

# W. A. MOZART

## Die Zauberflöte

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen

## The Magic Flute

A German Opera in Two Acts

Libretto: Emanuel Schikaneder

KV 620

Klavierauszug  
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von  
Piano Reduction  
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Martin Schelhaas



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4553a

# VORWORT

Über die Schaffensgeschichte seiner „Teutschen Oper“, wie Mozart *Die Zauberflöte* im eigenhändigen Werkverzeichnis genannt hat, sind wir durch eigene Äußerungen des Komponisten oder sonstige verlässliche Dokumente nur unzulänglich unterrichtet. In einem Brief vom 7. Juni 1791 an seine zur Kur in Baden bei Wien weilende Frau Constanze erwähnt er eine gemeinsame Einladung bei Emanuel Schikaneder<sup>1</sup>, dem Textdichter des Werkes, und einige Tage später, am 11. Juni, schreibt er seiner Frau eher beiläufig: „Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt“ und endet den Brief mit einem Zitat aus dem Duett „Bewahret euch vor Weiber-tücken“ (No. 11): „ich küsse Dich 1000mal und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!–“. Etwas deutlicher ist eine Stelle aus einem Brief vom 2. Juli 1791 an Constanze, wo es heißt: „Ich bitte dich sage dem Süßmayer dem Dalketen buben, er soll mir vom ersten Act, von der Introduction an bis zum *Finale*, meine Spart schicken, damit ich instrumentiren kann“ und wiederholt diese dringliche Bitte einen Tag später. Franz Xaver Süßmayr (1766–1803), Schüler Mozarts, hatte Constanze in die Kur nach Baden bei Wien begleitet und war offensichtlich mit Kopierarbeiten beauftragt, und zwar aus der noch nicht voll ausinstrumentierten Partitur, die Mozart zu dieser Zeit zumindest bis zum Ende des ersten Aufzugs, womöglich aber weit darüber hinaus, bereits konzipiert hatte; vermutlich wurden Süßmayrs Abschriften für Gesangsproben benötigt. „Im Julius“ 1791 hat Mozart dann *Die Zauberflöte* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen, mit dem Notenzipit der Introduction (No. 1). Den Priestermarsch und die Ouvertüre hat er später komponiert und deren Vollendung erst am 28. September im eigenhändigen Werkverzeichnis festgehalten, zwei Tage vor der Uraufführung, die am 30. September in dem von Emanuel Schikaneder geleiteten Freihaustheater auf der Wieden über

die Bühne ging. Der Theaterzettel der Aufführung ist erhalten (abgedruckt in NMA II/5/19, S. IX). Er nennt die Sänger der Uraufführung, unter ihnen Emanuel Schikaneder als Papageno, und Mozart selbst als Dirigenten. Erst nach der zweiten Aufführung übergab Mozart die musikalische Leitung an Johann Baptist Henneberg (1768–1822), den Kapellmeister an Schikaneders Theater auf der Wieden. In den wenigen Monaten, die ihm zu leben noch vergönnt waren, hat Mozart den überaus großen Publikumserfolg der Oper noch selbst erlebt und darüber seiner wieder in Baden zur Kur weilenden Frau Constanze voller Stolz wiederholt berichtet, so schreibt er am 7. Oktober: „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 Act wurde wie gewöhnlich wiederhollet – auch im 2:<sup>te</sup> Act der knaben Terzett – was mich aber am meisten freuet, ist, der *Stille beifall!* – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“ Diese letzten Worte sollten sich auch für die Folgezeit und weit über Mozarts Tod hinaus bis auf den heutigen Tag als prophetisch erweisen: *Die Zauberflöte* ist weltweit, auch im deutschsprachigen Raum, die am häufigsten aufgeführte deutsche Oper überhaupt.

Es deutet allerdings einiges darauf hin, dass das Werk von den Zeitgenossen unterschiedlich aufgenommen worden ist. So notiert Karl Graf von Zinzendorf nach einem Besuch der bereits 24. Aufführung unter dem 6. November 1791 in seinem (auf französisch geführten) Tagebuch: „Die Musik und die Dekorationen sind hübsch, der Rest ist eine unglaubliche Farce“, und das Berliner *Musikalische Wochenblatt* weiß im Dezember zu melden, allerdings in krassem Gegensatz zu Mozarts eigenen euphorischen Berichten: „Die neue Maschinenkomödie *Die Zauberflöte*, mit Musik von unserem Kapellmeister *Mozard* [!], die mit grossen Kosten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehoftten Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind.“ Mit dem Begriff „Maschinenkomödie“ ist ein Element benannt, das auf das theatrale Umfeld verweist, dem *Die Zauberflöte* letztlich ihre Entstehung verdankt und in dem

1 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, vier Textbände, Kassel etc. 1962/63; in diesem Vorwort werden Briefstellen nur mit dem Briefdatum nachgewiesen.

das Werk ursprünglich angesiedelt war. Schikaneders Freihaustheater auf der Wieden war eine Vorstadtbühne, eine Art Volkstheater mit entsprechendem Repertoire, das seine Anziehungskraft auf das Publikum nicht zuletzt dem Einsatz spektakulärer Bühneneffekte verdankte. Wie viel davon auch in die *Zauberflöte* Eingang gefunden hat, wird mit einem Blick auf die Szenen- und Regieanweisungen in Schikaneders Libretto deutlich. Der erste Auftritt der Königin der Nacht (I/6) kündigt sich an, indem sich die Berge „auseinander“ teilen „und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach“. Derartige Verwandlungen der Szenerie, teils bei offenem Vorhang, scheinen eine besondere Spezialität des Schikaneder-Theaters gewesen zu sein; in der *Zauberflöte* gibt es deren, teils offen, teils verdeckt, mehr als 40. Aber auch in vielen Details der Inszenierung kommt Schikaneders raffinierte Bühnentechnik wirkungsvoll zum Einsatz, so etwa, wenn Die drei Knaben „in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk“ einschweben (II/16) oder die Königin der Nacht „unter Donner aus der mittleren Versenkung aufsteigt“ (II/8), und als Papageno sich nichts sehnlicher wünscht als ein Glas Wein, „kommt ein großer Becher, mit rotem Wein gefüllt, aus der Erde“ (II/23) – und so weiter. Solche und viele andere szenische Überraschungen haben zweifellos mit dazu beigetragen, dass *Die Zauberflöte* zum größten Erfolgsstück des Schikaneder-Theaters werden konnte.

„... weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind“: Diskussionen über den künstlerischen Wert der *Zauberflöte* sind, ungeachtet aller Erfolge, nicht abgerissen, und noch im 2005 erschienenen *Mozart-Handbuch*<sup>2</sup> geht Ulrich Schreiber der Frage „Machwerk oder Genietat?“ nach (S. 148ff.). Kritik trifft seit eh und je mehr Schikaneders Textbuch als Mozarts Musik. Sie richtet sich, neben kleineren Ungereimtheiten und Widersprüchen, vor allem auf die krasse Umkehrung der Verhältnisse, die sich im Bewusstsein Taminos in der Sprecherszene im Finale des I. Aufzugs (I/15) vollzieht und für den unbefangenen Zuschauer durchaus eine Zumutung darstellt. Sarastro und die ihn umgebenden Priester erscheinen hier und im weiteren Verlauf der Handlung

2 *Mozart-Handbuch*. Herausgegeben von Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel und Stuttgart – Weimar 2005; Artikel „Die Zauberflöte“ (Ulrich Schreiber), S. 143–161.

nicht länger als Bösewichter und Mädchenräuber, sondern als weise Männer, und die Königin der Nacht, die dem Tamino die vorgefasste schlechte Meinung eingepflanzt hatte, wird mit schönster frauenfeindlicher Attitüde als Klatschweib abgetan („Ein Weib tut wenig, plaudert viel“). Später entpuppt sich die angeblich nur um das Wohl der armen geraubten Tochter besorgte Mutter als machtgerige Rachefurie, die zur Erreichung ihrer Ziele vor Anstiftung zum Mord nicht zurückschreckt und sogar bereit ist, die Tochter Pamina dem Unhold Monostatos zu opfern.

Dieser „Bruch“ in der Handlung der *Zauberflöte*, die wie eine Zauberoper für Kinder beginnt und sich als Weihespiel mit stark freimaurerischem Einschlag fortsetzt, hat immer wieder die Gemüter bewegt, vor allem, seit der Komponist Ignaz von Seyfried (1776–1841), immerhin Klavierschüler Mozarts und von 1797 bis 1801 Kapellmeister an Schikaneders Theater, die Behauptung verbreitet hatte (veröffentlicht 1841), Schikaneder und Mozart hätten das Stück ursprünglich mit ganz anderem Ausgang konzipiert, es dann aber im Finale des I. Aufzugs gleichsam umgepolt, weil im konkurrierenden Josephstädter Theater inzwischen ein ganz ähnliches Stück, *Kaspar der Fagottist* (Text von Joachim von Perinet, Musik von Wenzel Müller) in Szene gesetzt worden war und somit der Verdacht des Plagiats hätte aufkommen können. Für diese „Bruchtheorie“ fehlen zwar jede weiteren Beweise und auch in Mozarts Autograph gibt es dafür nicht den geringsten Anhaltspunkt, doch hat sie die Diskussionen über Generationen hinweg kräftig angeheizt.

Eine andere immer wieder gestellte Frage ist die nach Anteil und Bedeutung freimaurerischen Gedankengutes, wobei die Tatsache, dass die Riten der Freimaurer – Mozart selbst gehörte einer Wiener Loge an, Schikaneder vor seiner Wiener Zeit einer in Regensburg – in der *Zauberflöte* eine bedeutende Rolle spielen, gänzlich unbestritten war und später, im 20. Jahrhundert, sogar zu den halsbrecherischen Thesen der (un-)seligen Mathilde Ludendorff (1877–1961) geführt haben, nach denen Mozart in der *Zauberflöte* die streng geheimen Riten der Freimaurer ans Licht gebracht habe und deshalb einem „Logenmord“ zum Opfer gefallen sei. Das glaubt heute niemand mehr, doch will es scheinen, dass, je intensiver die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Werk geriert, es sich umso rätselhafter darstellte und es gar

neben Shakespeares *Hamlet* und Leonardos *Mona Lisa* als „das dritte große Rätselwerk unserer Kultur“ (Peter von Matt)<sup>3</sup> bezeichnet werden konnte. Eine umfassende, und wie mir scheint, außerordentlich geglückte Deutung dieses „Rätselwerks“ hat jüngst der Heidelberger Ägyptologe Jan Assmann in seinem in Anmerkung 3 genannten *Zauberflöten*-Buch unternommen.

Schikaneder, so viel ist seit langem bekannt, hat für das *Zauberflöten*-Libretto aus höchst unterschiedlichen Quellen geschöpft, von denen die von Christoph Martin Wieland herausgegebene Sammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1789) für große Teile des I. Aufzugs und der Roman *Sethos* von Abbé Jean Terrason (1773) in der deutschen Übersetzung von Matthias Claudius (1777/78) als Vorlage des zweiten Teils der Oper als die wichtigsten zu gelten haben. Von beträchtlichem Einfluss war mit Sicherheit auch der Aufsatz *Über die Mysterien der Ägyptier*, den Ignaz von Born, seines Zeichens Meister vom Stuhl in der Wiener Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“, 1784 veröffentlicht hatte. Born ging es vor allem darum, „die Rituale des Freimaurertums durch die Analogisierung mit der Religionspraxis um die Götter Osiris und Isis im alten Ägypten als urtümliches Kulturgut zu legitimieren“ (Ulrich Schreiber). Schikaneder hat es verstanden – möglicherweise unter Mitwirkung Mozarts<sup>4</sup> – diese unterschiedlichen Vorlagen gleichsam umzugießen, indem er nichts weniger als ein Einweihungsritual in die Mysterien der Isis als, wie Assmann zeigt, stringente Opernhandlung auf die Bühne gestellt hat. Allerdings ist die *Zauberflöte* weit davon entfernt, eine „Ägypten-Oper“ wie Verdis *Aida* zu sein: Die Oper spielt „nicht im alten Ägypten, sondern an einem unbestimmten, entlegenen Ort, einem wahren Utopia, an dem sich sowohl die Mysterien der Isis als auch Elemente der ägyptischen Formensprache, insbesondere Pyramiden, noch erhalten haben“

3 Vgl. Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München-Wien 2005, Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 17.

4 In der Vorrede zu einer Druckausgabe seiner Oper *Der Spiegel von Arkadien* (Wien 1795; Musik von Franz Xaver Stußmayr) schreibt Schikaneder von der *Zauberflöte* als einer „Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte“; vgl. Anke Sonnek, Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg Band 11), Kassel etc. 1999, S. 208.

(Assmann, S. 85). Wie der Ort, so die Zeit: *Die Zauberflöte* ist keiner benennbaren historischen Epoche zuzuordnen, ihre Zeit ist vor allem durch das Wörtchen „bald“ charakterisiert: „... es bezieht sich vordergründig auf die Erfüllung von Taminos und Papagenos Liebessehnen und hintergründig auf die Herrschaft des Lichts und der Vernunft (bald wird der Aberglaube schwinden‘), wobei dieser Hintergrund im Laufe des Stücks immer deutlicher in den Vordergrund tritt. Die *Zauberflöte* ist eine Oper der Hoffnung, ‚Bald‘ und ‚dann‘ sind ihre Stichworte“ (Assmann, S. 89).

Im Einweihungsritual der Isis-Mysterien, aber auch der Freimaurer, spielt die „Desillusionierung“ insofern eine entscheidende Rolle, als sie die Grundvoraussetzung dafür bildet, dass der Initiant zu den notwendigen Prüfungen überhaupt zugelassen wird. Nun setzt Desillusionierung aber voraus, dass der Held zuvor einer Illusion erlegen bzw. von einer Illusion eingenommen war. Schikaneder hat eine solche „Illusionierung“ Taminos im ersten Teil der Oper in eine Märchenhandlung gekleidet: Die „sternflammende Königin“ erscheint als Zauberwesen mit dem Auftrag an Tamino, die geraubte Tochter aus der Gefangenschaft des Bösewichts Sarastro zu befreien. Flöte und Glockenspiel werden ihm und Papageno als Zaubermittel überreicht, vor allem aber das Bildnis Paminas, in das sich Tamino auf der Stelle verliebt. Diese Liebe zu Pamina bleibt bis zum Schluss die eigentliche Triebfeder für Taminos Handeln, dem er auch die schweren Prüfungen, die letzten davon gemeinsam mit Pamina, unterordnet. Die Desillusionierung als – wie gesagt – notwendige Voraussetzung dafür, dass Tamino überhaupt Zugang zu den Eingeweihten erlangt, erfolgt in der berühmten Sprecher-Szene im Finale des I. Aufzugs und ist später als „Bruch“ der Handlung interpretiert worden. Dramaturgisch ist die Desillusionierung Taminos zugleich das Element, das die weitere Handlung erst möglich macht. Dabei geht es, wie sich nach und nach herausstellt, um mehr als um die Einweihung Taminos als Einzelperson. In der Priesterszene zu Beginn des II. Aufzugs eröffnet Sarastro den Eingeweihten, diese Versammlung sei eine der wichtigsten ihrer Zeit, denn die Götter hätten Tamino und Pamina füreinander bestimmt. Das Dunkel dieser Auskunft lichtet sich spätestens mit dem vorletzten Auftritt der Königin der Nacht (II/8), indem sie bekennt, ihr verstorbener Gatte, Pami-

nas Vater, habe kurz vor seinem Tod den mächtigen siebenfachen Sonnenkreis an Sarastro übergeben und ihr anempfohlen, sich selbst und ihre Tochter dessen Weisheit anzuvertrauen. Dem hat die Königin der Nacht widerstrebt, in dem Bemühen, den siebenfachen Sonnenkreis als Instrument der Macht für sich selbst zurück zu gewinnen. Sarastro ist sich jedoch gewiss, dass dies mit Hilfe Taminos und Paminas an seiner Seite verhindert wird. Sarastro, soviel wird deutlich, ist zwar Bewahrer des siebenfachen Sonnenkreises, aber das Machtsymbol ist einem anderen bestimmt, dem Prinzen Tamino als neuem Herrscher. Einmal mehr erweist sich die Zeit der *Zauberflöte* so als eine des Übergangs, an deren Ende eine neue Zeit steht, die das Alte überwindet: nicht nur den von der Königin der Nacht vertretenen Aberglauben, sondern auch die männerbündlerische Ordensgemeinschaft Sarastros. Dank der Liebe zwischen Tamino und Pamina gewinnen die überstandenen Prüfungen so eine Bedeutung, die über den glücklichen Ausgang eines Einweihungsrituals weit hinaus in die Zukunft einer ganz neuen, besseren Welt verweist.

Und Papageno? Mit drei Arien und zwei Duetten ist er, der am Wiener Freihaustheater von Schikaneder selbst gespielt wurde, die eigentliche Hauptperson der Oper. Gleich mit seinem Auftrittlied („Der Vogelfänger bin ich ja“) beschwört er den Rahmen des Volkstheaters herauf, dem die Oper, trotz aller wehevollen Töne aus dem Kreise der Eingeweihten, letztlich angehört. Er ist die komische Kontrastfigur zu Tamino. Zwar ist er als (unfreiwilliger) Diener Taminos dazu verdammt, sich ebenfalls einiger Prüfungen zu unterziehen und scheitert kläglich, was ihn aber nicht sonderlich betrübt, ihn vielmehr zu komischen Kommentaren reizt, womit er das ganze Ritualtheater zugleich parodiert. „Er sorgt dafür, dass die Oper bei allem sakralen Mysterienernst zugleich immer Volkstheater bleibt und verkörpert eine Art Zerrspiegel, in dem sich die Handlungen und Vorgänge auf der hohen Ebene ins Komische verformen“ (Assmann, S. 499). Und in dieser Sphäre verbleibt Papageno bis zum Schluss, das „himmlische Vergnügen der Eingeweihten zu fühlen“ ist ihm, dem Volksmenschen, verwehrt, doch auch ihm blüht eine harte Prüfung, als ihm die geliebte Papagena scheinbar vorenthalten wird und er sein Leben deshalb zu beenden trachtet. Dass das nicht geschieht, verdankt er den Drei Knaben und

der Zauberkraft seines Glockenspiels, mit dem er Papagena heraufbeschwört; beide besingen ihr zukünftiges Familienglück. Doch damit ist Papagenos Rolle in der Oper auch an ein Ende gekommen. Der Schluss des Werks gehört, nach einem letzten zum Scheitern verurteilten Interventionsversuch der Königin der Nacht, ganz der wehevollen höheren Sphäre, zu der sich das Theater in eine Sonne verwandelt.

\* \* \*

Mozarts Autograph der *Zauberflöte* ist erhalten und befindet sich im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). Seine wechselvolle Geschichte beginnt mit dem Verkauf von Mozarts musikalischem Nachlass durch Mozarts Witwe Constanze im Januar 1800 an den jungen Offenbacher Verleger Johann Anton André (1775 bis 1842). Nach Andrés Tod erbte dessen Sohn Julius das *Zauberflöten*-Autograph und verkaufte es nach 1860 (vermutlich 1863) an den Dresdner Bankier Eduard Spath. Dieser nun, darauf bedacht, vom preußischen König mit einem Orden geschmückt zu werden, mit dem er sein „ramponiertes gesellschaftliches Ansehen“ aufzupolieren gedachte (Karl-Heinz Köhler), wollte in einer größeren Geschenkkaktion die wertvolle Handschrift dem preußischen Königshaus übereignen, doch daraus wurde nichts, denn Spath ging bankrott und musste fliehen. Das bereits in Berlin befindliche Autograph landete so in der Dresdner Konkursmasse des Bankrotteurs, und es ist der Umsicht und wohl auch Hartnäckigkeit des damaligen Kustos am Musikarchiv der Königlichen Bibliothek in Berlin, Franz Espagne, zu verdanken, dass das Autograph letztlich doch in Berlin blieb, denn er fand in dem Bankier Ferdinand Jacques einen Käufer, der die Handschrift für 2.500 Thaler an sich brachte und im Januar 1866 der Bibliothek schenkte. Während des Zweiten Weltkrieges wurden die wertvollen autographen Bestände der Berliner Bibliothek an wenig gefährdete Orte ausgelagert, ein nicht unbeträchtlicher Teil ins ehemalige schlesische Kloster Grüssau, das sich nach Ende des Krieges auf polnischem Boden befand. Zusammen mit rund 120 weiteren Mozart-Autographen und einer großen Zahl anderer Handschriften überstellten die polnischen Behörden es in einer „Aktion zum Schutz kultureller Güter“ in

die Jagiellonen-Bibliothek Krakau, was jedoch bis Ende der 1970er Jahre geheim gehalten wurde; alle diese Handschriften waren nicht zugänglich und galten offiziell als verschollen. Das *Zauberflöten*-Autograph gehörte jedoch zu jenen „Freundschaftsgaben“, die der damalige Erste Sekretär des Zentralkomitees der Vereinigten Polnischen Arbeiterpartei, Eduard Gierek, 1977 in einem „symbolischen Akt“ an DDR-Staatschef Erich Honecker übergab. So gelangte das Autograph (und einige andere wertvolle Musikhandschriften) zurück in die Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Ost), die nach der Wiedervereinigung Deutschlands mit der Westberliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zur nunmehr Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zusammengeführt wurde. 1979 erschien eine erste Faksimile-Ausgabe der Handschrift (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig und Bärenreiter-Verlag Kassel), eine neue Faksimile-Ausgabe des Packard Humanities Institute ist in Vorbereitung.

Anders als die Autographe zu *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* und anderer Opern Mozarts, die aktweise teils in Krakau, teils in Berlin oder in kleineren Teilen noch in weiteren Bibliotheken aufbewahrt werden, enthält das Berliner Autograph der *Zauberflöte* das Werk vollständig. Daneben existieren Entwürfe und Skizzen zu einzelnen Nummern (vgl. dazu den Anhang zu NMA II/5/19) und eine unübersehbare Zahl von Abschriften.

#### *Die Handlung*

*Erster Aufzug:* Tamino, mit Bogen, aber ohne Pfeil, folglich wehrlos, stürzt herein und wird von einer großen Schlange verfolgt (No. 1 Introduction); unter heftigen Hilferufen fällt er in Ohnmacht. Just in dem Augenblick treten drei verschleierte Damen hinzu, jede von ihnen mit einem silbernen Wurfspieß bewaffnet, und töten die Schlange. Alle drei sind von der Schönheit des ohnmächtig daliegenden Jünglings derart hingerissen, dass keine von ihnen den Ort verlassen will, um ihrer Herrin (der Königin der Nacht) das Ereignis zu melden; schließlich gehen alle drei gleichzeitig. Während der aufwachende Tamino noch verwundert die tote Schlange ansieht, hört er die Töne einer Panpfeife und Papageno, der den Tamino zunächst nicht sieht, kommt mit einem fröhlichen Lied auf den Lippen (No. 2 Aria) hinzu. Nachdem sich beide miteinander bekannt gemacht haben,

rühmt sich Papageno, die „sternflammende Königin“ im Tausch gegen Zuckerbrot und Wein mit frisch gefangenen Vögeln zu versorgen, im Übrigen verfüge er über Riesenkräfte, und lässt es, wenn auch vor Furcht zitternd, geschehen, dass Tamino in ihm den Bezwinger der schrecklichen Schlange sieht. Da ertönen mahnende „Papageno“-Rufe der Drei Damen (3. Auftritt), die dem Papageno eine böse Überraschung bereiten: statt Wein bekommt er klares Wasser und statt Zuckerbrot einen Stein, schlimmer noch, statt süßer Feigen schlägt ihm die Dritte Dame ein Schloss vor den Mund, das ihn hindern soll, weiterhin Fremde zu belügen und sich Taten zu rühmen, die er gar nicht begangen hat. Tamino händigen sie das Bildnis eines schönen Mädchens aus, der Tochter ihrer großen Fürstin, und versprechen ihm Ehre und Ruhm, wenn ihn dieses Bildnis nicht gleichgültig lässt. Mit Spötteleien gegen den armen Papageno verabschieden sie sich. Tamino ist von dem Bildnis derartig hingerissen, dass er sich auf der Stelle darin verliebt (No. 3 Aria). Die Drei Damen kommen zurück (5. Auftritt) und erzählen Tamino von dem Schicksal Paminas, der Tochter ihrer Fürstin, wie sie von einem Bösewicht überwältigt und dann entführt worden sei und auf seiner sorgsam bewachten Burg gefangen gehalten werde. Doch als sich Tamino unter der Führung der Drei Damen sogleich zur Rettung Paminas aufmachen will, verkündet ein Donner die Ankunft der Königin der Nacht, die nun Tamino direkt um die Rettung ihrer Tochter anfleht, wozu sie selbst zu schwach sei (No. 4 Recitativo ed Aria). Tamino bleibt wie gelähmt zurück, aber dann meldet sich Papageno, der mit trauriger Geste auf das Schloss vor seinem Mund weist (No. 5 Quintetto). Doch Tamino kann ihn nur bedauern, davon befreien können ihn aber die Drei Damen, die alsbald hinzukommen und ihn aus seiner misslichen Lage erlösen. Tamino überreichen sie eine goldene Flöte: Diese Zauberflöte werde ihn schützen und ihm im größten Unglück beistehen. Den Papageno aber, der sich eilends entfernen will, erklären sie umstandslos zum Diener Taminos (den Papageno darauf insgeheim zum Teufel wünscht) und schenken ihm ein Glockenspiel, über das er so sehr erfreut ist, dass er alle Furcht zu vergessen scheint. Auf Taminos Frage, wie er und Papageno denn nun die Burg des Sarastro finden sollen, kündigen ihnen die Drei Damen „Drei Knäbchen jung, schön, hold und weise“ an, die sie auf ihrer Reise begleiten werden.

Im Palast des Sarastro sind Die drei Sklaven (9. Auftritt) voller Schadenfreude darüber, dass die schöne Pamina ihrem gemeinsamen Peiniger, dem Mohren Monostatos, entkommen konnte. Doch kurz darauf erscheint der Mohr (10. Auftritt) und befiehlt den Sklaven, Fesseln herbei zu schaffen, mit denen er Pamina, die er letztlich doch gefangen hat, binden will. Der Gefesselten droht er Schlimmes an (No. 6 Terzetto), und die arme Pamina fällt daraufhin in Ohnmacht. Monostatos schickt die Sklaven fort, um mit Pamina allein zu sein, doch in diesem Augenblick erscheint Papageno. Einer erschrickt über den Anblick des anderen, und zwar so sehr, dass Monostatos schleunigst die Flucht ergreift. Da entdeckt Papageno Pamina, die sich als Tochter der nächtlichen Königin zu erkennen gibt. Papageno, der es genauer wissen will, vergleicht ihr Antlitz mit dem auf dem mitgeführten Portrait, und fragt, woher er denn das Bildnis habe, berichtet er über die Begegnung mit Tamino, der ganz in der Nähe sei und Pamina befreien werde. Nebenbei bemerkt er, dass auch er gern ein liebes Weibchen hätte, doch Pamina tröstet ihn: auch ihm werde der Himmel beizeiten eine Freundin schenken. Beide singen ein Loblied auf die Liebe zwischen Mann und Frau (No. 7 Duetto).

Die drei Knaben führen Tamino herein (No. 8 Finale, 15. Auftritt) und ermahnen ihn, „standhaft, duldsam und verschwiegen“ zu sein, lassen ihn aber auf seine bange Frage, ob er Pamina retten könne, im Ungewissen: wenn er „ein Mann“ sei, werde er auch „männlich siegen“. Das sieht nun zunächst allerdings gar nicht so aus, denn Tamino steht drei [verschlossenen] Pforten gegenüber, doch sobald er sich einer der Türen nähern will, tönt ihm ein gebieterisches „Zurück!“ entgegen. Erst als er an die dritte Pforte klopft, tritt der Sprecher heraus und fragt ihn nach seinem Begehren. Tamino, der Sarastro und sein Reich nur aus den Worten der Königin der Nacht kennt, gerät mit dem Sprecher in einen Disput und wird belehrt, Weibergerede nicht allzuviel Gewicht beizumessen: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“, stürzt aber Tamino in tiefste Verwirrung, als er die Entführung Paminas bestätigt und im Übrigen weitere Auskünfte strikt verweigert. Da sind die aus dem Innern tönenden Stimmen schon ankunftsfreudiger, weil sie Tamino zumindest versichern, dass Pamina am Leben sei. Tamino besinnt sich der mitgeführten Flöte, auf der er zu

spielen beginnt und damit wilde Tiere anlockt, die seinem Spiel friedlich lauschen, aber er hört auch Papagenos Panpfeife ganz in der Nähe. Dieser nun und Pamina (16. Auftritt) sind ihrerseits auf der Suche nach Tamino, werden aber von dem allgegenwärtigen Monostatos und den Sklaven überrascht (17. Auftritt). Papageno rettet die Situation, indem er Monostatos und die Sklaven mit den Tönen seines Glockenspiels zum Tanzen bringt. Da künden Stimmen von der Ankunft Sarastros, der Pamina zwar ihren Fluchtversuch verzeiht (18. Auftritt), ihr die Freiheit jedoch verweigert, und zwar zu ihrem eigenen Heil. In diesem Augenblick führt Monostatos den gefangenen Tamino herein und bewirkt damit ungewollt eine erste Begegnung von Tamino und Pamina. Doch statt des erhofften Lohns für die Gefangennahme befiehlt Sarastro, ihm „siebenundsiebzig Sohlenstreich“ zu verabreichen. Die beiden Fremdlinge aber, Tamino und Papageno, befiehlt er, bedeckten Hauptes in den Prüfungstempel zu führen, da sie erst „gereinigt sein“ müssten. Der erste Aufzug endet mit dem Lob von Tugend und Gerechtigkeit durch den Chor.

*Zweiter Aufzug:* Sarastro berät sich mit den Priestern über die bevorstehende Einführung Taminos in das Heiligtum (1. Auftritt). Die Götter hätten Tamino und Pamina füreinander bestimmt, nur deshalb habe er sie der Mutter entrissen und diese wolle nun den Tempel zerstören, was aber mit Taminos Hilfe verhindert werden würde. Die Frage, ob Tamino die Prüfungen denn auch bestehen werde, lässt Sarastro nicht gelten: wenn Tamino scheitern sollte, werde er „der Götter Freuden früher fühlen“ als sie alle. Sarastro und die Priester verbinden sich im Gebet an Isis und Osiris (No. 10).

Tamino und Papageno werden in den Vorhof des Tempels geführt (2. Auftritt), wo es aber so stockfinster ist, dass Papageno heftige Furcht befällt. Doch dann kommen Sprecher und ein Priester hinzu (3. Auftritt), die Tamino das Versprechen abnehmen, sich den Prüfungen zu unterziehen, auch wenn der Tod sein Los wäre, stoßen jedoch mit dem gleichen Ansinnen bei Papageno auf erhebliche Vorbehalte. Erst als sie ihm versichern, er werde seine heißersehnte Papagena sehen können, aber auf keinen Fall sprechen dürfen, willigt er ein. Mit der Mahnung, sich vor Weiberücken zu bewahren (No. 11 Duetto), verlassen die beiden Eingeweihten die Szene, was aber sofort

wieder tiefste Dunkelheit zur Folge hat. Da tauchen unversehens Die drei Damen aus der Versenkung auf und verkünden Tamino und Papageno Tod und Verderben, stoßen damit aber nur auf tiefes Schweigen, auch dann, als sie das Nahen der Königin der Nacht ankündigen. Dem allen machen die Priester hinter der Szene ein Ende, indem sie Die drei Damen „zur Hölle“ schicken. Die Sprecher und Priester setzen mit Tamino und Papageno die Wandschaft fort (6. Auftritt).

In einem Garten findet Monostatos die schlafende Pamina (7. Auftritt) und ist von ihrer Schönheit aufs Neue hingerissen (No. 13 Aria), doch als er die Schlafende küssen will, kommt die Königin der Nacht aus der Versenkung herauf und jagt ihn fort (8. Auftritt). Im Gespräch mit Pamina verrät sie nun ihre wahren Absichten: Ihr verstorbenen Gatte, Paminas Vater, hat in seiner Todesstunde den siebenfachen Sonnenkreis den Eingeweihten um Sarastro übergeben, und den will sie um jeden Preis zurückgewinnen, sei es mit Hilfe Taminos (den sie aber, da er sich den Eingeweihten zugewandt hat, für sich verloren gibt), sei es durch Pamina, der sie, ehe sie nach ihrer Rache-Arie (No. 14) wieder versinkt, einen scharf geschliffenen Dolch in die Hand gibt mit der Aufforderung, Sarastro zu töten. Monostatos, der das alles mit angehört hat, versucht nun bei Pamina durch Erpressung zum Ziel zu gelangen (9. und 10. Auftritt), und als sie sich standhaft weigert, droht er sie umzubringen, was aber durch den hinzukommenden Sarastro (11. Auftritt) verhindert wird. Der von Sarastro verstoßene Mohr entschließt sich, zur Königin der Nacht überzulaufen. Paminas Bitte, die Mutter nicht zu bestrafen, beantwortet Sarastro mit der berühmten Hallen-Arie (No. 15): „In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht.“

Tamino und Papageno werden von den beiden Sprechern hereingeführt (13. Auftritt) und allein gelassen, allerdings mit der Auflage eisern zu schweigen. Das fällt dem Papageno sichtlich schwer (14. Auftritt), und als er beklagt, nicht einmal einen Tropfen Wasser zu bekommen, erscheint ein hässliches altes Weib (15. Auftritt), das ihm in der Tat ein Glas Wasser reicht. Gefragt, wie alt sie denn sei, antwortet sie „achtzehn Jahre und zwei Minuten“, und ob sie denn auch einen Liebhaber habe und wie er heiße, bejaht sie das und nennt ihn Papageno. Als der nun wissen will, wie sie denn heiße und sie schon zur Antwort ansetzt,

macht ein Donner dem Gespräch ein Ende. – Die drei Knaben bringen Flöte und Glockenspiel, die man Tamino und Papageno abgenommen hatte, und fordern sie zu Essen und Trinken auf; Tamino sprechen sie Mut zu, Papageno ermahnen sie zu schweigen. Der lässt es sich bei den aufgetischten Speisen und dem Wein wohl sein (17. Auftritt), doch dann kommt Pamina hinzu (18. Auftritt), die aus dem Schweigen der beiden schließt, dass „der Liebe Glück“ für sie immer verschwunden sei (No. 17 Arie). Papageno, unbeeindruckt, denkt nur daran, weiter zu essen und zu trinken und missachtet Taminos stumme Aufforderung ihm zu folgen. Doch dann kommen die Löwen herein, die Tamino mit dem Spiel seiner Flöte besänftigt; Papageno führt er gewaltsam mit sich fort.

Die Priester stimmen einen Lobgesang auf Isis und Osiris an (No. 18 Chor der Priester), dann werden Tamino, später Pamina vor Sarastro geführt (21. Auftritt). Tamino, so Sarastro, habe nun noch zwei gefährliche Wege vor sich und er und Pamina mögen einander das letzte Lebewohl sagen. Den bangen Fragen der beiden, ob sie sich denn wiedersehen werden, antwortet Sarastro mit beruhigender Zuversicht (No. 19 Terzetto), Tamino und Pamina nehmen voneinander Abschied.

Papageno, inzwischen allein gelassen, ruft verzweifelt Tamino (22. Auftritt), doch stattdessen kommt der zweite Sprecher (Priester) herein (23. Auftritt) und verkündet ihm, er werde nie das himmlische Vergnügen der Eingeweihten fühlen. Papageno nimmt das mit Gelassenheit: sein einziger Wunsch sei ein gutes Glas Wein, mit dem er auch sogleich bedient wird. Nachdem er davon getrunken hat, wird ihm „wunderlich ums Herz“ und er wünscht sich nun nichts sehnlicher als ein „Mädchen oder Weibchen“ (No. 20 Aria). Kaum hat er geendet, als das alte Weib tanzend auf ihn zukommt: Er solle ihr die Hand zu ewiger Treue reichen, andernfalls er eingekerkert bleiben müsse. Papageno, der zuerst zögert, entschließt sich dann doch lieber für das alte Weib, das sich, nachdem sie ihm die Hand gereicht, in ein hübsches Mädchen verwandelt: Papagena steht vor ihm. Doch da tritt der zweite Sprecher (Priester) dazwischen und schickt Papagena fort, weil Papageno ihrer noch nicht würdig sei. Der widersetzt sich zu weichen, eher solle ihn die Erde verschlingen, was augenblicklich geschieht.

Die drei Knaben (No. 21 Finale) künden vom Aufgang der Sonne und der Verwandlung der



Welt, doch sehen sie die vor Liebesschmerz gequälte Pamina, die den für Sarastro bestimmten Dolch der Königin der Nacht nun gegen sich selbst richten will. Doch Die drei Knaben erzählen ihr von Taminos großer Liebe zu ihr, und Pamina lässt sich von ihnen zu Tamino führen.

Zwei Geharnischte Männer prophezeien, dass der, der des Todes Schrecken überwinden kann, sich auch den Mysterien der Isis weihen wird. Tamino will diesen Weg gehen, doch dann hört er Paminens Stimme, die nun fest entschlossen ist, diesen Weg mit ihm zusammen zu gehen. Tamino und Pamina durchschreiten gemeinsam Feuer und Wasser und haben damit die Gefahr besiegt und sich als würdig erwiesen, die Weihe der Isis zu empfangen. – Papageno, der sich wieder einmal allein gelassen sieht, sehnt sich mehr denn je nach Papagena, die aber für ihn auf immer entschwinden zu sein scheint. Er beschließt, sollte sie oder jemand anderes nicht erscheinen, ehe er bis drei gezählt hat, sich am nächstbesten Baum aufzuhängen. Die drei Knaben hindern ihn und erinnern ihn an die Zauberkraft seiner Glöckchen, die er offenbar ganz vergessen hatte. Kaum hat er zu spielen begonnen, da erscheint Papagena, und beide, nun glücklich vereint, malen sich ihr zukünftiges Glück im Kreis einer zahlreichen Kinderschar aus.

Noch einmal, zum letzten Mal, erscheinen die Königin der Nacht mit den drei Damen und Monostatos, die in den Tempel eingedrungen sind, um dem Reich des Sarastro ein gewaltsames Ende zu bereiten, doch werden sie mit Donner und Blitz „in ewige Nacht“ gestürzt. – Sarastro und die Priester preisen in Gegenwart Taminos, Paminas und der drei Knaben Osiris und Isis und feiern den Sieg von Schönheit, Weisheit und Stärke.

#### *Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs*

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Gernot Gruber und Alfred Orel 1970 vorgelegten Edition von Mozarts deutscher Oper *Die Zauberflöte* KV 620 im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA II/5/19). Für die NMA-Edition des Werkes von 1970 stand das Autograph selbst, das sich damals noch in Krakau befand (siehe hierzu oben), nicht zur Verfügung, wohl aber ein kompletter Fotosatz im Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Gegen seine sonstige Gewohnheit hat Mozart die Ouvertüre in die Zählung mit einbezogen. Dem ist die NMA nicht

gefolgt und beginnt die Zählung mit der Introduction. Wie auch sonst üblich, enthält auch das *Zauberflöten*-Autograph keine Sprechtexte, doch existiert von der Uraufführung ein beim Wiener freimaurerischen Buchdrucker und Kupferstecher Ignaz Alberti erschienenes Textbuch. Die NMA (und entsprechend der vorliegende Klavierauszug) gibt die Gesangstexte streng nach Mozarts Autograph, die gesprochenen Dialogtexte nach dem Libretto wieder, das auch für die im Autograph nur spärlich vorhandenen szenischen Angaben und Regieanweisungen herangezogen wurde.

Mozart hat im Autograph die Singstimmen nur sparsam artikuliert und dynamisiert und eine strenge Anlehnung an den Orchesterpart offensichtlich nicht beabsichtigt. Auf Ergänzungen in Analogie zur Orchesterbegleitung wurde deshalb weitgehend verzichtet, die Ausführung bleibt also dem Stilgefühl und künstlerischen Geschmack der Sänger überlassen. – Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen (an den betreffenden Stellen im Kleinstich über dem System) beschränken sich auf rezitativische Abschnitte und auf Ensemblesätze mit ariosem Charakter. Es sei aber mit Nachdruck betont, dass derartige Vorschläge nicht als verbindlich anzusehen sind, sondern die Sänger zu eigenschöpferischer Improvisation anregen wollen. Vgl. hierzu auch im Vorwort zu NMA II/5/19 den Abschnitt „Zur vokalen Aufführungspraxis“, S. XVf.

Mozart hat Regieanweisungen des Librettos zur Einfügung von Bühnenmusiken in den gesprochenen Dialogen generell unbeachtet gelassen. Bedingt gilt dies auch für die Einfügung des „dreymaligen Akkords“ in der Priesterszene zu Beginn des II. Aufzugs, wo es im Textbuch heißt: „blasen drey mal in die Hörner“, während Mozart außer zwei Hörnern auch Holzbläser und drei Posaunen vorschreibt. Im 19. Auftritt soll ein „dreimaliger Posaunenton“ erklingen, den Mozart ebenso wenig notiert hat wie den „starken Akkord“ im 22. Auftritt, und als im 19. Auftritt Sarastros Löwen herauskommen und Papageno in Panik gerät, werden die Tiere durch Taminos Flötenspiel besänftigt und ziehen sich zurück; auch hier lässt Mozart offen, was gespielt werden soll. An dieser und einer Reihe anderer Stellen sind der Inszenierung durchaus Freiräume eröffnet.

Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind in der Regel typographisch gekennzeichnet: Vorschlags-Interpretationen in eckigen

Klammern, Tempoangaben und Nummernbezeichnungen in Kursivdruck; in den Gesangssystemen stehen ergänzte Akzidenzien in runden Klammern, dynamische Zeichen, Keile und Triller in kleinerer Type, Bögen sind gestrichelt.

Die Seitenzahlen in den eckigen Klammern innerhalb der Gesangstexte verweisen auf die Fortsetzung der jeweiligen Partie.

*Einzelbemerkungen:* No. 2 Aria: Der Text der dritten Strophe fehlt sowohl im Autograph als auch im Libretto für die Uraufführung, ist jedoch noch im 18. Jahrhundert sowohl in Abschriften als auch in Drucken überliefert; sie wurde deshalb im Kursivdruck mit aufgenommen.

No. 4 Recitativo ed Aria, T. 96–98: Mozart hat die Textwiederholung „auf ewig dein“ im Autograph durch „Faulenzer“ gefordert, jedoch nach dem Seitenwechsel auf der neuen Seite das System der Singstimme leer gelassen und auch kein Textwort notiert; beides wurde vom Herausgeber ergänzt.

No. 7 Duetto: Zu Mozarts nachträglichen Veränderungen (er hat nach Abschluss der Komposition den Schluss um einen halben Takt gekürzt und im ganzen Stück die Taktstriche entsprechend versetzt) und den sich daran anknüpfenden Diskussionen in der Mozart-Forschung vgl. Vorwort zu NMA II/5/19, S. XVIIIff. In diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache von Belang, dass die in der heutigen Bühnenpraxis üblichen Bläserakkorde in Takt 1/2 im Autograph fehlen und an

ihrer Stelle dort eindeutig Pausen stehen, was einen ungewohnt zögernden Beginn des Duettts zur Folge hat. In der NMA erscheinen die beiden Bläserakkorde im Kleinstich, und es muss den Interpreten überlassen bleiben, ob die beiden Akkorde gespielt werden oder Mozarts „zögerndem“ Beginn der Vorzug gegeben wird.

No. 8 Finale (des I. Akts) und No. 11 Duetto: Für die Personengruppe der Eingeweihten geht aus den Quellen – Mozarts Autograph, dem Libretto und dem Theaterzettel der Uraufführung – nicht eindeutig hervor, wie sich die zu singenden Teile auf die einzelnen Rollen verteilen. Mozarts Autograph kennt neben Sarastro einen ersten, zweiten und einen weiteren Priester, der mit einem der beiden zuerst genannten identisch sein kann; eine Sprecherrolle kommt im Autograph überhaupt nicht vor. Entgegen heutiger Bühnenpraxis hat in der „Sprecherszene“ in No. 8 sowohl nach Mozarts Autograph als auch nach dem Libretto die Rolle ein Priester zu singen, nicht der Sprecher. Dagegen nennt das Textbuch für No. 11 den Sprecher, während das Autograph einen Priester vorsieht und im Übrigen bei der Rollenbezeichnung inkonsequent verfährt, so dass anzunehmen ist, dass die Basspartie in No. 11 entsprechend dem Libretto tatsächlich vom Sprecher zu singen ist. Zu dem insgesamt höchst komplizierten Sachverhalt vgl. auch das Vorwort zu NMA II/5/19, S. XVI.

Dietrich Berke  
Zierenberg, im April 2006

# PREFACE

Little is known about the genesis of Mozart's "*Teutsche Oper*" – to use the term he gave to *Die Zauberflöte* in his autograph thematic catalogue. His own statements or other reliable documents on the work are few and far between. Writing on 7 June 1791 to his wife Constanze, then taking the waters in Baden near Vienna, he mentioned a joint invitation from the work's librettist, Emanuel Schikaneder.<sup>1</sup> A few days later, on 11 June, he casually told his wife, "I have composed an aria for my opera from sheer boredom," and ended the letter with a quote from the duet *Bewahret euch vor Weibertücken* (No. 11): "I kiss you a thousand times and say with you in thought: 'Death and despair were his reward' [*Tod und Verzweiflung war sein Lohn*]." Slightly more precise is a passage from a letter of 2 July 1791 to Constanze: "Please tell that dolt Süßmayr to send me my score of the first act, from the introduction to the finale, so that I can orchestrate it" – an urgent plea that he reiterated one day later. Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) was Mozart's pupil; he had accompanied Constanze to the resort in Baden and was evidently instructed to make copies from the incompletely orchestrated score. By this time Mozart had outlined the work at least to the end of the first act, and perhaps far beyond that, and presumably needed Süßmayr's copies in order to rehearse the singers. Finally, in July 1791, Mozart entered *Die Zauberflöte* in his autograph thematic catalogue, along with the incipit of the introduction (No. 1). The March of the Priests and the Overture were composed somewhat later; their completion is not noted in his thematic catalogue until 28 September, two days before the première in Schikaneder's "Freihaustheater auf der Wieden" on 30 September. The surviving playbill of this performance (reproduced in NMA II/5/19, p. IX) lists the musicians involved in the première, including Schikaneder as Papageno and Mozart himself as conductor. Only after the second performance did

1 See *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, edited by the International Mozarteum Foundation, Salzburg, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 4 vols. of text (Kassel, 1962-3). All quotations from Mozart's correspondence in the present essay are cited from this edition by date only.

Mozart hand the musical direction over to the theater's regular conductor, Johann Baptist Henneberg (1768–1822). In the few months remaining to him, Mozart experienced at first hand the rousing success of his opera with the audience. On 7 October he could proudly report to his wife, once again taking the waters in Baden: "I have just returned from the opera house, which was as full as ever. As usual the duet *Mann und Weib* and Papageno's magic bells in Act I had to be encoored, as did the boys' trio in Act II. But what gives me most pleasure is the *silent approval*! One can see how much this opera continues to grow."

These final words were to prove prophetic for the near future and far beyond Mozart's death down to the present day: *Die Zauberflöte* is now the most frequently performed German opera in the world, including the German-speaking countries.

Still, there is evidence to suggest that opinions of the work were divided in Mozart's day. Count Karl von Zinzendorf, reporting the twenty-fourth performance in his diary on 6 November 1791 (in French), found "the music and stage designs pretty, the rest an incredible farce." In December the *Musikalische Wochenblatt* in Berlin, quite contrary to Mozart's euphoric accounts, reported that "the new comedy with machines, *Die Zauberflöte*, with music by our Kapellmeister Mozard [sic], which is given at great cost and with much magnificence in the scenery, fails to have the hoped-for success, the contents and the language of the piece being altogether much too poor."

The term "comedy with machines" (*Machinenkomödie*) singles out an element that points to the theatrical surroundings to which *Die Zauberflöte* ultimately owes its existence, and in which the work was originally conceived. Schikaneder's "Freihaustheater auf der Wieden" was a suburban theater, a sort of popular stage with a corresponding repertoire, that attracted its audience not least of all through spectacular stage effects. Just how many such effects found their way into *Die Zauberflöte* becomes clear from a glance at the stage directions and set instructions in Schikaneder's libretto. The first entrance of the Queen of the Night (I:6) is preceded by "mountains parting asunder" and "the stage transformed into a mag-

nificent room of state." Scene changes of this sort, sometimes with the curtain left open, seem to have been a specialty of Schikaneder's theater; there are more than forty of them in *Die Zauberflöte*, some hidden, some in plain view. But Schikaneder's clever machinery is also used effectively in many details of the staging, as when the Three Boys, or Genii, waft onto the stage "in a flying device decked with roses" (II:16), or when the Queen of the Night "rises amidst thunderclaps from the middle trap door" (II:8), or when Papageno, desiring nothing more ardently than a glass of wine, is presented with "a large beaker of red wine rising from the earth" (II:23), and so forth. These and many other surprising effects unquestionably helped *Die Zauberflöte* to become the greatest box-office hit that Schikaneder's theatre would ever know.

"... the contents and the language of the piece being altogether much too poor": For all the work's success, the debate on the artistic value of *Die Zauberflöte* has never abated. Even as recently as 2005 Ulrich Schreiber, in the *Mozart-Handbuch*,<sup>2</sup> poses the question "stroke of genius or patchwork job?" (pp. 148ff.). Since time immemorial the criticism has been applied more to Schikaneder's libretto than to Mozart's music. Besides minor anomalies and contradictions, it is directed mainly at the blatant *volte-face* that takes place in Tamino's mind during the Speaker's Scene in the Act 1 finale (I:15), which is indeed an imposition on the untutored listener. From this point on, Sarastro and his fraternal entourage no longer appear as villains and abductors but as sages; and the Queen of the Night, having prejudiced Tamino against them, is dismissed with exquisitely misogynistic aplomb as a gossip ("A woman does little but chatters much"). Later the Queen of the Night, at first allegedly nothing more than a mother concerned for the welfare of her poor abducted daughter, turns out to be a power-hungry harri-dan intent on vengeance and willing to incite to murder in the achievement of her aims. She is even prepared to sacrifice her daughter Pamina to the vile Monostatos.

This "fracture" in the plot line of *Die Zauberflöte*, which begins as a magic opera for children and

continues as a ceremonial play with pronounced Masonic tinges, has always ruffled the feathers of the opera's commentators, the more so after the composer Ignaz von Seyfried (1776–1841), who was, after all, Mozart's piano pupil and a conductor at Schikaneder's theater from 1797 to 1801, spread the claim (published in 1841) that Schikaneder and Mozart had originally conceived a completely different ending only to switch tack entirely in the Act 1 finale because the rival Josephstädter Theater had just mounted a quite similar piece, *Kaspar der Fagottist* ("Casper the Bassoon Player," libretto by Joachim von Perinet and music by Wenzel Müller), and they needed to avoid accusations of plagiarism. Yet no further evidence in support of this "fracture theory" has been forthcoming; nor does Mozart's autograph offer the slightest hint in its favor. Nonetheless, it has stirred up debate for generations on end.

Another question posed time and time again is the amount and significance of the opera's Masonic imagery. The fact that Masonic rites bulk large in *Die Zauberflöte* has never been questioned; Mozart himself belonged to a Viennese Masonic lodge, and Schikaneder had been a member in Regensburg before relocating to Vienna. Later, in the twentieth century, it even led to the wild-eyed theories of the late (unlamented) Mathilde Ludendorff (1877–1961), who claimed that Mozart had unveiled the strictly clandestine rites of the Freemasons in *Die Zauberflöte* and consequently became the victim of a "lodge murder." Though no one believes in this theory today, it would seem that the more deeply one delves into the opera, the more enigmatic it appears; it has even been placed alongside Shakespeare's *Hamlet* and Leonardo's *Mona Lisa* as "the third great work of mystery in our culture" (Peter von Matt).<sup>3</sup> A comprehensive and, to my mind, remarkably successful interpretation of this "work of mystery" was recently advanced by Jan Assmann, an Egyptologist in Heidelberg, in the book mentioned in note 3.

It has long been known that Schikaneder drew his *Zauberflöte* libretto from an extremely wide range of sources. The most important were Christoph Martin Wieland's anthology *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1789),

2 Ulrich Schreiber: "Die Zauberflöte," in *Mozart-Handbuch*, ed. Silke Leopold with the assistance of Jutta Schmoll-Barthel and Sara Jeffe (Kassel, Stuttgart, and Weimar, 2005), pp. 143–61.

3 See Jan Assmann: *Die Zauberflöte: Oper und Mystereium* (Munich and Vienna, 2005) [licensed edition for the Wissenschaftliche Buchgesellschaft], p. 17.

which served for large parts of Act 1, and Abbé Jean Terrasson's novel *Sethos* (1773) in a German translation by Matthias Claudius (1777–8), which formed the basis of the second part of the opera. Another influential source was surely the essay *Über die Mysierien der Ägyptier* ("On the Mysteries of the Egyptians"), published in 1784 by Ignaz von Born, the Master of the Viennese Masonic lodge "True Concord." Born was primarily concerned with "legitimizing the rituals of Freemasonry by establishing analogies with the religious practices surrounding the gods Osiris and Isis in ancient Egypt as a primordial cultural legacy" (Ulrich Schreiber). Schikaneder, possibly with Mozart's assistance,<sup>4</sup> was able to recast these various models by placing on stage nothing less, as Assmann demonstrates, than the initiation ceremony into the mysteries of Isis as a rigorous operatic plot. Yet *Die Zauberflöte*, unlike Verdi's *Aida*, is far from being an "Egyptian opera": it takes place "not in ancient Egypt, but in an unspecified remote location, a veritable utopia, in which the mysteries of Isis and elements of the Egyptians' formal vocabulary, especially pyramids, have managed to survive" (Assmann, p. 85). Like the location, so it is with the time: *Die Zauberflöte* cannot be assigned to a definite period of history; its time is mainly characterized by the simple adverb "bald," or "soon." Again to quote Assmann (p. 89): "It relates on the surface to the fulfillment of Tamino's and Papageno's amorous longings and subtextually to the reign of light and reason ('soon shall superstition vanish' [*bald wird der Aberglaube schwinden*]), with the background moving ever more distinctly into the foreground as the piece progresses. *Die Zauberflöte* is an opera of hope: 'soon' and 'then' are its operative words."

"Disillusionment" plays a key role in the initiation ceremonies of the Isis mysteries and the Freemasons alike, in that it forms the basic prerequisite for the aspirant's admittance to the necessary trials. However, it presupposes that the hero was previously the victim of or subject to an illusion.

4 In the preface to a printed edition of Süssmayr's opera *Der Spiegel von Arkadien* (Vienna, 1795), Schikaneder refers to *Die Zauberflöte* as an opera „which I assiduously thought through with the late Mozart“; see Anke Sonnek: *Emanuel Schikaneder: Theaterprinz, Schauspieler und Stückeschreiber*, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 11 (Kassel, 1999), p. 208.

In the first part of the opera, Schikaneder cloaked Tamino's "illusion" in the garb of a fairy-tale plot: the "star-flaming queen," Astarte, appears as a sorceress who charges Tamino with the mission of freeing her abducted daughter from the coils of the villain Sarastro. He and Papageno are handed a flute and a set of bells as magical devices. No less magical is the miniature portrait of Pamina, with which Tamino instantaneously falls in love. To the very end of the opera, love for Pamina remains the mainspring of Tamino's actions; he even places it above the severe ordeals he is forced to undergo, the last in the company of Pamina herself. His disillusionment is, as already mentioned, the necessary prerequisite for achieving admittance to the brotherhood in the first place. It takes place in the famous Speaker's Scene in the Act 1 finale and was later construed as a "fracture" in the plot line. In terms of dramatic structure, Tamino's disillusionment is, at the same time, the element that allows the plot to move forward at all. It gradually transpires that there is more at stake than Tamino's initiation as an individual. At the opening of Act 2, the Scene of the Priests, Sarastro informs the brotherhood that the meeting is one of the most important of their time, for the gods have destined Tamino and Pamina for each other. The obscurity of this item of information is dispelled at the latest by the penultimate entrance of the Queen of the Night (II/8), when she admits that her late husband, Pamina's father, had, shortly before his death, handed the mighty Sevenfold Solar Corona to Sarastro and advised her to entrust both herself and their daughter to his wisdom. The Queen of the Night refused in an effort to regain the Solar Corona for herself as an instrument of power. But Sarastro is convinced that this can be prevented with the assistance of Tamino and Pamina at his side. Sarastro, we thereby learn, is the keeper of the Solar Corona, but this symbol of power is destined for someone else as the brotherhood's new regent: Prince Tamino. Once again, it thus turns out that the action in *Die Zauberflöte* takes place at a moment of transition, at the end of which a new age shall arise and surmount what has gone before – not only the superstition personified by the Queen of the Night, but Sarastro's all-male confraternity. Thanks to the love between Tamino and Pamina, the trials they successfully pass gain a significance that far transcends the happy outcome of an

initiation ceremony and points toward the future in a wholly new and better world.

And Papageno? He is, with three arias and two duets, the opera's true protagonist and was accordingly played at the Freihautheater by Schikaneder himself. His very opening number, *Der Vogelfänger bin ich ja*, invokes the popular stage to which *Die Zauberflöte*, notwithstanding all the ceremonial embroidery from the priestly brotherhood, ultimately belongs. He is the comic counterpart to Tamino. True, being Tamino's (involuntary) manservant, he is condemned to undergo a few trials himself, and fails utterly. Rather than leaving him particularly dismayed, this only goads him into comic asides that parody the entire ritualistic enterprise. "Papageno," to quote Assmann once again (p. 499), "ensures that the opera, for all its sacrosanct mystery and earnestness, always remains a piece of popular theater. He forms a sort of fun-house mirror that twists the actions and procedures on the higher plane into the shape of comedy." Papageno remains in this sphere to the end of the opera; being an ordinary bloke, the "heavenly pleasures of the initiated" remain forever beyond his reach. But he too must pass a difficult test when his beloved Papagena is seemingly withheld from him and he tries to put an end to his life. He owes the failure of this attempt to the ministrations of the Three Genii and the magical powers of his set of bells, which allow him to reinvoke Pamina. Both now sing in praise of their future marital bliss. But with this, Papageno's role in the opera is over. The work's conclusion, after a futile attempt on the part of the Queen of the Night to intervene, is devoted entirely to the higher celebratory plane, with the stage now transformed into a sunburst.

\*\*\*

The autograph score of *Die Zauberflöte* has survived and is preserved today among the holdings of the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (with Mendelssohn Archive) in Berlin. Its eventful history began in January 1800 when Mozart's widow Constanze sold his musical effects to the young Offenbach publisher, Johann Anton André (1775–1842). After André's death, the *Zauberflöte* autograph passed to his son Julius, who sold it some time after 1860 (presumably in 1863) to Eduard Sputh, a banker in Dresden. In an effort to

obtain a medal of honor from the King of Prussia in order to "polish his tattered social prestige" (Karl-Heinz Köhler), Sputh sought to transfer the priceless manuscript to the House of Hohenzollern as apart of a larger donation. His plan miscarried when he went bankrupt and became a fugitive. The autograph, by that time already in Berlin, was tallied among Sputh's bankruptcy assets in Dresden. We owe it to the far-sightedness and probably the tenacity of Franz Espagne, the curator of the musical archive at the Royal Library, that the manuscript ultimately remained in Berlin. Espagne found a purchaser in the banker Ferdinand Jacques, who acquired the score for 2,500 thalers and donated it to the library in January 1866.

During World War Two the priceless autograph holdings of the Berlin library were removed to less endangered locations for safekeeping. A considerable number of these manuscripts landed in the former Silesian abbey of Grüssau, which, in the aftermath of the war, was included within the newly-drawn boundaries of Poland. The Polish authorities removed the score, along with some 120 Mozart autographs and many other manuscripts, to the Biblioteka Jagiellońska in Kraków in what was called a "campaign for the protection of cultural treasures." This campaign was kept secret until the late 1970s, however, until which time all these manuscripts were inaccessible and officially considered lost. The *Zauberflöte* autograph was one of the "gifts of friendship" which Eduard Gierek, at that time the First Secretary of the Central Committee of the United Polish Workers' Party, presented to the East German head of state, Erich Honecker, in a "symbolic act" in 1977. In this way the autograph (along with several other valuable musical manuscripts) found its way back to the German State Library in East Berlin. Following the reunification of Germany, this library merged with the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in West Berlin to form the "Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz." In 1979 the manuscript was issued for the first time in facsimile in a joint publication by VEB Deutscher Verlag für Musik in Leipzig and Bärenreiter in Kassel. A new facsimile edition from the Packard Humanities Institute is currently in preparation.

Unlike the autographs for *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, and other Mozart op-

eras, which were divided into acts preserved partly in Kraków and partly in Berlin (or in still smaller units in other libraries), the Berlin autograph of *Die Zauberflöte* contains the entire work. There also exist several drafts and sketches for individual numbers (see the appendix to NMA II/5/19) and a vast multitude of manuscript copies.

#### *Plot Synopsis*

*Act I:* Tamino, armed with a bow but lacking arrows (and thus defenseless), rushes onto the stage pursued by a large serpent (No. 1, Introduction) and promptly falls unconscious after shouting for help. At this very instant he is joined on stage by three veiled ladies, each armed with a silver javelin, who dispatch the serpent. All three are so taken by the good looks of the unconscious youth lying at their feet that none wishes to leave the scene to report the event to their mistress, the Queen of the Night. Finally, however, all three leave at once. Tamino awakes and stares in disbelief at the dead serpent. Soon he hears the sounds of pan-pipes. Papageno, oblivious of the young prince, enters with a merry song on his lips (No. 2: Aria). The two young men introduce each other: Papageno boasts of providing the “star-flaming queen” with freshly caught birds in exchange for sweetmeats and wine. He goes on to praise his gigantic strength and gives Tamino to understand, though trembling with fear, that it was he who subdued the horrible serpent. Admonitory cries of “Papageno!” are heard from the Three Ladies (Scene 3), who present Papageno with an unwelcome surprise: instead of wine he receives plain water, and instead of sweetmeats a stone. Worse still, instead of giving him sweet figs, the Third Lady places a padlock on his mouth to prevent him from telling further lies to strangers and boasting of deeds he did not commit. Tamino is handed the miniature portrait of a beautiful girl, the daughter of their mighty ruler, and is promised honor and fame if the picture does not leave him entirely indifferent. Then the Three Ladies exit, casting jibes at poor Papageno. Tamino is so transported by the portrait that he falls in love with it on the spot (No. 3, Aria). The Three Ladies return (Scene 5) and tell Tamino of Pamina’s fate: she, the daughter of the Queen of the Night, was overpowered and abducted by an evil villain and is now held prisoner in his closely guarded castle. But hardly has Tamino resolved to proceed forth-

with to Pamina’s rescue, under the guidance of the Three Ladies, than a thunderclap announces the arrival of the Queen of the Night. She directly implores Tamino to save her daughter, being too weak to do so herself (No. 4, Recitative and Aria). Tamino remains behind, thunderstruck. Then Papageno chimes up, wanly gesticulating toward the padlock on his lips (No. 5, Quintet). Tamino can only express regret: the only ones who can help him are the Three Ladies, who duly enter and free Papageno from his awkward plight. They give Tamino a golden flute: this magic flute, they claim, will protect him and come to his aid in the direst of straits. Papageno, who tries furtively to escape, is summarily proclaimed to be the servant of Tamino (whom he then secretly curses) and given a set of magic bells, which leave him so delighted that he evidently forgets all his fear. Asked by Tamino how he and Papageno are to find Sarastro’s castle, the Three Ladies announce that “three little lads, young, lovely, mild, and wise” [*Drei Knäbchen jung, schön, hold und weise*] shall accompany them along the way.

Sarastro’s Palace. The Three Slaves (Scene 9) are maliciously delighted that the beautiful Pamina has escaped their tormentor, the Moor Monostatos. But shortly thereafter the Moor enters (Scene 10) and orders the slaves to fetch chains so that he can manacle Pamina, whom he has managed to recapture after all. He threatens Pamina with dire consequences (No. 6, Trio), at which the shackled girl falls into a swoon. Monostatos dismisses the slaves in order to be alone with her. Papageno enters at this very moment. Each is so terrified by the other’s appearance that Monostatos scurries off in flight. Papageno now discovers Pamina, who explains that she is the daughter of the Queen of the Night. Intent on learning more, Papageno compares her features with those of the miniature portrait. She asks how he came into possession of the portrait, and he recounts his meeting with Tamino, who is quite near at hand and will rescue her. He mentions in passing that he would like to have a sweetheart, too. Pamina comforts him: the heavens shall give him a lady friend when the time is ripe. The two figures sing a song in praise of love between the sexes (No. 7, Duet).

The Three Boys, or Genii, usher Tamino onto the stage (No. 8, Finale, Scene 15) and admonish him to be “steadfast, tolerant, and reticent” [*stand-*

haft, duldsam und verschwiegen]. He anxiously asks whether he can rescue Pamina, but they leave him in the dark: he need but be “a man” and he shall triumph in a “manly” way. But at first things do not look very auspicious, for he is standing before three closed portals, and the moment he approaches one of them he hears an imperious “Go back!” Not until he knocks on the third portal does a Speaker emerge to ask him what he wishes. Tamino, who knows of Sarastro and his realm only through the words of the Queen of the Night, engages the Speaker in a debate and is told not to attach too much importance to the words of women: “A woman does little but chatters much” [*Ein Weib tut wenig, plaudert viel*]. Tamino is plunged into utter confusion as he hears Pamina’s abduction confirmed but is sternly denied any further information. The voices wafting from the interior of the temple are more informative, for they at least reassure him that Pamina is still alive. Tamino recalls the flute he is carrying at his side. He begins to play it: wild animals are lured on stage to listen placidly to his music. But he also hears Papageno’s pan-pipes nearby. Papageno and Pamina now enter (Scene 16), likewise in search of Tamino, but are again surprised by the ubiquitous Monostatos and his slaves (Scene 17). Papageno saves them from their plight by causing Monostatos and the slaves to dance to the sound of his bells.

Voices now announce the arrival of Sarastro, who forgives Pamina for attempting to escape (Scene 18) but declines – for her own well-being – to grant her freedom. In this instant Monostatos leads the captive Tamino onto the stage, thereby involuntarily bringing about the first meeting between Tamino and Pamina. But instead of the proffered reward for capturing the prince, Sarastro condemns Monostatos to “seventy-seven strokes of the bastinado” [*siebenundsiebzig Sohlenstreich*]. The two intruders – Tamino and Papageno – are ordered to be led with heads covered into the Temple of Ordeals, for they must first be “purified.” The first act ends with the chorus singing a paean to virtue and justice.

Act 2: Sarastro holds council with his priests on the impending induction of Tamino into the inner sanctum (Scene 1). The gods have destined Tamino and Pamina for each other, this being the only reason why he has wrested her from her mother. Now the Queen seeks to destroy the Temple, but

with Tamino’s assistance she can be thwarted. Asked whether Tamino is fit to pass the ordeals, Sarastro waives the question aside: if Tamino should fail, he says, the young prince shall “know the joys of the gods sooner than we ourselves” [*der Götter Freuden früher fühlen als wir*]. Sarastro and the priests join in a prayer to Isis and Osiris (No. 10).

Tamino and Papageno are led to the portico of the Temple (Scene 2), which is cast in such impenetrable darkness that Papageno takes violent fright. But then the Speaker and a priest enter (Scene 3) and exact a promise from Tamino to undergo the ordeals, even if it should spell his death. When they try to do the same with Papageno, however, they encounter stiff resistance. He only relents when they assure him that he shall see his much-desired Papagena, but must not speak to her in any circumstances. With a warning to beware of female wiles (No. 11, Duet), the two priests leave the scene, which is immediately plunged again into pitch-black gloom. At this point the Three Ladies make an unexpected appearance from beneath the stage and prophesy death and perdition to Tamino and Papageno, only to be greeted with utter silence, even when they announce the coming of the Queen of the Night. The priests, acting offstage, put an end to this by dispatching the Three Ladies “to blazing” [*zur Hölle*]. The Speaker and the priest then resume their peregrinations with Tamino and Papageno (Scene 6).

Monostatos discovers Pamina asleep in a garden bower (Scene 7) and is again bedazzled by her beauty (No. 13, Aria). But when he tries to kiss her, the Queen of the Night enters from a trap door and chases him away (Scene 8). In conversation with Pamina, she now admits her true intentions: her late husband, Pamina’s father, had, in the hour of his death, conferred the Sevenfold Solar Corona upon Sarastro’s brotherhood, and she wants to recover it no matter how high the price, whether with the aid of Tamino (whom she now considers lost, having turned to the brotherhood) or through Pamina. Before disappearing beneath the stage after her revenge aria (No. 14), she hands Pamina a sharply-honed dagger and commands her to kill Sarastro. Monostatos, who has eavesdropped on the entire scene, now applies extortion to reach his goal with Pamina (Scenes 9 and 10). When she steadfastly refuses, he threatens to kill her, but is prevented from doing so by the arrival of Sarastro



(Scene 11). Sarastro casts off Monostatos, who deserts to join the Queen of the Night. Pamina implores Sarastro not to punish her mother. He responds with the famous aria *In diesen heiligen Hallen* (No. 15): "Vengeance is unknown in these sacred halls."

Tamino and Papageno are led in by the two speakers (Scene 13) and left alone with stern instructions to maintain silence. This proves to be no easy task for Papageno (Scene 14). When he complains that he has not even received a drop of water, an ancient hag appears (Scene 15) and duly offers him a glass of water. He inquires after her age and is informed that she is "eighteen years and two minutes" old. Asked whether she has a lover, she answers in the affirmative and gives his name: Papageno. Now he wants to know her name; she is about to answer when a thunderclap puts an end to their conversation.

The Three Genii enter with the flute and bells confiscated from Tamino and Papageno and invite them to eat and drink. They offer encouragement to Tamino and enjoin Papageno to silence. Papageno sets upon the proffered food and wine (Scene 17). But then Pamina enters (Scene 18) and concludes from their silence that "love's bliss" shall never be hers (No. 17, Aria). Papageno, unimpressed, is intent only on continuing to eat and drink and ignores Tamino's silent request to follow him. Lions enter; Tamino calms them with his flute and leads Papageno away by force.

The priests sing a hymn in praise of Isis and Osiris (No. 18, Chorus of Priests). Then Tamino is led before Sarastro, followed by Pamina (Scene 21). Tamino, Sarastro explains, now has two perilous paths before him, and he and Pamina should say a final farewell. The two young people ask in trepidation whether they shall even see each other again. Sarastro answers with comforting words of reassurance (No. 19, Trio). Tamino and Pamina part. – Papageno, now left alone, cries out for Tamino in his desperation (Scene 22). This merely summons the second Speaker, or Priest (Scene 23), who announces that he shall never savor the celestial delights of the brotherhood. Papageno receives this news with equanimity: his only wish is a glass of good wine, which he is promptly given. After a few gulps he becomes a bit "queer in the heart" and wants nothing more ardently than *Ein Mädchen oder Weibchen* – "a girl or a wee wifey" (No. 20, Aria). Hardly has he finished his

song than the ancient hag comes toward him with mincing gait and announces that he must pledge to her his eternal troth or he shall remain in prison. Papageno hesitates at first, but finally decides in favor of the old woman, who extends her hand to him and is transformed into a pretty girl: Papagena stands before his eyes. But the second Speaker (Priest) intervenes and sends Papagena away, declaring that Papageno is not yet worthy of her. The latter refuses to relent: he would rather sink into the bowels of the earth – which promptly happens.

The Three Genii (No. 21, Finale) foretell the rising of the sun and the transformation of the world. But they also see Pamina tormented by pangs of love and poised to plunge into her breast the very dagger intended by the Queen of the Night for Sarastro. The Three Genii tell her of Tamino's great love for her, and Pamina allows them to lead her to Tamino.

Two Men in Armor prophesy that he who can surmount the terrors of death shall also be initiated into the mysteries of Isis. Tamino is about to take this route when he hears the voice of Pamina, now fully determined to travel the same path at his side. Tamino and Pamina march side by side through fire and water, thereby defeating danger and proving themselves worthy of receiving the bounty of Isis. –

Papageno, abandoned yet again, longs for Papagena more than ever before, but she seems to have vanished forever. He resolves that if she or a substitute fails to appear before he counts to three he will hang himself on the nearest tree. The Three Genii stay his hand and remind him of the magic power of his bells, which have obviously slipped his mind entirely. Scarcely does he begin to play them than Papagena appears, and the young couple, now happily united, paint a picture of their future happiness amidst a horde of children.

Again, for one final time, the Queen of the Night enters with the Three Ladies and Monostatos, who have penetrated the Temple precincts in order to put a violent end to Sarastro's realm. But they are plunged into "eternal darkness" to an accompaniment of lightning and thunder. Sarastro and the priests, in the presence of Tamino, Pamina, and the Three Genii, praise Isis and Osiris and celebrate the triumph of beauty, wisdom, and strength.

### Notes on the Layout of the Vocal Score

This vocal score is based on the edition of Mozart's German opera *Die Zauberflöte* (K. 620) prepared by Gernot Gruber and Alfred Orel for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* in 1970 (NMA II/5/19). At that time the editors were not able to consult the autograph score, which was still located in Kraków (see above), but could avail themselves of a complete photographic reproduction housed in the Photogram Archive of the Austrian National Library in Vienna. Departing from his usual practice, Mozart including the overture in his numbering of the movements. The NMA decided not to follow his example and starts the numbering with the introduction. In keeping with normal usage, the *Zauberflöte* autograph does not contain the spoken text. However Ignaz Alberti, a Masonic printer and engraver resident in Vienna, published a libretto with the text used at the première. The NMA edition (and hence our vocal score) presents the vocal texts exactly as they appear in Mozart's autograph and the spoken dialogue as it appears in the printed libretto. The latter was also consulted for the set descriptions and staging instructions, which are seldom to be found in the autograph.

In his autograph score, Mozart rarely specified the articulation and dynamics in the vocal parts and obviously did not intend them slavishly to follow the orchestra. We have therefore largely refrained from adding them from the orchestral part and leave their execution to the sense of style and artistic taste of the singers. Editorial suggestions regarding the execution of appoggiaturas appear in small print above the staff in the passage concerned. They are limited to sections of recitative and to ensemble numbers of an arioso character. However, it must be stressed that our suggestions are not mandatory; their sole purpose is to stimulate singers to improvise their own appoggiaturas as they see fit. Further information on this subject can be found in the section on vocal performance practice in the preface to NMA II/5/19 (pp. XVf.).

Mozart generally ignored the libretto's stage instructions regarding the inclusion of incidental music in the spoken dialogue. With some reservations, this also applies to the interpolation of the "threefold chord" in the Priests' Scene at the opening of Act 2, where the libretto reads "horns sound thrice" (*blasen drey mal in die Hörner*),

whereas Mozart calls for woodwind and three trombones in addition to two horns. Scene 19 is supposed to have a "threefold note from the trombones" (*dreimaliger Posaunenton*) that Mozart likewise neglected to write out. The same applies to the "weighty chord" (*starken Akkord*) in Scene 22. In Scene 19, where Sarastro's lions emerge to terrify Papageno, the animals are calmed by Tamino's flute and withdraw. Here, too, Mozart does not specify what should be played. Stage directors have some latitude in their handling of this and several other passages.

The very few editorial additions to the musical text of NMA are, for the most part, indicated typographically by square brackets for suggested appoggiaturas, italics for tempo marks, number headings (e. g. *Aria*), and other verbal addenda, parentheses for accidentals in the vocal staves, dotted lines for slurs, and small print for dynamics, wedges, and trills. Page numbers enclosed in square brackets in the vocal texts refer to the continuation of the part concerned.

*Special Remarks:* No. 2, *Aria*: The words of the third stanza are missing both in the autograph score and in the libretto used at the première, but are handed down in eighteenth-century prints and copyist's manuscripts. We therefore include them in italics.

No. 4, *Recitative and Aria*, mm. 96–8: In Mozart's autograph the repeat of the words "*auf ewig dein*" are indicated by shorthand repeat signs, but the vocal staff and the accompanying text were left blank after the page break. Both have been filled in by the editor.

No. 7, *Duet*: Mozart subsequently changed this number after completing it by cutting half a bar from the ending and shifting the bar lines accordingly throughout the piece. These changes and the ensuing debates among Mozart scholars are discussed in the preface to NMA II/5/19 (see pp. XVIII f.). It should also be mentioned in this context that the wind chords normally played in mm. 1–2 in today's performances are not found in the autograph, which instead clearly indicates rests in this passage, leading to an unusually tentative opening for the duet. The two wind chords appear in small print in NMA. The question of whether to play them or to prefer Mozart's "tentative" opening is left to the discretion of the performers.

No. 8, Finale (Act 1), and No. 11, Duet: The sources – the autograph score, the libretto, and the playbill of the première – do not precisely indicate how the sections to be sung are to be distributed among the characters in the group of priests. Besides Sarastro, Mozart’s autograph specifies a first and second priest as well as another priest who may be identical to one of the preceding. There is no role for a speaker in the entire autograph. Unlike today’s stage productions, both Mozart’s autograph and the printed libretto call for a priest, not the Speaker, to sing this role in the “Speaker’s

Scene” (No. 8). Conversely, the libretto calls for the Speaker in No. 11, whereas the autograph assigns the part to a priest. Indeed, the autograph is inconsistent in its assignment of roles, and it is safe to assume that the bass part in No. 11 should actually be sung by the Speaker, as indicated in the libretto. This highly complicated state of affairs is also discussed in the preface to NMA II/5/19 (p. XVI).

Dietrich Berke  
Zierenberg, April 2006  
*(translated by J. Bradford Robinson)*

© by Bärenreiter