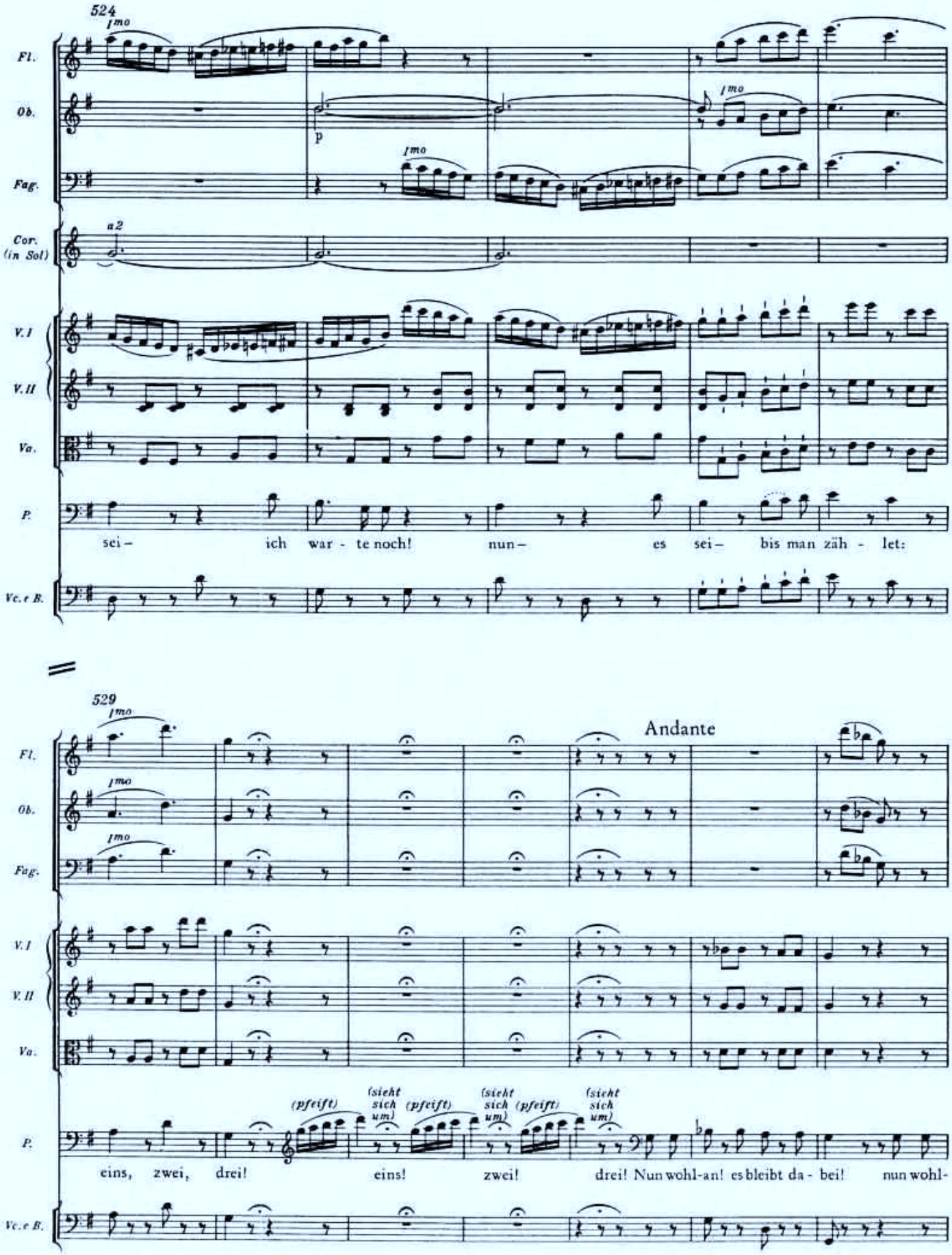

402
Ob.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
kommt, tre - tet in den Tem-pel ein, kommt, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel
Coro
kommt, tre - tet in den Tem-pel ein, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel
kommt, tre - tet in den Tem-pel ein, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel
kommt, tre - tet in den Tem-pel ein, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel
Vc. e B.

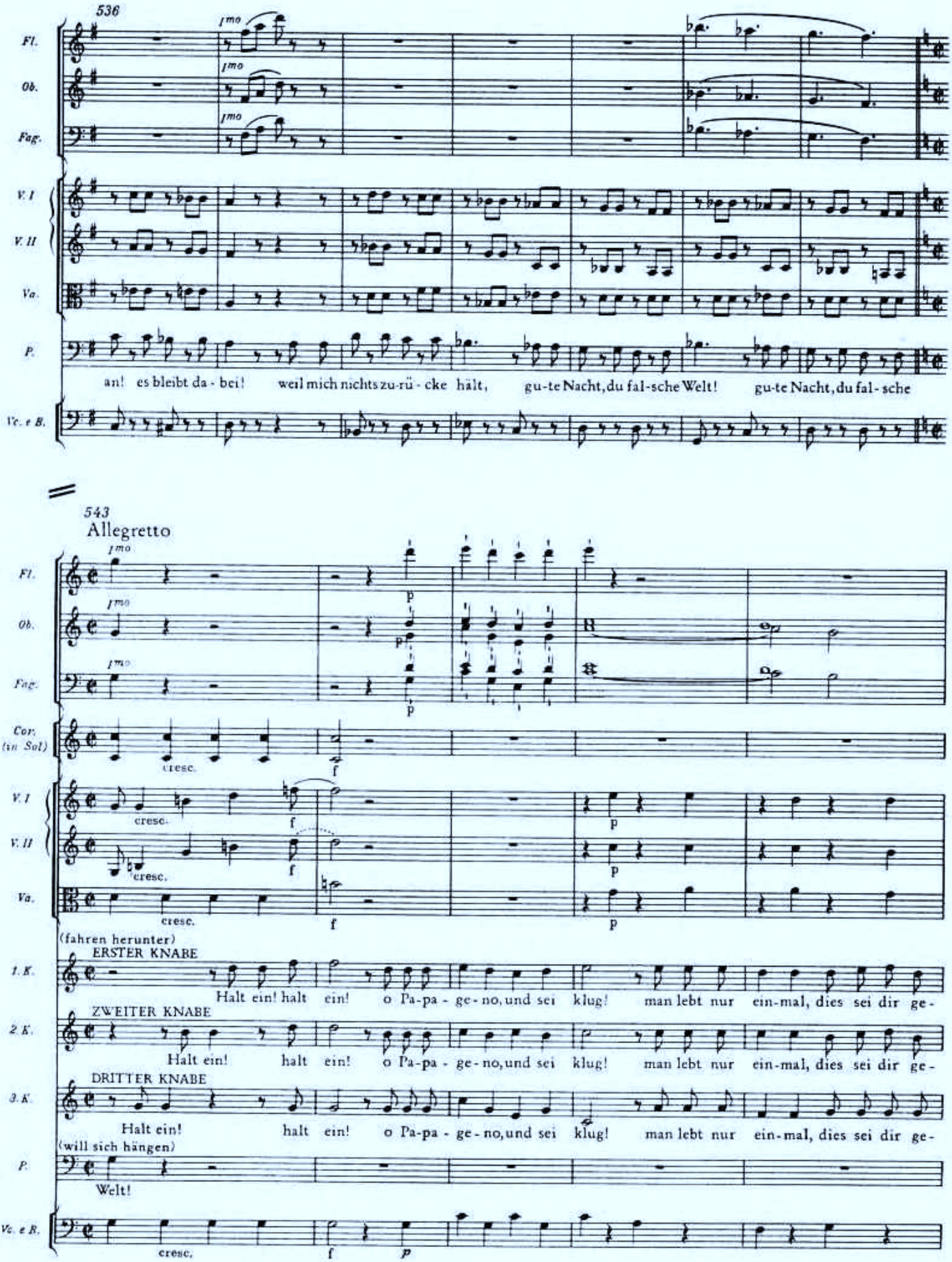
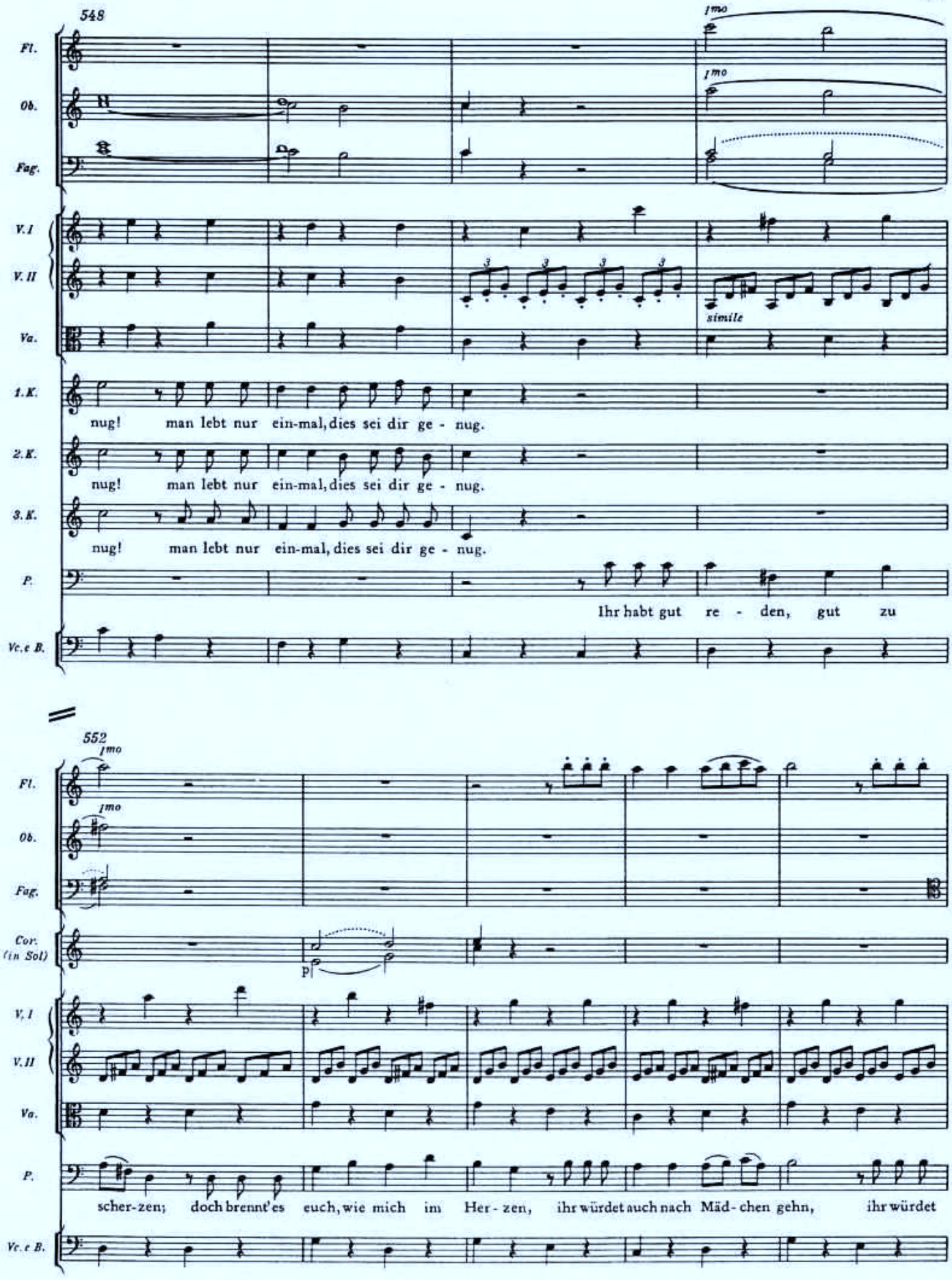

407
Ob.
Cor. (in Sol)
Cl. (in Do)
muta in Mib/Es
Timp. (in Do-Sol)
muta in Mib-Sib/Es-B
V. I
V. II
Va.
(alle ab)
cin.
cin.
Coro
cin.
cin.
Vc. e B.

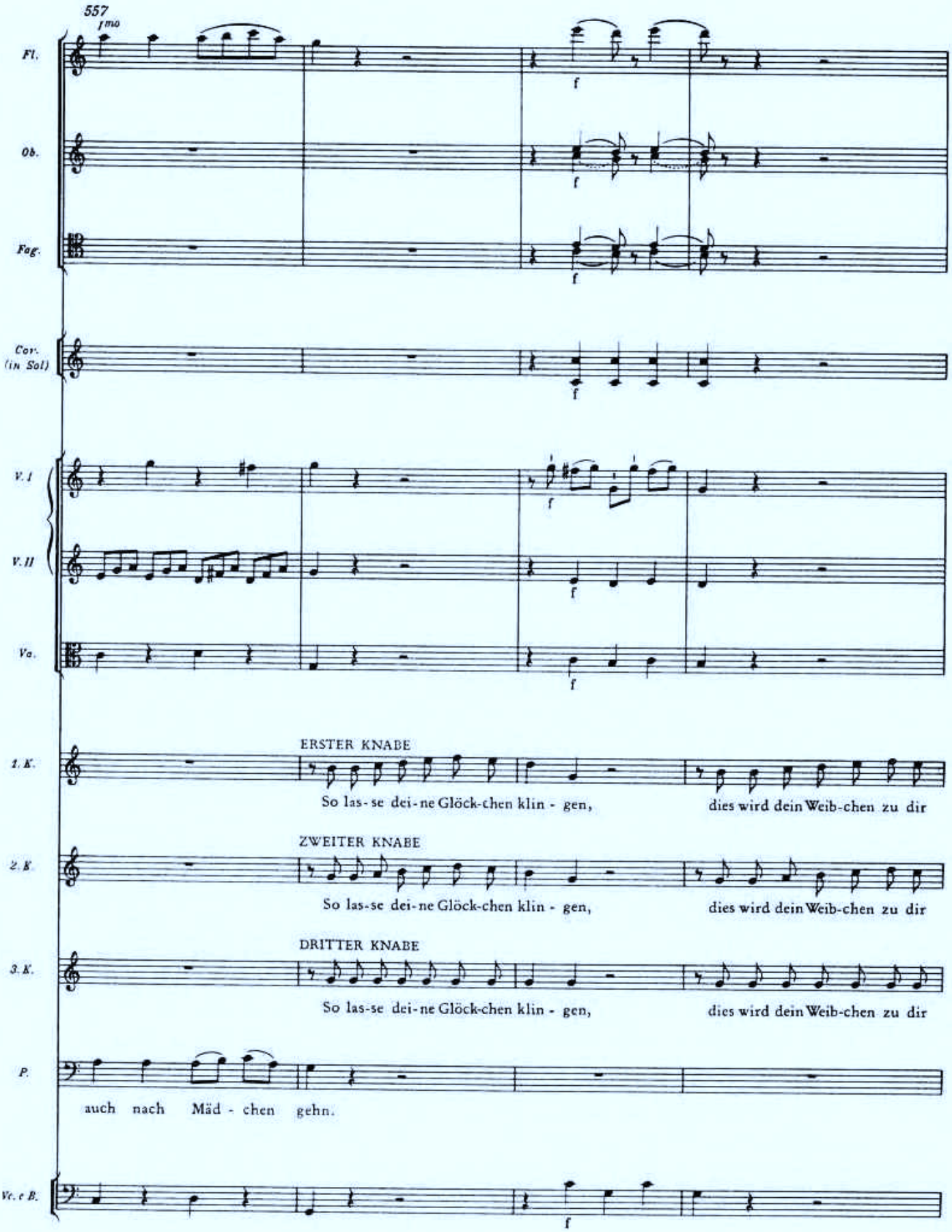
Das Theater verwandelt sich wieder in *den* vorigen Garten.

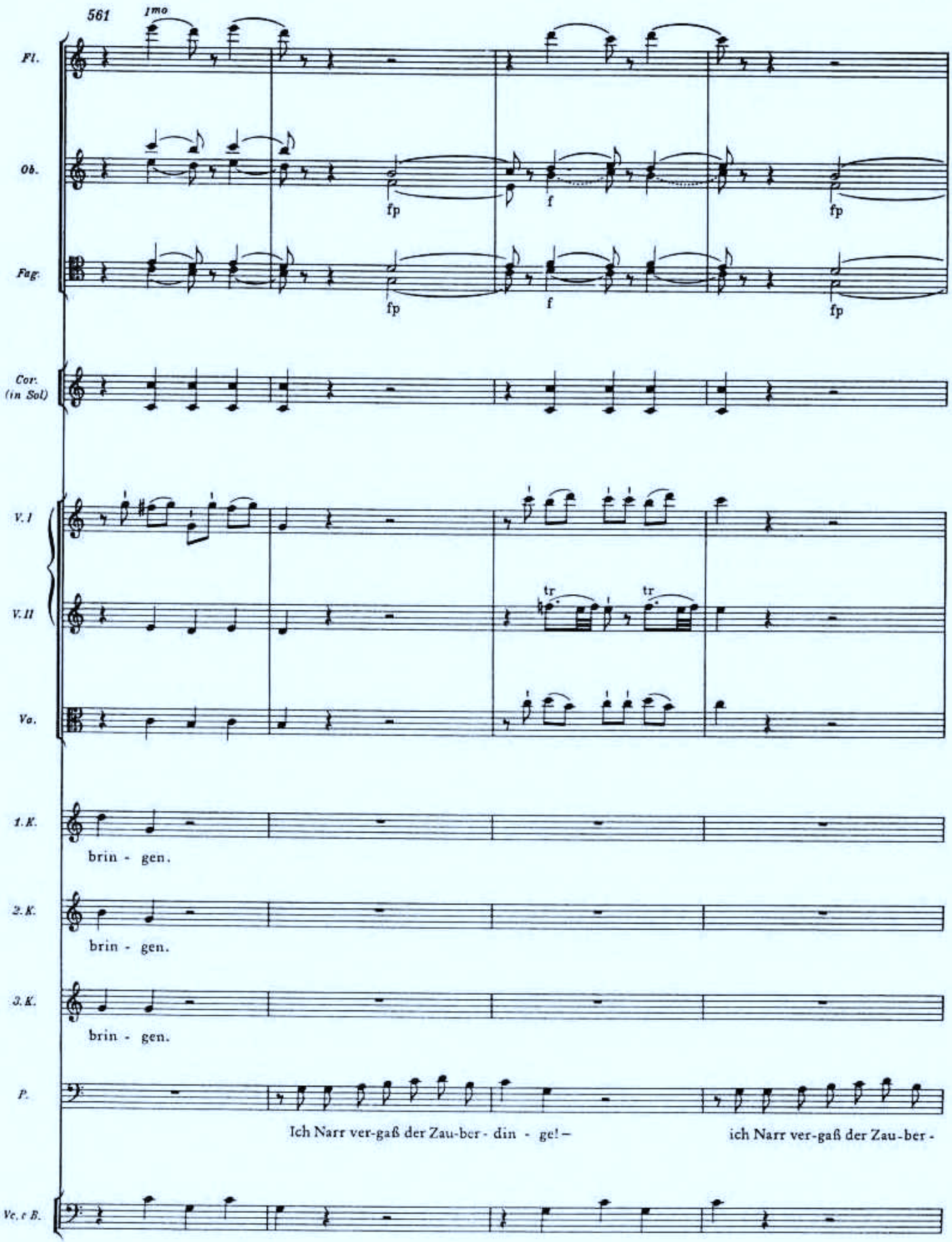
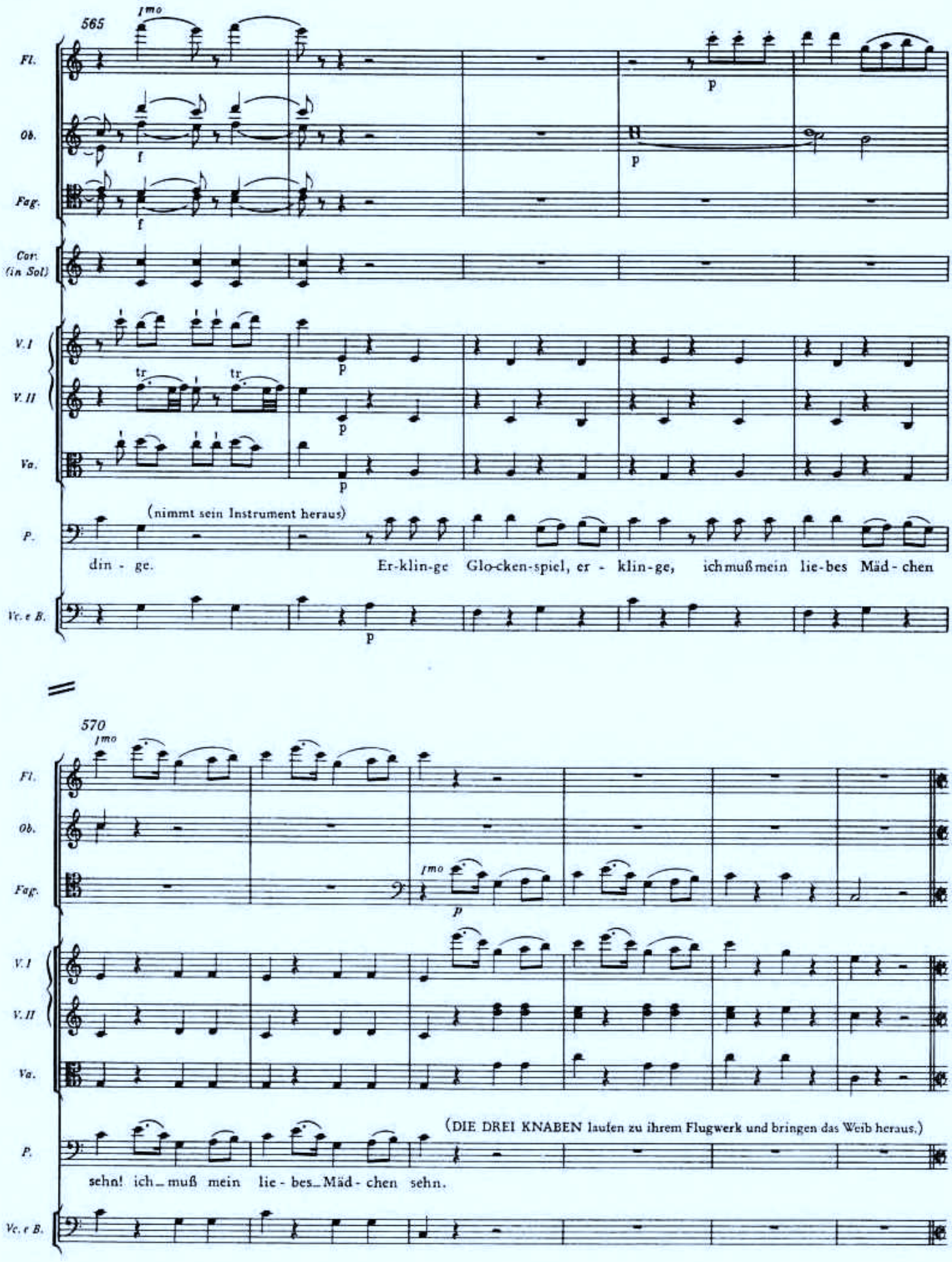
Neunundzwanzigster Auftritt

PAPAGENO. *Später* DIE DREI KNABEN, PAPAGENA.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

427
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
a 2
p
(pfeift)
ge-na! Pa-pa-ge-na!
Weib-chen! Täub-chen! mei-ne
Vc.
434
1mo
f
cresc.
Schö-ne!– Ver-ge-bens! Ach! sie ist ver-lo-ren! ich bin zum Un-glück schon ge-bo-ren!– Ich
Tutti Bassi

440
Fl.
1mo
p
V. I
V. II
Va.
P.
p
mfp
tr
plau-der-te– plau-der-te, und das war schlecht, und drum ge-schieht es mir schon recht – drum ge-
Vc. e B.
446
1mo
Ob.
simile
schieht es mir schon recht! – Seit ich ge - ko - stet die - sen

451
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
p
Cor. (in Sol)
p
V. I
V. II
Va.
P.
Wein – seit ich das schö - ne Weib - chen sah, so brennt's im
Vc. e B.
456
1mo
Fl.
Ob.
V. I
V. II
Va.
P.
Her-zens-käm-mer-lein, so zwi-cket's hier, so zwi-cket's da! Pa-pa-ge-na! Her-zens-
Vc. e B.

461
V.I
V.II
Va.
P.
Vc. e B.
cresc.
weib-chen! Pa-pa-ge-na lie-bes Täub-chen! 'S ist um-sonst, es ist ver-ge-bens, mü-de
466
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
tr
(nimmt einen
bin ich mei-nes Le-bens! Ster-ben macht der Lieb' ein End', wenn's im Her-zen noch so brennt.

472
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
Strick von seiner Mitte)
Die-sen Baum da will ich zie - ren, mir an ihm den Hals zu -
479
schnü - ren, weil das Le - ben mir miß-fällt, gu - te Nacht, du schwar-ze Welt! – Weil du bö - se an mir
simile
simile

485
Ob.
Fag.
V.I
V.II
Va.
P.
Vc. e B.
1mo
fp
simile
han - delst, mir kein schö - nes Kind zu - ban - delst, so ist's aus, so ster - be ich. Schö - ne Mäd - chen, denkt an
491
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
a 2
p
mich! – Schö - ne Mäd - chen, denkt an mich! Will sich ei - ne um mich Ar - men, eh' ich


498
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V.I
V.II
Va.
P.
Vc. e B.
han-ge,noch er - bar-men-wohl,so laß ich's dies-mal sein! Ru-fet nur, Ja o-der Nein!– ru-fet nur, Ja o-der
505
(sieht sich um)
Nein!– Kei-ne hört mich! al-les stil - le, stil - le, stil - le, stil-le! al - so

512
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V.I
V.II
Va.
P.
Vc. e B.
cresc.
a 2
tr
ist es eu - er Wil-le! Pa-pa-ge-no frisch hin - auf ___, en-de dei-nen Le-bens-lauf. Pa-pa-ge-no frisch hin-
519
1mo
simile
(sieht sich um)
auf ___, en-de dei-nen Le - bens-lauf. Nun! ich war - te noch! es

524
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
a2
V.I
V.II
Va.
P.
Vc. e B.
p
sei – ich war - te noch! nun – es sei – bis man zäh - let:
529
Andante
(pfeift)
(sieht sich um)
eins, zwei, drei! eins! zwei! drei! Nun wohl-an! es bleibt da - bei! nun wohl-


536
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
P.
an! es bleibt da - bei! weil mich nichts zu-rü - cke hält, gu-te Nacht, du fal-sche Welt! gu-te Nacht, du fal- sche
Vc. e B.
543
Allegretto
Cor. (in Sol)
cresc.
(fahren herunter)
ERSTER KNABE
Halt ein! halt ein! o Pa-pa - ge - no, und sei klug! man lebt nur ein-mal, dies sei dir ge-
ZWEITER KNABE
Halt ein! halt ein! o Pa-pa - ge - no, und sei klug! man lebt nur ein-mal, dies sei dir ge-
DRITTER KNABE
Halt ein! halt ein! o Pa-pa - ge - no, und sei klug! man lebt nur ein-mal, dies sei dir ge-
(will sich hängen)
Welt!

548
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
V.I
V.II
Va.
simile
1.K.
nug! man lebt nur ein-mal, dies sei dir ge - nug.
2.K.
nug! man lebt nur ein-mal, dies sei dir ge - nug.
3.K.
nug! man lebt nur ein-mal, dies sei dir ge - nug.
P.
Ihr habt gut re - den, gut zu
Vc.e B.
552
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
p
V.I
V.II
Va.
P.
scher-zen; doch brennt's euch, wie mich im Her - zen, ihr würdet auch nach Mäd - chen gehn, ihr würdet
Vc.e B.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

561
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
1. K.
2. K.
3. K.
P.
Vc. e B.
fp
f
fp
fp
f
fp
tr
tr
brin - gen.
brin - gen.
brin - gen.
Ich Narr ver-gaß der Zau-ber - din - ge! –
ich Narr ver-gaß der Zau-ber -

565
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
P.
Vc. e B.
(nimmt sein Instrument heraus)
din - ge. Er-klin-ge Glo-cken-spiel, er - klin-ge, ich muß mein lie-bes Mäd - chen
570
(DIE DREI KNABEN laufen zu ihrem Flugwerk und bringen das Weib heraus.)
sehn! ich muß mein lie - bes Mäd - chen sehn.

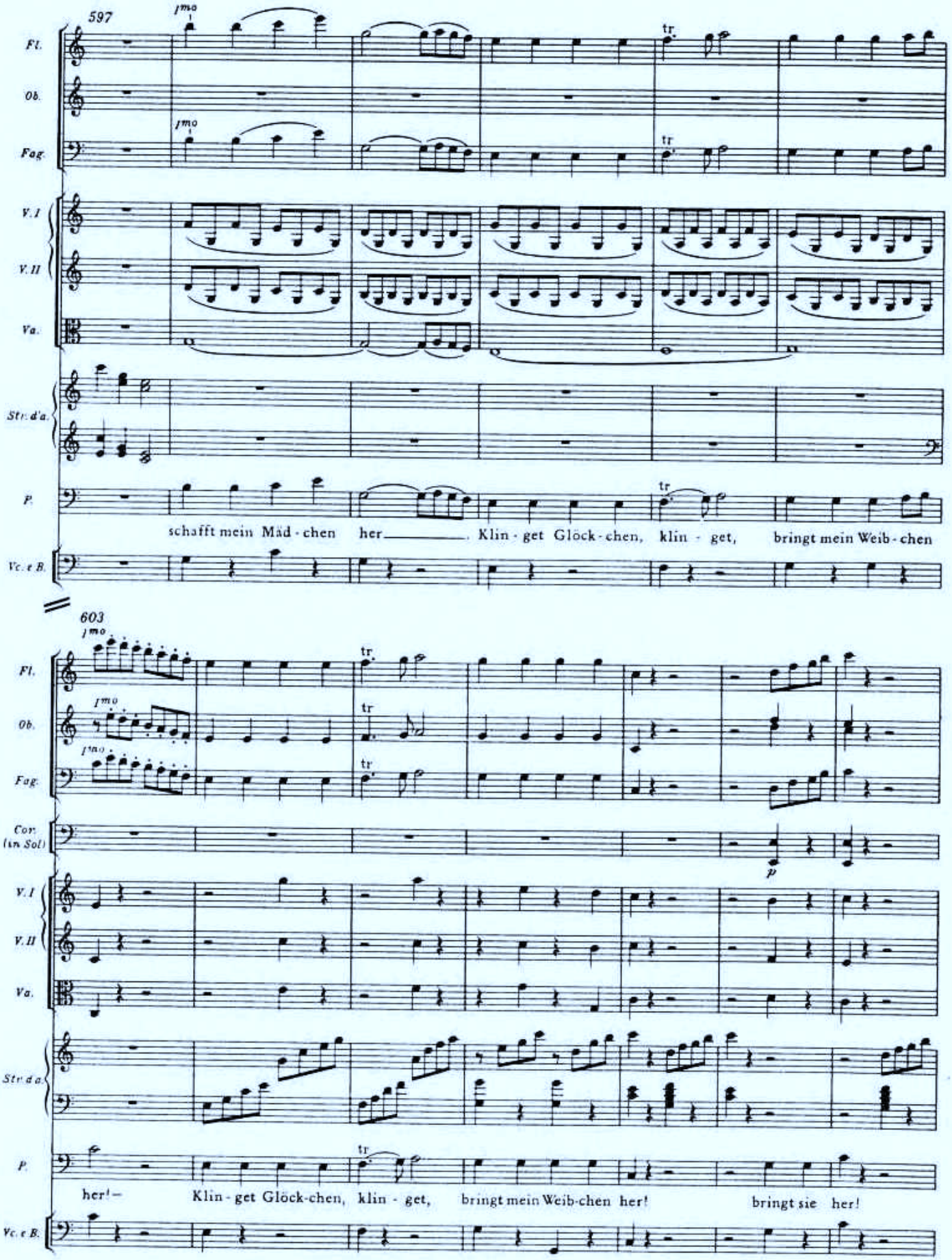
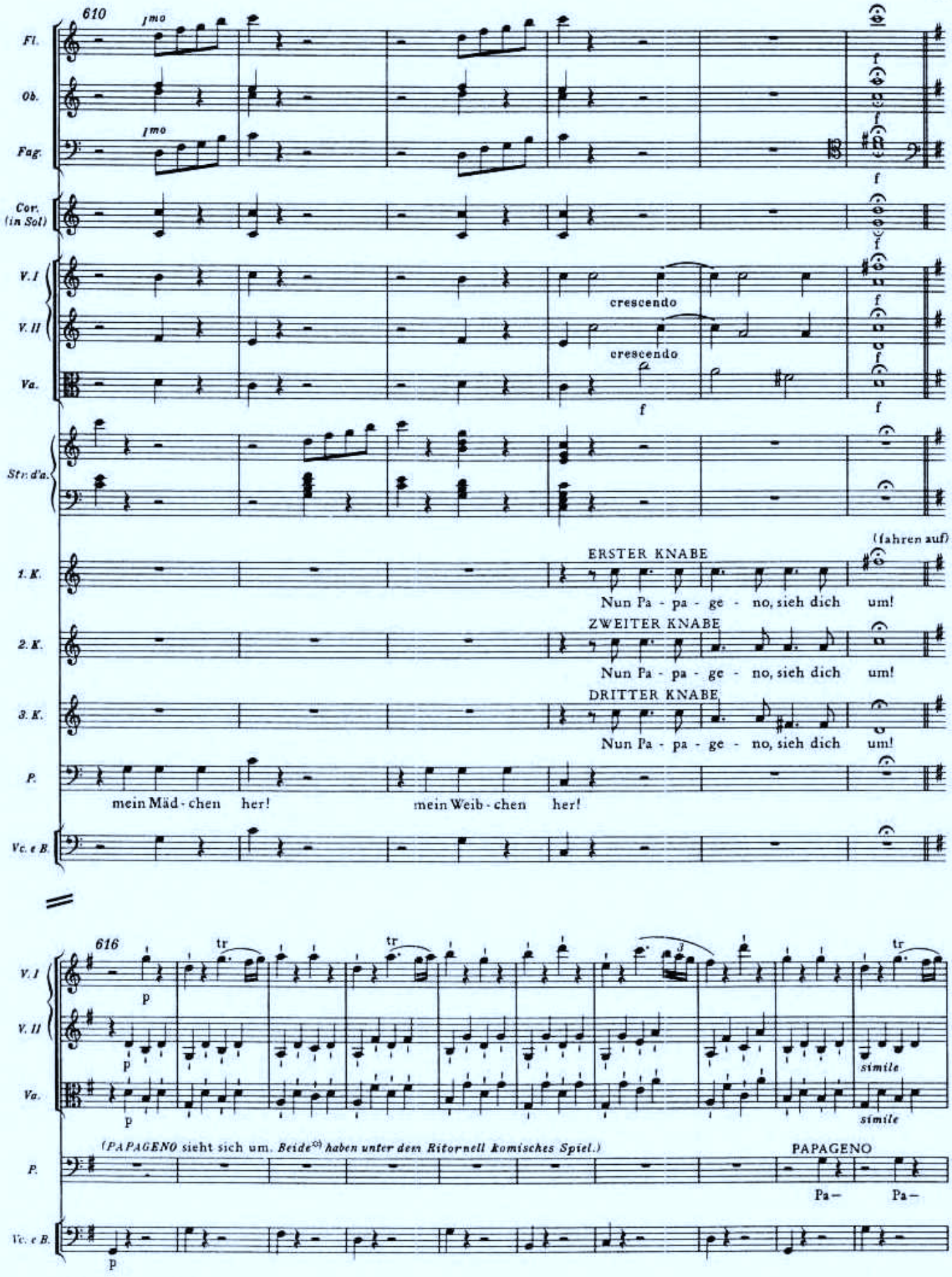
576
Allegro
Istromento d'acciaio

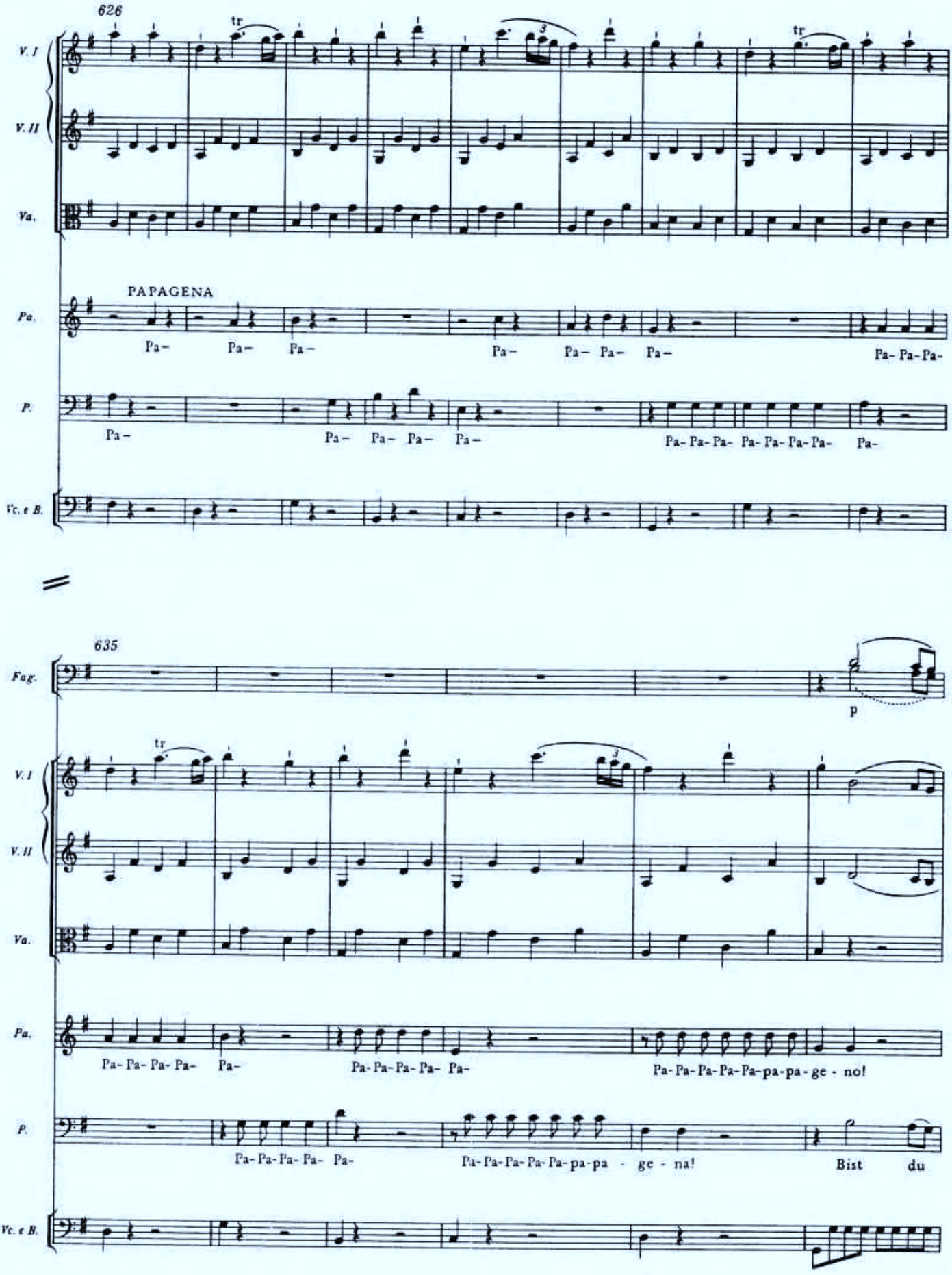
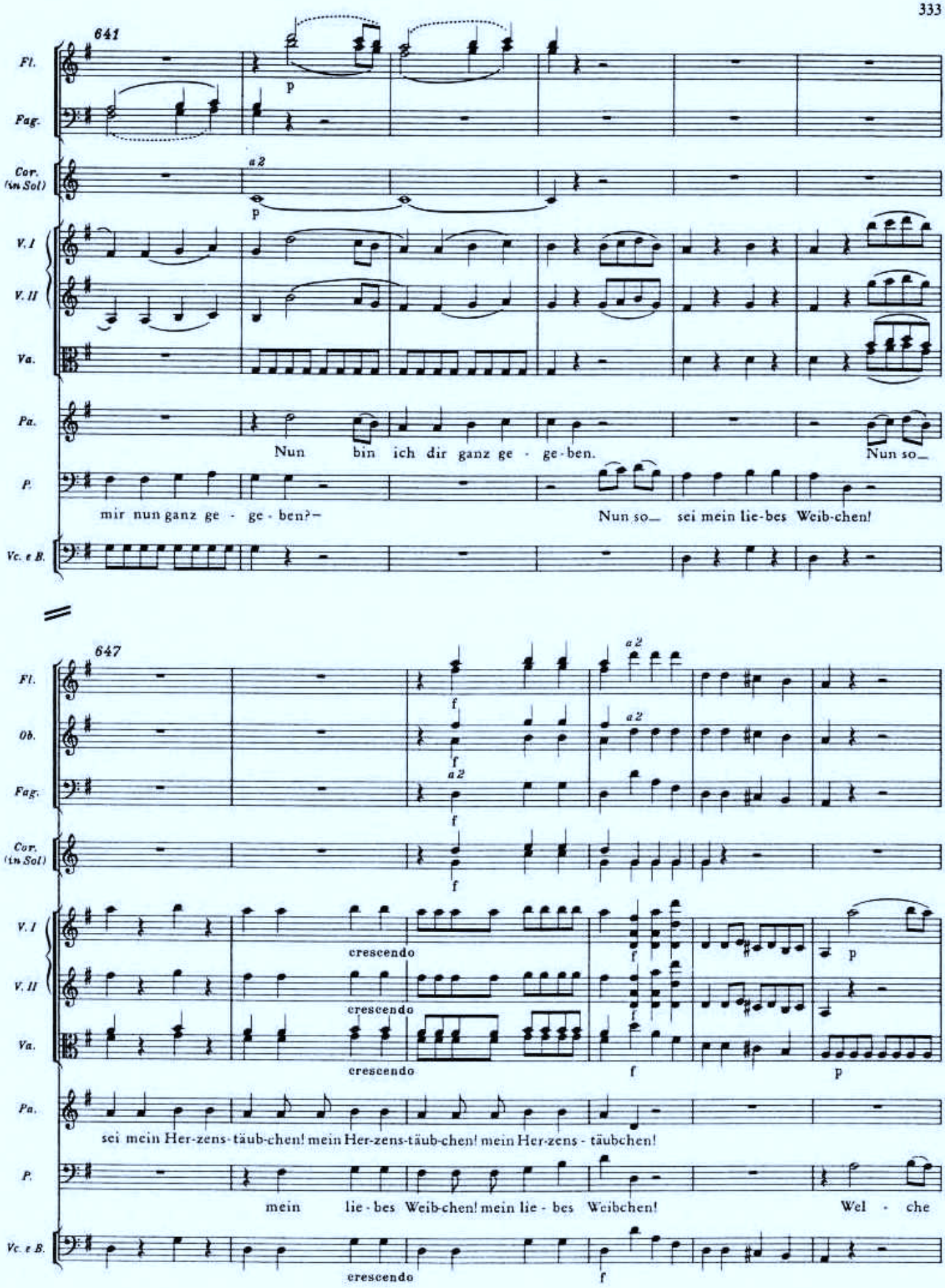
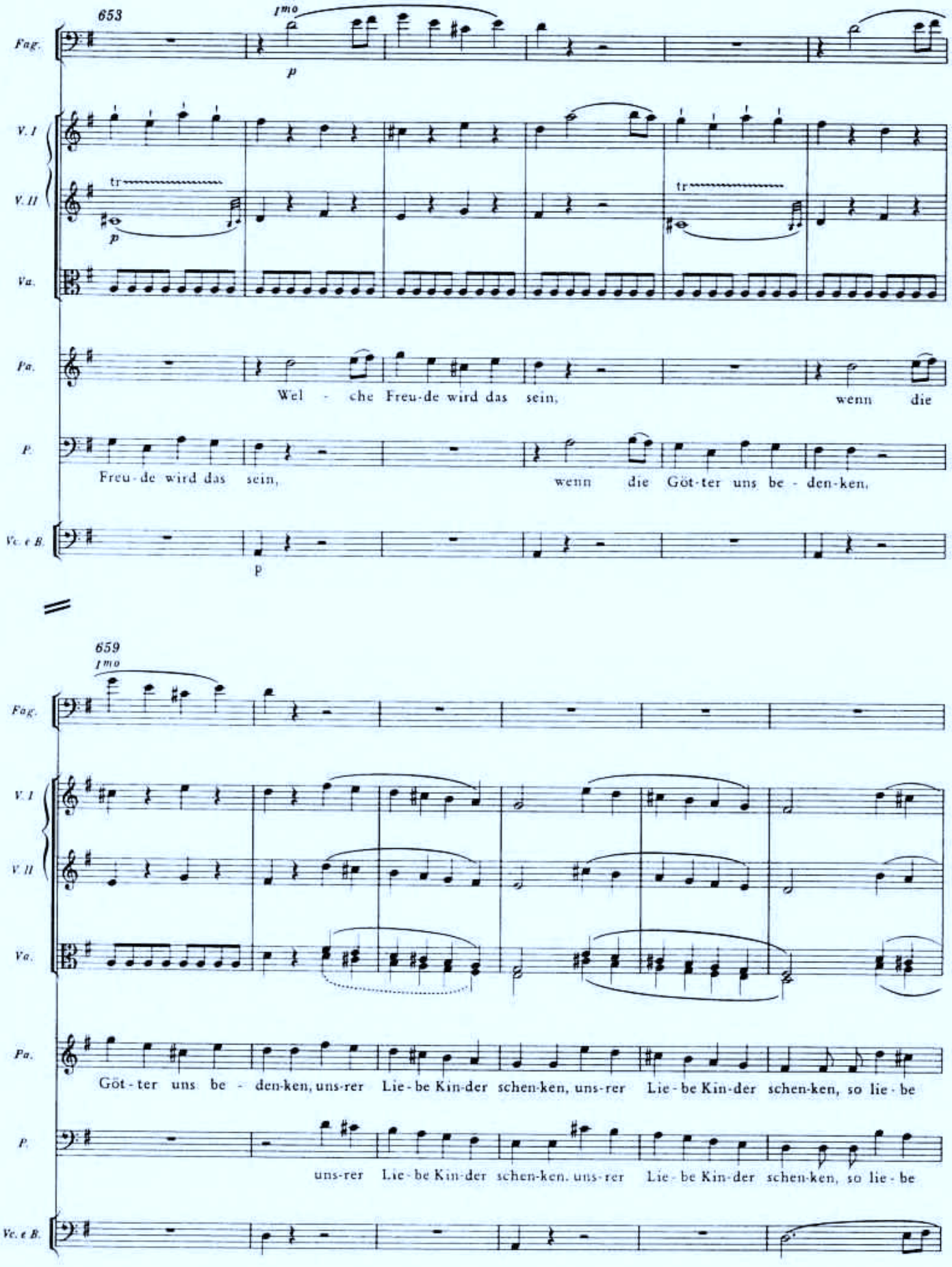
Str. d'a.

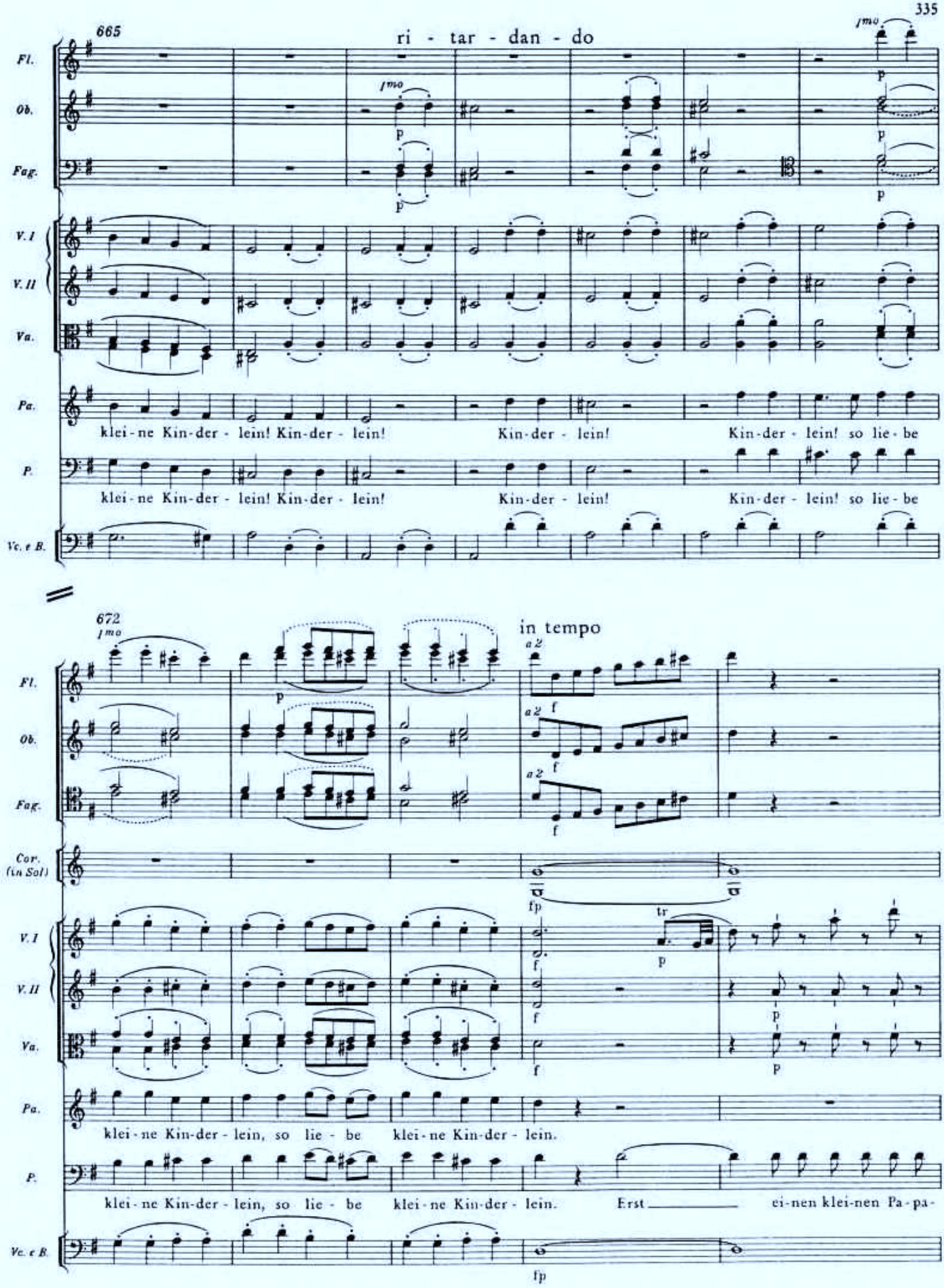
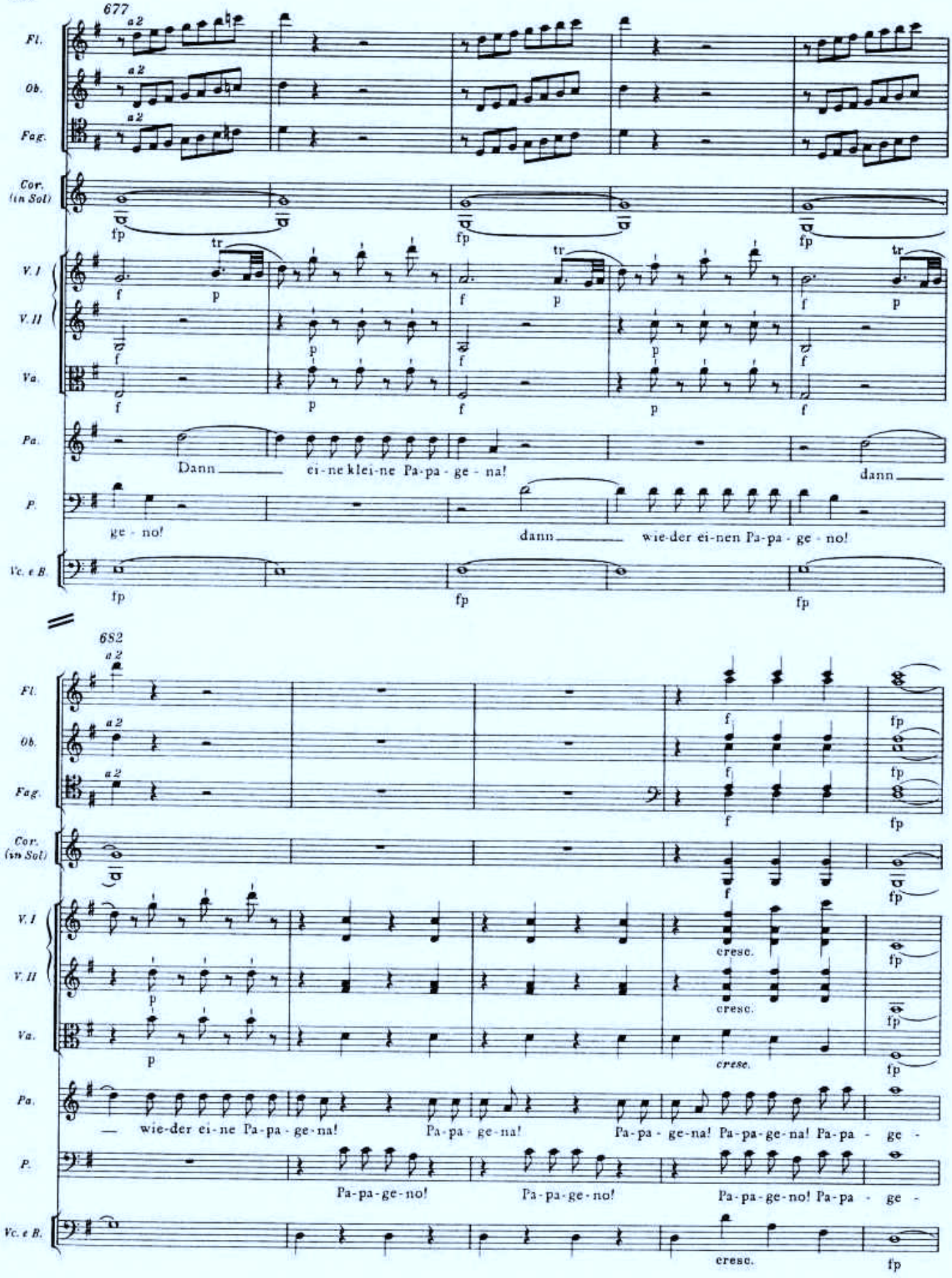
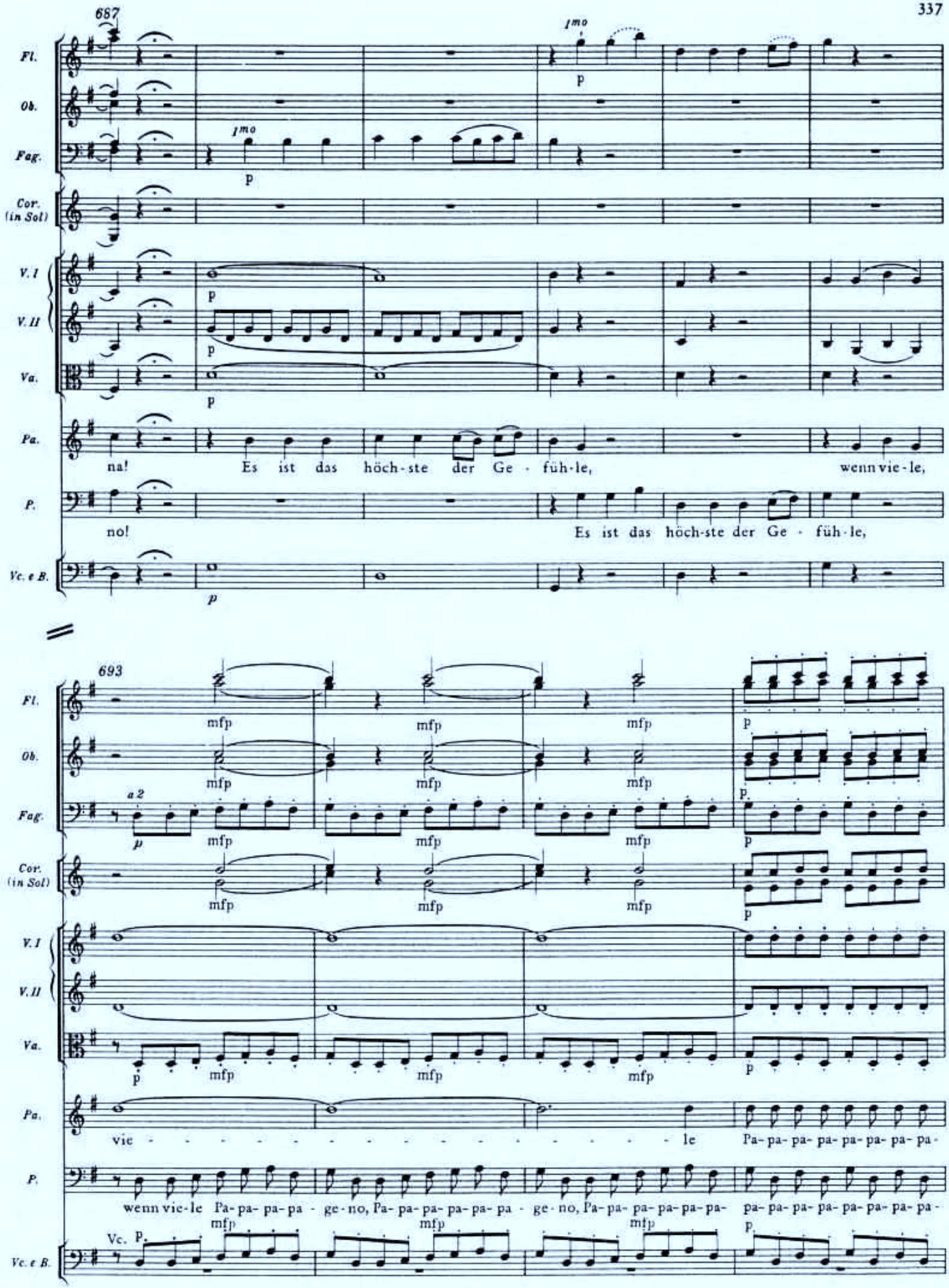
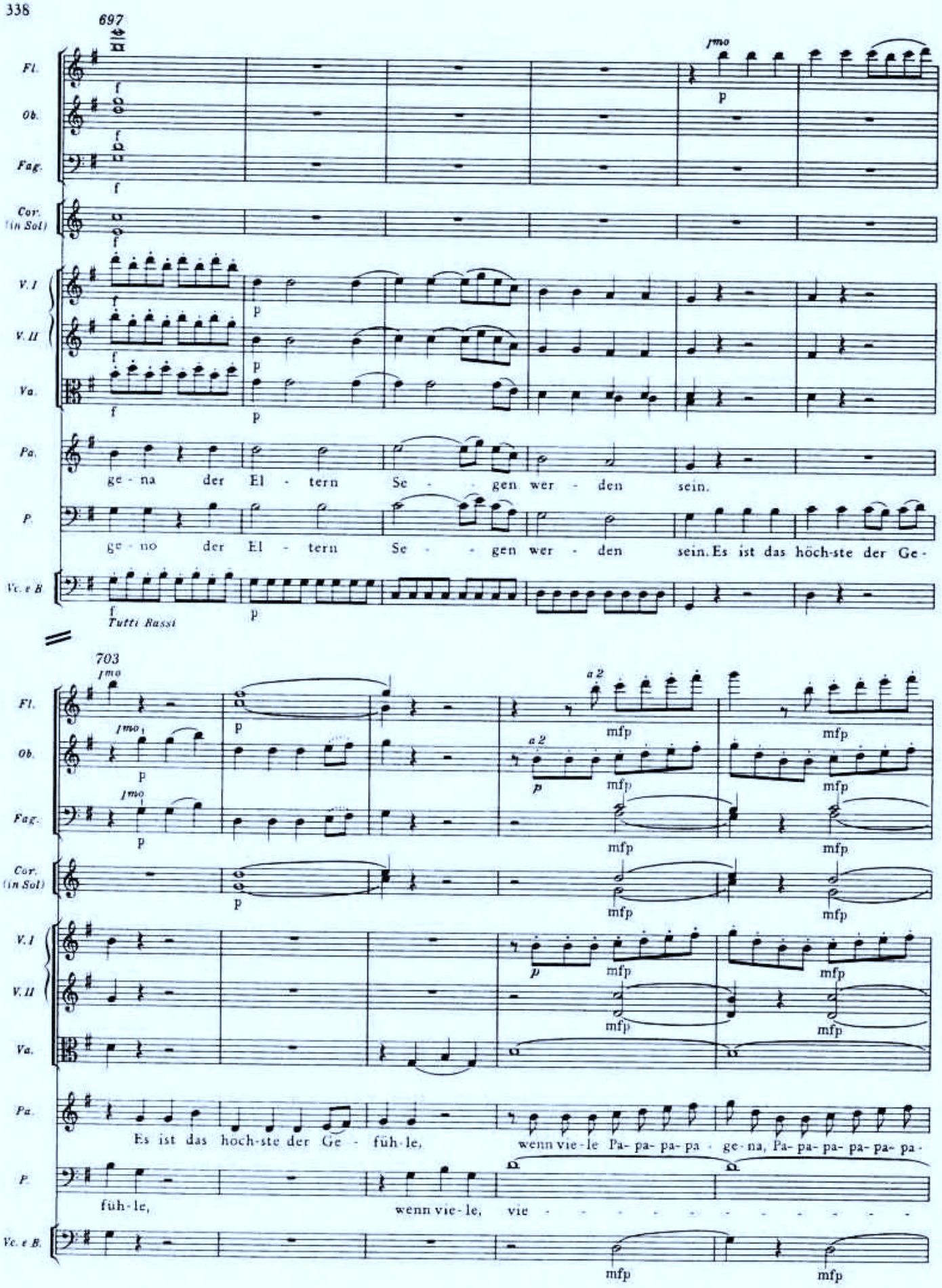
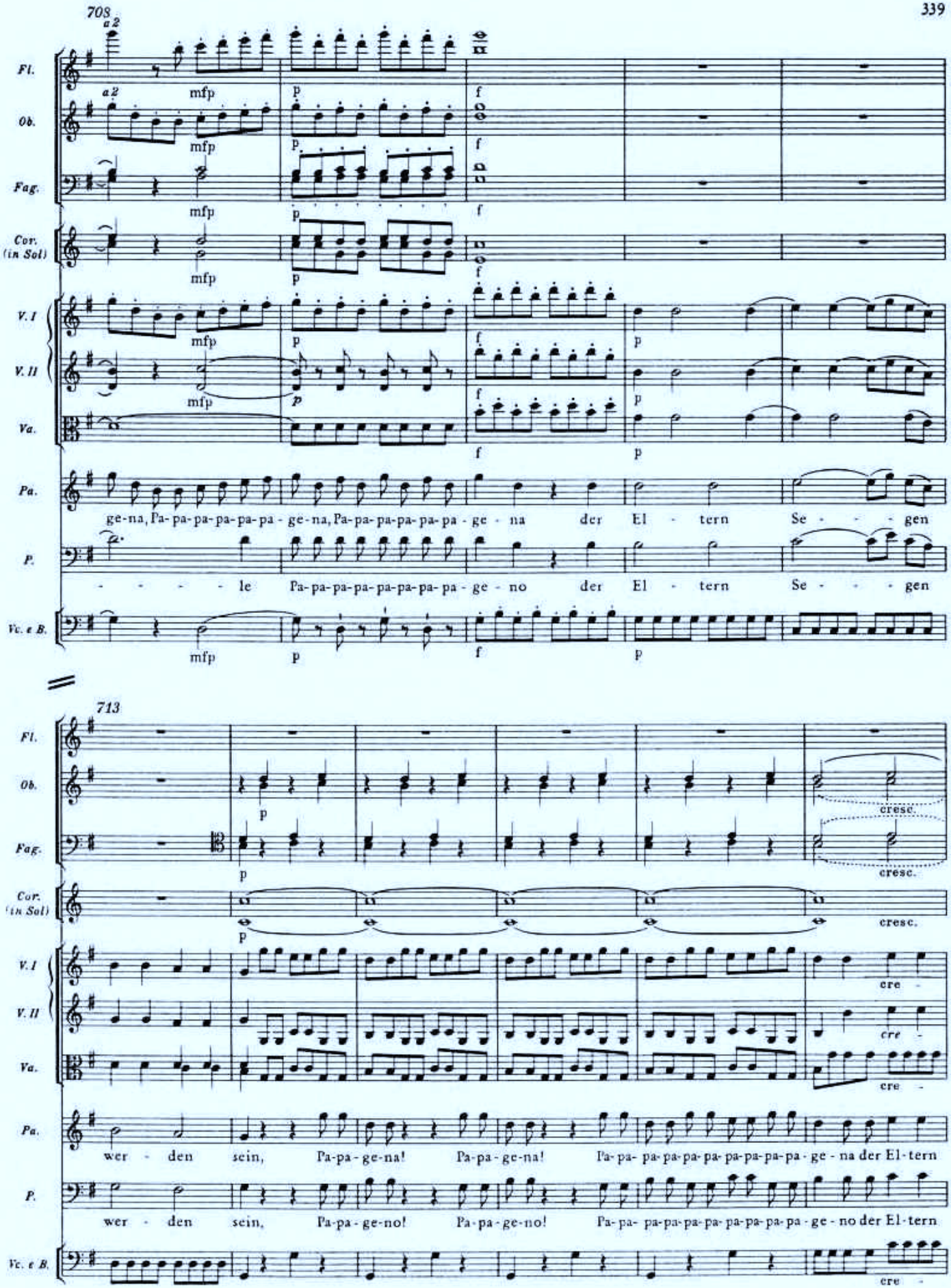
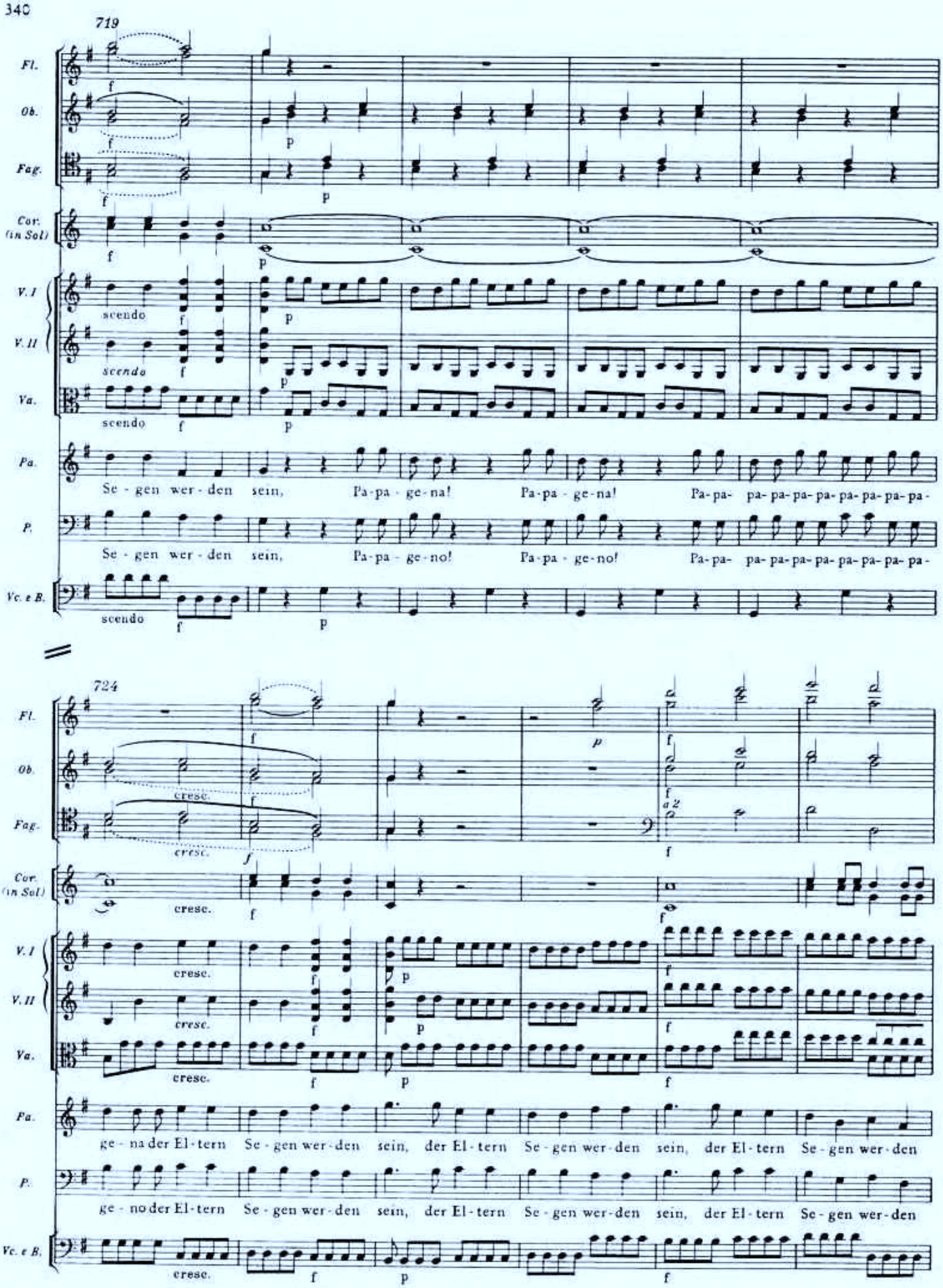
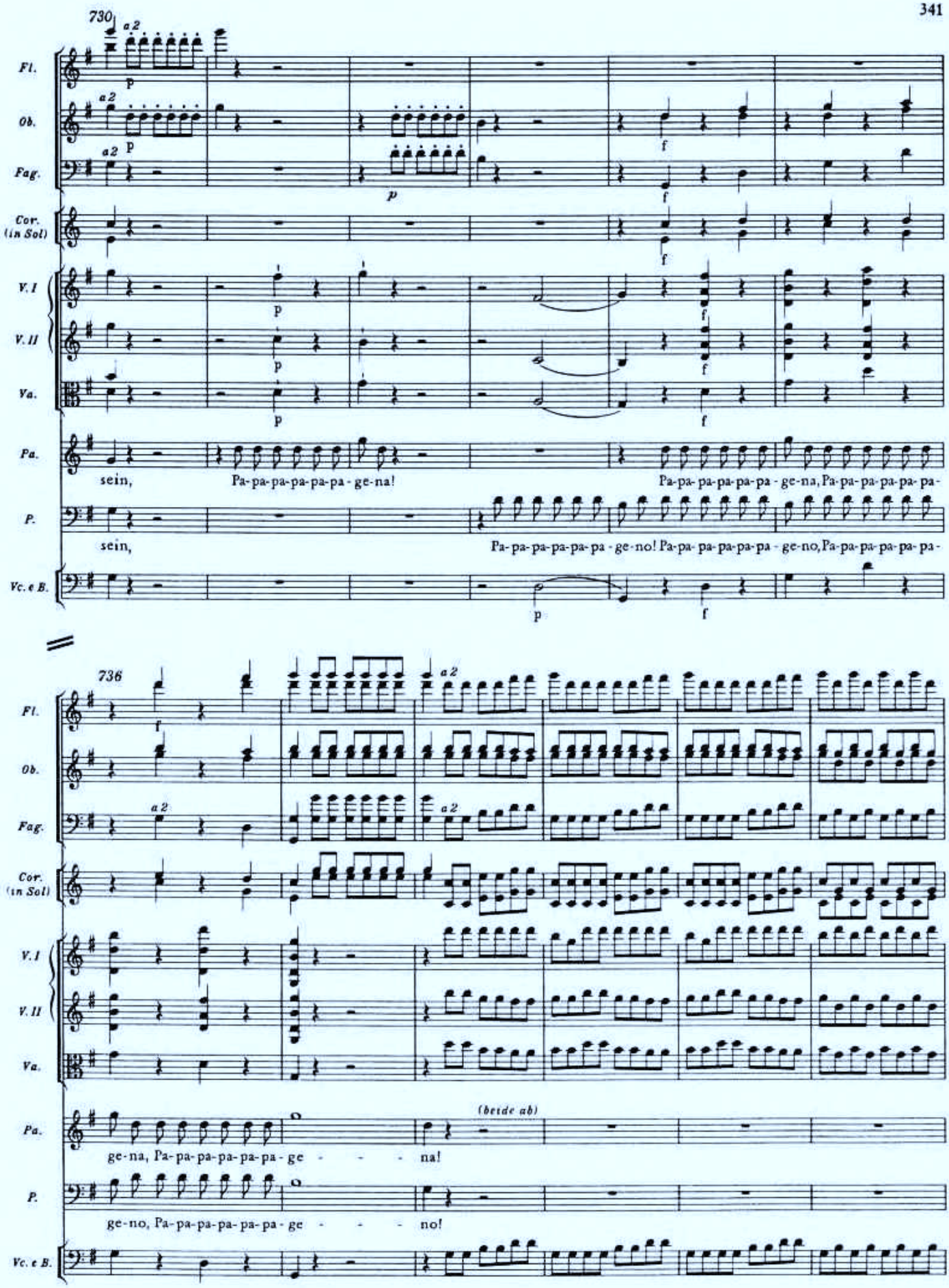
584
1mo
Fl.
Fag.
V. I
V. II
Va.
P.
PAPAGENO
Klin-get Glöck-chen, klin - get, schafft mein Mäd-chen her! – Klin-get Glöck-chen, klin - get,
Vc. e B.

590
1mo
Fl.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
P.
bringt mein Weib-chen her. Klin - get Glöck-chen, klin - get,
Vc. e B.

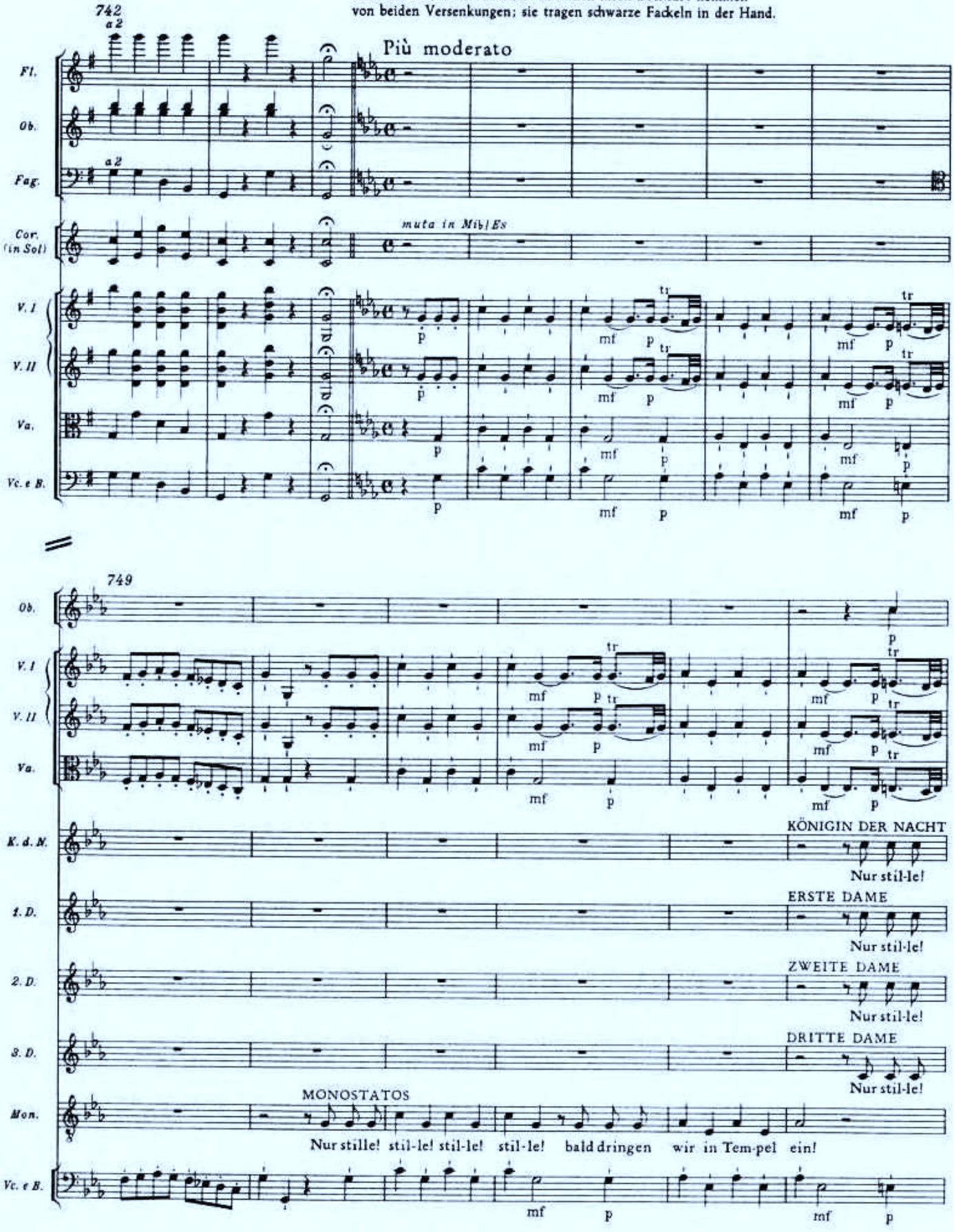
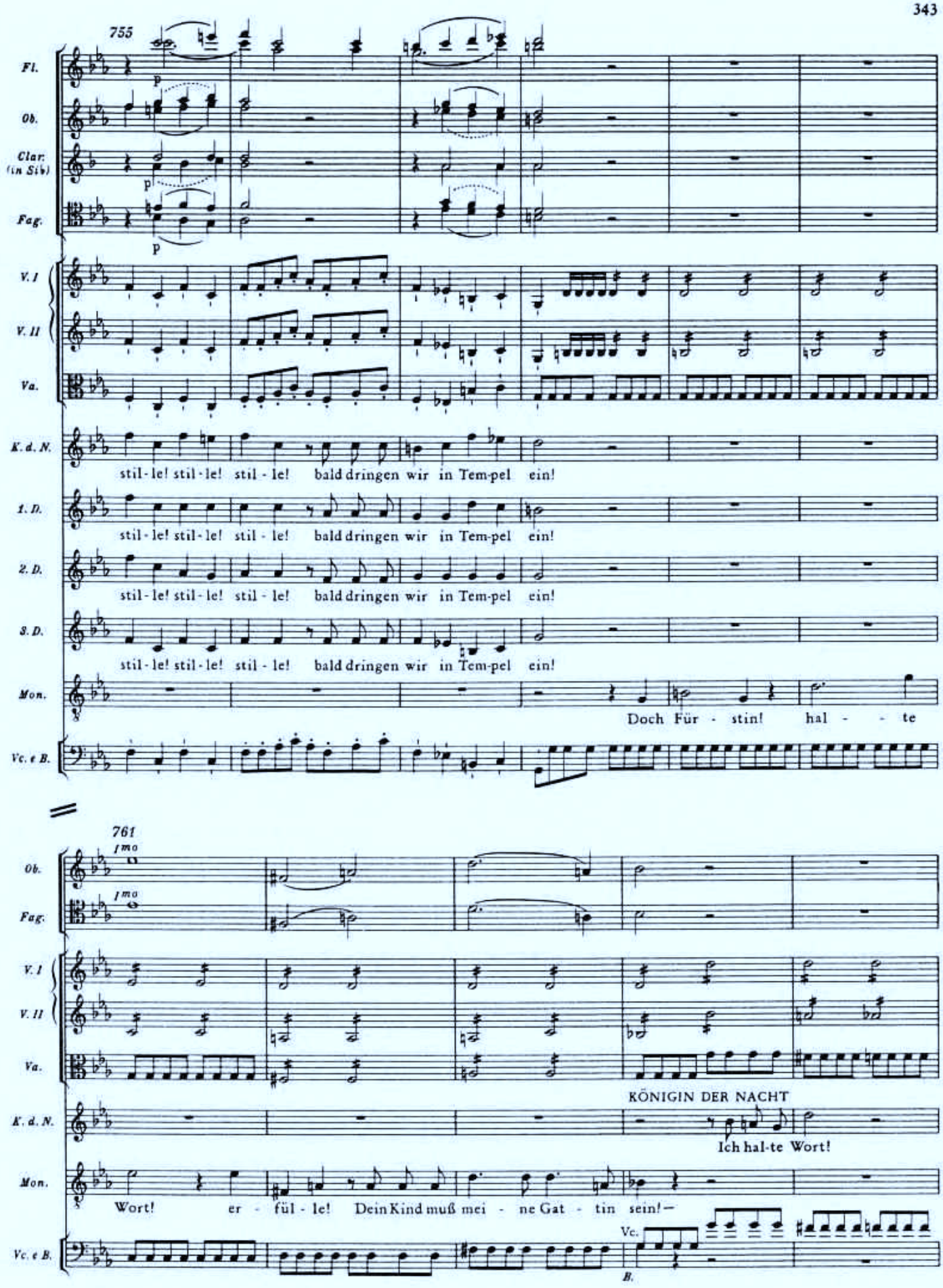
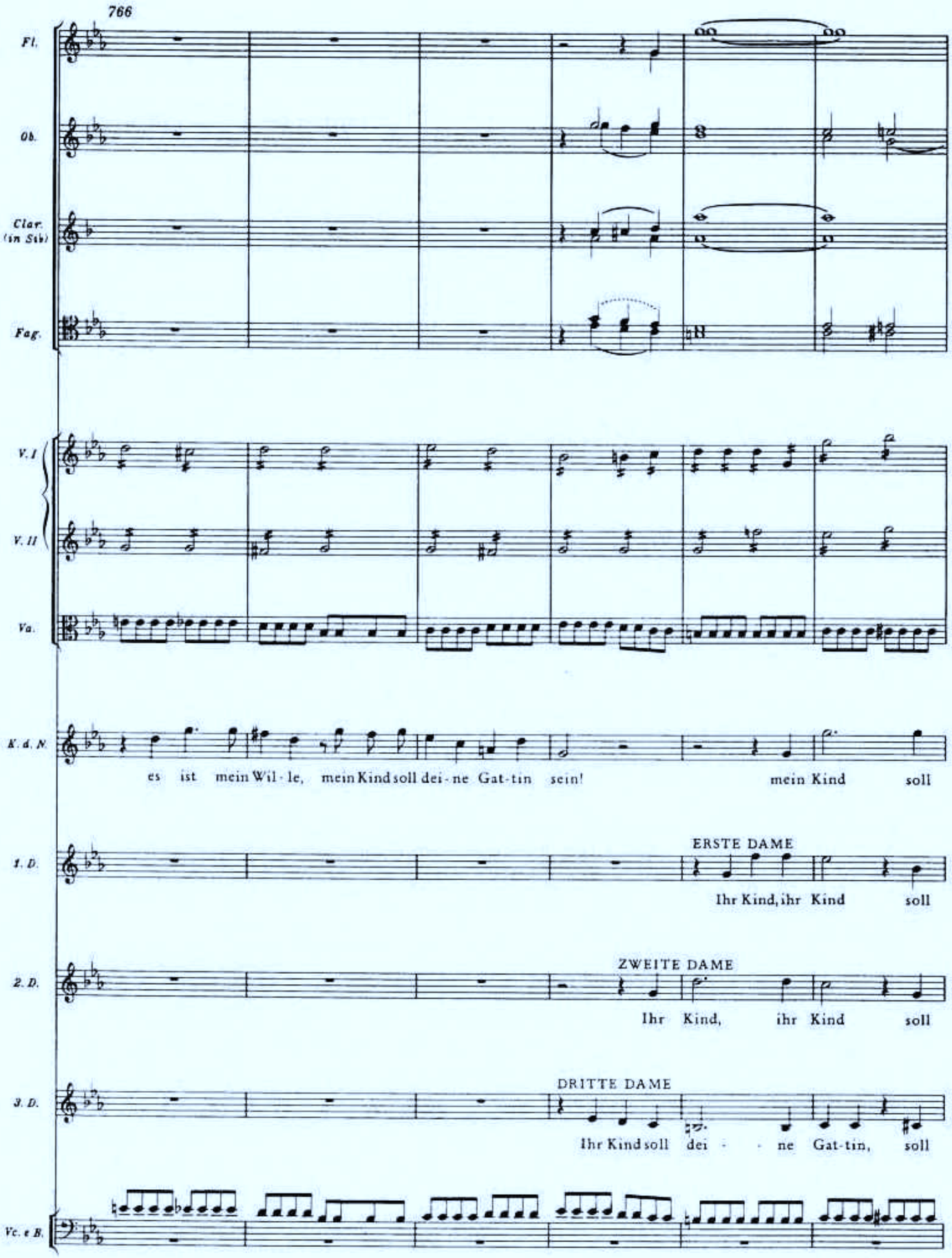
*) T. 578, 4. Achtel: ossia f' (?); vgl. T. 592 und 596.

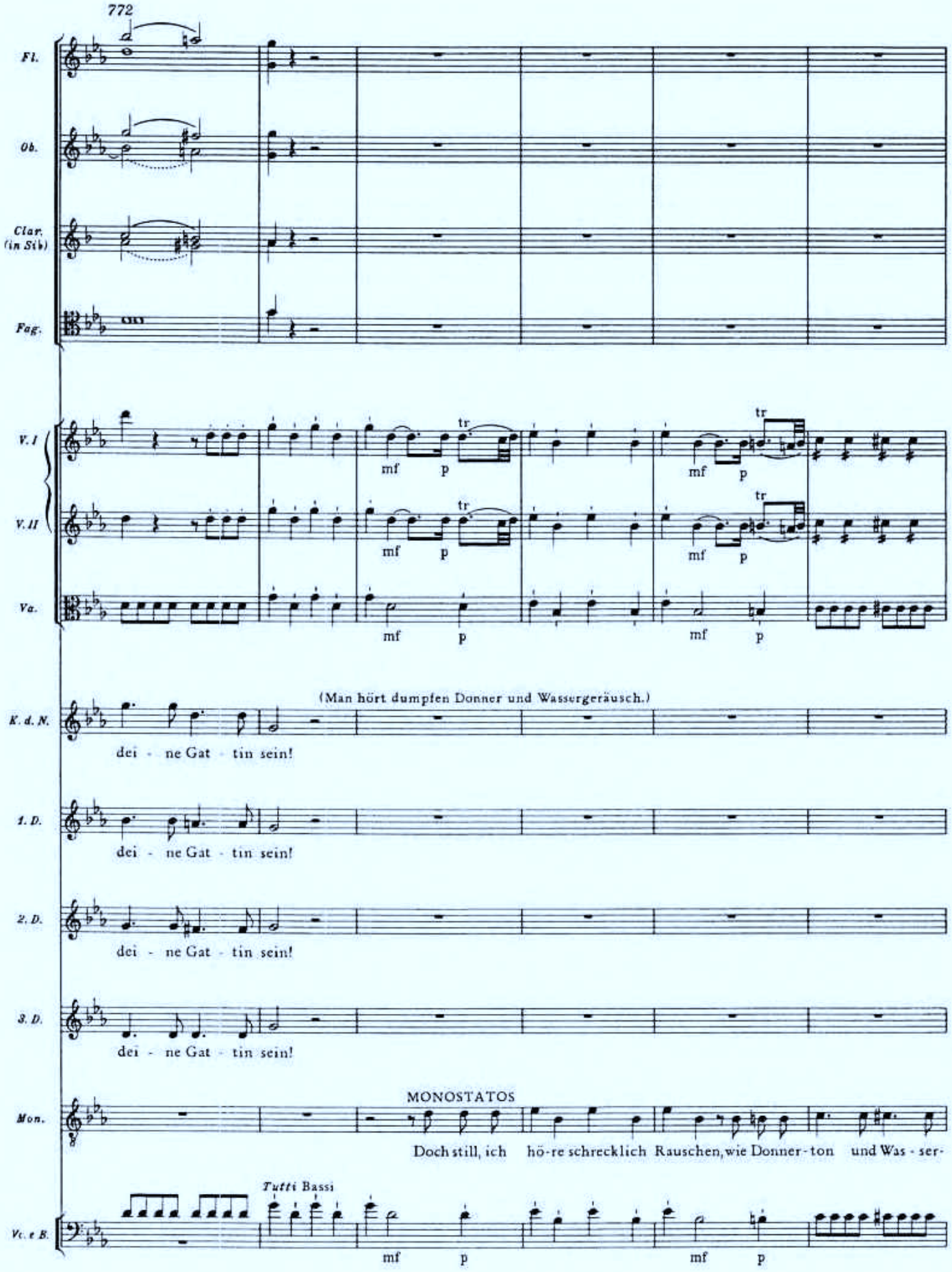
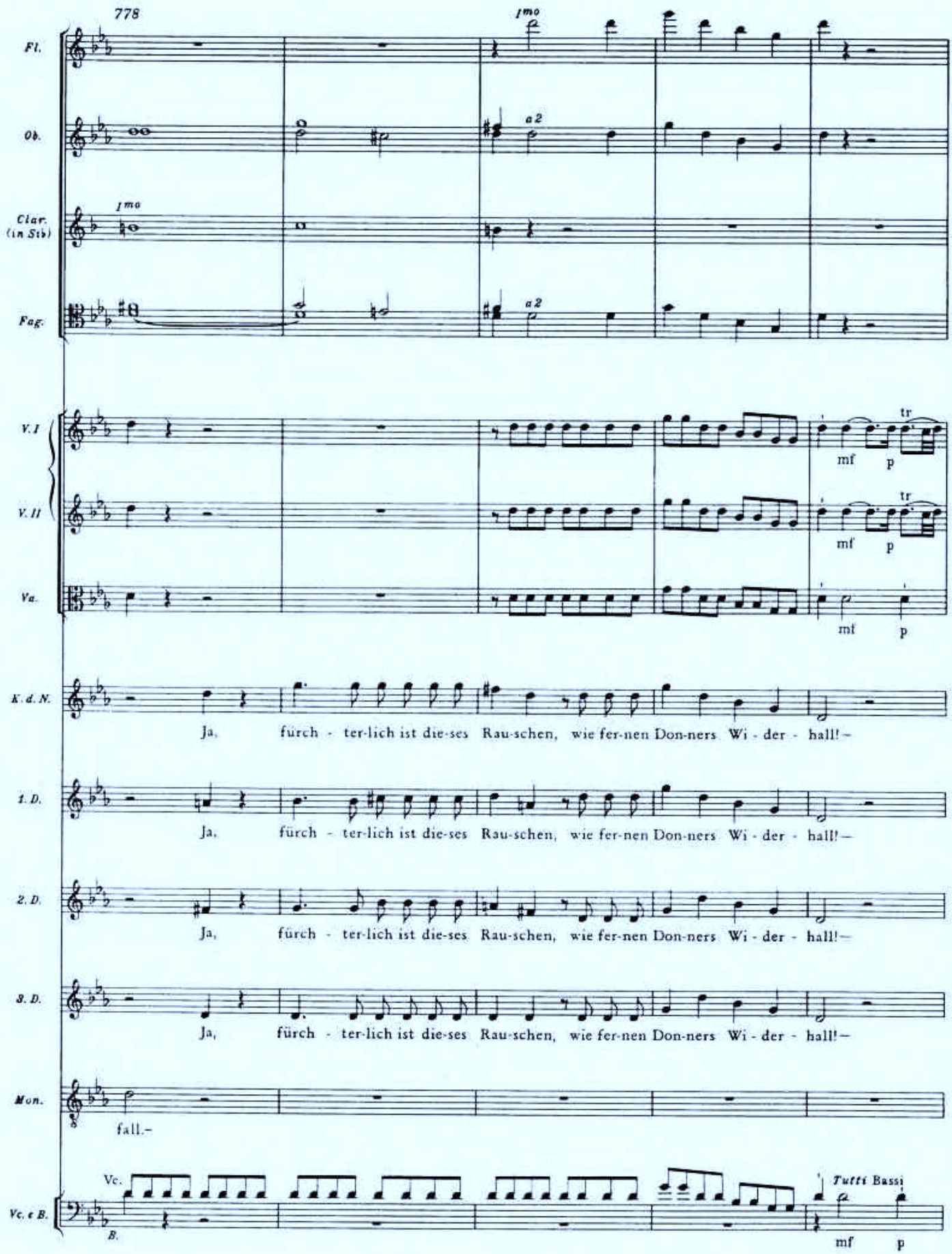
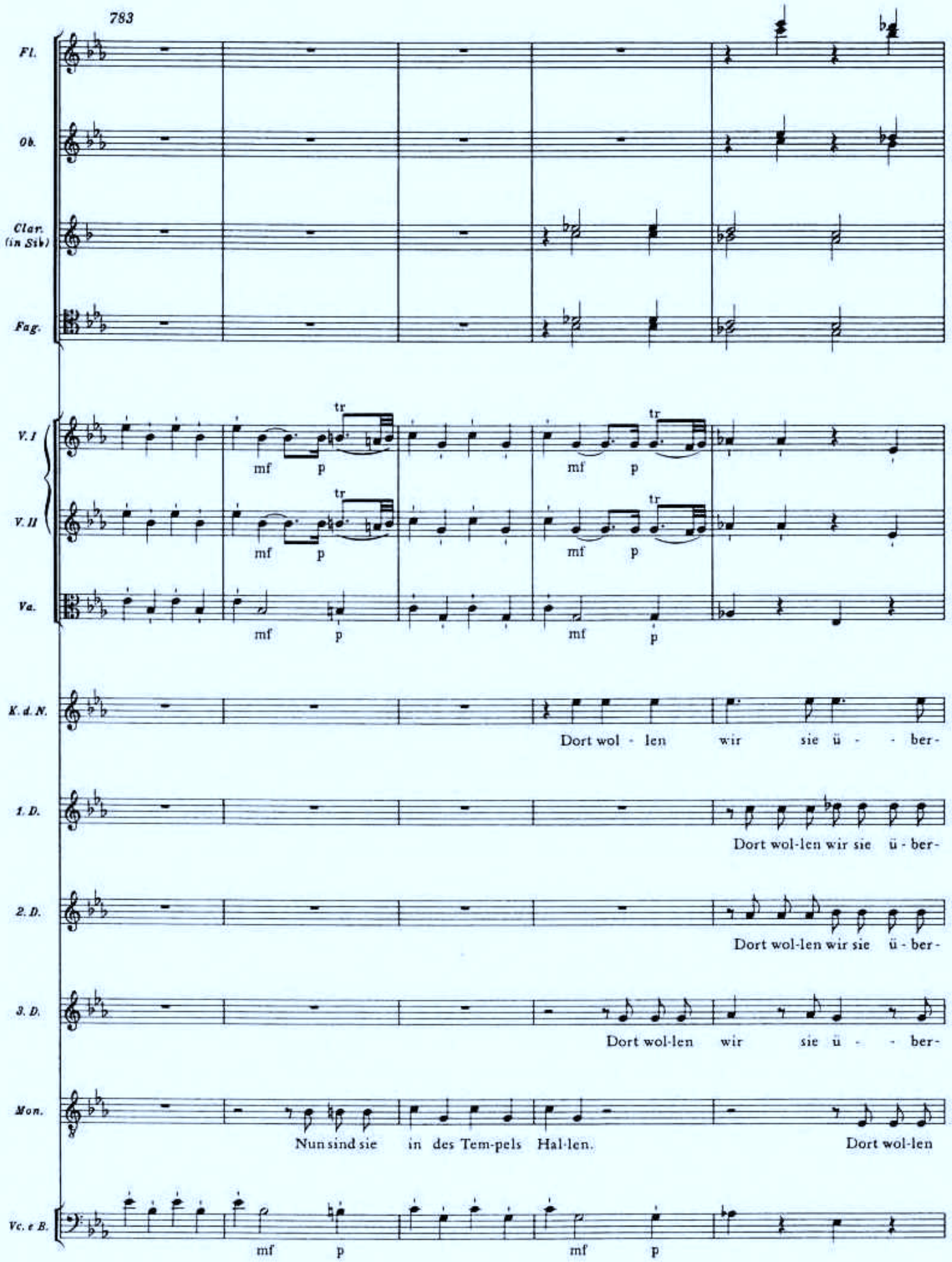
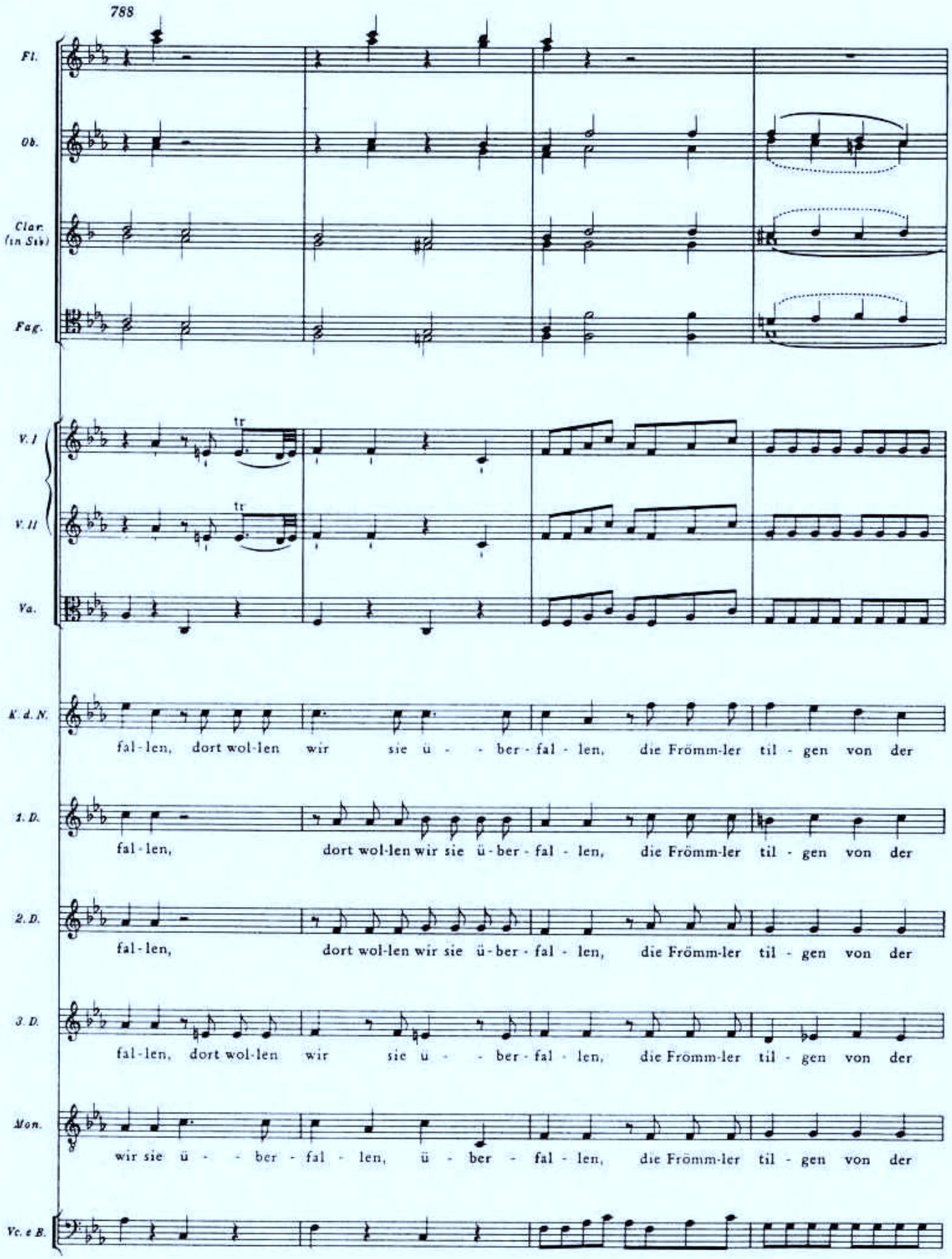
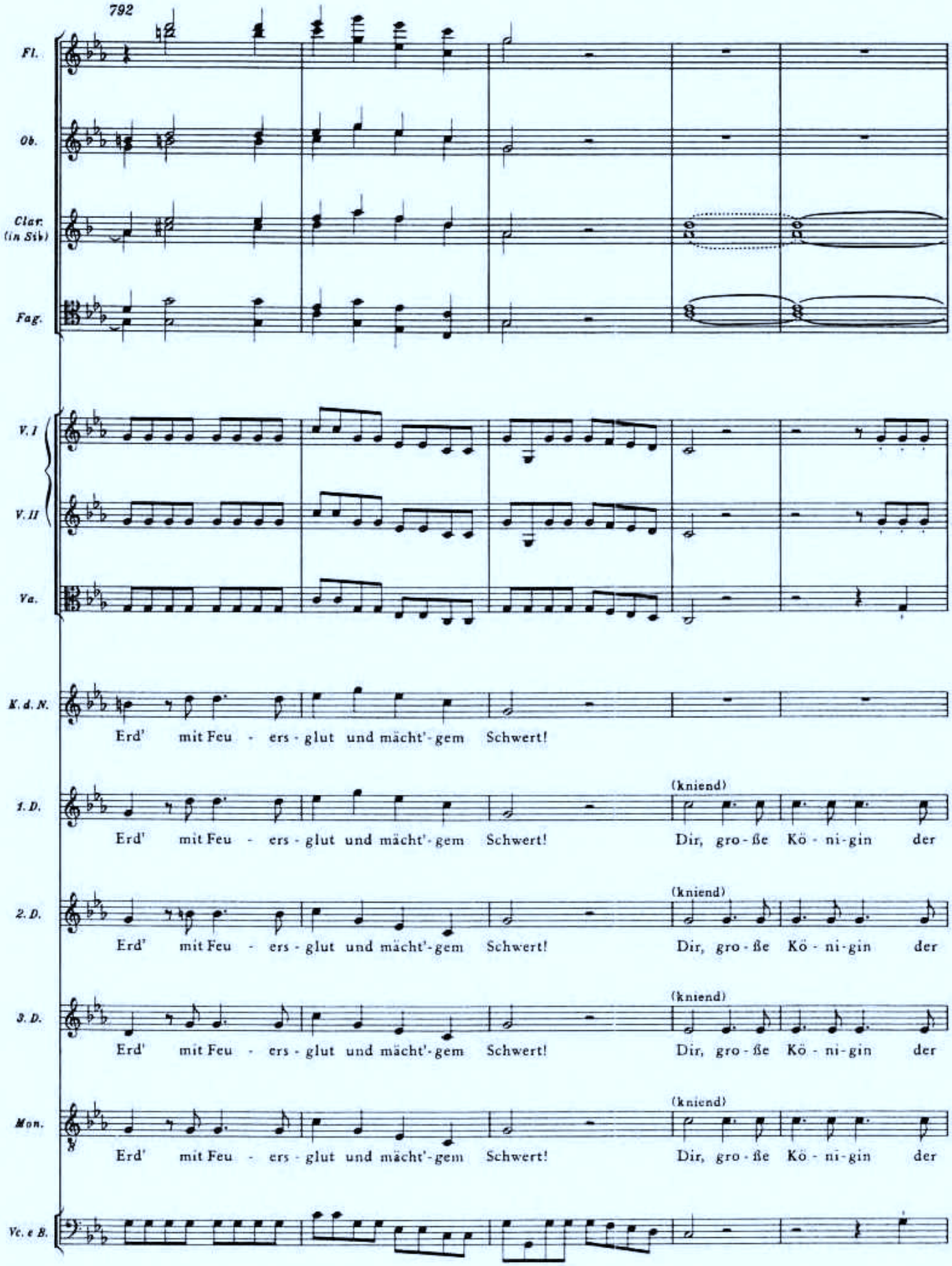
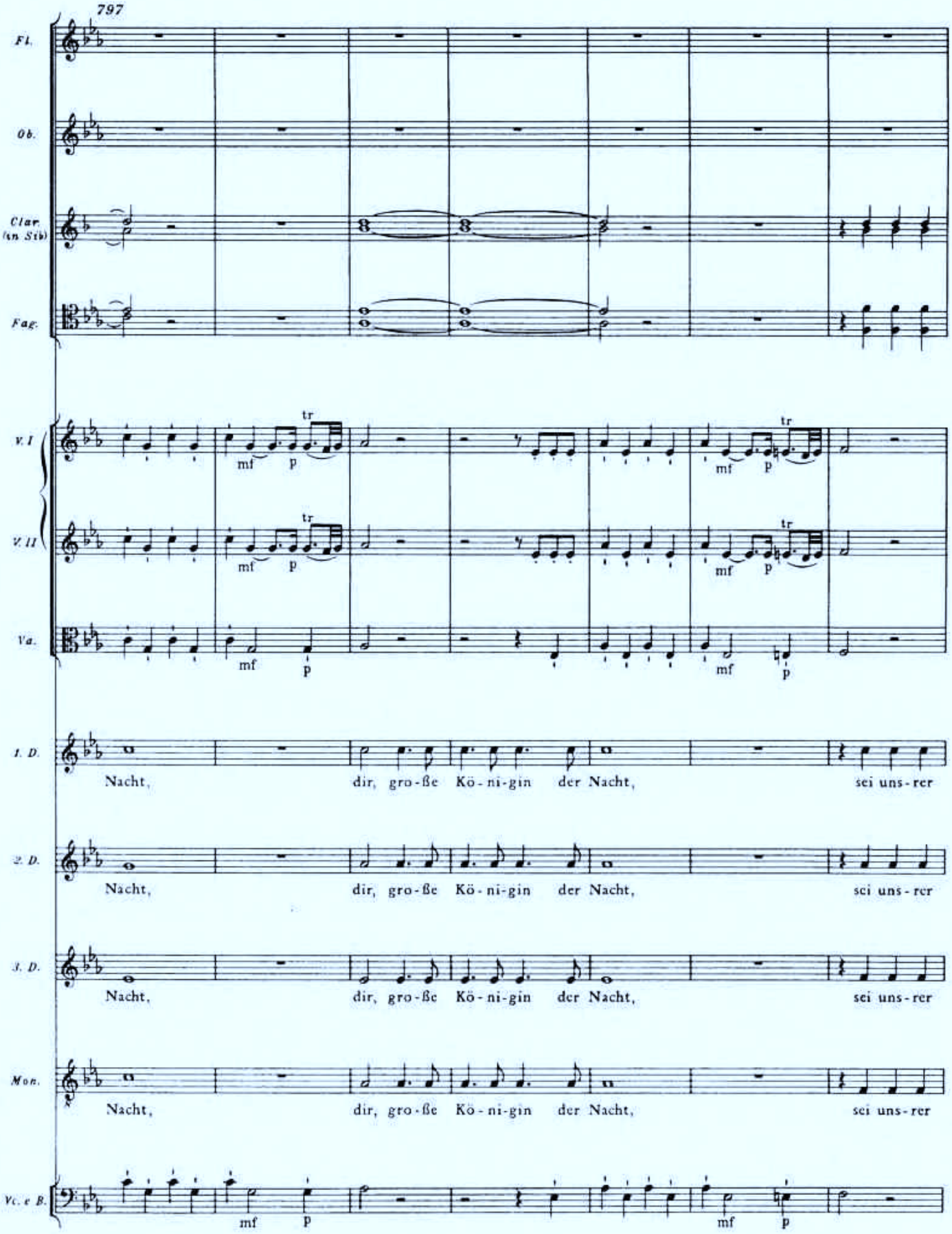
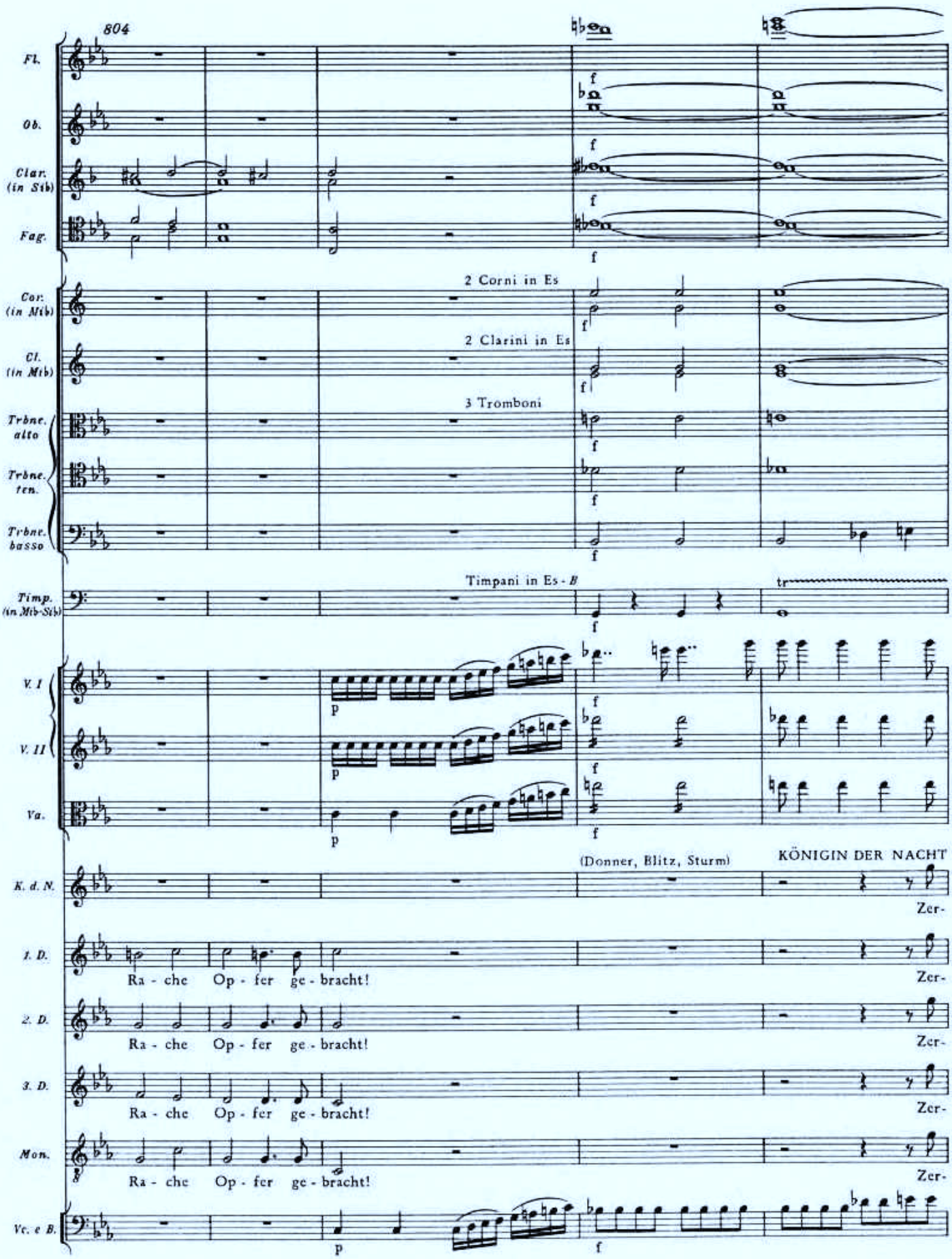
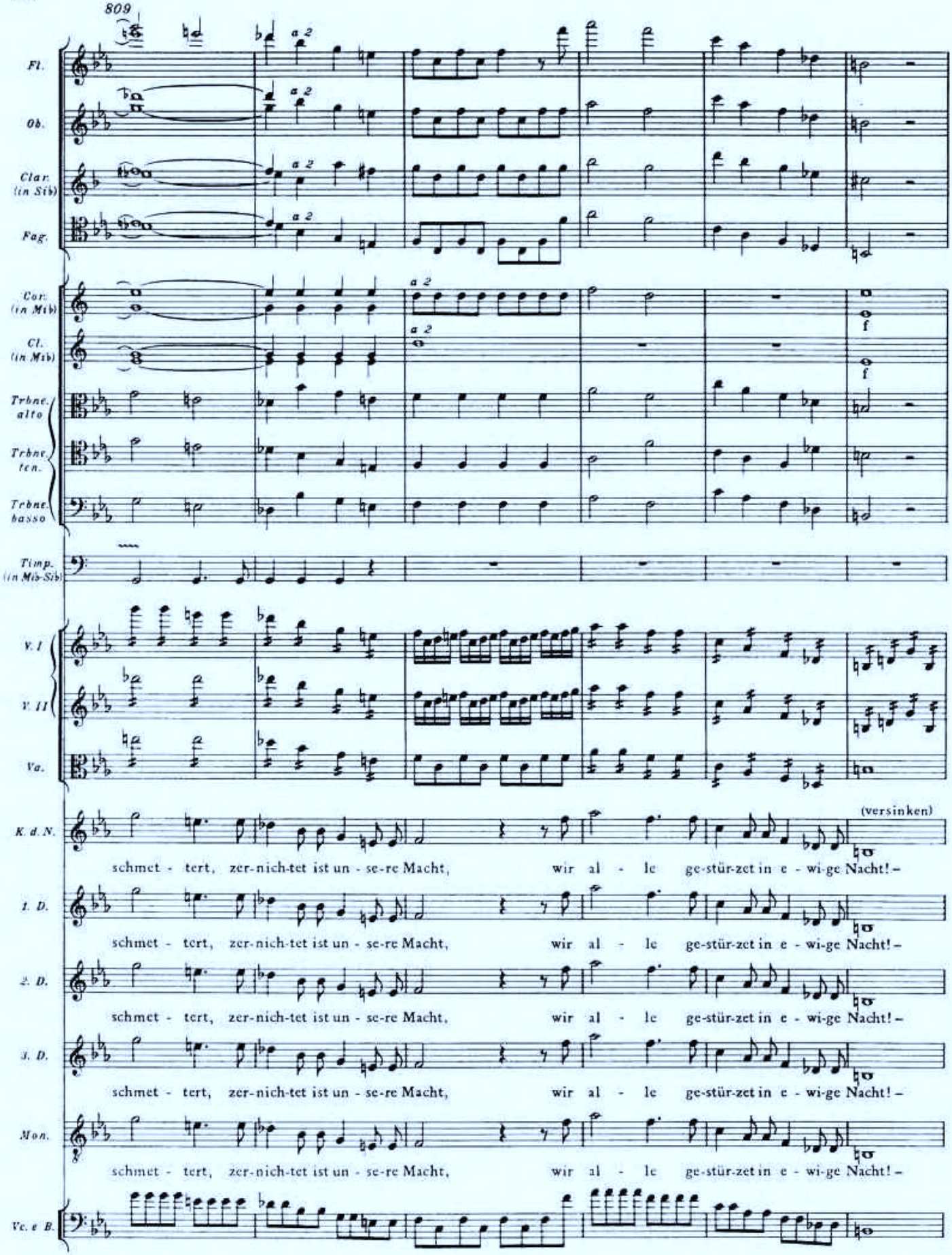
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

597
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
P.
schafft mein Mäd - chen her_____. Klin - get Glöck - chen, klin - get, bringt mein Weib - chen
Vc. e B.
603
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Str. d'a.
P.
her!— Klin - get Glöck-chen, klin - get, bringt mein Weib-chen her! bringt sie her!
Vc. e B.

*) D. h. Papagena und Papageno.

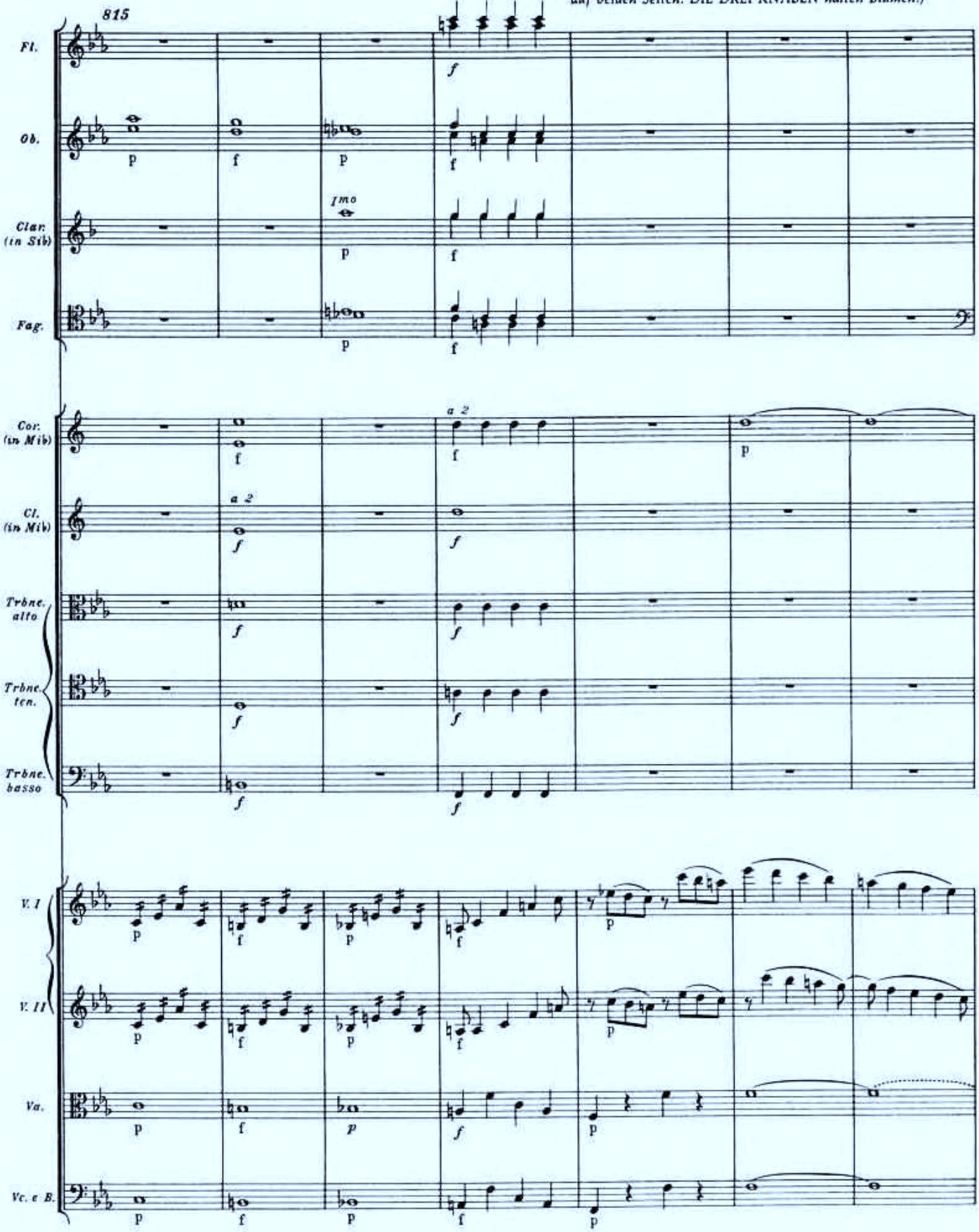
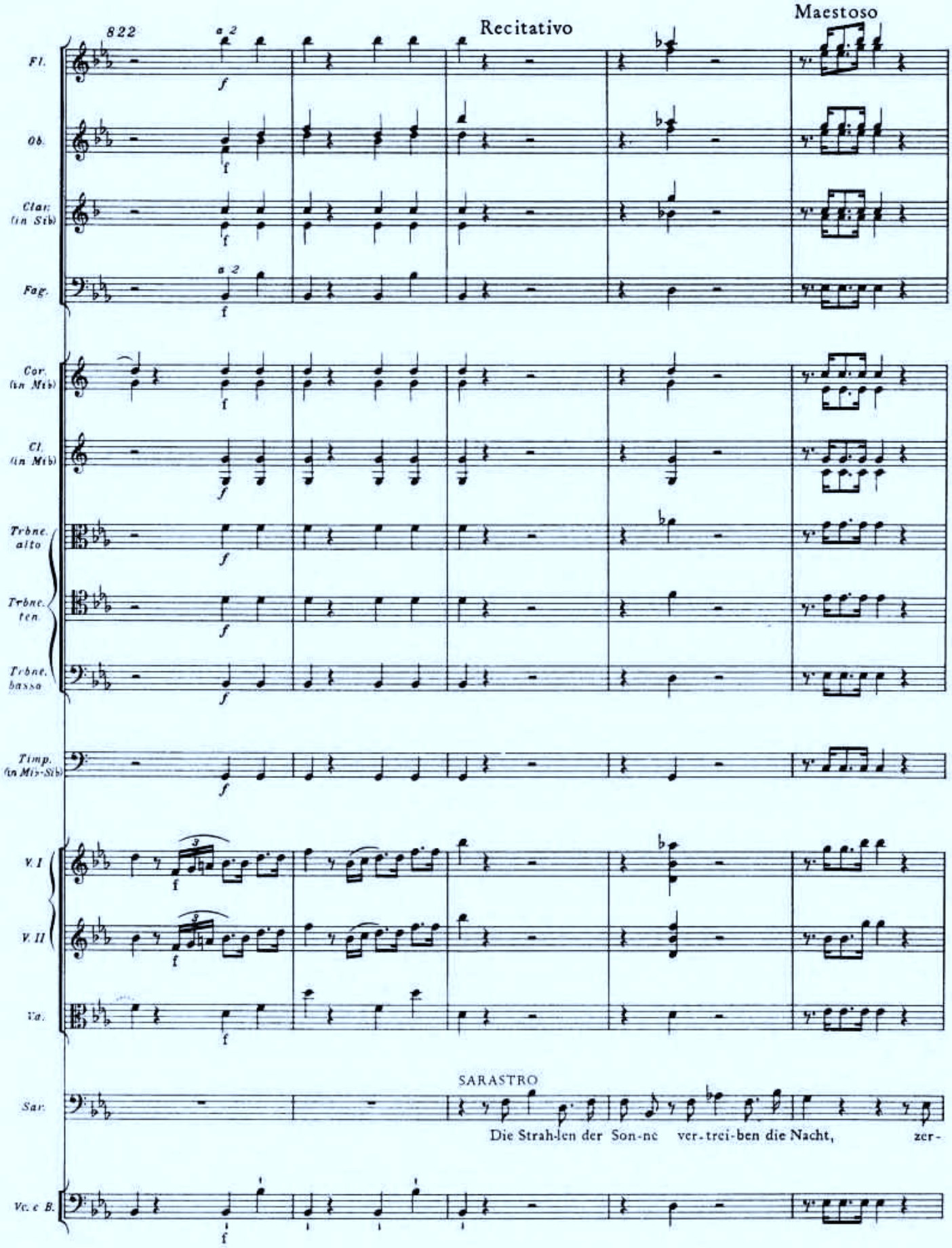

626
V. I
V. II
Va.
PAPAGENA
Pa.
Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa-
P.
Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa-
Vc. e B.
635
Fag.
p
V. I
V. II
Va.
Pa.
Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- ge - no!
P.
Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- Pa- ge - na! Bist du
Vc. e B.

641
Fl.
Fag.
Cor. (in Sol)
a 2
p
V. I
V. II
Va.
Pa.
Nun bin ich dir ganz ge - ge-ben.
Nun so_
P.
mir nun ganz ge - ge - ben?–
Nun so_ sei mein lie-bes Weib-chen!
Vc. e B.
647
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
a 2
f
V. I
V. II
Va.
crescendo
p
Pa.
sei mein Her-zens-täub-chen! mein Her-zens-täub-chen! mein Her-zens - täubchen!
P.
mein lie - bes Weib-chen! mein lie - bes Weibchen!
Wel - che
Vc. e B.

653
1mo
Fag.
p
V. I
V. II
tr
p
Va.
Pa.
Wel - che Freu-de wird das sein, wenn die
P.
Freu-de wird das sein, wenn die Göt-ter uns be - den-ken,
Vc. e B.
p
659
1mo
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pa.
Göt-ter uns be - den-ken, uns-rer Lie-be Kin-der schen-ken, uns-rer Lie-be Kin-der schen-ken, so lie-be
P.
uns-rer Lie-be Kin-der schen-ken, uns-rer Lie-be Kin-der schen-ken, so lie-be
Vc. e B.

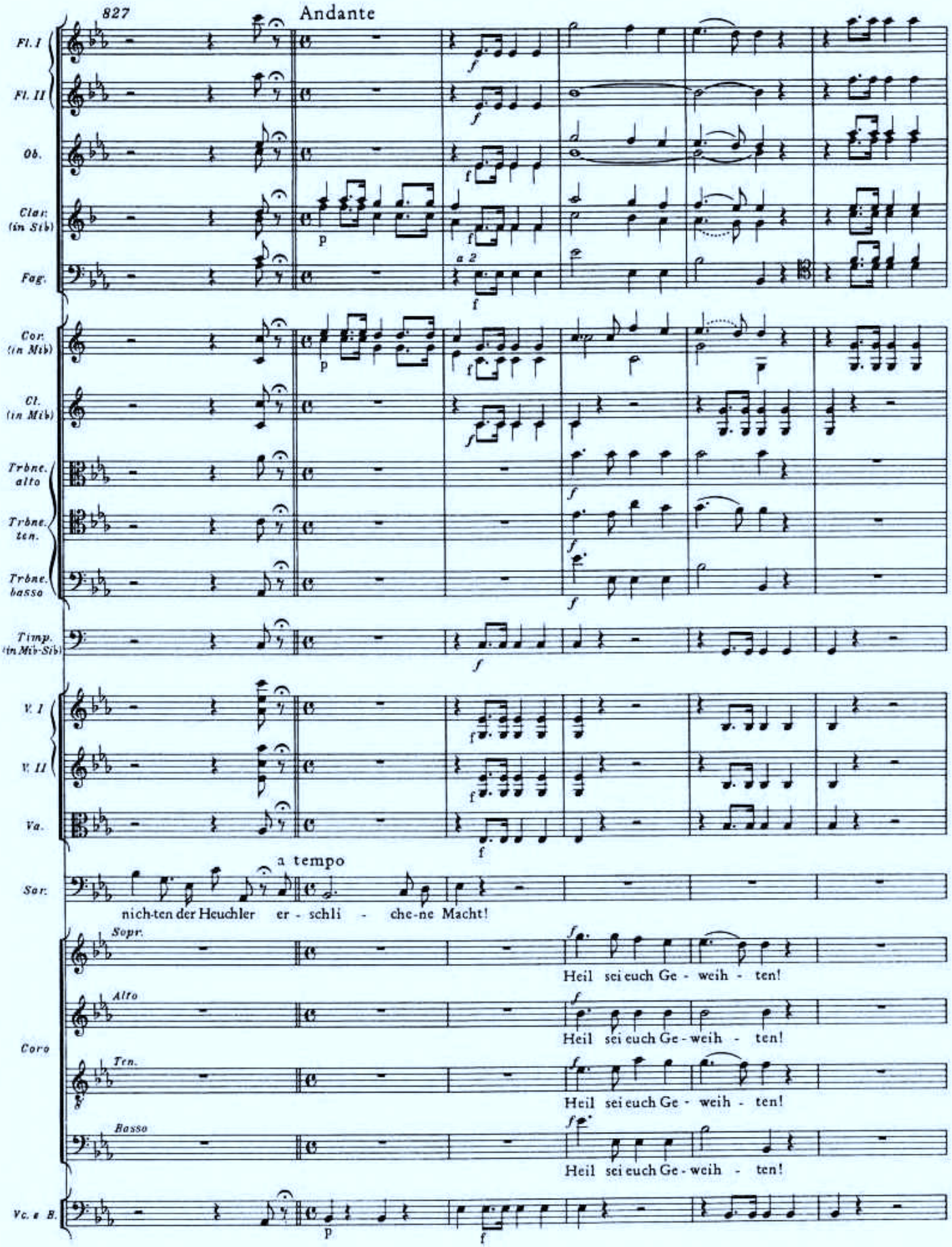
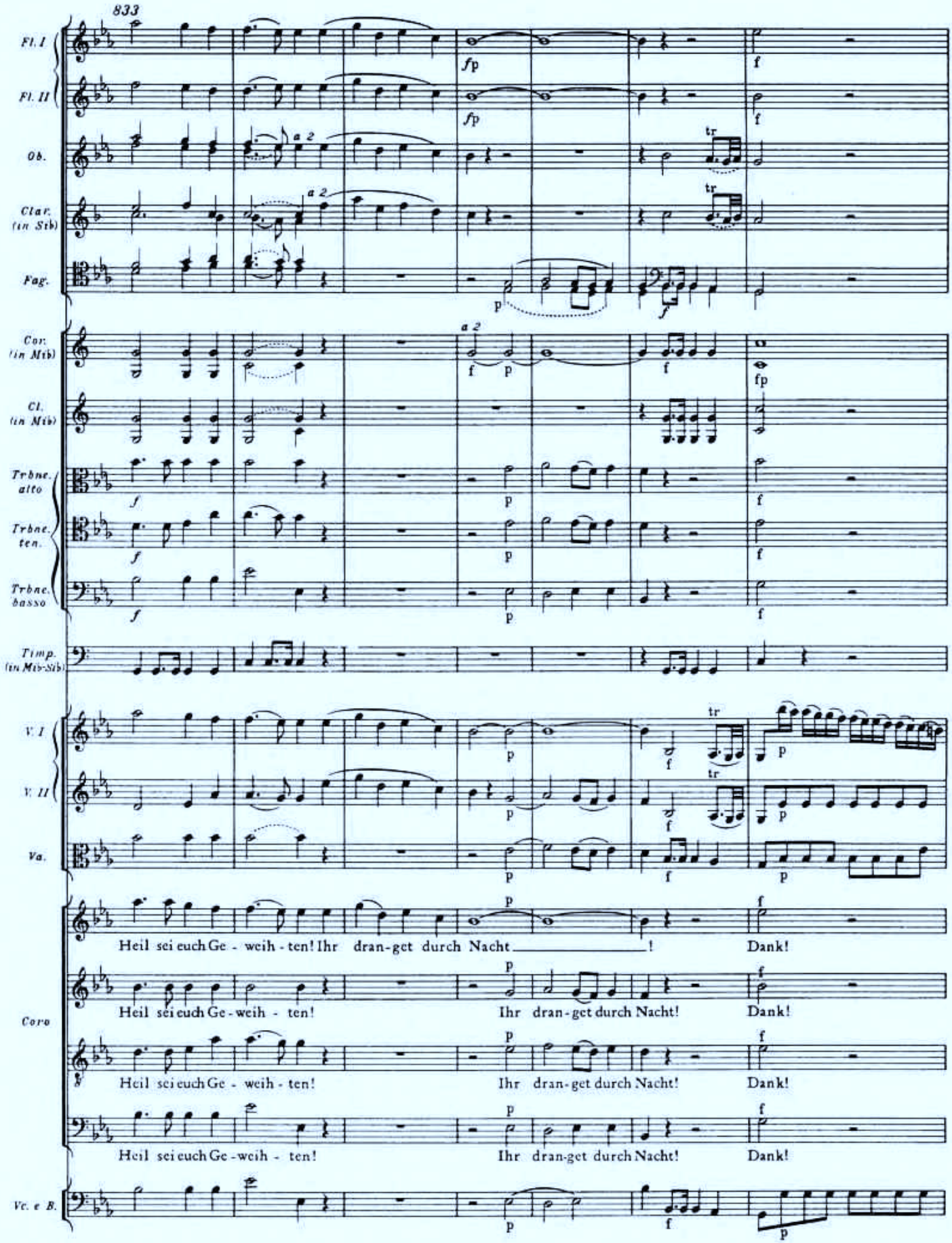
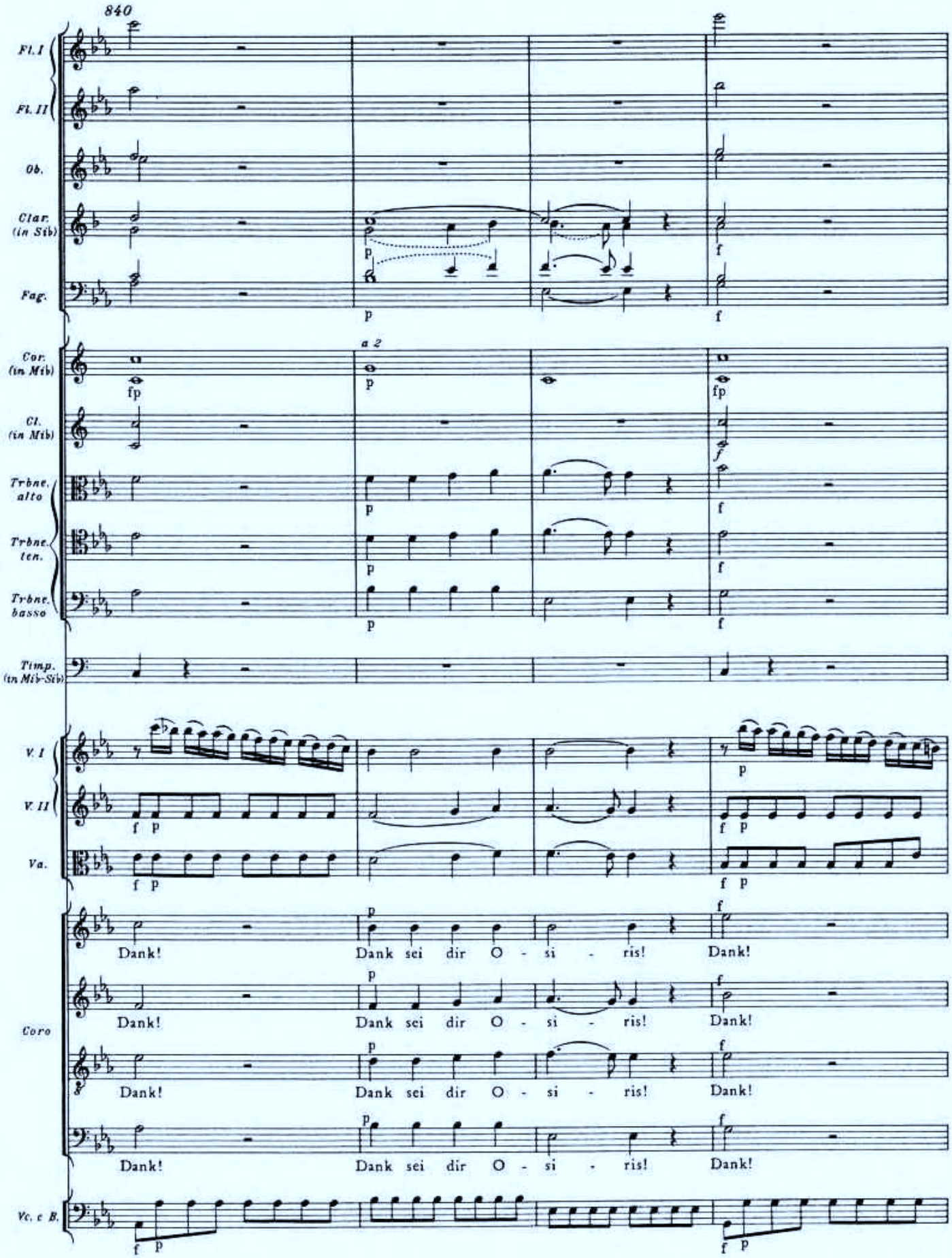
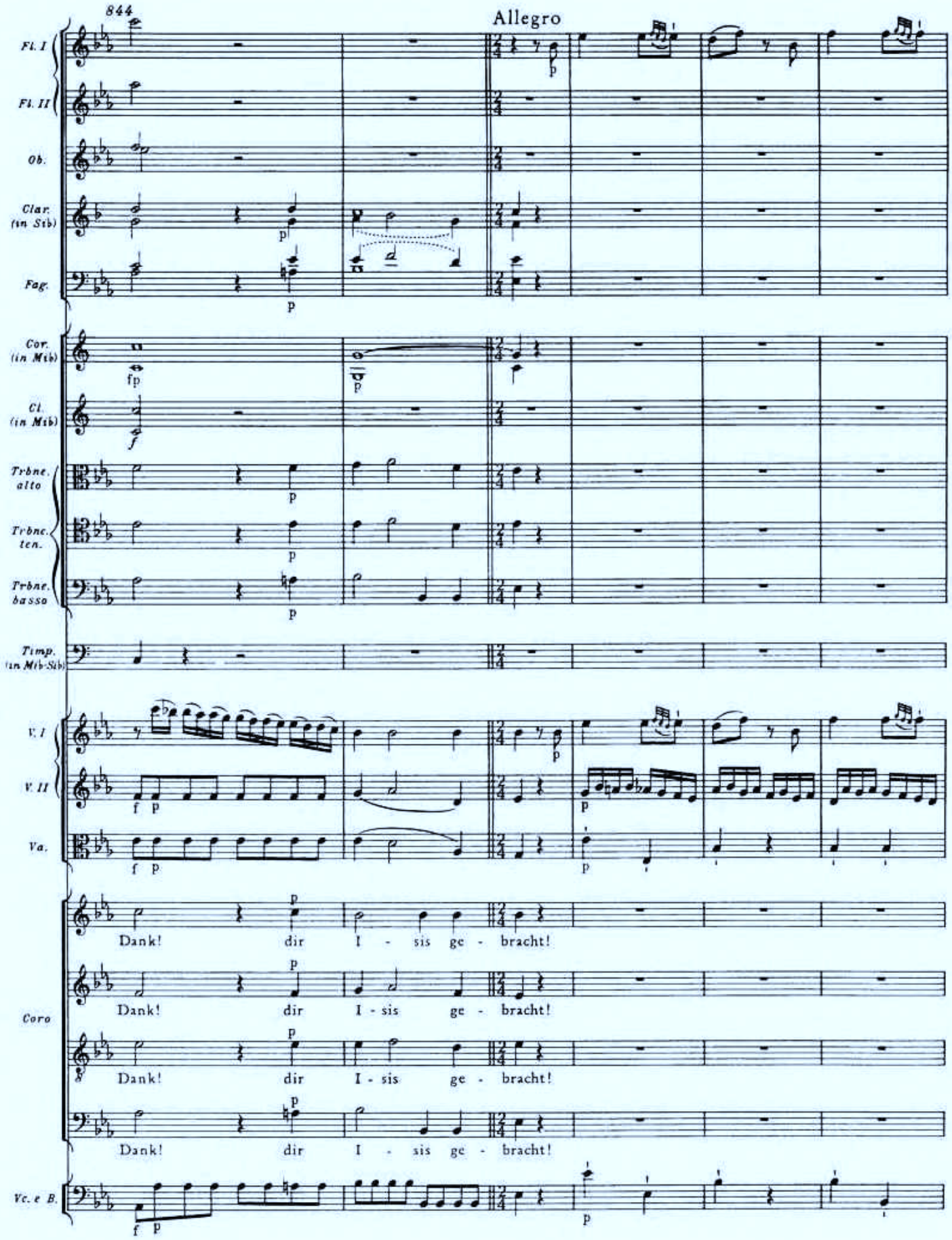
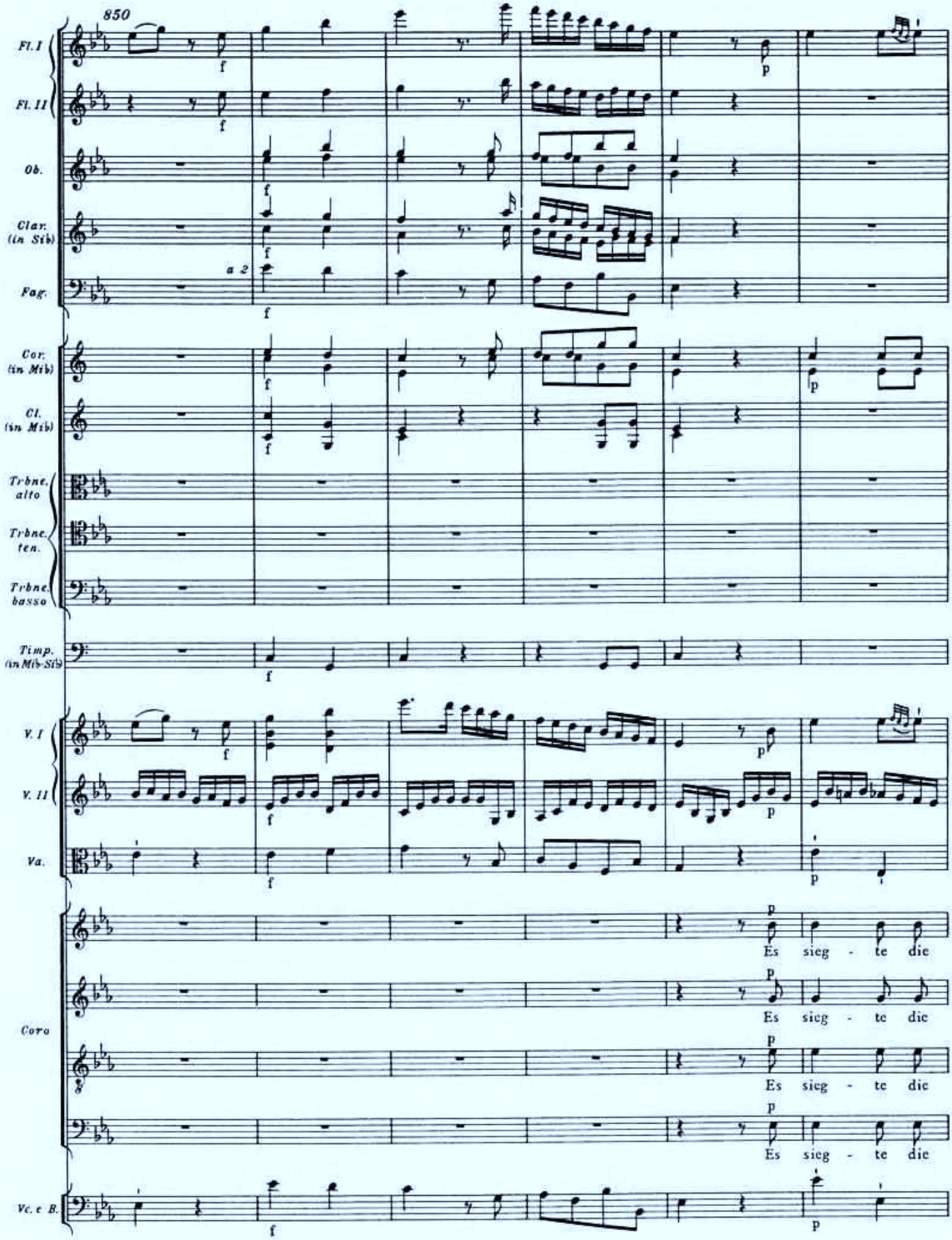
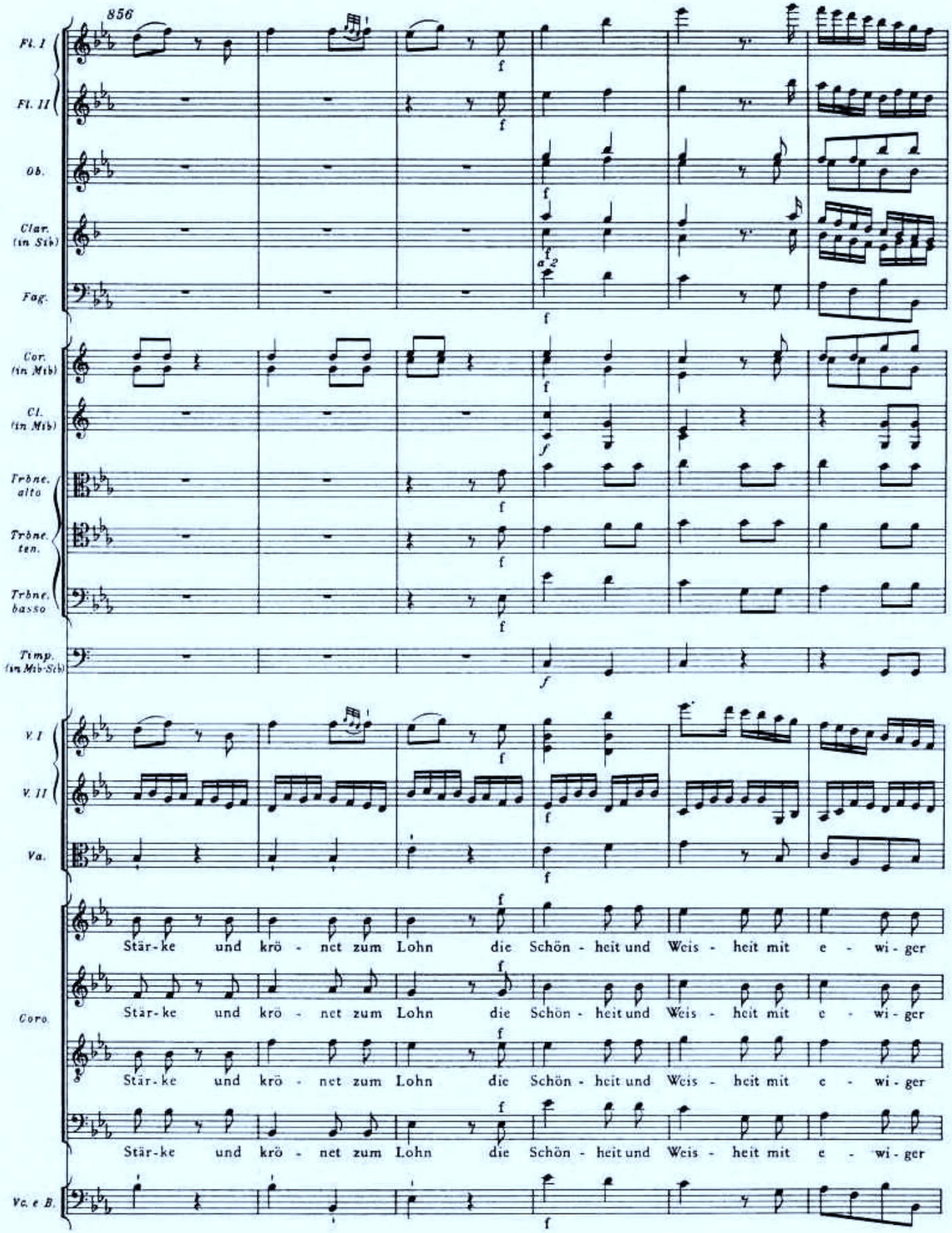

665
ri - tar - dan - do
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pa.
P.
Vc. e B.
klei - ne Kin-der - lein! Kin-der - lein! Kin-der - lein! Kin-der - lein! so lie - be
672
in tempo
a 2
Cor. (in Sol)
klei - ne Kin-der - lein, so lie - be klei - ne Kin-der - lein.
Erst ei-nen klei-nen Pa-pa-

677
682
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pa.
P.
Vc. e B.
a 2
tr
Dann ei-ne klei-ne Pa-pa-ge-na!
dann
ge-no!
dann wie-der ei-nen Pa-pa-ge-no!
wie-der ei-ne Pa-pa-ge-na! Pa-pa-ge-na! Pa-pa-ge-na! Pa-pa-ge-na! Pa-pa-ge-
Pa-pa-ge-no! Pa-pa-ge-no! Pa-pa-ge-no! Pa-pa-ge-
cresc.

687
1mo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pa.
P.
Vc. e B.
p
na! Es ist das höch-ste der Ge - füh-le, wenn vie-le,
no! Es ist das höch-ste der Ge - füh-le,
693
a 2
mfp
vie - - - - - - - - - - - - - - - le
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-
wenn vie-le Pa-pa-pa-pa - ge-no, Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge-no, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-
pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-
Vc.

697
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pa.
P.
Vc. e B.
Tutti Rassi
ge - na der El - tern Se - gen wer - den sein.
ge - no der El - tern Se - gen wer - den sein. Es ist das höch-ste der Ge-
703
Es ist das hoch-ste der Ge - füh-le, wenn vie-le Pa- pa- pa- pa - ge-na, Pa- pa- pa- pa- pa- pa-
füh-le, wenn vie-le, vie

708
a 2
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pa.
P.
Vc. e B.
mfp
p
f
ge-na, Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge-na, Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge - na der El - tern Se - - - gen
- - - - - le Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge - no der El - tern Se - - - gen
713
cresc.
cre -
wer - den sein, Pa-pa - ge-na! Pa-pa - ge-na! Pa-pa- pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge - na der El-tern
wer - den sein, Pa-pa - ge-no! Pa-pa - ge-no! Pa-pa- pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge - no der El-tern

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

730
a 2
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Pa.
P.
Vc. e B.
sein, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge-na!
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge-na, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-
sein, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge-no! Pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge-no, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-
736
(beide ab)
ge-na, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge - - - na!
ge-no, Pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge - - - no!

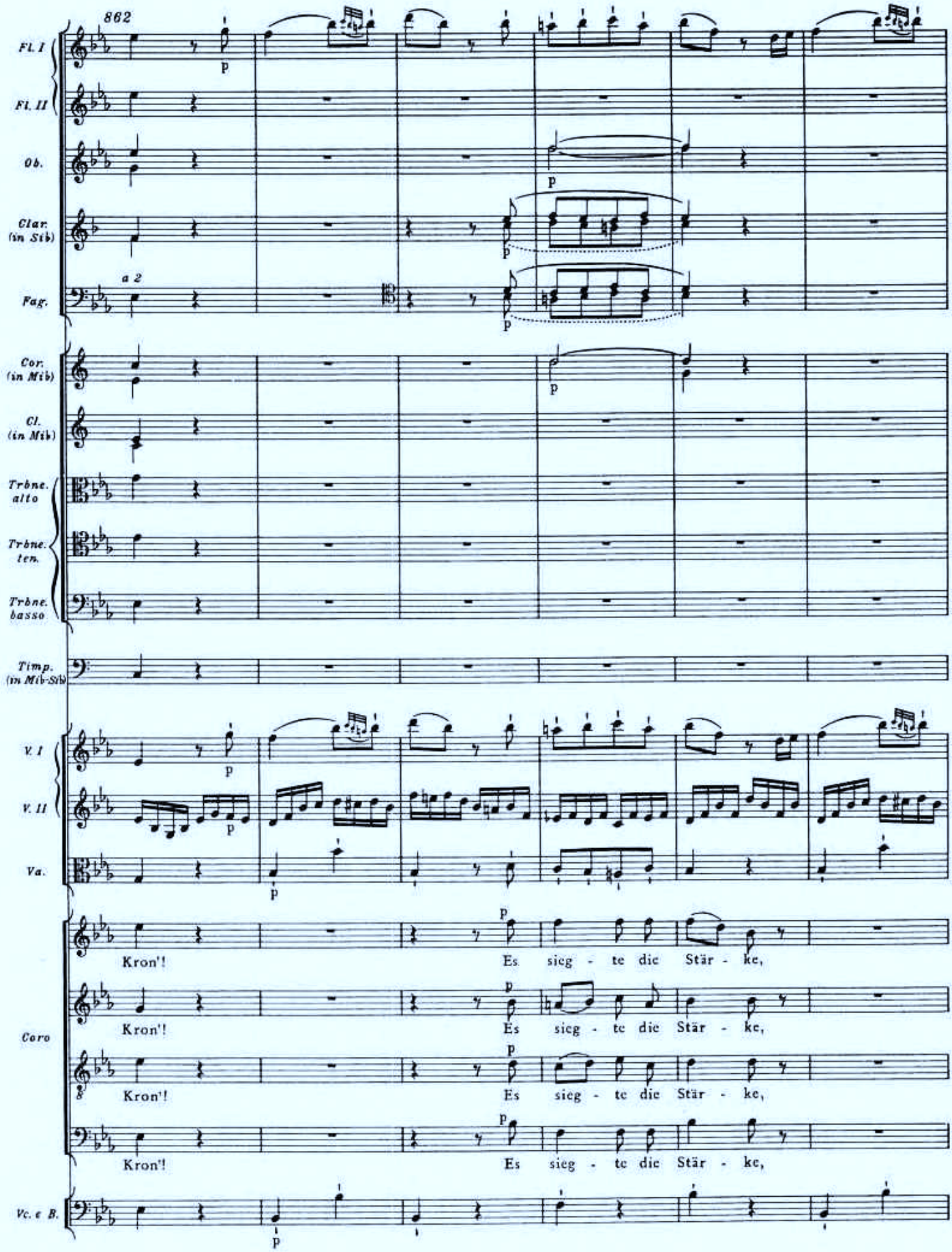
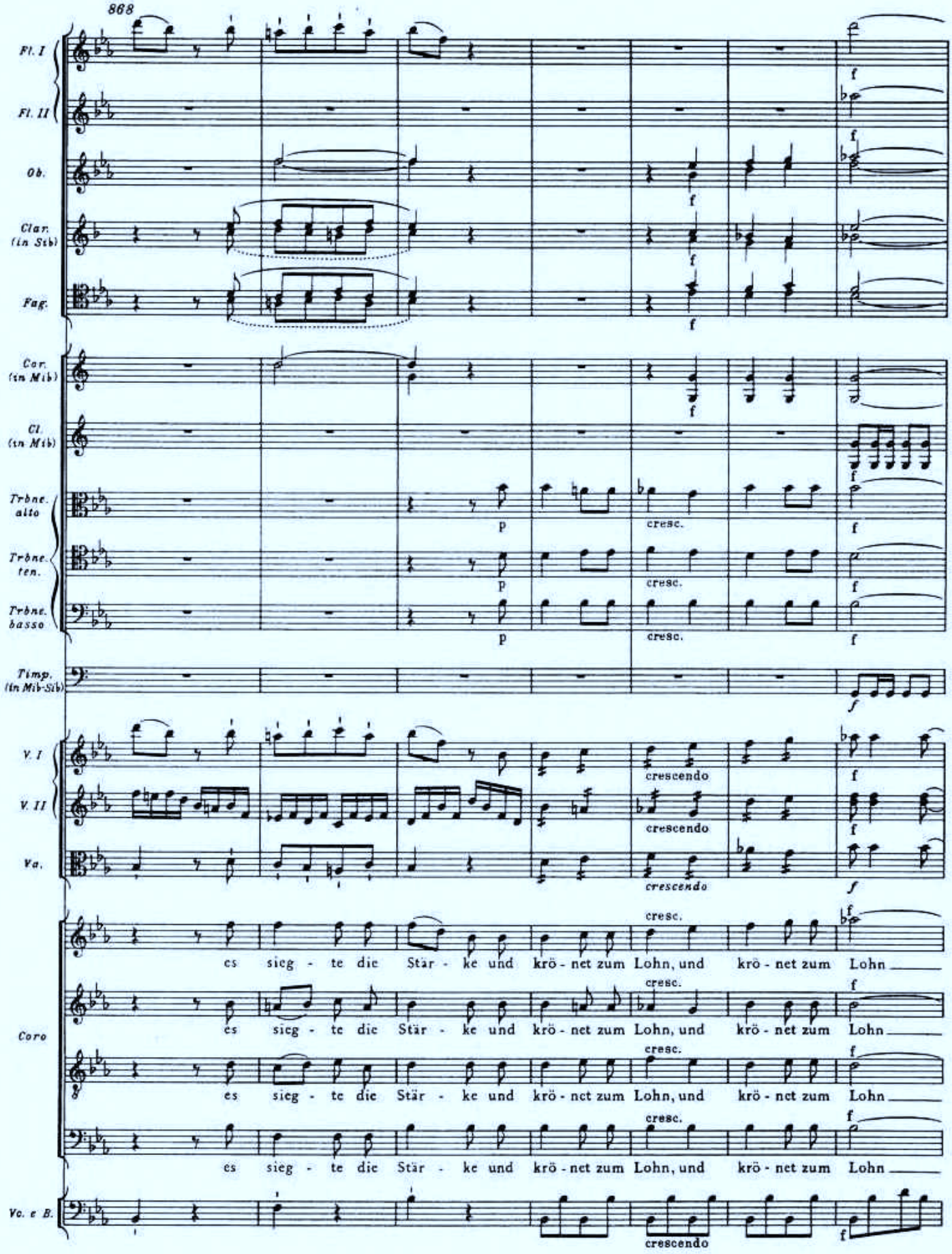
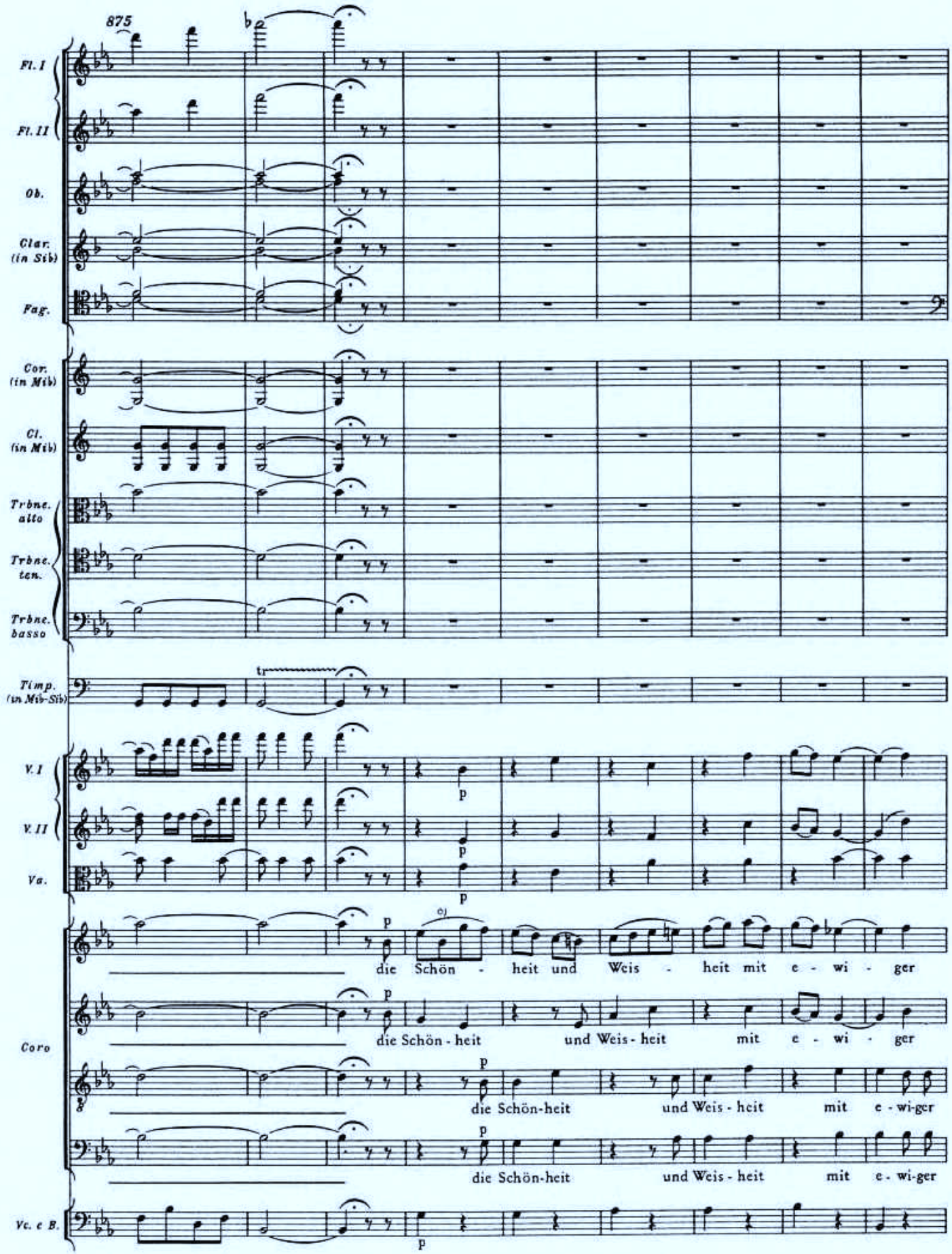
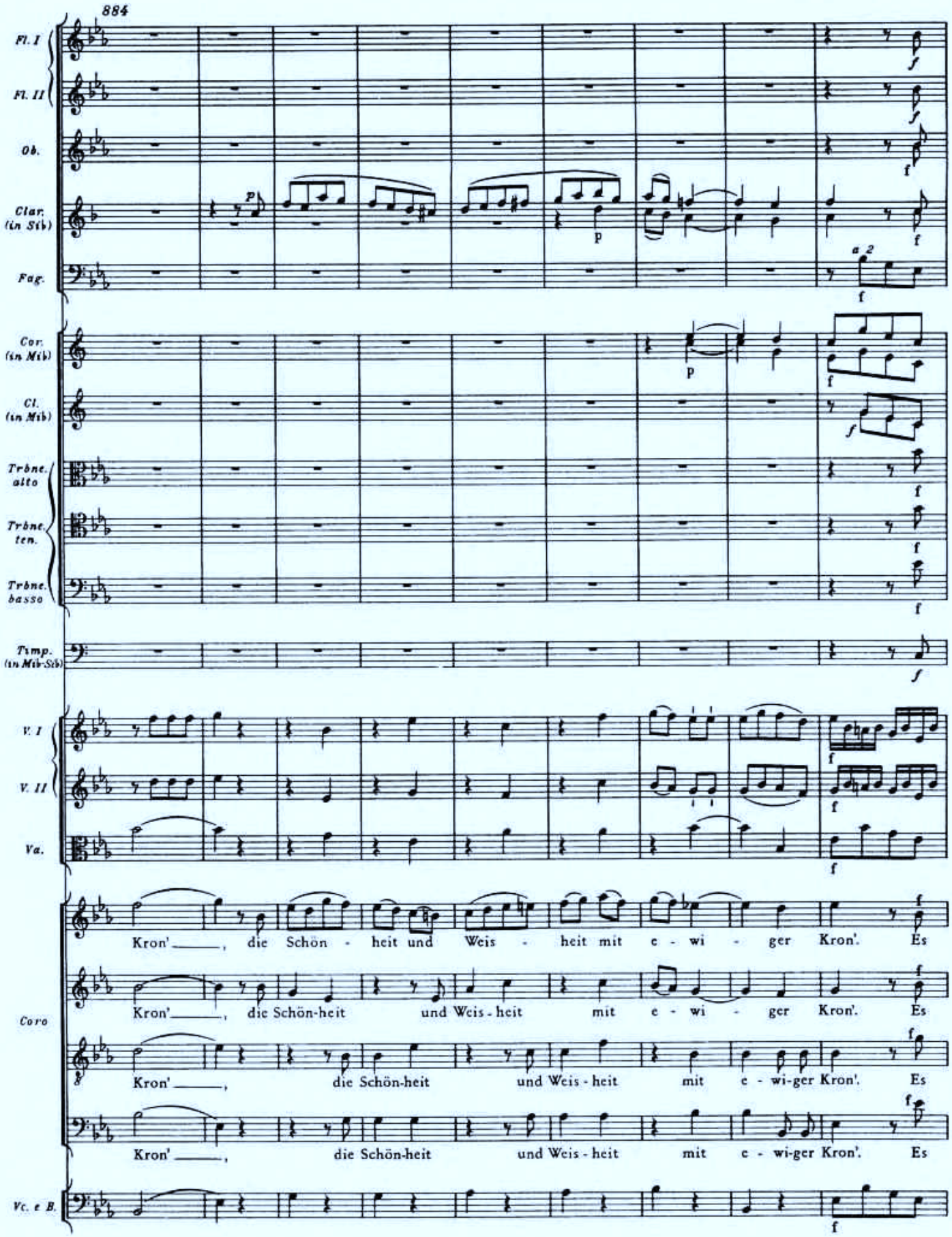
Dreißigster Auftritt

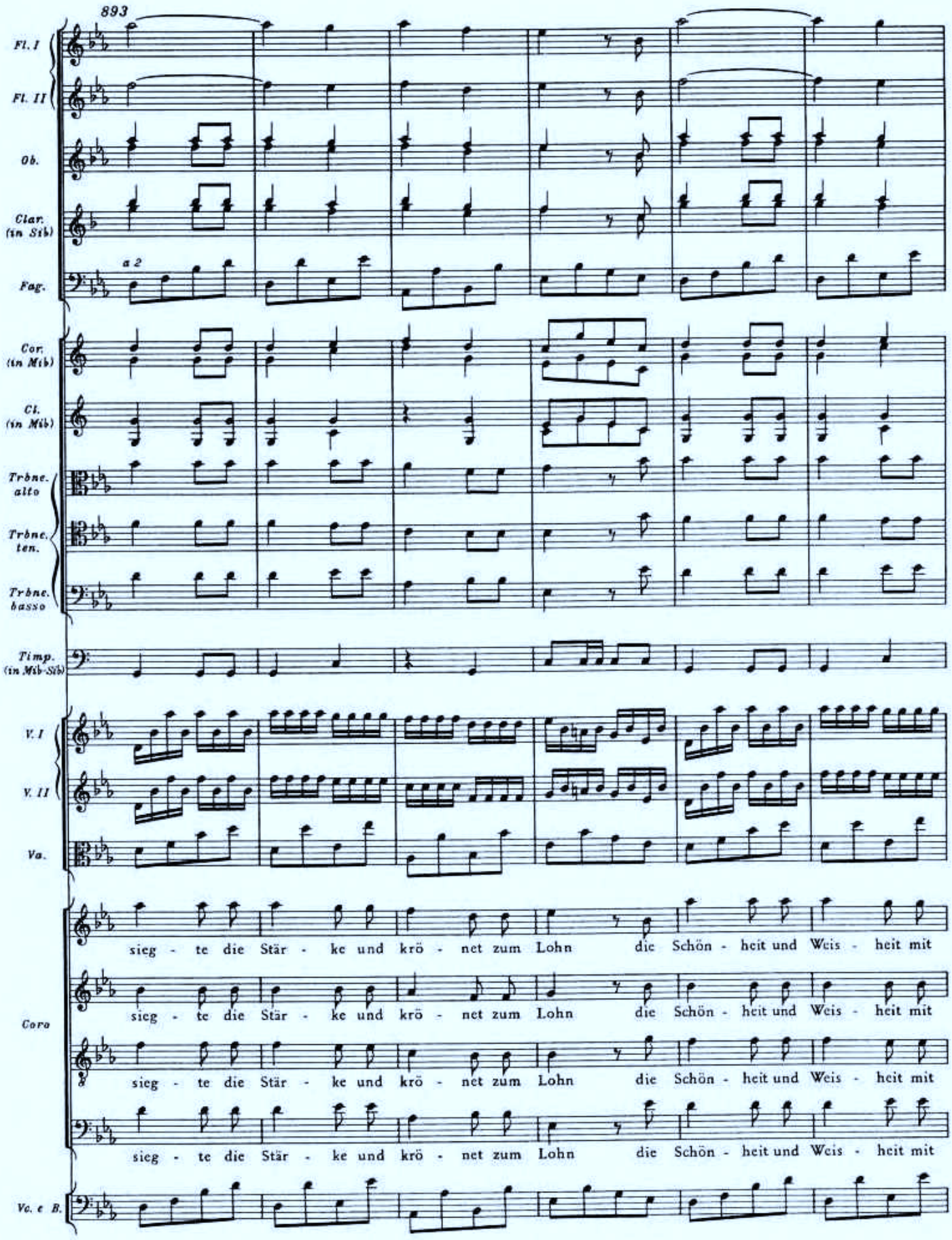
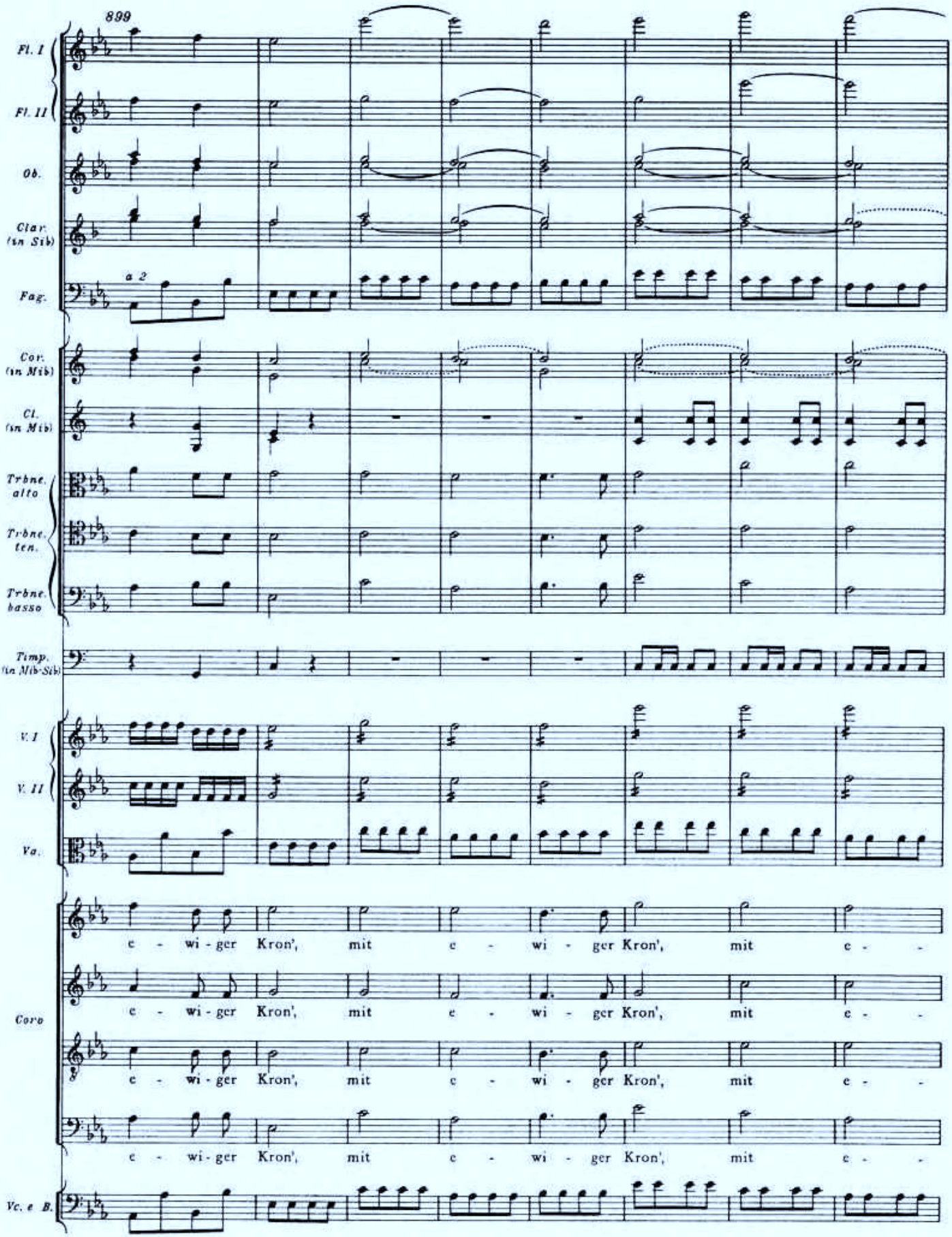
DER MOHR, DIE KÖNIGIN mit allen ihren DAMEN kommen
von beiden Versenkungen; sie tragen schwarze Fackeln in der Hand.

755
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
stil - le! stil - le! stil - le! bald dringen wir in Tem-pel ein!
1. D.
stil - le! stil - le! stil - le! bald dringen wir in Tem-pel ein!
2. D.
stil - le! stil - le! stil - le! bald dringen wir in Tem-pel ein!
S. D.
stil - le! stil - le! stil - le! bald dringen wir in Tem-pel ein!
Mon.
Doch Für - stin! hal - - te
Vc. e B.
761
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
KÖNIGIN DER NACHT
K. d. N.
Ich hal-te Wort!
Mon.
Wort! er - fül - le! Dein Kind muß mei - ne Gat - tin sein!
Vc.
Vc. e B.
B.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

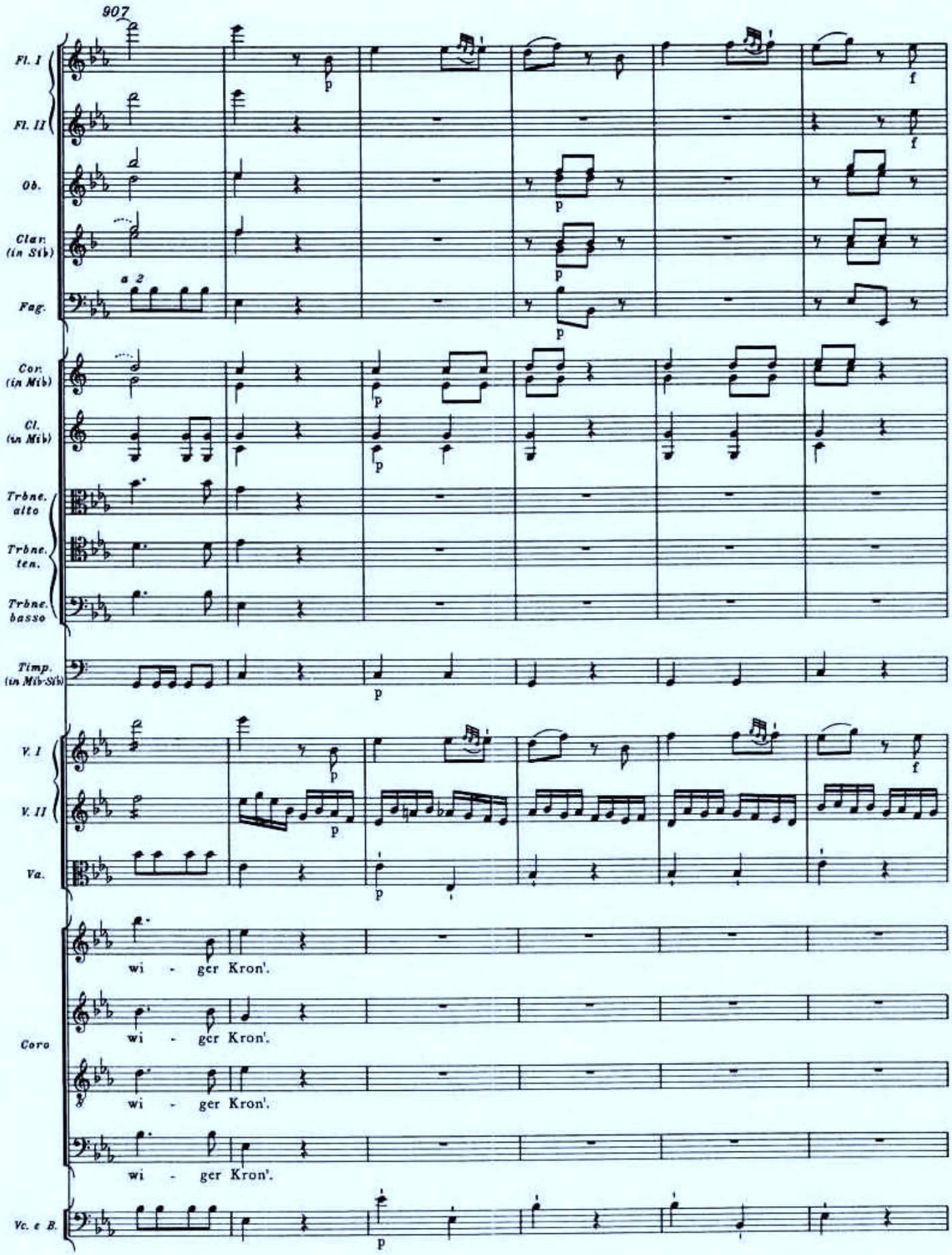
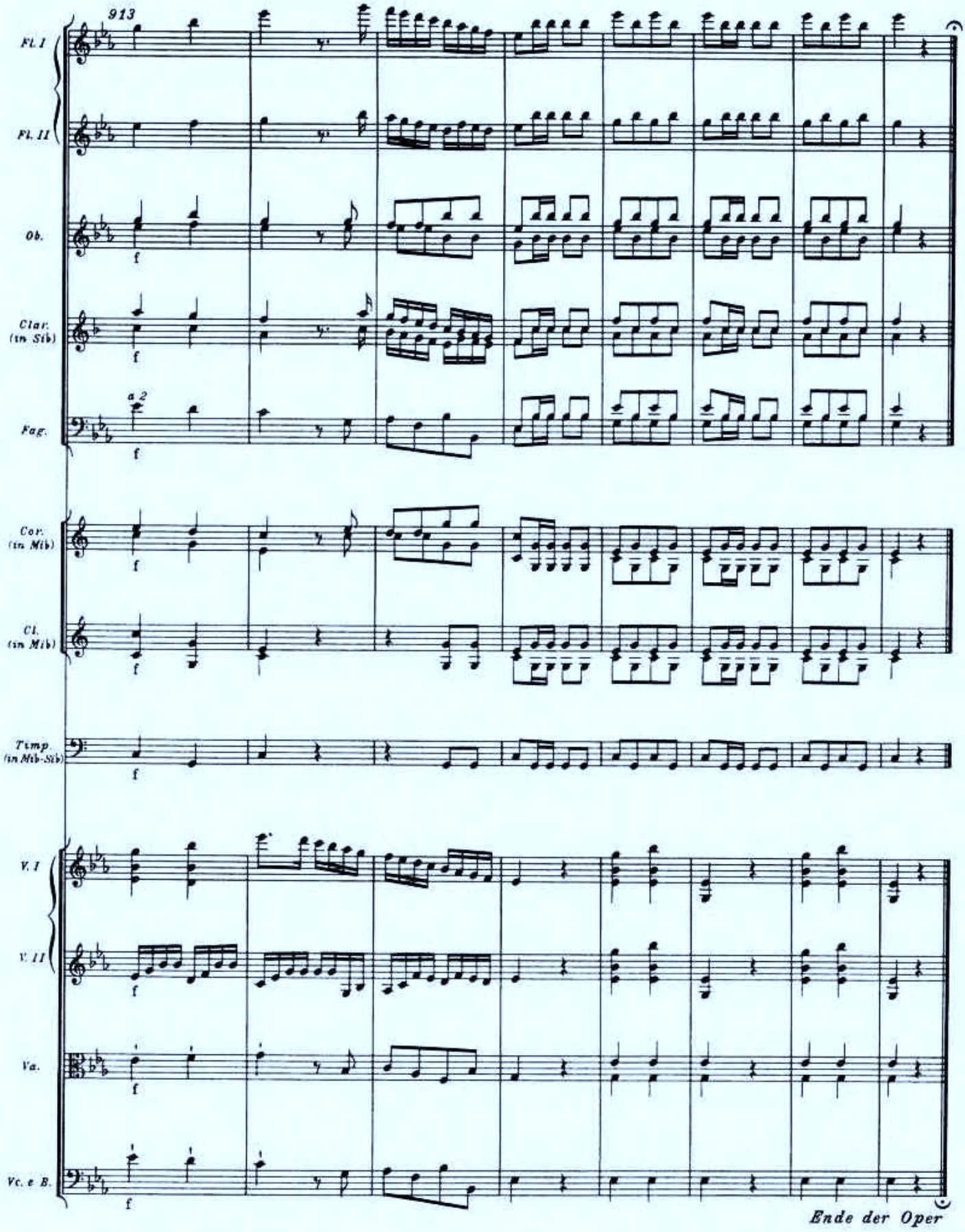

772
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
mf
p
tr
(Man hört dumpfen Donner und Wassergeräusch.)
K. d. N.
dei - ne Gat - tin sein!
1. D.
dei - ne Gat - tin sein!
2. D.
dei - ne Gat - tin sein!
3. D.
dei - ne Gat - tin sein!
MONOSTATOS
Mon.
Doch still, ich hö-re schrecklich Rauschen, wie Donner-ton und Was-ser-
Tutti Bassi
Vc. e B.

778
1mo
Fl.
Ob.
a2
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
tr
mf
p
K. d. N.
Ja, fürch - ter-lich ist die-ses Rau-schen, wie fer-nen Don-ners Wi - der - hall! –
1. D.
2. D.
S. D.
Mon.
fall. –
Vc.
B.
Vc. e B.
Tutti Bassi

783
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
1. D.
2. D.
3. D.
Mon.
Vc. e B.
tr
mf
p
Dort wol - len wir sie ü - - ber-
Dort wol-len wir sie ü - ber-
Dort wol-len wir sie ü - ber-
Dort wol-len wir sie ü - - ber-
Nun sind sie in des Tem-pels Hal-len.
Dort wol-len

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

792
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
Erd' mit Feu - ers - glut und mächt'-gem Schwert!
1. D.
Erd' mit Feu - ers - glut und mächt'-gem Schwert!
(kniend)
Dir, gro-ße Kö - ni-gin der
2. D.
Erd' mit Feu - ers - glut und mächt'-gem Schwert!
(kniend)
Dir, gro-ße Kö - ni-gin der
3. D.
Erd' mit Feu - ers - glut und mächt'-gem Schwert!
(kniend)
Dir, gro-ße Kö - ni-gin der
Mon.
Erd' mit Feu - ers - glut und mächt'-gem Schwert!
(kniend)
Dir, gro-ße Kö - ni-gin der
Vc. e B.

797
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
1. D.
2. D.
3. D.
Mon.
Vc. e B.
mf
p
tr
Nacht, dir, gro-ße Kö-ni-gin der Nacht, sei uns-rer

804
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
2 Corni in Es
Cl. (in Mib)
2 Clarini in Es
Trbne. alto
Trbne. ten.
3 Tromboni
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
Timpani in Es - B
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
(Donner, Blitz, Sturm)
KÖNIGIN DER NACHT
Zer-
1. D.
Ra - che Op - fer ge - bracht!
2. D.
3. D.
Mon.
Vc. e B.

809
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
K. d. N.
I. D.
2. D.
3. D.
Mon.
Vc. e B.
a 2
f
(versinken)
schmet - tert, zer-nich-tet ist un - se-re Macht, wir al - le ge-stür-zet in e - wi-ge Nacht! –

(Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. SARASTRO steht erhöht; TAMINO, PAMINA, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten. DIE DREI KNABEN halten Blumen.)

822
Recitativo
Maestoso
Fl.
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Sar.
Vc. e B.
SARASTRO
Die Strah-len der Son-ne ver-trei-ben die Nacht, zer-

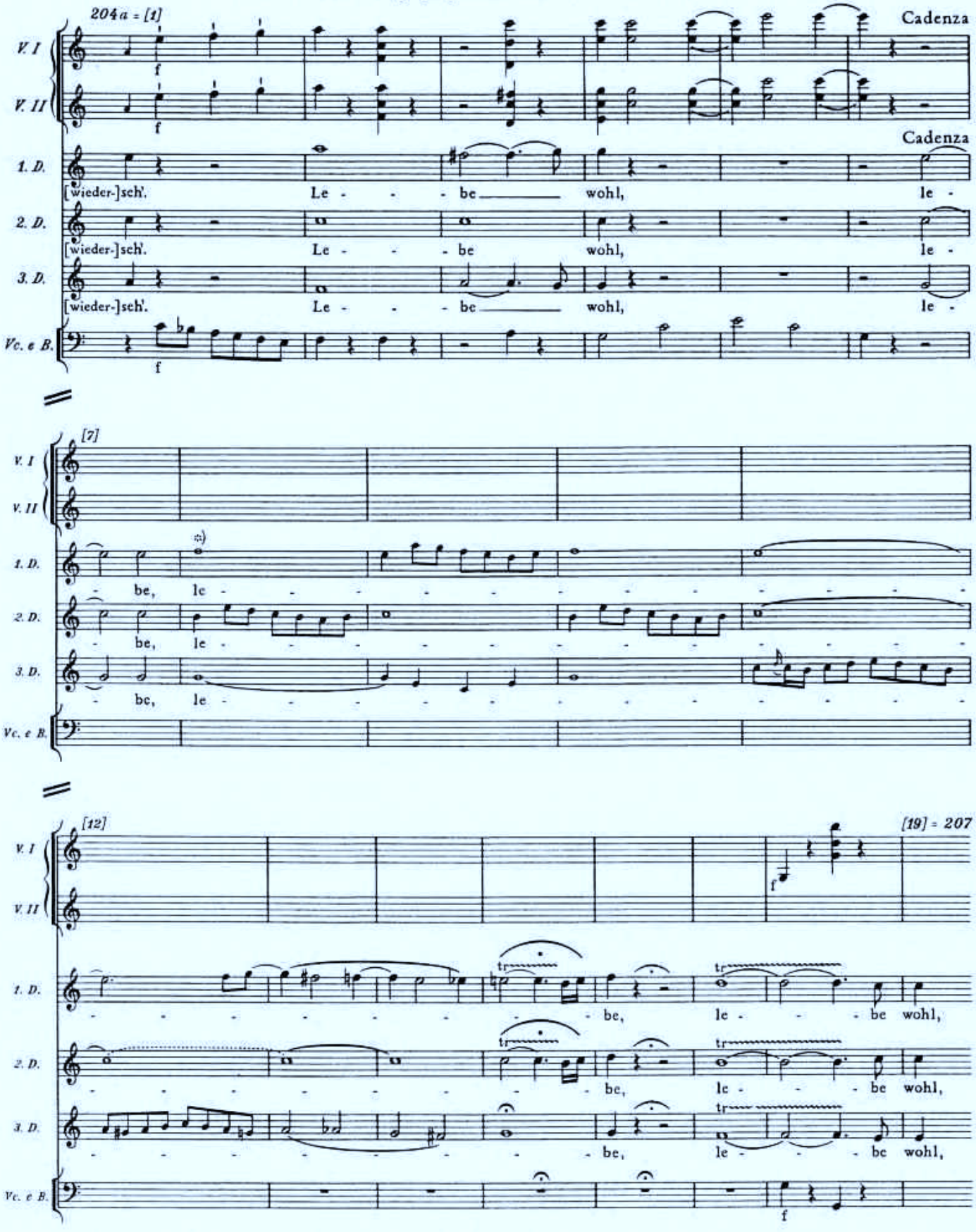

827
Andante
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
a tempo
Sor.
nich-ten der Heuchler er - schli - che-ne Macht!
Coro
Sopr.
Heil sei euch Ge - weih - ten!
Alto
Heil sei euch Ge - weih - ten!
Ten.
Heil sei euch Ge - weih - ten!
Basso
Heil sei euch Ge - weih - ten!
Vc. e B.

833
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a 2
tr
Heil sei euch Ge - weih - ten! Ihr dran-get durch Nacht _____ ! Dank!
Heil sei euch Ge-weih - ten! Ihr dran-get durch Nacht! Dank!
Heil sei euch Ge - weih - ten! Ihr dran-get durch Nacht! Dank!
Heil sei euch Ge-weih - ten! Ihr dran-get durch Nacht! Dank!

840
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
a 2
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
Dank! Dank sei dir O - si - ris! Dank!

844
Allegro
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
Dank! dir I - sis ge - bracht!
Dank! dir I - sis ge - bracht!
Dank! dir I - sis ge - bracht!
Dank! dir I - sis ge - bracht!

850
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
Es sieg - te die
Es sieg - te die
Es sieg - te die
Es sieg - te die

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


862
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
a 2
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Kron'! Es sieg - te die Stär - ke,
Kron'! Es sieg - te die Stär - ke,
Kron'! Es sieg - te die Stär - ke,
Kron'! Es sieg - te die Stär - ke,
Vc. e B.
p

868
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
es sieg - te die Stär - ke und krö - net zum Lohn, und krö - net zum Lohn
crescendo
cresc.

*) T. 878, Sopran, 2. Achtel: so in A; vgl. aber T. 886.

884
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
Kron' ____, die Schön - heit und Weis - heit mit e - wi - ger Kron'. Es
Kron' ____, die Schön-heit und Weis - heit mit e - wi - ger Kron'. Es
Kron' ____, die Schön-heit und Weis - heit mit e - wi-ger Kron'. Es
Kron' ____, die Schön-heit und Weis - heit mit e - wi-ger Kron'. Es


893
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
sieg - te die Stär - ke und krö - net zum Lohn die Schön - heit und Weis - heit mit
sieg - te die Stär - ke und krö - net zum Lohn die Schön - heit und Weis - heit mit
sieg - te die Stär - ke und krö - net zum Lohn die Schön - heit und Weis - heit mit
sieg - te die Stär - ke und krö - net zum Lohn die Schön - heit und Weis - heit mit

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


907
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Trbne. alto
Trbne. ten.
Trbne. basso
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
wi - ger Kron'.
wi - ger Kron'.
wi - ger Kron'.
wi - ger Kron'.
Coro
Vc. e B.
p
f

913
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Mib)
Cl. (in Mib)
Timp. (in Mib-Sib)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
f
Ende der Oper

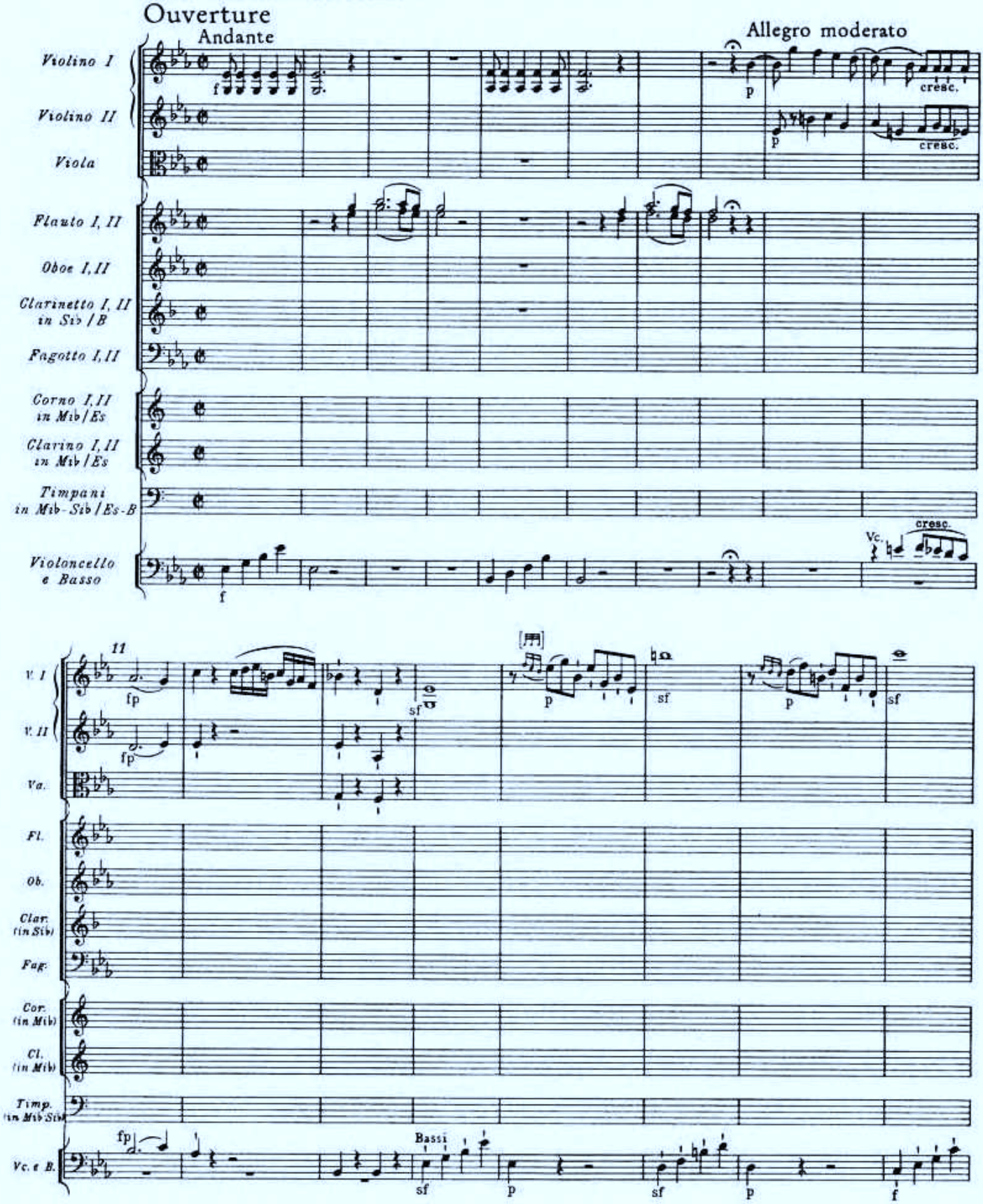
ANHANG

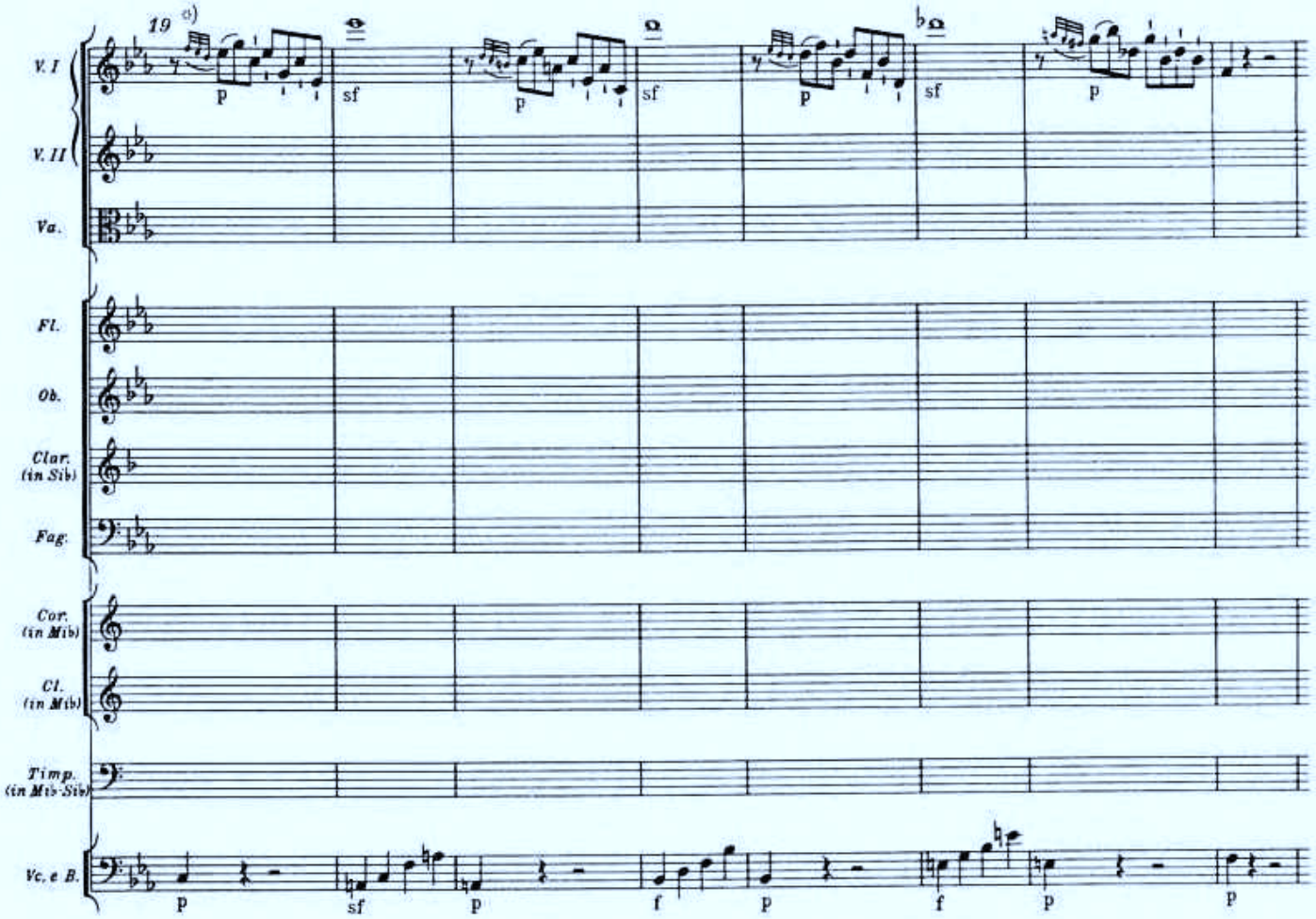
Zu No. 1: Im Autograph gestrichene Kadenz der Drei Damen

*) Zu den klein gestochenen, im Autograph nicht überlieferten Takten [8]–[12] vgl. Vorwort.

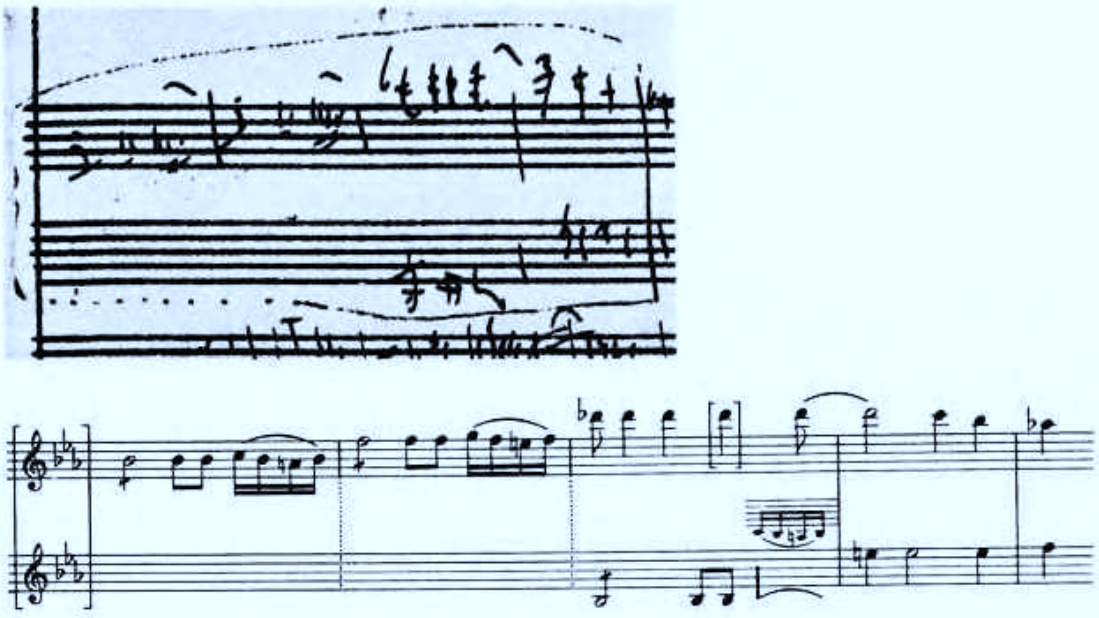
II

Skizzen und Entwürfe

1. Zur Ouverture

a) Fragment KV Anh. 102 (620a) *)

*) Vgl. Vorwort.

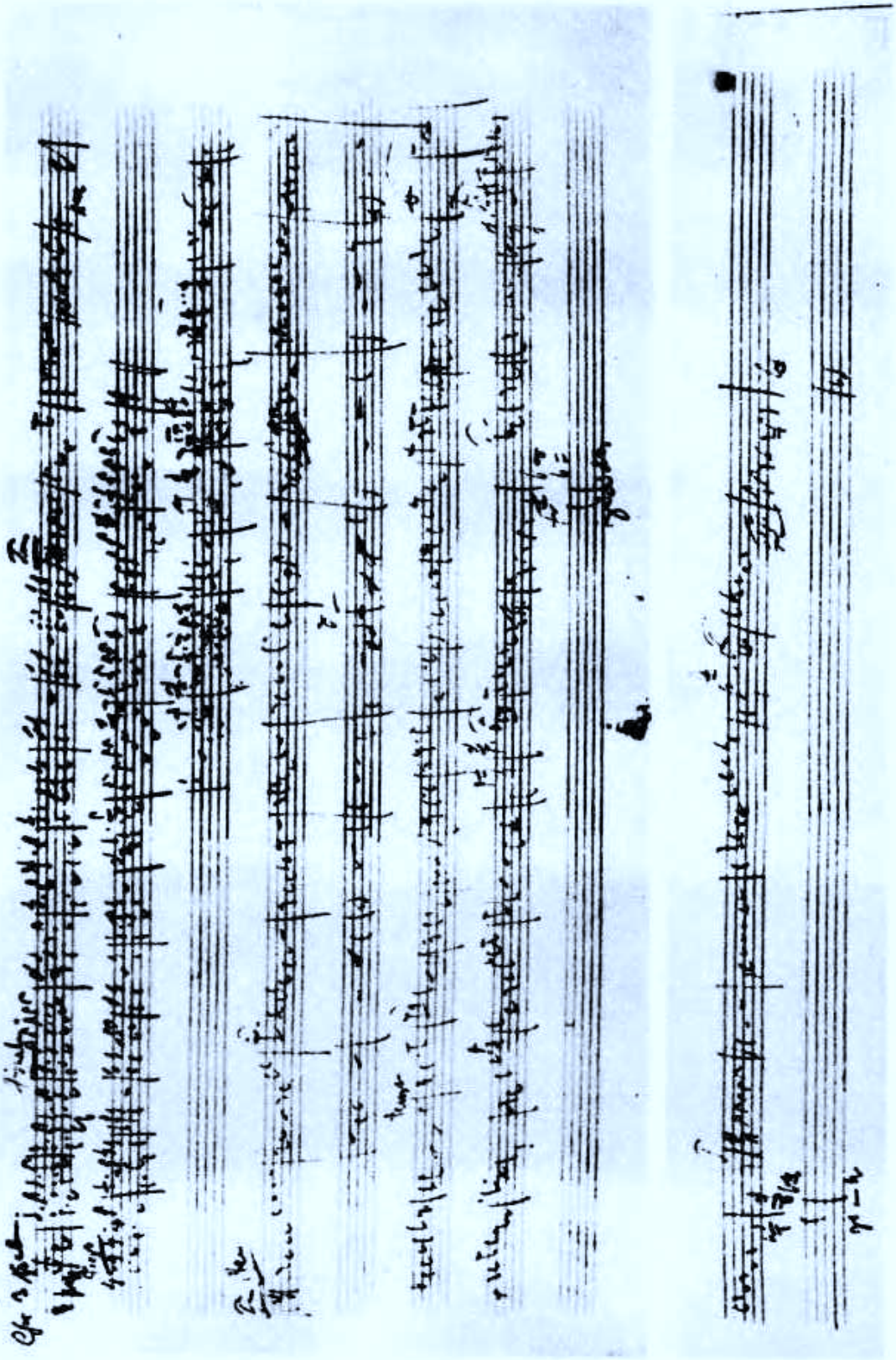
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

b) Skizze **)

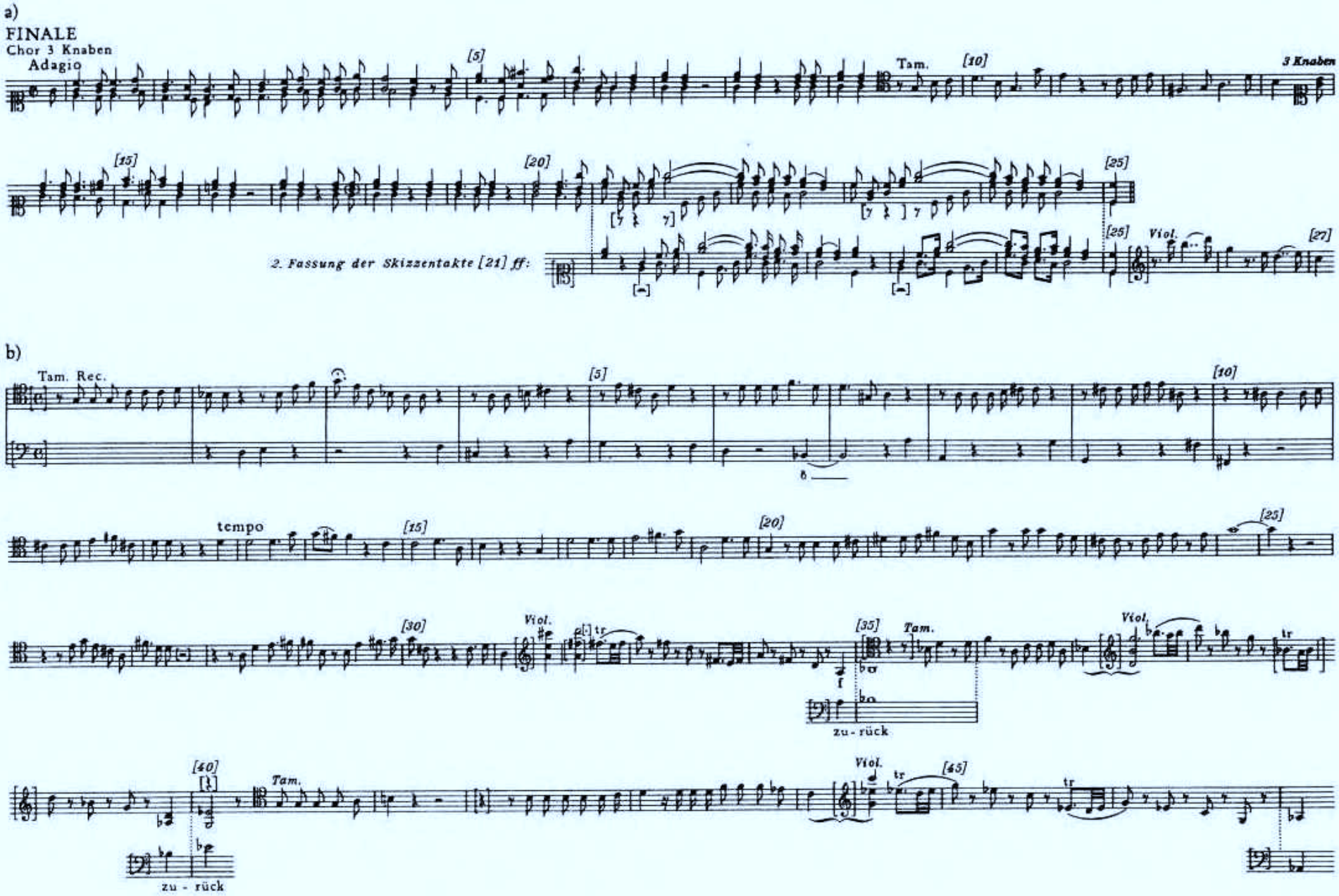
(Faksimile und Übertragung)

*) Zu T. 19–26 vgl. Vorwort.
**) Vgl. Vorwort.

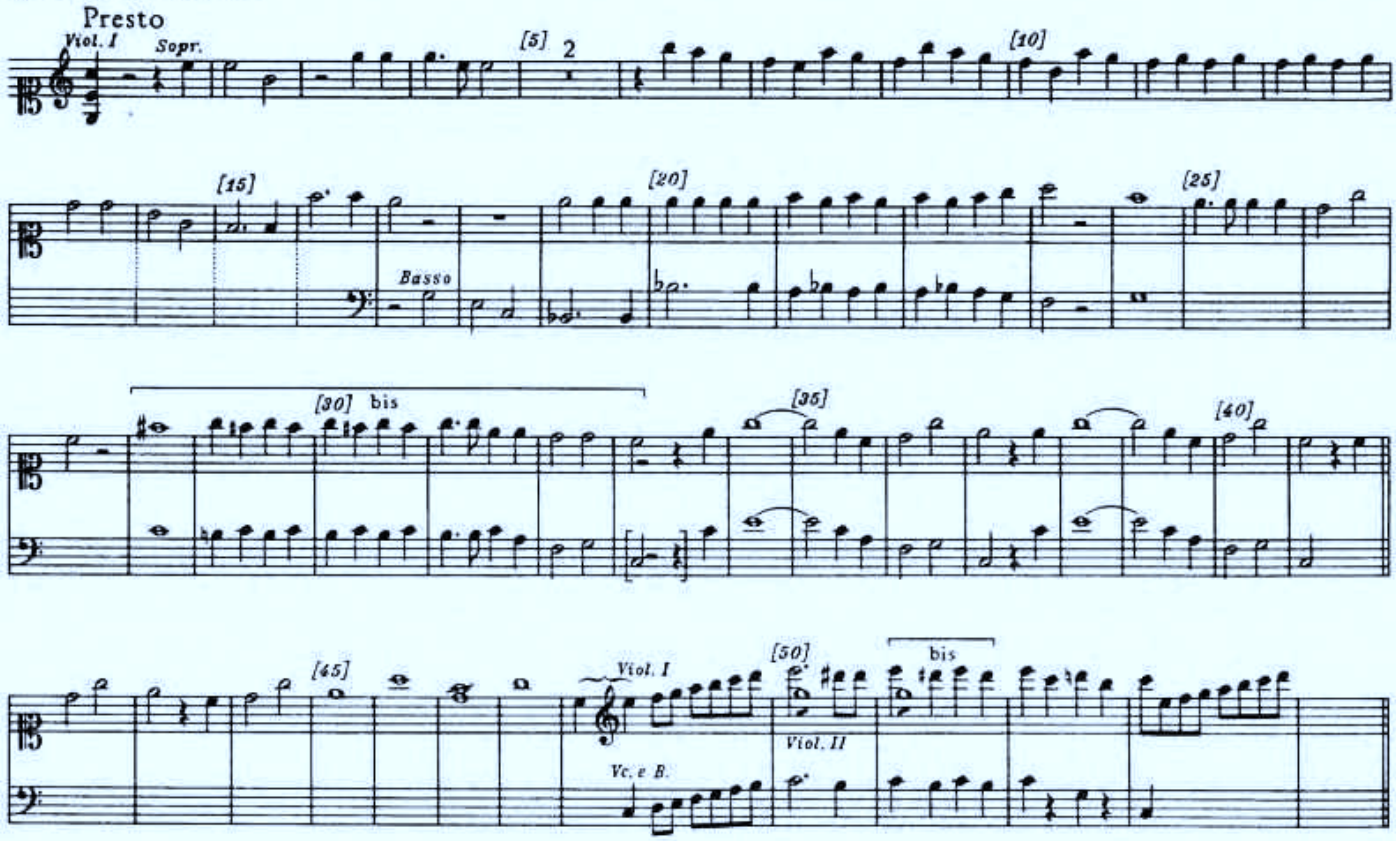
2. Zu No. 8 (Finale I)

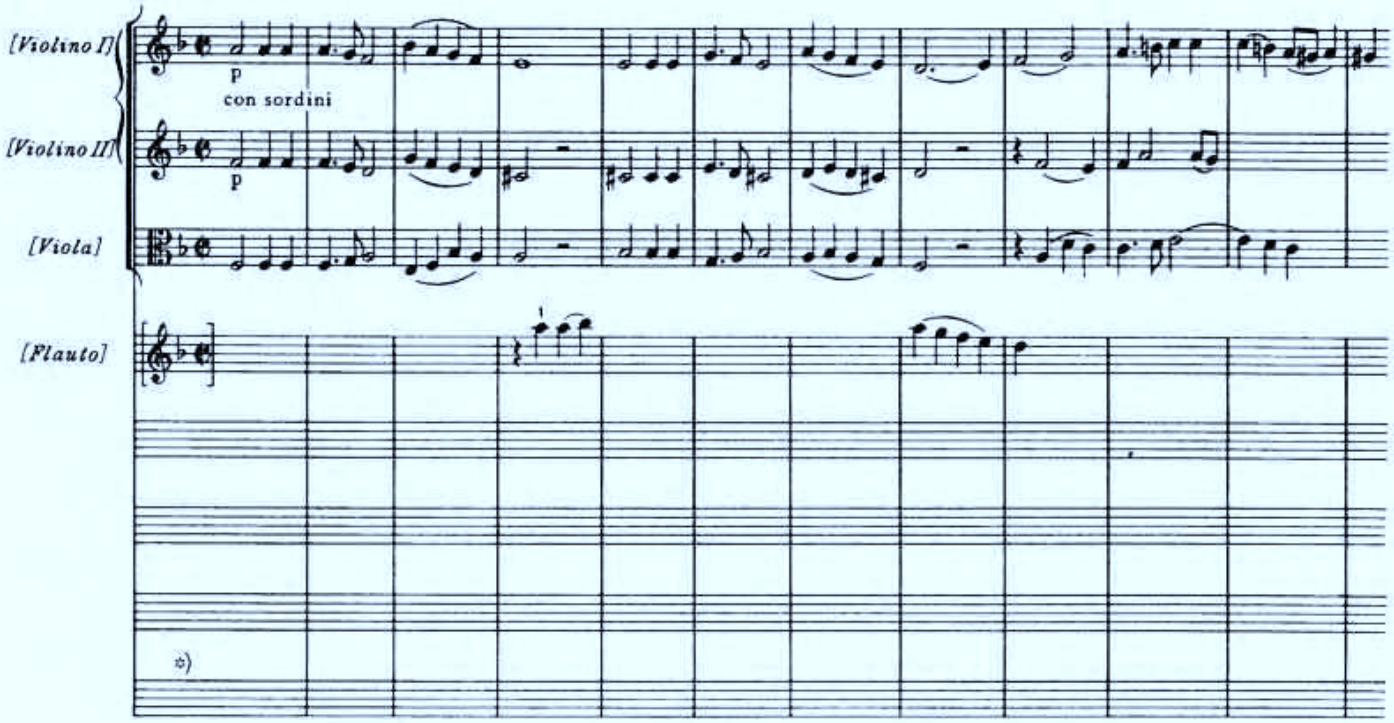
a) Skizze zu T. 9-38 und b) Skizze zu T. 39-85

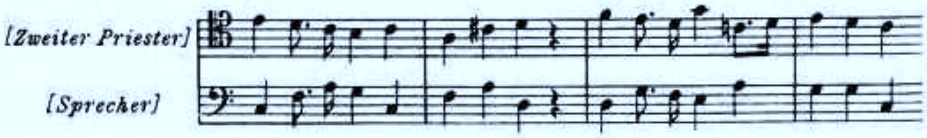
(Faksimile und Übertragung)



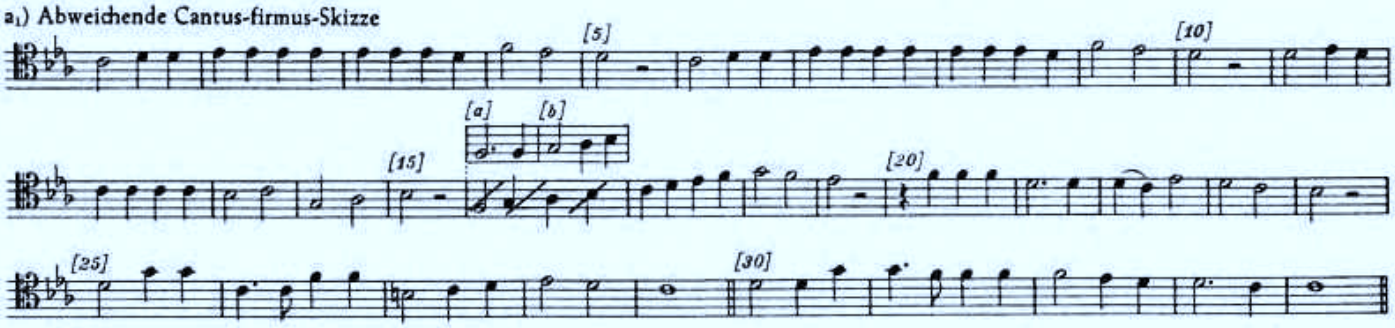
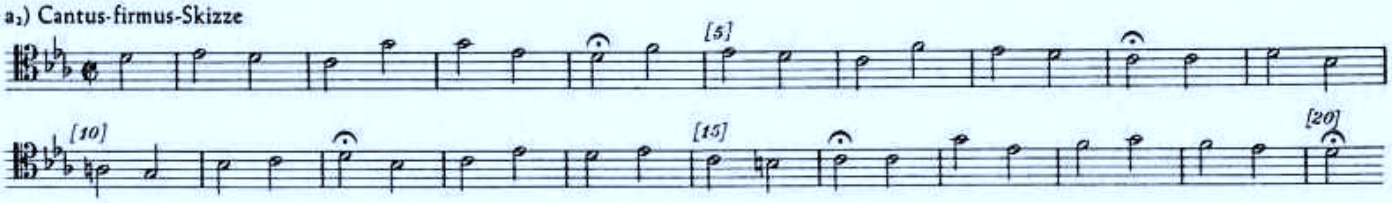
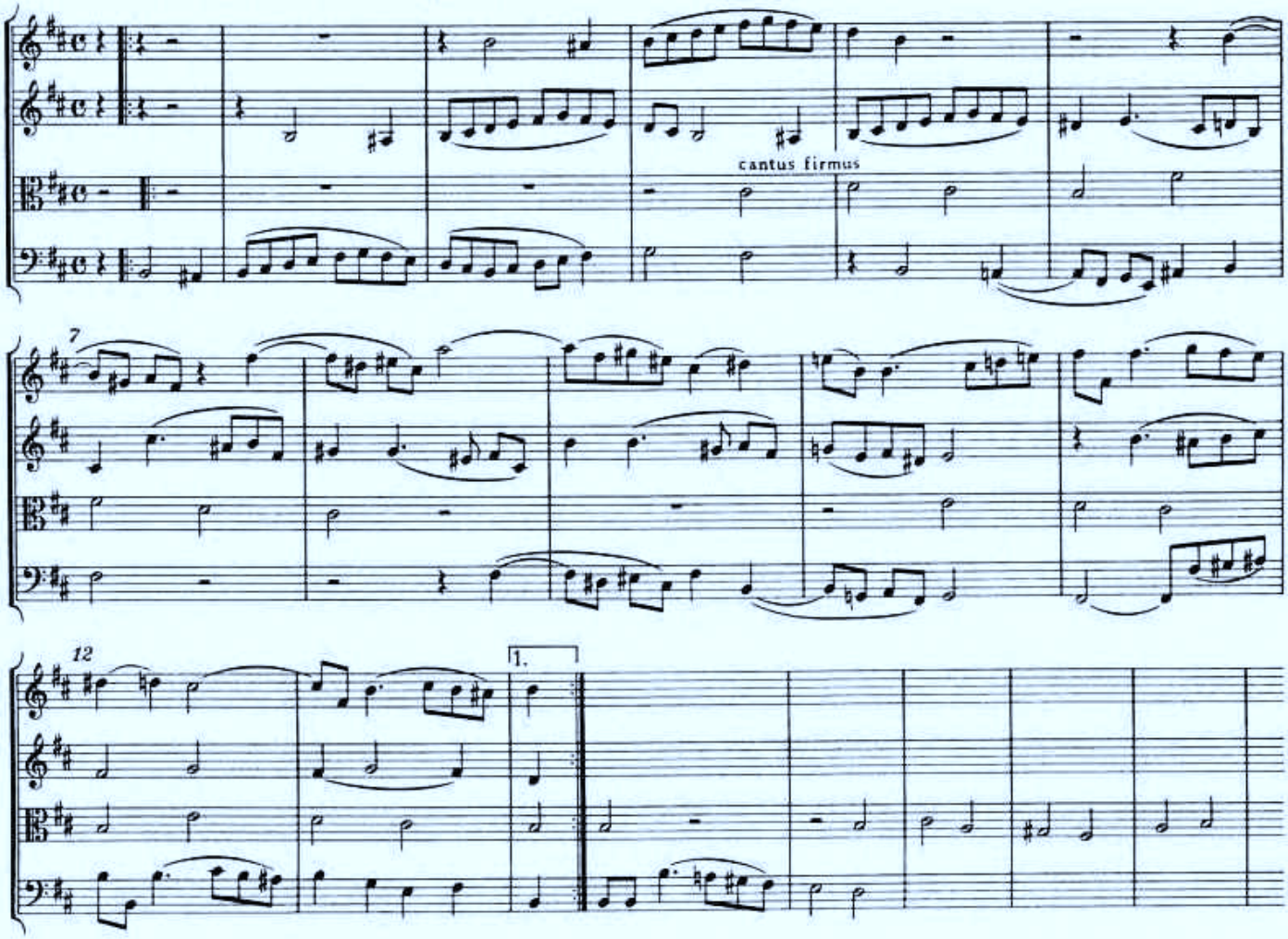
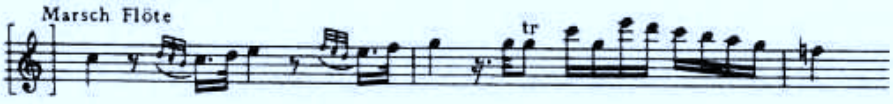
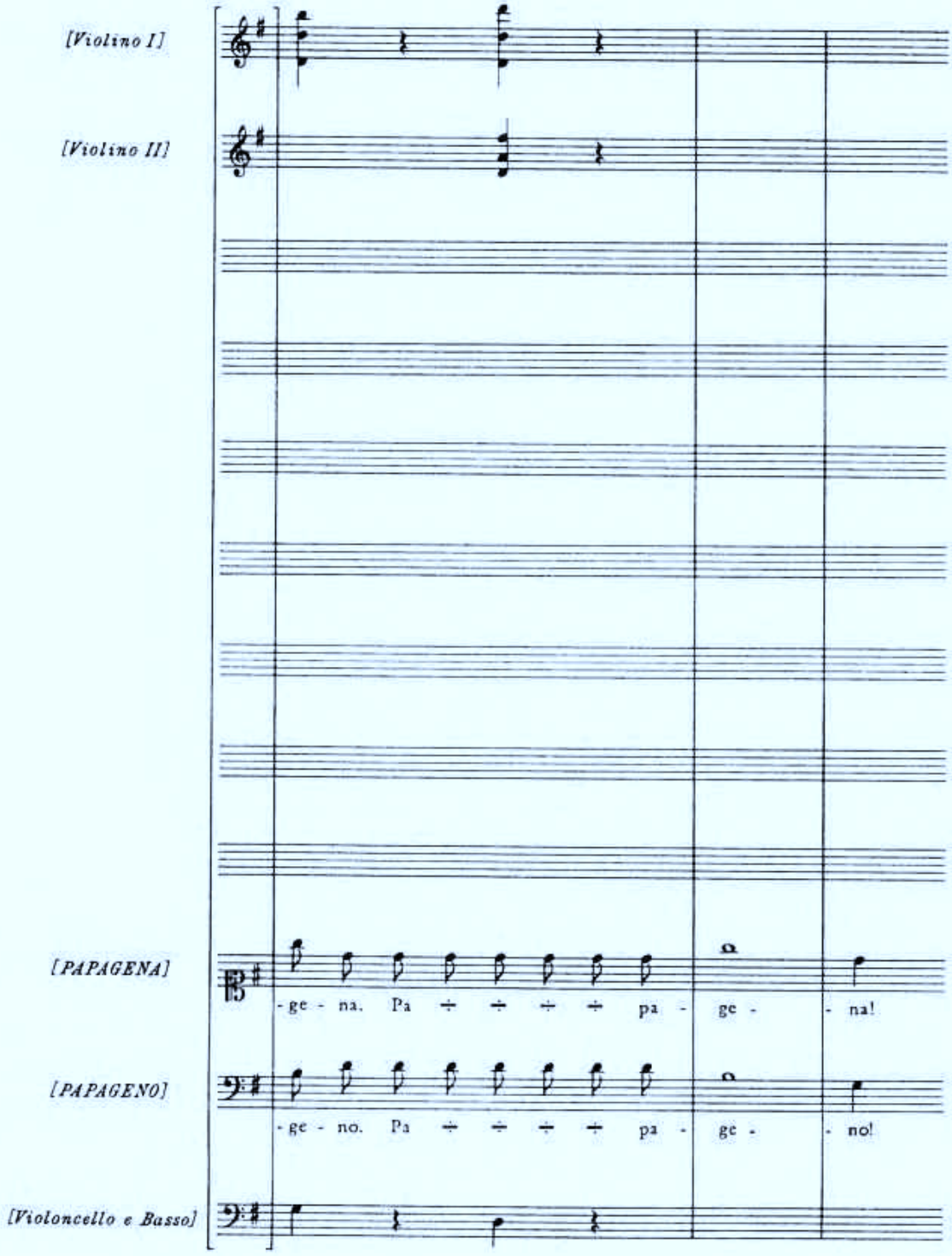

a)
FINALE
Chor 3 Knaben
Adagio
Tam.
3 Knaben
2. Fassung der Skizzentakte [21] ff:
Viol.
b)
Tam. Rec.
tempo
Viol.
Tam.
zu - rück
zu - rück

c) Skizze zu T. 518-577

Atto II.
MARCIA

3. Zu No. 9: Abweichender erster Entwurf

*) Der möglicherweise voll ausgeführte Baß sowie vermutlich drei weitere Leersysteme sind im Autograph abgeschnitten; vgl. Krit. Bericht.

4. Zu No. 11: Skizze zu T. 18-21

5. Zu No. 21 (Finale II)

a) Zur Geharnischten-Szene

a₁) Abweichende Cantus-firmus-Skizze

a₂) Cantus-firmus-Skizze

a₃) Kontrapunktische Cantus-firmus-Studie (Fragment)

b) Skizze zu T. 362-364

c) Fragment eines Entwurfes der Takte 736-738

d) Entwurf der Takte 744-758