

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5

BAND 17: IL DISSOLUTO PUNITO OSSIA IL DON GIOVANNI

VORGELEGT VON

WOLFGANG PLATH UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1968

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

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: Wolfgang Plath und
Wolfgang Rehm, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II,
Werkgruppe 5, Band 17.

Ferner sind der Klavierauszug (Heinz Moehn, BA 4550a) sowie das vollständige
Aufführungsmaterial (BA 4550) erschienen.

Alle Rechte vorbehalten / Zweite, durchgesehene Auflage 1987
Printed in Germany / Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs (Faszikel 1)	XXI
Faksimile: Blatt 14 ^r des Autographs (Faszikel 1)	XXII
Faksimile: Blatt 126 ^v des Autographs (Faszikel 4)	XXIII
Faksimile: Blatt 203 ^r des Autographs (Faszikel 6)	XXIV
Faksimile: Vorderseite des nach Blatt 262 ^{bis} in das Autograph (Faszikel 7) eingeschobenen Blattes	XXV
Faksimile: Eine Seite aus der „Donebauerschen Handschrift“	XXVI
Faksimiles: Die Titelseiten der drei Libretto-Drucke	XXVII
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern	3
Ouvertura	5
Atto primo	28
Atto secondo	265
Anhang	
I: Zusätze und Änderungen der „Wiener Fassung“	489
II: Skizze zur Ballszene aus dem Finale I (Faksimile und Übertragung)	527

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: Kirchenkonzerte (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik 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 (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, 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

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Entstehung des „Don Giovanni“;
Uraufführung 1787

Unter dem Eindruck des überwältigenden Erfolges von *Le nozze di Figaro* und der persönlichen Triumphe, die Mozart während seines ersten Prager Aufenthaltes Anfang 1787 feiern konnte¹, schloß Pasquale Bondini, Prinzipal des Gräfllich Nostitzschen National-Theaters zu Prag, mit Mozart den Vertrag über eine neue Oper für die nächste Prager Saison – verständlich, daß die so erfolgreichen Partner² auf weitere Zusammenarbeit bedacht waren. Um den 8. Februar trat das Ehepaar Mozart die Heimreise nach Wien an, wo es etwa vier Tage später eingetroffen sein dürfte. Mozart wird sich ohne Zweifel der neuen Oper wegen sofort an seinen bewährten *Figaro*-Librettisten Lorenzo Da Ponte (1749–1838) gewandt haben, wobei er diesem bei der Wahl des Sujets – angeblich – freie Hand ließ. Wenigstens gibt Da Ponte in seinen erst sehr viel später verfaßten Memoiren folgende Version:

„Pensai però che tempo fosse di rianimare la vena poetica, che mi pareva secca del tutto, quando scrissi per Reghini e Peticchio. Me ne presentarono l'occasione i tre prelodati maestri, Martini, Mozart e Salieri, che vennero tutti tre in una volta a chiedermi un dramma. Io gli amava e stimava tutti tre, e da tutti tre sperava un riparo alle passate cadute e qualche incremento alla mia gloriosuccia teatrale. Pensai se non fosse possibile di contentarli tutti tre e di far tre opere a un tratto. Salieri non mi domandava un dramma originale. Aveva scritto a Parigi la musica all'opera del *Tarar*, voleva ridurla al carattere di dramma e musica italiana, e me ne domandava quindi una libera traduzione. Mozart e Martini lasciavano a me interamente la scelta. Scelsi per lui il *Don Giovanni*, soggetto che infinitamente gli piacque, e *L'arbore di Diana* pel Martini, a cui dar voleva un argomento gentile, adattabile a quelle sue dolcissime melodie, che si senton nell'anima, ma che pochissimi sanno imitare. Trovati questi tre soggetti, andai dall'imperadore, gli esposi il mio pensiero e l'informai che mia intenzione era di far queste tre opere contemporaneamente. – Non ci

riuscirete! – mi rispose egli. – Forse che no – replicai; – ma mi proverò. Scrivèrò la notte per Mozart, e farò conto di legger l'*Inferno* di Dante. Scrivèrò la mattina per Martini, e mi parrà di studiar il Petrarca. La sera per Salieri, e sarà il mio Tasso.“³

„Ich dachte aber, daß es an der Zeit sei, meine poetische Ader wieder zu beleben, die mir ganz eingetrocknet zu sein schien, als ich für Reghini und Peticchio geschrieben hatte. Die drei erwähnten Komponisten Mozart, Martini und Salieri gaben mir dazu die beste Gelegenheit, denn sie verlangten alle zu gleicher Zeit ein Textbuch von mir. Von allen dreien erhoffte ich mir nicht nur eine Entschädigung für meine vorangegangenen Mißerfolge, sondern auch weiteren Ruhm. Ich überlegte, ob ich nicht die drei Tonsetzer zu gleicher Zeit zufriedustellen und drei Operntextbücher auf einmal schreiben könnte. Salieri verlangte kein Original von mir. Er hatte in Paris die Oper *Tarar* geschrieben, wollte sie sowohl in den Charakteren wie in der Musik italianisieren und bat daher nur um eine freie Übertragung. Mozart und Martini überließen die Wahl ganz mir. Ich wählte für Mozart den *Don Giovanni*, der ihm außerordentlich zusagte, und für Martini den *Baum der Diana*. Ihm wollte ich einen angenehmen Stoff geben, der für seine zarten, süßen Melodien geeignet war, die man nur mit dem Herzen aufnehmen kann und die fast unnachahmlich sind. Nachdem ich diese drei Stoffe gefunden hatte, ging ich zum Kaiser, teilte ihm meine Pläne mit und sagte ihm, daß ich alle drei Textbücher zur gleichen Zeit schreiben wolle. ‚Sie werden das nicht fertig bringen‘, antwortete er. ‚Vielleicht gelingt es mir nicht‘, erwiderte ich, ‚aber ich werde es versuchen. Nachts werde ich für Mozart schreiben, morgens für Martini und abends für Salieri. Bei der Arbeit am *Don Giovanni* werde ich an die Hölle Dantes denken, beim *Baum der Diana* an Petrarca und beim *Tarar* an Tasso.“⁴

Da Pontes Darstellung ist, zumal in den Details, nicht absolut glaubwürdig⁵. So verschweigt er vor allem, anders als im Falle des *Figaro*, daß er für das Libretto zum *Don Giovanni* auf den unmittelbaren Vorgänger zurückgegriffen hat: Giovanni Bertatis *Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra*, der mit Giuseppe Gazzaniga Musik am 5. Februar 1787 im Teatro Giustiniani di S. Moisè zu Venedig als einaktige Oper uraufgeführt

³ Zitiert nach: Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini, 2 Bände, Bari 1918, Vol. I, S. 130 f.

⁴ Deutsche Übersetzung zitiert nach: Lorenzo Da Ponte, *Mein abenteuerliches Leben. Die Memoiren des Mozart-Librettisten*. Deutsche Neufassung mit einem Essay *Zum Verständnis des Werkes* und einer Bibliographie von Walter Klefisch, *Rowolts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft*, Biographien Band 6, 1960, S. 103.

⁵ Vgl. dazu den Kommentar der in Anm. 3 zitierten italienischen Ausgabe der Memoiren, Band II, S. 282 f.; vgl. außerdem Friedrich Chrysander, *Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* IV, Leipzig 1888, S. 351 ff.

¹ Am 22. Januar dirigierte Mozart selbst eine Aufführung des *Figaro*, nachdem er zuvor schon am 19. Januar eine Akademie gegeben hatte.

² Bondini war es, der zusammen mit dem Impresario Domenico Guardasoni und seiner italienischen Operntuppe dem *Figaro* in Prag zu jenem legendären Ruhm verholfen hatte. – Ausführliches zu Bondini, Guardasoni und den einzelnen Mitgliedern der Truppe bei Christoph Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787–1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*, Regensburg 1961 (= Band X der *Forschungsbeträge zur Musikwissenschaft*), S. 11 ff.

worden war⁶. Jedoch wird man — selbst unter Berücksichtigung dieser Tatsache — Da Ponte zugestehen müssen, daß seine Adaption qualitativ weit über Bertati hinausgeht und als eine dichterisch-dramaturgische Leistung ersten Ranges anzusehen ist, selbst dann noch, wenn man annimmt, Mozart sei auch an diesem Libretto maßgeblich beteiligt gewesen. Benutzt Da Ponte das Libretto Bertatis, so lehnt sich Mozart — in der Introduction (ab Takt 73) — an die genau entsprechende Stelle in Gazzanigas Oper an⁷.

In der Korrespondenz Mozarts, die in dieser späten Zeit ohnehin immer spärlicher wird, findet die Arbeit am *Don Giovanni* (die aller Wahrscheinlichkeit nach schon im März 1787 begonnen hat) keinen Niederschlag; auch sonst gibt es keinerlei dokumentarische Nachrichten über den Werdegang der Oper. Mozart hat sich bei der Komposition Zeit gelassen für eine stattliche Reihe durchaus verschiedenartiger „Nebenwerke“. Seit der Rückkehr aus Prag bis Ende August 1787 sind u. a. entstanden: die „düsteren“ Moll-Werke dieses Jahres, in dem am 28. Mai Vater Leopold gestorben war, das a-moll-Rondo KV 511, das g-moll-Quintett KV 516, daneben möglicherweise auch die Streichquintett-Bearbeitung (KV 406/516b) der c-moll-Bläserserenade KV 388 (384a); die beiden Baß-Arien KV 512 und KV 513; zwei Gruppen von Klavierliedern (KV 517–520 und KV 523, 524); das Streichquintett in C KV 515; der *Musikalische Spaß* KV 522 mit seinem seriöseren Gegenstück, der *Kleinen Nachtmusik* KV 525, sowie schließlich die vierhändige Klaviersonate in C KV 521 und die letzte Klavier-Violinsonate in A KV 526.

Wohl spätestens im August 1787 dürfte der Termin (14. Oktober) für die Prager Uraufführung des *Don Giovanni* festgelegt worden sein, die zugleich als Festaufführung zu Ehren des im Oktober in Prag weilenden Brautpaares Erzherzogin Maria Theresia und Prinz Anton Clemens von Sachsen geplant war. Aus diesem Grunde wurde in Wien zur Vorlage bei der Hofzensur um diese Zeit ein erstes Libretto gedruckt, das jedoch

nicht vollständig war: Es fehlte die zweite Hälfte des ersten Aktes⁸.

Aber auch die Partitur weist noch verschiedene Lücken auf, als Mozart endlich am 1. Oktober — wiederum zusammen mit Constanze — die zweite Reise nach Prag antritt⁹, wo er drei Tage später eintrifft¹⁰. Über die in Prag hinzugekommenen Teile des Autographs wagte erstmals Alfred Einstein präzise Angaben: Danach handelt es sich um die Ouvertüre und die Nummern 5 (?), 6, 14, 16 (?) sowie das ganze Finale II (No. 24)¹¹. — Nur wenige Tage nach Mozart kommt auch Da Ponte in Prag an¹². Selbstverständlich mußte er zur Stelle sein, um während der nun intensiv einsetzenden Probenarbeit etwa noch erforderliche Änderungen vornehmen zu können; auch gab es für die Drucklegung des definitiven Prager Librettos noch einiges zu tun¹³.

Offensichtlich hatte Mozart die Gegebenheiten in Prag, vor allem auch Eifer und Können der Sänger, viel zu

⁸ Genauer gesagt: Der erste Akt endet hier in der Mitte des Quartetts No. 9, was bisher so interpretiert worden ist, als habe man eben aus Rücksicht auf die Zensur die moralisch wie auch politisch anfechtbaren Stellen (Verfälschungsszene, „*Viva la libertà!*“) ausgelassen. Das erscheint in der Tat einleuchtend; andererseits stellt aber Christoph Bitter, a. a. O., S. 46f. (Anm. 34 und 39), mit guten Gründen die neue Hypothese auf, daß dieses erste Textbuch lediglich den damaligen Zustand der Libretto-Arbeit Da Pontes darstelle, der Librettist mit seiner Arbeit also noch nicht fertig gewesen sei, zumal auch Bertatis Vorlage für den ersten Akt des neuen Librettos an der entsprechenden Stelle endet.

⁹ Zu diesem Datum vgl. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bände (= Bauer-Deutsch), Kassel etc. 1962/63, Band IV, Nr. 1067, S. 54, Zeile 7f., und Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch (= Dokumente, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 263.

¹⁰ Am 6. Oktober meldet die *Prager Oberpostamtszeitung*: „Prag den 4. Oktober. / Unser berühmte[r] Hr. Mozart ist wieder in Prag angekommen, und seit dem hat man hier die Nachricht, daß seine von ihm neu verfaßte Oper, das steinene Gastmahl auf dem hiesigen Nationaltheater zum erstenmal gegeben wird.“ — Die Mozarts stiegen im Gasthof „Zu den drei Löwen“ (Kohlmarkt 20) ab, wohnten zeitweilig aber auch auf der Bertramka, dem Landsitz des Ehepaars Duschek in der Prager Vorstadt Smichov. Vgl. *Dokumente*, S. 263.

¹¹ Vgl. KV³, S. 675 oben, und Vorwort zu seiner Ausgabe des *Don Giovanni* (Edition Eulenburg No. 918), S. XII. Einstein stützt sich auf die Beobachtung deutlicher Unterschiede in Papier, Format, Rastrierung und Schrift des Autographs. Die Nummern 5 und 16 werden nur im genannten Vorwort zum Prager Anteil gerechnet. — Eine eingehende Kritik all dieser Angaben muß dem Kritischen Bericht vorbehalten bleiben.

¹² Die *Prager Oberpostamtszeitung* meldet am 9. Oktober: „Prag den 8. Oktober. / Der k. k. Dichter Hr. Abbee Laurenz da Ponte, ein geborhner Venezianer, ist aus Wien hier angekommen und wird sich einige Tage hier aufhalten.“ — Da Ponte stieg im Gasthof „Zum Platteis“ ab, gegenüber Mozarts Quartier. Vgl. *Dokumente*, S. 263.

¹³ Vgl. Bitter, a. a. O., S. 25 ff., der die ganze Situation sehr anschaulich schildert. Was die musikalischen Änderungen anlangt, folgt Bitter den Angaben Einsteins (vgl. Anm. 11).

⁶ Vgl. *Annals of Opera 1597–1940*, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, 2 Bände, Genf²/1955, Vol. I, Sp. 441. — Die Vermutung Georges de Saint-Foix² (W.-A. Mozart IV, S. 275), das Werk sei schon 1782 im Teatro S. Angelo zu Venedig aufgeführt worden, hat sich als Irrtum herausgestellt (liebenswürdige Mitteilung von Herrn Dr. Stefan Kunze, München, der eine Arbeit über den *Don Giovanni* und die italienische Oper vorbereitet). Das hindert nicht, daß sowohl Mozart als auch sein Librettist die Oper von Bertati/Gazzaniga bereits im Frühjahr 1787 in Wien kennengelernt haben können.

⁷ Vgl. Otto Jahn/Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 2 Bände, Leipzig 6/1924, Band 2, Notenbeilage S. 19ff., und Edward J. Dent, *Mozarts Opern*, deutsche Übersetzung von Anton Mayer, Berlin o. J., Notenbeilage S. 13 ff.

optimistisch beurteilt, wenn er gemeint hatte, in nicht mehr als zehn Tagen den *Don Giovanni* aufführungsreif einstudieren zu können. Am 14. Oktober hätte die Uraufführung stattfinden sollen; am 15. Oktober beginnt er einen Brief an den Wiener Freund Gottfried von Jacquin: „*Sie werden vermuthlich glauben daß nun meine Oper schon vorbei ist — doch — da irren sie sich ein bischen; Erstens ist das hiesige theatralische Personale nicht so geschickt wie das zu Wienn um eine solche oper in so kurzer Zeit einzustudiren. zweytens fand ich bey meiner Ankuunft so wenige vorkehrungen und Anstalten, daß es eine blossе unmöglichkeit gewesen seyn würde, Sie am 14:^{ten} als gestern zu geben; [. . .]*“ In demselben Brief heißt es einige Tage später: „*Don Giovanni ist nun auf den 24:^{ten} bestimmt; — den 21:^{ten}; er war auf den 24:^{ten} bestimmt, aber eine Sängerin die krank geworden verursacht noch eine Neue verzögerung; — da die truppe klein ist, so mus der Impresario immer in Sorgen leben, und seine leute so viel möglich schonen, damit er nicht, durch eine unvermuthete unpässlichkeit in die unter allen kritischen allerkritischste laage versetzt wird, gar kein Spektakl geben zu können! — deswegen geht hier alles in die lange bank, weil die Riccitrenden | aus faulheit | :| aus operntägen nicht Studieren wollen, und der Entrepreneur | aus forcht und angst | Sie nicht dazu anhalten will, [. . .]*“ und endlich, wieder einige Tage danach: „*künftigen Montag den 29:^t wird die oper das erstemal aufgeführt; — tags darauf sollen Sie gleich von mir Raport davon bekommen; [. . .]*“¹⁴ — Anstelle des *Don Giovanni* wurde am 14. Oktober zu Ehren des fürstlichen Paares im Nationaltheater eine Wiederholung des *Figaro* unter Mozarts Leitung gegeben¹⁵; die Erzherrzogin-Braut verließ Prag schon am nächsten Tage, ohne also die eigentlich für sie bestimmte Festoper gehört zu haben. —

¹⁴ Die drei Briefstellen bei Bauer-Deutsch IV, Nr. 1069, S. 54 ff., Zeiten 4–10, 28–36, 51–52.

¹⁵ Darüber berichtet die *Prager Oberpostamtszeitung* vom 16. Oktober: „*Prag den 15. Oktober. / [. . .] Um halb sieben Uhr verfügten Sie [die Hoheiten] Sich in das gräfll. Nostizische Nationaltheater, welches bey dieser Gelegenheit auf eine sehr auszeichnende Art enbellirt und beleuchtet. Der Schauplatz war durch den Schmuck der zahlreichen Gäste dergestalt verherrlicht, daß man noch nie eine so pradtvolle Scene gesehen zu haben, gestehen muß. Beym Eintritte der höchsten Herrschaften wurden Sie mit der öffentlichen Freudenbezeugung des ganzen Publikums empfangen, welches Höchstdieselben mit liebevollem Danke erwiederten. Auf Verlangen wurde die bekannte und dem allgemeinen Geständniß nach bei uns so gut exequirte Oper „Die Hochzeit des Figaro“ gegeben. Der Eifer der Tonkünstler und die Gegenwart des Meisters Mozart erweckte bey den höchsten Herrschaften allgemeinen Beyfall und Zufriedenheit. Nach dem 1. Acte wurde eine Sonette, welche auf diese Feierlichkeit von einigen Patrioten Böhmens veranstaltet wurde, öffentlich vertheilt. Der frühzeitigen Abreise wegen erhoben sich Höchstdieselben noch vor Ende der Oper in die k. Burg zurück.“ — Vgl. Dokumente, S. 264 f.*

Auch Da Ponte mußte sich vorzeitig auf die Rückreise begeben; seiner Darstellung zufolge¹⁶ war es ein Brandbrief Salieris, der ihn dazu veranlaßte, mit der angeblichen Begründung — „*fosse vero o no*“ —, daß die Erstaufführung von Salieris *Oper Axur, Re d'Ormus* unmittelbar bevorstehe¹⁷ und der Kaiser selbst die Rückkehr befehle. Dafür traf um den 25. Oktober eine andere Persönlichkeit in Prag ein: Giacomo Casanova¹⁸.

Am 29. Oktober, nach mehrmaliger Verschiebung, fand nun endlich die Uraufführung des *Don Giovanni* statt. Von den damaligen Anschlägen und Opernzetteln ist kein Exemplar erhalten. Alles Wesentliche ist aber aus dem zu ersehen, was Mozart einen Tag vor der Uraufführung in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis notierte: *Den 28:^{ten} October. / in Prag. / Il dissoluto punito, o, il Don Giovanni. opera Buffa in 2 Atti. —/ Pezzi di musica. 24. . Attori. Signore. Teresa Saporiti, Bondini, e Micelli. Signori. Passi, Ponziani, baglioni e Lolli. —*

Es sangen:

Don Giovanni	Luigi Bassi
Donna Anna	Teresa Saporiti
Don Ottavio	Antonio Baglioni
Donna Elvira	Caterina Micelli
Leporello	Felice Ponziani
Commendatore / Masetto	Giuseppe Lolli
Zerlina	Caterina Bondini ¹⁹

Am Tage nach (!) der Uraufführung erschien in der *Prager Oberpostamtszeitung* die folgende Ankündigung:¹⁹ „*Prag den 29. Oktober. / Der Direktor der hiesigen italienischen Gesellschaft gab gestern Nach-*

¹⁶ Da Ponte, *Memorie*, a. a. O., Band I, S. 133: „*Non s'era fatta che la prima rappresentazione di questo spettacolo [gemeint ist Martinis L'arbore di Diana], quando fui obbligato di partire per Praga, dove doveasi rappresentar per la prima volta il Don Giovanni di Mozart, per l'arrivo della principessa di Toscana in quella città. Mi vi fermaí otto giorni per dirigere gli attori, che doveano rappresentarlo; ma, prima che andasse in scena, fui obbligato di tornar a Vienna, per una lettera di foco che ricevei dal Salieri, in cui, fosse vero o no, informavami che l'Assur doveva rappresentarsi immediatamente per le nozze di Francesco, e che l'imperatore gli aveva ordinato di richiamarmi. Tornai adunque a Vienna, viaggiando di e notte; [. . .]*“

¹⁷ Die in Frage stehende Aufführung des *Axur* war tatsächlich aber erst am 8. Januar 1788 (vgl. Loewenberg, a. a. O., I, Sp. 443). Ein Erinnerungsfehler Da Pontes — oder eine der „Salierischen Intrigen“?

¹⁸ Vgl. *Dokumente*, S. 265. Casanova, der die Uraufführung erlebt haben wird, hat in gewisser Weise Anteil am *Don Giovanni* genommen. Von seiner Hand stammt eine fragmentarische Text-Umarbeitung zum Sextett No. 19 (vgl. Paul Nettl, *Mozart und Casanova*, in: *Neue Musikzeitung* 49. Jahrgang, Stuttgart 1928, Heft 3, S. 89 ff.; ders., *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, S. 146 ff.).

¹⁹ Vgl. *Dokumente*, S. 266.

richt von der für die Anwesenheit der hohen toskan. Gäste bestimmt gewesenem Oper, Don Joan, oder die bestrafte Ausschweifung. Sie hat den Herrn Hoftheaterdichter Abbé da Ponte zum Verfasser, und wird heute den 29ten zum erstenmale aufgeführt. Alles freut sich auf die vortreffliche Komposition des großen Meisters Mozart. Nächstens mehr hievon.“ Von der Aufführung selbst berichtet dieselbe Zeitung am 3. November: „Prag, den 1. November. / Montags den 29ten wurde von der italienischen Operngesellschaft die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni oder das steinerne Gastmahl gegeben. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihres Gleichen noch nicht aufgeführt worden. Hr. Mozart dirigitte selbst, u. als er ins Orchester trat, wurde ihm ein dreymaliger Jubel gegeben, welches auch bey seinem Austritte aus demselben geschah. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequiren, und jeder bewundert dem ungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester bot seine Kräfte auf, Mozarden zum Danke mit guter Exequirung zu belohnen. Es werden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und Dekorazion erfordert, welches alles Herr Guardasoni glänzend hergestellt hat. Die außerordentliche Menge Zuschauer bürgen für den allgemeinen Beyfall.“²⁰ Und am 10. November melden die Wiener Provinzialnachrichten: „Prager Theater. / Montags, 29. Oktober, wurde die italienische Oper, Don Giovanni, oder der steinerne Gast, Musik v. Hrn. Mozart, zum erstenmale, mit allgemeinen Beyfalle aufgeführt. Herr Mozart dirigitte in Person, und wurde von der zahlreichen Versammlung mit frohen Jubel bewillkommet.“²¹ Auch von Mozart selbst gibt es einen Bericht, der nur leider allzu kurz ist. Am 4. November schreibt er an Gottfried von Jacquin: „den 29:ten oktob: gieng meine oper D: Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten beyfall. — gestern wurde Sie zum 4: Male |: und zwar zu meinem Benefice :| aufgeführt“; — einige Zeilen weiter heißt es: „vielleicht wird Sie [die Oper] doch in Wienn aufgeführt — ich wünsche es.“²²

²⁰ Ebenda, S. 267. — Derselbe Bericht abgedruckt am 14. November in der Wiener Zeitung.

²¹ Ebenda, S. 267.

²² Bauer-Deutsch IV, Nr. 1072, S. 58, Zeile 4–7, 11 f. — Auch sollen Mozart bzw. Guardasoni Da Ponte vom Erfolg des Don Giovanni geschrieben haben. Der (dubiose) Brief Mozarts ist wiedergegeben im Kommentar (Band II, S. 282 f.) der in Anm. 3 zitierten italienischen Ausgabe der Memoiren; dort auch (in Band I, S. 134) der nicht weniger zweifelhafte Brief Guardasonis. — Vgl. auch *Dokumente*, S. 266.

Das Ehepaar Mozart verließ Prag um den 13. November und traf vermutlich am 16. in Wien ein.

Die Wiener Aufführungen 1788

Die Nachrichten aus Prag, zunächst vom *Figaro*, nun auch vom *Don Giovanni*, taten ihre Wirkung bei Hofe: Mozart wurde am 7. Dezember zum kaiserlichen Kammermusikern ernannt. Das Anstellungsdekret hat folgenden Wortlaut: „Von Seiner Röml. Kail., zu Hungarn, und Böhheim Königl. Ap. Maitt. etc. Erzherzog zu Oesterreich etc Unsers allergnädigsten Herrns wegen, dem Wolfgang Mozart in Gnaden anzufügen: Es haben allerhöchst gedacht, Se., Kail: Königl: Apol: Majitt: etc demselben, in Ansehung seiner in der Musik besitzenden Kentniß und Fähigkeit, und sich hierdurch erworbenen Beifall, die besondere Gnade angethan, ihn zu allerhöchst Dero Kammermusikern²³ aufzunehmen, anbei ihm Achtthundert. Gulden — jährlichen Gehalt bei der k.k. Hofkammer vom 1:ten Dezember dieses Jahrs, anzuweisen geruhet! solchemnach wird ihm Wolfgang Mozart diese allerhöchste Entschliessung zu seiner Nachricht hiermit eröffnet, und gegenwärtiges Oberstkämmerer-Amts-Dekret auf allerhöchsten Befehl, zu seiner Versicherung ausgefertigt. / Rosenberg/ Pr. kail: königl: Oberstkämmerer-Amt. / Wien den 7:ten Dezember 1787. / Johann Thorwart.“²⁴ Diese Ernennung bedeutete für Mozart zugleich vermehrte Einkünfte und gesteigertes Prestige. Dennoch wäre es ihm angesichts der Wiener Intrigen schwer gefallen, eine Aufführung seines *Don Giovanni* in Wien durchzusetzen, wenn nicht der Kaiser selbst die Aufführung befohlen hätte. Wiederum ist in Ermangelung genauerer Berichte Da Ponte zu zitieren:

„L'imperadore mi fece chiamare e, caricandomi di graziose espressioni di lode, mi fece dono d'altri cento zecchini, e mi disse che bramave molto di vedere il *Don Giovanni*. Mozart tornò, diede subito lo spartito al copista, che si affrettò a cavare le parti, perché Giuseppe doveva partire. Andò in scena, e . . . deggio dirlo? il *Don Giovanni* non piacque! Tutti, salvo Mozart, credertero che vi mancasse qualche cosa. Vi si fecero delle aggiunte, vi si cangiarono delle arie, si espose di nuovo sulle scene; e il *Don Giovanni* non piacque. E che ne disse l'imperadore? — L'opera è divina: è forse forse! [!più bella del *Figaro*, ma non è cibo pei denti de' miei viennesi. — Raccontai la cosa a Mozart, il quale rispose senza turbarsi: — Lasciam loro tempo da masticarlo. — Non s'ingannò. Procurai, per suo avviso, che

²³ Gluck, der denselben Titel innehatte (allerdings mit einem Gehalt von 2000 Gulden), war am 15. November 1787 gestorben.

²⁴ Vgl. *Dokumente*, S. 269 f., abgebildet in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von O. E. Deutsch (NMA X/32), Kassel etc. 1961, Nr. 465.

l'opera si ripettesse sovente: ad ogni rappresentazione l'applauso cresceva, e a poco a poco anche i signori viennesi da' mali denti ne gustaron il sapore e ne intesero la bellezza, e posero il *Don Giovanni* tra le più belle opere che su alcun teatro drammatico si rappresentassero.“²⁵

„Der Kaiser ließ mich zu sich rufen, überhäufte mich mit Lob, schenkte mir 100 Zechinen und sagte, er wünsche bald auch den *Don Giovanni* zu sehen. Nun kam Mozart von Prag zurück und übergab die Partitur sofort dem Kopisten, der die Stimmen so schnell wie möglich ausschrieb, weil der Kaiser verreisen mußte. Die Oper kam zur Aufführung, und — soll ich es sagen? — der *Don Giovanni* gefiel nicht in Wien. Alle — Mozart allein ausgenommen — glaubten, ihm fehle etwas. Nun wurden Zusätze gemacht, ganze Arien verändert, eine neue Aufführung dargeboten, aber der *Don Giovanni* gefiel nicht. Und was sagte der Kaiser dazu? „Diese Oper ist kostbar, ist göttlich, vielleicht sogar noch besser als der *Figaro*, aber sie ist keine Kost für die Zähne meiner Wiener.“ Ich erzählte Mozart diesen Ausspruch, der mir ganz ruhig erwiderte: „Man muß ihnen Zeit lassen, sie zu kauen.“ Er täuschte sich auch nicht. Auf seinen Rat sorgte ich dafür, daß diese Oper häufig wiederholt wurde. Bei jeder weiteren Vorstellung nahm der Beifall zu, und auch die Wiener mit den schlechten Zähnen fanden nach und nach Geschmack daran, erkannten ihre Schönheit und räumten dem *Don Giovanni* den ihm gebührenden Platz unter den schönsten Opern ein, die je aufgeführt worden sind.“²⁶

Dieser Bericht umfaßt die Zeitspanne von der Prager Uraufführung (Da Ponte war offenbar nach Eintreffen der Erfolgsmeldungen aus Prag zum Kaiser gerufen worden) bis zu den problematischen Wiener Aufführungen des Jahres 1788. Die Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni* fand am 7. Mai 1788 statt²⁷. Von dieser Aufführung ist uns ein Anschlagzettel überliefert: „*Neues Singspiel. / Im kaiserl. königl. National-Hof-Theater / wird heute Mittwoch den 7ten May 1788 aufgeführt: / (zum erstenmal) / IL DISSOLUTO PUNITO, / ossia: / IL DON GIOVANNI. / Don Juan, oder: der bestrafte Bösewicht. / Ein Singspiel in zwey Aufzügen, / Die Poesie ist vom Hrn. Abbate da Ponte, Dichter des Italiänischen Singspieles bey dem k. k. Theater. / Die Musik ist vom Hrn. Wolfgang Mozart, Kapellmeister in wirkl. kaiserl. Diensten. / Die Bücher sind bloß italiänisch bey dem Logenmeister für 20 kr. zu haben / Der Anfang ist um 7 Uhr.*“²⁸

²⁵ Vgl. *Memorie*, a. a. O., Band I, S. 134 f.

²⁶ Deutsche Übersetzung nach der in Anm. 3 genannten Ausgabe, S. 107.

²⁷ Das Honorar für Mozart betrug 225 Gulden, für Da Ponte 100 Gulden (vgl. *Dokumente*, S. 276), also wesentlich mehr als in Prag, wo das übliche Honorar für den Komponisten 100 Gulden, für den Librettisten 50 Gulden betrug (vgl. *Dokumente*, S. 266).

²⁸ Vgl. *Dokumente*, S. 275.

Es sangen:

Don Giovanni	Francesco Albertarelli
Donna Anna	Aloysia Lange
Don Ottavio	Francesco Morella
Donna Elvira	Caterina Cavalieri
Leporello	Francesco Benucci
Commendatore/Masetto .	Francesco Bussani
Zerlina	Luisa Mombelli ²⁹

Karl Graf von Zinzendorf, der der Aufführung beige-wohnt hatte, schrieb noch am selben Abend in sein Tagebuch: „[...] a l'opera. *Don Giovanni. La musique de Mozart est agréable et très variée* [...]“²⁹ (Die *Wiener Zeitung* vom 10. Mai meldet lediglich die Aufführung²⁹). Am 12. Mai notiert Zinzendorf ein weiteres Mal: „A l'Opera. *Don Giovanni. Me de la Lippe trouve la musique savante, peu propre au chant.*“²⁹ Ähnlich formulierte der Kaiser in einem Schreiben vom 16. Mai aus dem Feldlager in Semlin an den Grafen Rosenberg: „*La Musique de Mozart est bien trop difficile pour le chant.*“³⁰ Dies ist ein Urteil vom Hörensagen; die erste und einzige Aufführung des *Don Giovanni*, der der Kaiser beiwohnte (zugleich die letzte in Wien zu Mozarts Lebzeiten), fand am 15. Dezember 1788 statt. — Skeptisch äußerte sich auch die Erzherzogin Elisabeth Wilhelmine in einem Brief vom 15. Mai an ihren Mann, Erzherzog Franz: „*On a donné ces jours passés un nouvel opéra de la composition de Mozart, mais on m'a dit [!] qu'il n'avait pas eu beaucoup de succès* [...]“³¹ Die Stimmung in den hohen Kreisen war also offensichtlich gegen den *Don Giovanni*. Dennoch erlebte die Oper 1788 in Wien 15 Wiederholungen: im Mai sechs, vom 16. Juni bis 2. August ebenfalls sechs und dann noch weitere drei am 24. Oktober, 3. November und 15. Dezember.

Das Problem der „Wiener Fassung“

Es gibt, streng genommen, nur eine einzige Fassung des *Don Giovanni*, die unbedingten Anspruch auf Authentizität erheben darf: Das ist die Oper, wie sie für Prag komponiert und dort am 29. Oktober 1787 mit beispiellosem Erfolg aufgeführt worden war. Zugleich ist dies auch die einzige Fassung, die sich genau definieren läßt. Denn die sogenannte „Wiener Fassung“ ist nach all dem, was aus dem bis jetzt vorliegenden Quellenmaterial geschlossen werden darf, nichts weniger als eindeutig zu nennen; vielmehr hat sie den Charakter des Variablen, des Experimentierens, des Nicht-End-

²⁹ Ebenda, S. 276.

³⁰ Ebenda, S. 277.

³¹ Ebenda, S. 276.

gültigen – bis hin zu der letzten Aufführung, die zu Mozarts Lebzeiten in Wien stattgefunden hat (15. Dezember 1788)³². Weit davon entfernt, eine Fassung „letzter Hand“ zu sein, läßt sie noch nicht einmal Mozarts künstlerische Absichten hinreichend klar erkennen. Wenn sich darum – entsprechend den Grundsätzen einer kritischen Ausgabe – die vorliegende Edition in ihrem Hauptteil auf die Wiedergabe der Prager Originalfassung beschränkt und die für Wien vorgenommenen Zusätze und Änderungen in den Anhang verweist, so sind sich die Bandbearbeiter nur zu sehr dessen bewußt, daß sie damit in erklärtem Widerspruch zur traditionellen Bühnenpraxis stehen: Der *Don Giovanni* der heutigen wie auch der früheren Bühnen ist ein weder logisch noch ästhetisch noch gar historisch befriedigendes Sowohl-als-auch, das keineswegs dem entspricht, was Mozart gewollt und beabsichtigt hat. – Es ist ratsam, im folgenden zwischen sicheren Fakten und offenen Problemen der „Wiener Fassung“ zu unterscheiden, wobei an dieser Stelle nur die wichtigsten Einzelheiten erörtert werden können:

I. Gesichertes

1. Francesco Morella, der Wiener Don Ottavio, scheint die Koloraturen der Arie No. 21 „*Il mio tesoro intanto*“ gefürchtet zu haben, so daß sich Mozart entschloß, die Nummer ersatzlos zu streichen und eine dem Gesangsstil Morellas besser entsprechende neue Arie zu komponieren (KV 540a), die – dramaturgisch unverständlich – nach dem Rezitativ „*Come mai creder deggio*“ aus der *Scena XIV* des ersten Aktes eingeschoben wurde. Mozart trägt sie am 24. April 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis mit folgenden Worten ein: *Eine Aria zur Oper: Don Giovanni in g dur. für M: Morella. Dalla sua pace etc. / 2 Violini, Violen, 1 Flauto, 2 Oboen, 2 Cornen, 2 Fagotten, e Bassen*. Diese neue Ottavio-Arie (Anhang I/1, No. 10a) ist in Mozarts Handschrift überliefert (Faszikel 8 des Gesamtautographs)³³.

2. Leporellos Arie „*Ah pietà, signori miei*“ (No. 20) wurde durch das neukomponierte Rezitativ „*Ah pietà . . . compassion*“ ersetzt (Anhang I/2; zu den hier

³² Danach hat Mozart seinen *Don Giovanni* nur noch ein einziges Mal auf der Bühne erlebt: Am 2. September 1791, vier Tage vor der Uraufführung von *La clemenza di Tito* fand in Prag eine Galavorstellung für den Hof statt, die Mozart wahrscheinlich selbst leitete (vgl. *Dokumente*, S. 353). In welcher „Fassung“ der *Don Giovanni* damals erklang, entzieht sich vorerst jeder Kenntnis.

³³ Die in diesem Abschnitt genannten musikalischen wie textlichen Quellen sind weiter unten, S. XIV f., systematisch zusammengestellt.

und im folgenden Absatz genannten Rezitativen vgl. weiter unten, S. XIII f.); Mozart komponierte dann für Zerlina/Leporello das Duett „*Per queste tue manine*“ KV 540b (Anhang I/3, No. 21a), das zwar im Autograph nicht erhalten ist, jedoch im eigenhändigen Werkverzeichnis Aufnahme fand: *Den 28: detto* [= April 1788] / *Ein Duetto zur Oper: Don Giovanni. für Mad:me Mombelli und Sig. Benucci / in C Dur. – Per quelle [!] tue Manine etc. / 2 Violini. violen, 2 Flauten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Clarinen, e Bassen*. Zusammen mit dem ebenfalls nachkomponierten Rezitativ „*Restati qua*“ (enthalten in Anhang I/3) wurde das Duett im zweiten Akt nach dem Rezitativ der *Scena X* eingeschaltet.

3. Als dritte Zusatznummer entstand die große *Scena* der Donna Elvira „*In quali eccessi, o Numi*“ – „*Mi tradi quell'alma ingrata*“ KV 540c (Anhang I/6, No. 21b), die sich nach zwei eingeschobenen *Scenen* (Rezitativen) an das Duett Zerlina/Leporello (No. 21a) anschließt. Mozarts Eintragung in das Werkverzeichnis lautet: „*Den 30: –* [= April 1788] / *scena zur detta Opera für Mad:selle Cavallieri. – Recit: In quali Eccessi etc. / Aria. – mi tradi quell'alma ingrata. – / 2 Violini, Violen, 1 Flauto, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Cornen, e Basso*. Die *Scena* ist im Autograph erhalten, und zwar wurde sie nachträglich in Faszikel 6 des Gesamtautographs eingelegt.

II. Problematisches

1. *Scena ultima*. Üblicherweise wird die sogenannte „Wiener Fassung“ durch folgende beiden Kennzeichen charakterisiert: a) nachkomponierte Stücke und b) Wegfall des heiteren Schlusses, d. h. der *Scena ultima*. Neuerdings ist dieser Auffassung, wenigstens was den zweiten Punkt anbelangt, von Christoph Bitter³⁴ energisch widersprochen worden: vielmehr will Bitter auf Grund des Befundes der von ihm erstmals ausgewerteten Wiener Partiturrkopie beweisen, daß der „Strich im Finale II“ erst nach Mozarts Tod, nämlich bei der Wiederaufnahme des *Don Giovanni* in Wien 1798 unter der Leitung Franz Xaver Süßmayrs erfolgte. In Bitters Darstellung sind nun aber ganz offensichtlich zwei voneinander völlig unabhängige Probleme – Streichung der ganzen *Scena ultima* und Strich in dieser *Scena* – vermengt, und es erscheint angebracht, hier ein klärendes Wort zu sagen:

³⁴ A. a. O., S. 53 ff.; dieses Kapitel auch als Vorabdruck in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, S. 146 ff., *Don Giovanni in Wien 1788*.

a. Das Textbuch der Wiener Aufführung von 1788 endet mit dem Untergang Don Giovanni; die abschließende szenische Anweisung lautet: *il foco cresce D. Gio. si profonda: nel momento stesso escon tutti gli altri: guardano, metton un alto grido. fuggono, e cala il sipario. / Fine.* In genauer Entsprechung hierzu hat Mozart im Autograph in Takt 595 (irrtümlich dort, dann mit Verweisstrich in den nächsten Takt gezogen) für Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina und Don Ottavio (Masettos Stimme ist nicht eigens angedeutet) einen D-dur-Akkord „Ah-“ notiert, der zum Aufschrei Leporellos hinzutritt (vgl. den folgenden Faksimile-Ausschnitt)³⁵:



Diese Eintragung stammt ganz zweifelsfrei von Mozart, und sie ist offenbar auch von ihm selbst wieder durchgestrichen worden. Worauf sonst sollte das hindeuten als auf einen Wegfall der *Scena ultima*? Und wenn auch in der Partitur diese Streichung des heiteren Schlusses wieder rückgängig gemacht worden ist, so kann man doch zumindest daraus schließen, daß Mozart für eine gewisse Zeit vor der Wiener Erstaufführung, als er noch Einfluß auf die Druckfassung des Librettos nehmen konnte, mit dem Wegfall der ganzen *Scena ultima* ernstlich rechnete und entsprechende Vorkehrungen traf. Er kann seine endgültige Entscheidung über Streichung oder Verbleib dieser Szene durchaus vom Erfolg oder Mißerfolg der ersten Aufführungen abhängig gemacht haben. Daß nur die Florentiner Partiturkopie, nicht aber die Wiener Partitur den Wegfall der *Scena ultima* anzeigt, könnte höchstens Mozarts anfängliche

³⁵ Bitter nimmt vom Befund des Librettos und des Autographs keine Notiz.

Unsicherheit in dieser Frage beweisen, sonst aber nichts — zumal das originale Wiener Aufführungsmaterial (die Stimmen also) verschollen ist.

b. Ebenso wenig ist es richtig, wenn Bitter den Strich in n e r h a l b der *Scena ultima* (T. 689–749), als angeblich nicht authentisch, mit der Süßmayr-Aufführung des *Don Giovanni* von 1798 in Verbindung bringt. Die Streichung ist in das Autograph unverkennbar von Mozarts Hand eingetragen worden und findet sich auch in der Wiener Partiturkopie angedeutet (in der Partitur Florenz fehlt die *Scena ultima*!); der von ihm stattdessen neu komponierte Übergang (Anhang I/8) wurde nachträglich in das Autograph eingehaftet und ist auch in der Wiener Partiturkopie enthalten. — Mozart hat hier offenbar eine Notlösung gesucht: Da der originale Schluß der Oper (als zu lang geraten) mißfiel, Mozart andererseits nun aber die *Scena ultima* doch nicht im ganzen opfern wollte, hat er darin gestrichen, was ihm einigermaßen entbehrlich erschien. Ob es sich hierbei wieder nur um ein Experiment handelt oder aber um eine aus den Erfahrungen der ersten Wiener Aufführungen herauskristallisierte „definitive“ (d. h. nur als Notlösung definitive) Fassung der *Scena ultima*, läßt sich heute kaum mehr entscheiden.

2. Im Zusammenhang mit der Streichung der Leporello-Arie No. 20, der Ottavio-Arie No. 21 sowie der Einschaltung der beiden Nummern 21a und 21b erfolgte eine rigorose Umgestaltung bzw. Neukomposition der Secco-Rezitative³⁶ in den Szenen IX (Leporello: „*Ah pietà... compassion*“) und Xa–c (= *Scena XI–XIII* des Wiener Librettos). Diese Umgestaltung muß als besonders problematisch gelten, was a) die Szenenfolge IX–X–Xa und was b) das Rezitativ der *Scena Xb* anbelangt.

a. In den musikalischen Quellen erscheint die *Scena X* unverändert in der „Prager Fassung“, mit dem Unterschied natürlich, daß die Arie des Ottavio (No. 21) wegfällt. Im Wiener Libretto erfährt sie jedoch eine leichte Umarbeitung (vgl. Fußnote auf S. 357 und das Faksimile auf Seite XIV), indem Zerlina und Masetto vorzeitig abgehen (Don Ottavio also dann nur noch Donna Elvira anspricht), wodurch der Wiederauftritt Zerlinas mit Leporello in Szene Xa (Libretto Wien: XI) besser motiviert wird. Es bleibt dramaturgisch unverständlich, warum die musikalischen Quellen diese Version nicht übernehmen. — Mag nun *Scena X* inhaltlich ihren Sinn

³⁶ Alle neukomponierten Rezitative sind lediglich in Kopie überliefert. — Zu den beiden Rezitativen der Szenen Xb und c vgl. A. Einstein, *Concerning some Recitatives in Don Giovanni*, in: *Music & Letters* 19, Nr. 4, Oktober 1938, S. 417, ebenso in: *Essays on Music*, New York 1956 (1962), S. 221 ff.

<p>60 ATTO SECONDO.</p> <p>Shaglio le braccia... gro... gro... gro... Ma liberissimo... m'istoppo... in altri in- contro...</p> <p>DI. Mi mi, volgo, Mi uccido qua, Ma s'io sapèva, Fuggia per là. (fug. Lep.)</p> <p>SCENA X.</p> <p>D. FLVIRA, ZERLINA, D. OTTAVIO.</p> <p>D. FLV. Fermo partito, fermo... MAI. Il birbo ha l'ati ai piedi... ZERL. Con qual arte si scovasse l'ingegno... Mafeto, vien meco. (parte)</p> <p>D. OTT. Donna Elvira, Dopo esserti sì esosa L'ohiar non potèva, che D. Giovanni Non ha l'empio uccidere Dei pater di Dona' Anna: se questa c'è. Per poche ore fermatevi, un ricciofo Vo far a chi si deve, e in pochi istanti Venderci prometo; Con vuole dover, perate, affeto.</p> <p>SCE.</p>	<p>61 ATTO SECONDO.</p> <p>SCENA XI.</p> <p>ZERLINA, e LEPORELLO.</p> <p>ZERL. <i>Ritorno qua. (Zerlina con castello alla mano condurrà fuori Leporello per li capelli.)</i></p> <p>Lep. Per carità Zerlina, ZERL. En non c'è carità per pazzi suoi! Lep. Douce carità mi vedi... ZERL. I capelli, la testa, il core, e gli occhi, Lep. Santi, esenti mis... (Qual parte al- tune smorite, Zerl. in atto minaccioso lo respinge.)</p> <p>ZERL. Qual te mi tocchi! Vedrai, schiuma de' birbi Qual premio t'ha chio sognar ingratu. Lep. (Liberato, o Dio, da quella fusta...) ZERL. Mafeto... o là Mafeto! (Zerl. si precipita dietro per tutto la fusta Leporello, entra un Dio.) Dove diavolo è sto... ferri... gente... Nessun vien... nessun feste... Lep. Fu pater per pietà... non hai... ZERL. A coda di cavallo: Lep. Vedrai, vedrai come finisce il balo. ZERL. Preffo qua quella fusta. Lep. Evviva. ZERL. Siedi. Lep.</p>
---	---

Die Quellen

I. Musikalische Quellen

Erste und wichtigste Quelle ist Mozarts Autograph, das heute in der Bibliothèque nationale Paris verwahrt wird (Département de la Musique, früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique)³⁸; es besteht aus acht separat gebundenen Faszikeln. Darin fehlen: die von Mozart teilweise extra notierten Bläserstimmen aus den Nummern 13, 19 und 24; die Friedhofsszene (Scena XI, Rezitativ vor No. 22); das letzte Blatt (T. 858 bis Schluß des Finale II sind von Kopistenhand nachgetragen); das nachkomponierte Duett Zerlina / Leporello KV 540b (= Anhang I/3, No. 21a) sowie alle im Zusammenhang mit der „Wiener Fassung“ nachträglich eingeschobenen Rezitative bzw. die entsprechenden Änderungen in vorhandenen Secchi (also Anhang I/2–5 und 7 dieser Ausgabe). Dagegen sind vorhanden die beiden anderen für Wien nachkomponierten Arien des Don Ottavio KV 540a (= Anhang I/1, No. 10a) und der Donna Elvira KV 540c (= Anhang I/6, No. 21b).

Für die vorliegende Ausgabe, die die „Prager Fassung“ (Hauptteil) und die „Wiener Fassung“ (Anhang I) des *Don Giovanni* trennt (vgl. dazu oben, S. XII), wurden darüber hinaus (in erster Linie für die im Autograph fehlenden Teile und Stimmen) folgende zeitgenössische Sekundärquellen (alte Kopien vor 1800) herangezogen:

A. „Prager Fassung“

1. Partitur im Besitz der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen (Signatur: *Mus. ms. 1386*): ohne No. 6, jedoch mit allen im Autograph fehlenden Bläserstimmen.

2. Partitur im Besitz des Staatlichen Konservatoriums Prag, die sogenannte „Donebauersche Handschrift“, in der älteren Literatur gelegentlich auch „Prager“ bzw. „Grazer Handschrift“ genannt: enthält wiederum die Bläser sowie, nachträglich eingelegt, auch die „Wiener“ Nummern 10a, 21a und 21b (Anhang I/1, 3 und 6). Dieser Quelle kommt insofern erstrangige Bedeutung zu, als sich in ihr verschiedene autographe Eintragun-

haben – Don Ottavio muß ja doch spätestens jetzt sagen, daß auch er nunmehr von der Schuld Don Giovannis überzeugt sei –, so wirkt sie in der Wiener Szenenfolge zumindest musikalisch um so unwahrscheinlicher: Mozart hat den Beginn der Scena Xa (Auftritt Zerlinas, die Leporello an den Haaren hinter sich herzieht) doch offensichtlich so komponiert, als solle er sich unmittelbar oder nach nur kurzer Pause an Scena IX (Leporello flieht) anschließen. In der Handlungsfolge also etwa zu denken: Flucht; Zerlina (die am nächsten steht) hinter Leporello her; Verwirrung; alle übrigen ab. Pause, bis die Szene leer ist; dann nimmt der Continuo das vorhin jäh abgebrochene „schaukelnde“ Dreiklang-Ostinato wieder auf, und Zerlina zerrt Leporello auf die Bühne zurück usw. Dieser logische (und äußerst witzig komponierte) Szenenzusammenhang wird durch die „dazwischengesetzte“ Scena X sehr empfindlich gestört³⁷.

b. Das Rezitativ „*Amico, per pietà*“ des Leporello (Scena Xb) ist in zwei Fassungen überliefert: In der Florentiner Partiturnkopie entspricht es genau dem Libretto (so auch Anhang I/4), während die Wiener Partitur eine verkürzte Fassung bringt, die erst mit Takt 4 auf den Worten „*Guarda un po'!*“ beginnt und damit also die stumme Person des Contadino eliminiert.

Zum problematischen Bereich der „Wiener Fassung“ gehört möglicherweise auch der sogenannte Konzertschluß der Overture (vgl. unten, S. XVII).

³⁷ In der „Prager Fassung“ ist diese Szene natürlich absolut logisch; sie wird von der Ottavio-Arie No. 21 abgeschlossen, und mit der darauf folgenden Szene (Friedhof) setzt eine ganz neue Handlung ein.

³⁸ Seit kurzem in einer Faksimile-Ausgabe zugänglich: W. A. Mozart, *Don Giovanni. Opera en deux actes. Edition princeps du manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque nationale*, Paris o. J. [1967]; enthält in einem Begleitheft u. a. eine Einführung in das Autograph von François Lesure. Gewisse technische, wohl auf den Offsetdruck zurückzuführende Mängel (so sind z. B. manche mit blasser Tinte geschriebene Stellen nahezu unsichtbar) vermögen den Gesamteindruck dieser sonst guten Ausgabe kaum zu trüben.

gen und Zusätze von Mozarts Hand finden³⁹. Auch hat hier Mozart die im Partiturautograph fehlende Violoncello-Stimme in den Takten 799–803 und 824–842 des Finale II eingetragen.

3. Partitur und Stimmen im Besitz des Nationalmuseums Prag (Archiv Lobkowitz, Signatur: X D.e.8): enthält ebenfalls die Bläser sowie, von anderer Hand, die „Wiener“ Nummer 21b. Von dieser Sekundärquelle waren besonders die Stimmen zur Kontrolle der NMA-Lesarten wichtig, wenn es sich hierbei auch nicht um das originale Prager Aufführungsmaterial handeln dürfte.

Zwei weitere Quellen für die „Prager Fassung“ sind unwiederbringlich verloren: die Partitur aus dem Nachlaß Luigi Bassis, des ersten Don Giovanni (zuletzt im Besitz der Familie Schubert, Dresden), und die sogenannte „Stuttgarter Kopie“ (Prager Provenienz), vormals im Besitz des Stuttgarter Hoftheaters. Beide Quellen konnten noch für die Ausgabe von Bernhard Gügler (siehe Anm. 48) und für die alte Mozart-Gesamtausgabe (AMA) verwendet werden.

B. „Wiener Fassung“

1. Partitur im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Hofopernarchiv, Signatur: O. A. 361)⁴⁰: Neben den Nachträgen im Autograph ist dies die wichtigste und interessanteste Quelle für die sogenannte „Wiener Fassung“ und die späteren Wiener Aufführungen des *Don Giovanni*. Gleichwohl darf ihr Wert für die Edition nicht überschätzt werden, denn entgegen den Vermutungen von Bitter (a. a. O.) lassen sich Eintragungen etc. von Mozarts Hand nicht nachweisen. Auch fehlen die ursprünglich ebenfalls separat notierten Bläserstimmen der Nummern 13, 19 und 24.

2. Partitur im Besitz des Istituto Musicale Florenz (Signatur: P 265): Das Manuskript entstammt der Kopiaturanstalt des Laurent Lausch in Wien und wurde in der *Wiener Zeitung* vom 24. Mai 1788 zusammen mit dem von Joseph Heidenreich verfertigten Klavierauszug des *Don Giovanni* angekündigt⁴¹. Im Gegensatz zur Wiener Partiturskopie (siehe oben) fehlt in der Florentiner Quelle die *Scena ultima* des Finale II, dagegen sind die Bläserstimmen wieder vorhanden.

³⁹ Vgl. dazu Ferdinand Bischoff, *Die Prager Don Juan-Partitur vom Jahre 1787*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 60. Jahrgang, Nr. 5, 1. Februar 1893, S. 49 ff.

⁴⁰ Aufgefunden von Christoph Bitter; vgl. dazu dessen in Anm. 2 zitierte Dissertation.

⁴¹ Vgl. *Dokumente*, S. 277 f.

Über diese und andere musikalische Quellen unterrichtet ausführlich der Kritische Bericht.

II. Textliche Quellen

Folgende drei Libretto-Drucke sind zu nennen:

1. Wien 1787 (W₁), einzig erhaltenes Exemplar im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde (Signatur: 6240² / *Textbücher*): Es handelt sich hierbei um das unvollständige erste Textbuch, das in Wien für die damals noch auf den 14. Oktober festgesetzte Prager Uraufführung zu Ehren des fürstlichen Brautpaares gedruckt wurde; der erste Akt endet hier in No. 9 mit den Worten Don Giovanni: „*Se men vado, si potria / Qualche cosa sospettar*“.

Titel: *IL / DISSOLUTO / PUNITO. / O SIA / IL D. GIOVANNI. / DRAMMA GIOCOLOSO / IN DUE ATTI. / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI PRAGA / PER L'ARRIVO DI SUA ALTEZZA REALE / MARIA TERESA / ARCHIDUCHESSA D'AUSTRIA: SPOSA DEL / SER. PRINCIPE ANTONIO DI SASSONIA / L'ANNO 1787. / IN VIENNA.*

2. Prag 1787 (P), Exemplar u. a. im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde (Signatur: 5324/66^{Cat.}): das Textbuch der Prager Uraufführung vom 29. Oktober 1787.

Titel: wie W₁, jedoch folgt nach Titel und Aktangabe nur der kurze Zusatz *DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI PRAGA L'ANNO 1787. / IN PRAGA. / di Schoenfeld.*

3. Wien 1788 (W₂), Exemplar u. a. im Besitz der Bibliothèque nationale Paris (Département de la Musique, Signatur: Rés. 1834): das Textbuch der Wiener Erstaufführung vom 7. Mai 1788.

Titel: Wie P, jedoch mit der Bemerkung: *DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI CORTE / L'ANNO 1788. / IN VIENNA, / NELLA IMPER. STAMPERIA DEI SORDI e / MUTI.*

Spezielle Anmerkungen

I. Zum italienischen Text

Der Text, den Mozart komponiert hat, d. h. so wie er im Autograph fixiert ist, weicht in Einzelheiten mehr oder weniger stark von den drei Libretti P, W₁ und W₂ ab. Diese Abweichungen beruhen nur zu einem geringen Teil auf Irrtümern Mozarts; insgesamt liegt die Vermutung nahe, daß der Komponist nach einem Libretto-Manuskript arbeitete, an dem Da Ponte für die Drucklegung später noch geändert haben mag, wie es andererseits auch denkbar ist, daß Mozart hin und wieder mit Überlegung von der Vorlage abgewichen ist. Die

eindeutigen Irrtümer wurden nach den Libretti korrigiert, die übrigen Texteingentümlichkeiten des Autographs jedoch beibehalten (Einzelnachweise dazu im Kritischen Bericht)⁴². Auch hinsichtlich der Interpunktion schien es ratsam, die Eigentümlichkeiten der Schreibweise Mozarts, soweit sinnvoll und vertretbar, zu bewahren. Wie schon Alfred Einstein⁴³ und nach ihm andere beobachtet haben, ist Mozarts Interpunktion, zumal in den geschlossenen Nummern, gelegentlich so flüchtig, daß sich über mehrere Seiten hinweg kaum ein Zeichen findet; in solchen Fällen mußte nach den Libretti oder gegebenenfalls auch frei ergänzt werden. Derartigen Flüchtigkeiten und Inkonsistenzen stehen aber die zahlreichen Fälle gegenüber, in denen Mozart — übrigens nicht nur in den Secchi — sehr genau, wenn auch nicht immer im Sinne heutiger Gepflogenheiten, interpunktiert oder eben nicht interpunktiert; dies ist so zu verstehen, daß häufig gerade eine sehr ungewöhnliche Zeichensetzung durch ihre Übereinstimmung mit der Komposition gewissermaßen legitimiert wird, überspitzt formuliert: daß musikalische wie textliche Interpunktion identisch sind — ein Bild, das durch unbekümmertes Modernisieren der Interpunktion völlig verwischt würde⁴⁴. Angesichts der Tatsache, daß einerseits Mozarts eigenwillige Zeichensetzung im großen und ganzen beibehalten wurde, andererseits jedoch gewisse Ergänzungen unerlässlich schienen, wurde bewußt auf eine konsequente Handhabung der Interpunktion verzichtet.

II. Appoggiaturen und Fermatenauszierungen

Appoggiaturen und in beschränktem Umfang auch Vorschläge für Fermatenauszierungen wurden jeweils an Ort und Stelle angebracht. Zur Frage der Appoggiatur sei grundsätzlich auf die ausführlichen Abhandlungen zu diesem Thema u. a. in den NMA-Bänden *Ascanio in Alba* (II/5/5)⁴⁵ und *Arien · Band 1* (II/7)⁴⁶ verwiesen.

⁴² Selbstverständlich aber werden die z. T. spärlichen szenischen Anweisungen des Autographs durch Übernahme aus den Libretti P und W₂ ergänzt; zur typographischen Kennzeichnung dieses Vorganges vgl. unten, S. XIX.

⁴³ Er hat wohl als erster auf den Eigenwert der Interpunktion Mozarts aufmerksam gemacht; vgl. Vorwort zu seiner Ausgabe des *Don Giovanni* (Edition Eulenburg No. 918), S. XI f.

⁴⁴ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die italienische Sprache im Gegensatz zur deutschen (Duden) streng verbindliche Regeln der Interpunktion nicht kennt. — Wie jüngst Gernot Gruber (*Das Autograph der Zauberflöte. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968) gezeigt hat, besteht das Problem der Diskrepanz zwischen „orthographischer“ und „musikalischer“ Textinterpunktion auch in der *Zauberflöte*.

⁴⁵ Vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini; siehe S. X ff.

Das dort Gesagte läßt sich ohne weiteres auch auf die Appoggiaturen in den Secco- und Accompagnato-Rezitativen des *Don Giovanni* übertragen. In den geschlossenen Nummern dagegen spielt die Appoggiatur nur eine geringe Rolle; entsprechend gibt es nur relativ wenige Fälle, in denen die Bandbearbeiter — über Mozarts eigene Hinweise in dieser Richtung hinaus — glaubten, diesbezügliche Anregungen geben zu sollen. Überhaupt tritt die „typisch“ improvisierte Vokalverzierung der Seria im charakteristischen „Zwischenstil“ der großen italienischen Spätoper Mozarts, als deren Exponent der *Don Giovanni* zu gelten hat, unverkennbar zurück, was sich vor allem auch im Fehlen der altergebrachten Kadenzfermate zeigt. Aber selbst der jüngere Typus der „Eingangs“- oder „Übergangs“-Fermate begegnet in reiner Form im *Don Giovanni* nur selten, so etwa in den beiden Ottavio-Arien No. 10a und No. 21 („*Dalla sua pace*“ und „*Il mio tesoro intanto*“), zu denen Mozart selbst Eingänge komponiert hat (S. 491, T. 36, bzw. S. 361 f., T. 43–48) — im ersten Fall lediglich eine melodische Floskel, im zweiten eine auskomponierte, vom Orchester begleitete Koloratur. Zwischen diesen beiden Extremen liegen die ebenfalls auskomponierten Eingangsfermaten der „Champagner-Arie“ (No. 11, S. 158–160), deren formale Funktion (Überbrückung der Formzäsur) durchaus noch als typisch anzusprechen, deren „treibender“ Charakter im Gegensatz zur gewohnten „ruhenden“ Übergangsfermate jedoch eher der Kategorie des Musikdramatischen zuzuordnen ist. Übrig bleiben die mit Fermaten versehenen zahlreichen quasi-Eingänge, die „Fermate vor der Pointe“ (z. B. No. 4, „Register-Arie“, S. 78 und S. 81) und die Affektfermate (z. B. No. 10, „*Or sai chi l'onore*“, S. 146, T. 99: „*d'un giusto furor*“). In den meisten dieser Fälle können tatsächlich allein Stilgeschmack und künstlerisches Vermögen des Sängers über Auszierung oder Nichtauszierung entscheiden; die Bandbearbeiter glaubten sich immerhin berechtigt, auch hierbei gelegentlich Anregungen zu geben, wobei sie sich hinsichtlich der Ausdehnung ihrer Auszierungsvorschläge am Vorbild Mozarts (Arie No. 10a) orientierten⁴⁷.

⁴⁶ Vorgelegt von Stefan Kunze; siehe S. XIX f.

⁴⁷ Vgl. zur Frage der Vokalverzierung: Kurt Wichmann, *Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatur. Ein Beitrag zur Gesangspädagogik*, Leipzig 1966, der im Kapitel *Der Ziergesang und die Wiener Klassik — Die Zeit der Wiener Klassiker* (S. 101 ff.) für den *Don Giovanni* lediglich zwei Stellen nennt (S. 111), ohne überhaupt von Mozarts notierten bzw. auskomponierten Eingängen (siehe oben) Kenntnis zu nehmen.

III. Zu den einzelnen Nummern

Ouverture, Takt 42/43 (und entsprechend Takt 203/204), Violine I, II: Der auffällige Querstand b'–h'' zwischen Violine II (T. 42) und Violine I (T. 43) – Mozart hat nur die Exposition (T. 32–55) ausnotiert, die entsprechenden Repräsentakte dagegen durch Dal-segno-Vermerk angegeben – ist auch heute noch umstritten. Mancher Forscher und nicht wenige Dirigenten glauben an ein Schreibversehen Mozarts und neigen zur Vereinheitlichung nach der einen oder anderen Seite (also entweder b'–b'' oder h'–h''); derartige Interpretationen beginnen bereits in einigen frühen Abschriften. Jedoch ist Mozarts Autograph an dieser Stelle eindeutig, und nichts als etwa eine vorgefaßte musikalische Überzeugung könnte eine Veränderung des Textes nahelegen. Die Bandbearbeiter vereinheitlichen daher nicht, im Gegenteil scheint ihnen der beanstandete Querstand dem zwielichtigen Charakter der *Don Giovanni*-Ouverture voll und ganz zu entsprechen. Um mögliche Mißverständnisse auszuschließen, wurde vor das h'' der Violine I in Takt 43 bzw. Takt 204 ein kleines Auflösungszeichen gesetzt.

Takt 52 ff.: Die notengetreue Auflösung von Mozarts col-Basso-Notierung ergibt für die Fagotte hier und im folgenden Tonrepetitionen, die in diesem schnellen Tempo atemtechnisch auf längere Strecken hin wohl unausführbar sind. Im gegebenen Fall wird der Fagottist sinnvollerweise Viertelnoten spielen und in ähnlich gelagerten Fällen mutatis mutandis verfahren.

Anderer (Konzert-) Schluß: Selbstverständlich kann dieser Schluß auch in der Oper gespielt werden; die Bezeichnung „Konzertschluß“ ist insofern zu eng. – Das autographe Einzelblatt, das diesen Schluß als einzige Quelle überliefert, ist nachträglich an den Faszikel 1 des Autographs angeheftet worden. Am Blatt-rand steht zu Beginn über dem obersten und vor dem untersten System (d. h. V. I bzw. Vc./B.) je ein Ver-weiszeichen, zu dem sich in der Partitur selbst (und auch in den bekannten Partiturlösungen) keine Entsprechung finden läßt. Dennoch galt es bisher als zweifelsfrei, daß dieser neue Schluß bei Takt 282 einzusetzen habe. Wenn in der vorliegenden Ausgabe dieser einhelligen Meinung zum Trotz der Einsatz der anderen Schlußversion erst bei Takt 286 gegeben wird, so folgen die Bandbearbeiter damit einer Anregung von Dr. Friedrich Schnapp (Hamburg), dem an dieser Stelle eigens für seinen Hinweis gedankt sei. – Es mag zunächst einiges an dieser neuen Lösung befremden; so ließe sich vor allem dagegen einwenden, daß die Ausweichung nach F-dur (T. 282–285) „selbstverständlich“ den Übergang zur Introdution (No. 1) ein-

leite, vor einem D-dur-Abschluß der Ouverture jedoch gewaltsam und unlogisch wirke. Diese Bedenken teilen die Bandbearbeiter nicht. Ganz abgesehen davon, daß die F-dur-Ausweichung vor dem D-dur-Abschluß wohl eher als genialer Kunstgriff zu empfinden ist, gibt es auch ein äußeres Indiz, das für den Einsatz mit Takt 286 spricht: Ganz offenkundig setzt Mozart zu Beginn des Alternativschlusses sowohl Dynamik als auch Besetzung der Takte 282–285 voraus, indem er konsequent nur die bei Takt 286 neu hinzutretenden Instrumente mit dynamischer Bezeichnung versieht (der Einsatz des exponierten ersten Fagotts ist im Sinne der Schreibgewohnheiten Mozarts als Neu-einsatz zu verstehen). Nicht zuletzt sei auf den ins Auge fallenden musikalischen Bezug der beiden somit aufeinanderfolgenden piano-Viertaktgruppen verwiesen; auch scheint nun die Achtelbewegung in den Streichern besser eingeführt. – In der früheren Literatur sind mehrfach Zweifel an der Authentizität dieses anderen Ouvertureschlusses laut geworden, einmal aus Gründen der angeblich minderen Qualität (worüber ernstlich wohl nicht mehr zu diskutieren ist), zum anderen, weil die Echtheit der Handschrift selbst – völlig zu Unrecht – in Frage gestellt wurde. Richtig ist lediglich, daß Mozart den Alternativschluß in späterer Zeit und daher mit anderer Tinte und Feder notiert hat, wodurch sich gewisse Abweichungen vom flüchtigen, aber einheitlichen Bild der Ouverturenpartitur von selbst ergeben (ähnliches wird weiter unten, S. XIX, im Zusammenhang mit der Streichung im Finale des zweiten Aktes, No. 24, zur Sprache kommen). – Wie bereits angedeutet, erscheint der Alternativschluß außer im Autograph in keiner anderen Quelle. Denn jener selbständige Ouvertureschluß, der nachträglich in das alte, die „Prager Fassung“ des *Don Giovanni* enthaltende Aufführungsmaterial aus dem Archiv Lobkowitz (Nationalmuseum Prag) eingetragen worden ist, hat mit Mozarts Schluß nichts zu tun (er ist eine plumpe Analogie zum Schluß der Exposition). So liegt die Vermutung nahe, daß der sogenannte „Konzertschluß“ Mozarts im Zusammenhang mit den Änderungen und Experimenten der „Wiener Fassung“ (vgl. oben, S. XI ff.) zu sehen ist; nach gegenwärtiger Quellenkenntnis müßte man sogar annehmen, er sei überhaupt niemals erklingen.

No. 4 *Aria*, No. 8 *Aria*, No. 9 *Quartetto*, Takt 1: Bei diesen Übergängen *in cadenza*, in denen Ende des Secco und Beginn der Nummer zusammenfallen, notiert Mozart den Baßton jeweils bereits im System *Violon-cello e Basso*, obgleich hier ohne Zweifel der die Secchi begleitende Continuo den Abschluß der Kadenz zu

spielen, das Tutti (Vc. e B.) erst danach einzusetzen hat. In der vorliegenden Ausgabe wurde der Schlußton der Kadenz dem Continuoabaß zugewiesen, während das System *Violoncello e Basso* freigelassen und beide Systeme mit einer Klammer verbunden wurden, um damit den autographen Sachverhalt anzudeuten. Entsprechendes gilt für den Beginn des *Accompagnato* aus No. 10, nur daß dort Schlußakkord des *Secco* und Einsatz der *Accompagnato*-Bässe auf ein und dieselbe Note fallen. — Einen analogen Fall stellt der Übergang von No. 1 (Introduzione) zum folgenden Rezitativ der zweiten Szene dar: Da Mozart Continuo- und Tuttiabaß in einem System notiert (ganze Note), war es notwendig, im System *Violoncello e Basso* unserer Ausgabe, der übrigen Instrumentation in der ersten Takthälfte folgend, eine halbe Note H zu ergänzen, was ohne typographische Kennzeichnung geschehen konnte. Umgekehrt schließlich mußte bei dem *in-cadenza*-Übergang vom Rezitativ zur Arie No. 20 verfahren werden: Mozart notierte den Tuttiabaß von Taktbeginn an in Achteln, so daß für den Kadenzabschluß im Continuoabaß eine Viertelnote G — wiederum ohne typographische Kennzeichnung — zu ergänzen war.

No. 23 *Recitativo accompagnato e Rondo*, Takt 11: Donna Elvira: Die NMA folgt dem Autograph, in dem Mozart das Wörtchen „*mia*“ (nicht in den Libretti) überflüssigerweise mitkomponiert hat; eliminiert man „*mia*“, müßte der Notentext folgendermaßen abgeändert werden:



No. 24, *Finale II*, Takt 5, Klarinette I, II: Mozart notiert die Klarinetten im Autograph ab Takt 1 *colli oboe*, die Oboen ab Takt 3 ihrerseits *col flauti*. Das bedeutet für die erste Hälfte von Takt 5 für die Klarinetten eine extrem hohe, aber immerhin realisierbare Führung, die auch in den alten Aufführungsmaterialien bestätigt wird. Seit Breitkopfs Partitur-Erstdruck (1801) bis hin zu den neuesten Ausgaben wird diese Stelle zu f'' (klingend d'') für beide Instrumente „verbessert“ (dem wäre vielleicht die Terz f'' + a'' [klingend d'' + fis''] vorzuziehen). Die Bandbearbeiter sahen jedoch keinen hinreichenden Grund, die autographe Lesart anzutasten.

Takt 47–199: Mozart verwendet für die Tafelmusik den seinerzeit bei solchen Anlässen bevorzugten Typ der „Harmoniebearbeitung“ beliebter Opernstücke (d. h. Arrangement für Bläserensemble, in diesem Fall mit zusätzlichem *Violoncello*). An erster Stelle (T. 47 bis

112) steht ein Arrangement aus dem Finale des ersten Akts der im November 1786 in Wien uraufgeführten Oper *Una cosa rara* von Vicente Martin y Soler. In den Takten 118–157 zitiert Mozart die Arie des Mingone „*Come un' agnello*“ aus dem ersten Akt von Giuseppe Sarti's Oper *Fra i due litiganti il terzo gode*, die in Wien am 28. Mai 1783 erstaufgeführt worden war. Nach den beiden fremden Erfolgsstücken⁴⁸ greift Mozart zuletzt (T. 162–199) auf seinen *Figaro* zurück. — Die vor allem in den ersten beiden Arrangements mitunter spärlichen Vortragsbezeichnungen entsprechen Mozarts Niederschrift; auf zusätzliche Ergänzung nach den Originalvorlagen wurde verzichtet.

Takt 605–617, Donna Anna: Im Autograph ist das entsprechende System in den Takten 605–611 leer, die Takte 612–617 dagegen haben — nach Seitenwechsel (!) — Ganztaktpausen. Es fällt aber schwer zu glauben, daß Donna Anna im Gegensatz zu den anderen Personen in der *Scena ultima* schweigend auftreten sollte, was übrigens auch den szenischen Anweisungen der Libretti W₁ und P widerspräche. Ebenso wenig wird man sagen können, daß Mozarts Wille aus dem Autograph klar ersichtlich sei. Die Bandbearbeiter schlugen — gestützt auf einen diesbezüglichen Nachtrag im alten Stimmenmaterial des Archivs Lobkowitz (Nationalmuseum Prag) — ein Unisono von Donna Anna und Donna Elvira für diese Takte vor.

Takt 858 bis Schluß: Das letzte Blatt des Autographs ist offensichtlich schon in frühester Zeit verlorengegangen; die somit fehlenden Takte sind später auf einem der Partitur angehefteten Extrablatt von Kopistenhand nachgetragen worden. Es muß offen bleiben, ob der Kopist von einer fehlerhaften Vorlage abschrieb oder selbst fehlerhaft kopierte: Jedenfalls aber hat er in den Takten 861–869 das System *Violoncello e Basso* vollkommen leer gelassen (in der Viola gilt offensichtlich noch von Takt 845 her die autographe Bezeichnung *col Basso*). Genau dasselbe Bild bietet sich bei allen alten Kopien mit der Ausnahme, daß dort teilweise Ganztaktpausen gesetzt worden sind. Während sich daraus in den Takten 861–866 textkritische Probleme nicht ergeben (Viola und *Violoncello/Basso* pausieren), ist in den Takten 867–869 ein Fehlen der tiefen Streicher vollkommen undenkbar. Da in dieser Frage die Quellen keine Hilfe bieten konnten, andererseits der Emendationsversuch der alten Breitkopf-Partitur von 1801 (vgl. Kritischen Bericht) anfechtbar ist, haben sich die Bandbearbeiter dazu entschlossen, diese Takte nach

⁴⁸ Originalfassung abgedruckt im Anhang der von Bernhard Gügler besorgten Ausgabe des *Don Giovanni*, zweite, verbesserte Auflage, Leipzig o. J., S. 469 ff.

der Konjektur Bernhard Guglers (a. a. O.) in Kleinstich wiederzugeben.

Anhang I/6: No. 21b Recitativo accompagnato ed Aria: Mozart hat in der für Wien nachkomponierten Szene der Elvira (vgl. oben, S. XII) zu Ende des *Accompagnato* eine Modulation nach D-dur angedeutet und zu Beginn der Arie selbst vermerkt: *in D*:: darüber hinaus hat er in den Streichern verschiedene für eine Fassung in D notwendige Abänderungen angebracht. Im Rahmen der vorliegenden Ausgabe schien der Abdruck der Es-dur-Fassung zu genügen; selbstverständlich wurden die originalen Veränderungen für die D-dur-Fassung an Ort und Stelle mitgeteilt.

Anhang I/8: Mozart hat im Zusammenhang mit den für die „Wiener Fassung“ (vgl. oben, S. XIII) erforderlichen Änderungen die Takte 689–749 des Finale II gestrichen und dafür auf einem nachträglich eingehetzten Sonderblatt einen kurzen Übergang notiert. Stärker noch als im Falle des sogenannten Konzertschlusses der Overture (vgl. oben, S. XVII) sind auch hier in der Literatur Zweifel an der Echtheit laut geworden, und zwar unter Berufung auf die „Trivialität“ (Bernhard Gugler) dieser Übergangstakte, wenn auch zugegeben werden mußte, daß die Handschrift selbst derjenigen Mozarts „beängstigend ähnlich“ (Alfred Einstein) sehe. Daraus glaubte man schließen zu können, nicht Mozart, sondern Franz Xaver Süßmayr sei der Urheber dieser Änderung gewesen. Hierzu ist wiederum mit allem Nachdruck festzustellen, daß am autographen Charakter des eingefügten Blattes nicht der geringste Zweifel möglich ist; lediglich der Umstand, daß — wie schon zuvor im Falle des Ouvertureschlusses — Mozart auch hier mit anderer Tinte und Feder notiert, läßt die Verwirrung bis zu einem gewissen Grade verständlich erscheinen. Wie überhaupt im Finale II ab Takt 603 (*Scena ultima*) sämtliche Bläser im Autograph fehlen (vgl. oben, S. XIV), so auch in diesem neuen Übergang, zu dem eine freie Bläserergänzung (Ernst Hess) beigegeben wurde⁴⁹.

Zur Editionstechnik

Generell sei auf die Ausführungen auf Seite VI hingewiesen; darüber hinaus gelten für diesen Band folgende Besonderheiten:

1. Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn einer Nummer bzw. eines Rezitativs wurde verzichtet; sie sind stattdessen auf S. 2 (*Personen*) mitgeteilt.

2. Die sonst in der NMA weitgehend geübte Praxis, Pausensysteme großzügig mitlaufen zu lassen, hätte das Volumen des vorliegenden, ohnehin umfangreichen Bandes außerordentlich stark erweitert. Aus diesem Grunde wurde in diesem Band von der sogenannten variablen *Accolade* Gebrauch gemacht: Pausensysteme entfallen überall dort, wo einteilungsmäßige Gründe das erfordern (also vorwiegend in den Ensemblesätzen); zur Verdeutlichung wird grundsätzlich zu Beginn einer jeden *Accolade* (ausgenommen die *Secco-Rezitative*) die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste“, wiederholt. Daraus ergibt sich von selbst, daß Angaben wie *a 2* sowie *Imo* und *Illo* in den paarig notierten Bläsern dort, wo zur Verdeutlichung notwendig, von *Accolade* zu *Accolade* wiederholt werden. Aus dem Prinzip der variablen *Accolade* ergibt sich auch, daß Personennamen zur Verdeutlichung des Wiedereinsatzes, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste“, häufig auch innerhalb der *Accolade* zu wiederholen sind; dies geschieht stets in gerader Type (*Versalien*).

3. Die szenischen Anweisungen des Autographs sowie der beiden *Libretti P* und *W₂* (vgl. dazu oben, S. XV) werden typographisch folgendermaßen unterschieden:

Autograph bzw. Ersatzquelle(n) für die im Autograph fehlenden Teile:

- a. *Entra DONNA ANNA.* = Anweisung in der Szenenüberschrift
- b. (*Entra DONNA ANNA.*) = szenische Anweisung innerhalb der *Accolade*

Libretto P: [*Entra DONNA ANNA.*]

Libretto W₂: [*Entra DONNA ANNA.*]

Freie Ergänzung: (*Entra DONNA ANNA.*)

4. Die Ersatzquelle für die im Autograph in den Nummern 13, 19 und 24 teilweise fehlenden Bläserstimmen (vgl. oben, S. XIV) sind hinsichtlich artikulatorischer und dynamischer Bezeichnung oftmals uneinheitlich und unvollständig; hier wurde daher weitgehend und unter Berücksichtigung der autographen „Rumpfpartitur“ ohne typographische Kennzeichnung vereinheitlicht und ergänzt. — Aber auch der reine Notentext der Bläser bietet in den einzelnen Quellen zum Teil so erstaunliche Varianten, daß es kaum möglich erscheint, aus ihnen einen unbedingt authentischen Text zu rekonstruieren. Immerhin schien es den Bandbearbeitern auf Grund dieser Sachlage geboten, einige der bisher unberücksichtigt gebliebenen Lesarten in den Haupttext aufzunehmen, wodurch sich gewisse Abweichungen gegenüber früheren Ausgaben ergaben.

⁴⁹ Zur Fassung in der Wiener Partiturnkopie vgl. aber Krit. Bericht.

Der Dank der Bandbearbeiter gilt an erster Stelle der Bibliothèque nationale Paris, repräsentiert durch ihren Administrateur général, Herrn Botschafter a. D. Étienne Dennery, sowie Madame Elisabeth Lebeau (Conservateur en chef) und Herrn Vladimir Féodorov. Ohne die bereitwillig erteilte Genehmigung zur Einsichtnahme in das Autograph wäre diese Ausgabe nicht zustande gekommen.

Herr Dr. Walther Dürr (Tübingen) gab wertvolle Hinweise für die Revision des italienischen Textes; die Herren Prof. Dr. Max Hochkofler (Salzburg), Frieder Zschoch (Leipzig) und Peter Schmidt (Kassel) halfen bei den Korrekturarbeiten; Herrn Heinz Moehn (Wiesbaden) ist die Aussetzung der Secchi zu verdanken, Herrn

Musikdirektor Ernst Hess (Egg bei Zürich) die Ergänzung der Bläserstimmen im Anhang I/8, Seite 525–526. Weiterhin sei neben den im Kritischen Bericht genannten Archiven, Bibliotheken und sonstigen Institutionen aufrichtig gedankt: den Herren Dr. Joseph Heinz Eibl (München), Dr. Bohumil Geist (Prag), Exzellenz Botschafter Dr. Martin Fuchs (Paris), Dr. Wolfgang Reich (Dresden), Dr. Friedrich Schnapp (Hamburg) und Dr. Alexander Weinmann (Wien).

Augsburg und Kassel, im Februar 1968

Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and clefs. Annotations include "Don Juan." at the top left, "Ouverture in G major" written vertically on the left side, and "No. 1548" written vertically on the right side. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the number "29953" and the text "BIBLIOTHEQUE NATIONALE".

Blatt 1^r des im Besitz der Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autographs (Faszikel 1): Beginn der Ouverture. Vgl. Seite 5, Takt 1–11.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, including a large 'X' on the second staff, a 'p.d.' marking on the fourth staff, and a circular stamp on the right side containing the number '29955'. The paper shows signs of age and wear.

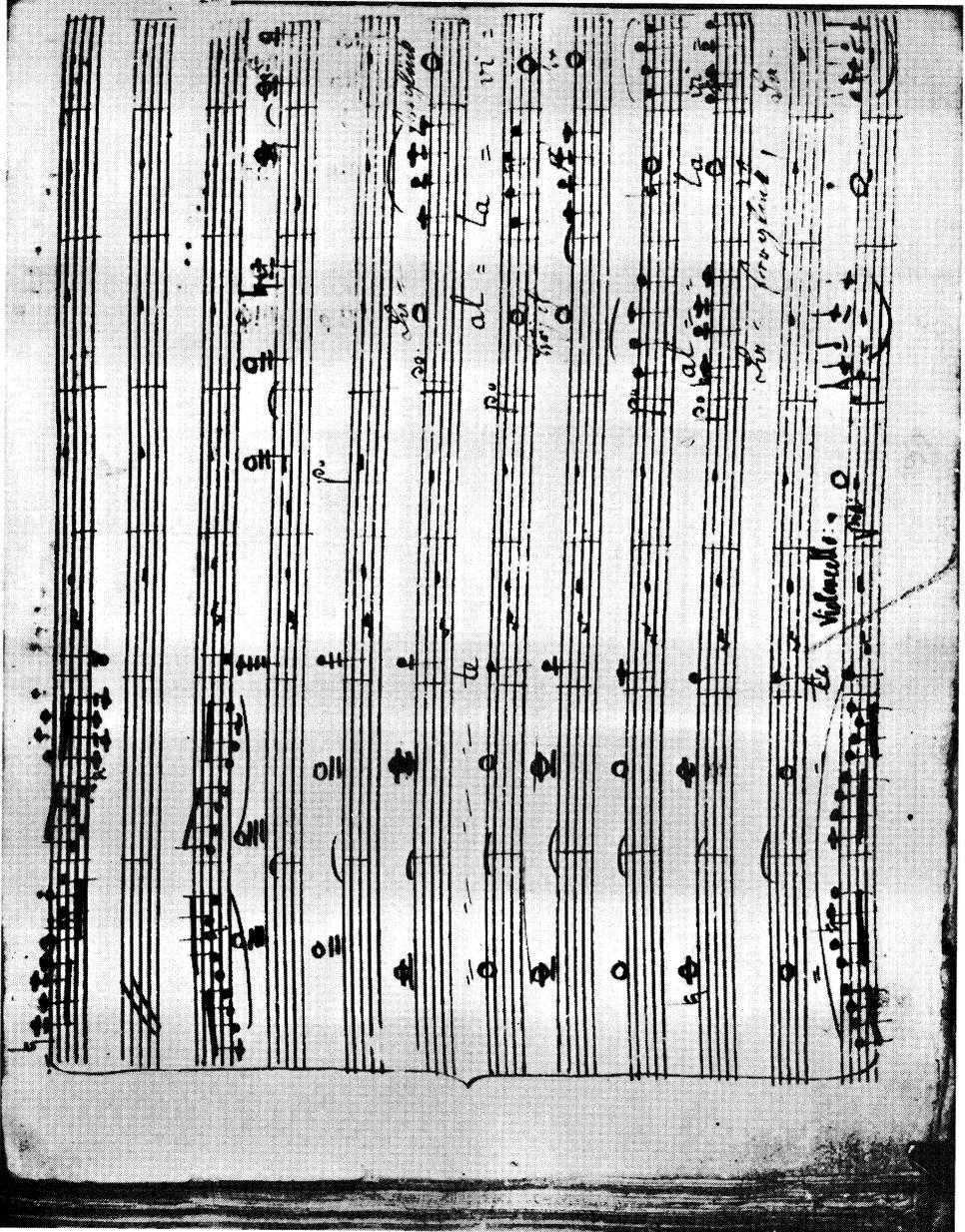
Blatt 14^r des Autographs (Faszikel 1): Anderer (Konzert-) Schluß der Ouvertura. Vgl. Seite 27.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a treble clef on the first staff, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 9/8. The notation consists of many notes, some with stems, and some with complex, possibly rhythmic or articulation markings. There are several annotations in German: "pizzicato" is written above the sixth staff, "mit Violoncello" is written below the seventh staff, and "mit Orgel" is written below the eighth staff. The handwriting is in black ink on aged paper. The page is numbered "XXIII" at the bottom right.

Blatt 126^v des Autographs (Faszikel 4): Takt 462–467 aus dem Finale I (No. 13). Vgl. Seite 226–227.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circular stamp is visible in the upper right corner of the page. The text is written in a cursive hand, and there are several annotations in a different script, possibly French or Italian, interspersed with the musical notes. The paper appears aged and slightly worn.

Vorderseite des nach Blatt 262^{bis} in das Autograph (Faszikel 7) eingeschobenen Blattes: Takt [1]–[9] des nachkomponierten Überganges (Anhang 1/8) für die gestrichelten Takte 689–749 aus dem Finale II (No. 24). Vgl. Seite 525–526.



Eine Seite aus der Partiturnkopie im Besitz des Staatlichen Konservatoriums Prag („Donebauersche Handschrift“); Takt 796–802 aus dem Finale II (No. 24) mit der von Mozart ab Takt 799 eingetragenen Violoncello-Stimme. Vgl. Seite 478–479.

IL
DISSOLUTO
 PUNTO.
 O SIA
IL D. GIOVANNI.
DRAMMA GIOCO SO
 IN DUE ATTL
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL TEATRO DI CORTE
 L' ANNO 1788.



Res. 1834

IN VIENNA,
 NELL'IMPER. STAMPERIA DEI BORDI.
 NOTTI.

IL
DISSOLUTO
 PUNTO.
 O SIA
IL D. GIOVANNI.
DRAMMA GIOCO SO
 IN DUE ATTL
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.



IN PRAGA.

*BEI LICHTENBERG'SCHEN
 BUCHHANDLUNGS
 BEZUGS
 N. 5324
 1862*

IL
DISSOLUTO²
 PUNTO. *6240*
 O SIA
IL D. GIOVANNI.
DRAMMA GIOCO SO
 IN DUE ATTL
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL TEATRO DI PRAGA
 PER L'ARRIVO DI SUA ALTEZZA REALE
MARIA TERESA
 ARCIDUCHESSA D' AUSTRIA; SPOSA DEL
 SER. PRINCIPE ANTONIO DI SASSONIA
 L' ANNO 1787.



IN VIENNA.

*Beilich'scher
 Buchhandlung
 in Wien*

Von links nach rechts: Die Titelseiten der drei Libretto-Drucke W1, P und W2 (vgl. S. XV).