

W. A. MOZART

Don Giovanni

KV 527

Herausgegeben von / Edited by
Wolfgang Plath und / and Wolfgang Rehm

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 279

VORWORT

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 konnte, schloss Pasquale Bondini, Prinzipal des Gräflisch Nostitzschen Nationaltheaters zu Prag, mit Mozart den Vertrag über eine neue Oper für die nächste Prager Saison – verständlich, dass die so erfolgreichen Partner 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 einen entsprechenden Hinweis, doch ist seine Darstellung in Bezug auf den *Don Giovanni*, zumal in den Details, nicht absolut glaubwürdig. So verschweigt er vor allem, dass er für das Libretto zum *Don Giovanni* auf einen unmittelbaren Vorgänger zurückgegriffen hat: Giovanni Bertatis *Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra*, der mit Giuseppe Gazzanigas Musik am 5. Februar 1787 im Teatro Giustiniani di S. Moisè zu Venedig als inaktige Oper uraufgeführt worden war.

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.

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 Erzher-

zogin 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 Aktes¹. Aber auch die Partitur weist noch verschiedene Lücken auf, als Mozart endlich am 1. Oktober – wiederum zusammen mit Constanze – die zweite Reise nach Prag antritt, wo er drei Tage später eintrifft. In Prag sind nach den neusten Erkenntnissen der Papier- und Wasserzeichen-Forschung folgende Teile des Autographs hinzugekommen: Die Ouverüre, die Mozart erst unmittelbar vor der Premiere zu Papier brachte, im ersten Akt No. 6 und im zweiten Akt No. 14, die Szenen III bis VI mit No. 16 und No. 17, dann ein (neuer?) Schluss von No. 18, weiterhin No. 22 sowie das vollständige Finale (No. 24). – Nur wenige Tage nach Mozart kommt auch Da Ponte in Prag an. Offensichtlich hatte Mozart die Gegebenheiten in Prag, vor allem auch Eifer und Können der Sänger, viel zu 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, doch anstelle des *Don Giovanni* wurde an diesem Tag zu Ehren des fürstlichen Paares im Nationaltheater eine Wiederholung des *Figaro* unter Mozarts Leitung gegeben; die Erzherzogin-Braut verließ Prag schon am nächsten Tage, ohne also die eigent-

1 Genauer gesagt: Der erste Akt endet hier in der Mitte des Quartetts No. 9 (mit den Worten Don Giovannis „Se men vado, si potria/Qualche cosa sospettar“), was bisher so interpretiert worden ist, als habe man eben aus Rücksicht auf die Zensur die moralisch wie auch politisch anfechtbaren Stellen (Verführungsszene, „Viva la libertà!“) ausgelassen. Das erscheint in der Tat einleuchtend; andererseits ist aber auch die Hypothese nicht von der Hand zu weisen (Christoph Bitter), nach der 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.

lich für sie bestimmte Festoper gehört zu haben. – Auch Da Ponte musste sich vorzeitig auf die Rückreise begeben; seiner Darstellung zufolge 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 bevorstehe und der Kaiser selbst die Rückkehr befehle. 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

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

Die Wiener Aufführungen 1788

Die Erfolgsnachrichten aus Prag, zunächst vom *Figaro*, nun auch vom *Don Giovanni*, taten ihre Wirkung bei Hofe: Mozart wurde am 7. Dezember zum kaiserlichen Kammermusikanten ernannt, was für ihn zugleich vermehrte Einkünfte und gesteigertes Prestige bedeutete. Dennoch wäre es Mozart angesichts der Wiener Intrigen schwer gefallen, eine Aufführung seines *Don Giovanni* in Wien durchzusetzen, wenn nicht der Kaiser selbst die Einstudierung befohlen hätte; die Premiere fand am 7. Mai 1788 statt. Von dieser Aufführung ist ein Anschlagzettel überliefert: „Neues Singspiel. / Im

kaiserl. königl. National-Hof-Theater / wird heute Mittwoch den 7^{ten} May 1788 aufgeführt: / (zum erstenmal) / IL DISSOLUTO PUNITO, / osia: / 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 wirklichen kaiserlichen Diensten. / Die Bücher sind bloß italiänisch bey dem Logenmeister für 20 kr. zu haben / Der Anfang ist um 7 Uhr.“

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

Wenn auch die Stimmung in den hohen Kreisen Wiens offensichtlich gegen den *Don Giovanni* war, erlebte die Oper 1788 in Wien dennoch 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“

Nur der *Don Giovanni*, wie er für Prag komponiert und dort am 29. Oktober 1787 mit beispiellosem Erfolg aufgeführt worden war, lässt sich nach den Quellen genau definieren. Denn die so genannte „Wiener Fassung“ ist nach all dem, was aus der bis jetzt bekannten Überlieferung geschlossen werden darf, nichts weniger als eindeutig zu nennen; vielmehr hat sie den Charakter des Variablen, des Experimentierens, des Nicht-Endgültigen – bis hin zu der letzten Aufführung, die zu Mozarts Lebzeiten in Wien stattgefunden hat (15. Dezember 1788). 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 540^a), die nach dem Rezitativ „Come mai creder deggio“ aus Scena XIV des ersten Aktes eingeschoben wurde. Mozart trägt sie am 24. April 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein. Diese neue Ottavio-Arie (Anhang 1, No. 10a) ist in Mozarts Handschrift überliefert.

2. Leporellos Arie „Ah pietà, signori miei“ (No. 20) wurde durch das neukomponierte Rezitativ „Ah pietà... compassion“ ersetzt (Anhang 2; zu den hier und im folgenden Absatz genannten Rezitativen vgl. weiter unten); Mozart komponierte dann für Zerlina/Leporello das Duett „Per queste tue manine“ KV 540^b (in: Anhang 3: No. 21a), das zwar im Autograph nicht erhalten ist, jedoch am 28. April im eigenhändigen Werkverzeichnis Aufnahme fand. Zusammen mit dem ebenfalls nachkomponierten Rezitativ „Restati qua!“ (enthalten in Anhang 3) wurde das Duett im zweiten Akt nach dem Rezitativ der Scena X eingeschaltet.

3. Als dritte Zusatznummer entstand die große Szene der Donna Elvira „In quali eccessi, o Numi“ – „Mi tradì quell' alma ingrata“ KV 540^c (Anhang 6: No. 21b), die sich nach zwei eingeschobenen Szenen (Rezitativen) an das Duett Zerlina/Leporello (No. 21a) anschließt. Die Scena, autograph überliefert, wurde nachträglich in das Partiturautograph eingelegt; Mozart hat sie am 30. April 1788 in sein Werkverzeichnis eingetragen.

II. Problematisches

1. Scena ultima. Üblicherweise wird die so genannte „Wiener Fassung“ durch folgende beiden Kennzeichen charakterisiert: a) nachkomponierte Stücke und b) Wegfall des heiteren Schlusses, d. h. der Scena ultima. Hierzu ist Folgendes zu sagen:

Das Textbuch der Wiener Aufführung von 1788 endet mit dem Untergang Don Giovannis; 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 (Massetto's Stimme ist nicht eigens angedeutet) einen D-Dur-Akkord „Ah-“ notiert, der zum Aufschrei Leporellos hinzutritt. 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. Es ist nicht richtig, den Strich innerhalb der Scena ultima (T. 689–749), als angeblich nicht authentisch, mit der Süßmayr-Aufführung des *Don Giovanni* von 1798 in Verbindung zu bringen (Christoph Bitter). Die Streichung ist in das Autograph unverkennbar von Mozarts Hand eingetragen worden; der von ihm stattdessen neu komponierte Übergang (Anhang 8) wurde nachträglich in das Autograph eingeleftet.

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-Rezitative 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), indem Zerlina und Masetto vorzeitig abgehen (Don Ottavio also dann nur noch Donna Elvira anspricht), wodurch der Wiederauftritt Zerlinas mit Leporello in *Scena 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 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 umso 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 *Scena* 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* empfindlich gestört².

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

2 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.

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).

Für die vorliegende Ausgabe, die die „Prager Fassung“ (Hauptteil) und die „Wiener Fassung“ (Anhang) des *Don Giovanni* trennt (vgl. dazu oben), 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; ohne No. 6, jedoch mit allen im Autograph fehlenden Bläserstimmen.

2. Partitur im Besitz des Konservatoriums Prag, die so genannte „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. Dieser Quelle kommt insofern erstrangige Bedeutung zu, als sich in ihr verschiedene autographe Eintragungen und Zusätze von Mozarts Hand finden. Auch hat hier Mozart die im Partiturautograph fehlende Violoncello-Stimme in den Takten 799 bis 803 und 824–842 des Finale II eingetragen.

3. Partitur und Stimmen im Besitz des Museums der tschechischen Musik Prag (Archiv Lobkowitz); enthält ebenfalls die Bläser sowie, von anderer Hand, die „Wiener“ Nummer 21b. Von dieser Sekundärquelle waren besonders die Stimmen zur Kontrolle unserer Lesarten wichtig, wenn es sich hierbei auch nicht um das originale Prager Aufführungsmaterial handeln dürfte.

B. „Wiener Fassung“

1. Partitur im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: Neben den Nachträgen im Autograph ist dies die wichtigste und inte-

ressanteste Quelle für die so genannte „Wiener Fassung“ und die späteren Wiener Aufführungen des *Don Giovanni*. Gleichwohl darf ihr Wert für die Edition nicht überschätzt werden: Eintragungen von Mozarts Hand lassen sich nicht nachweisen, auch fehlen die ursprünglich ebenfalls separat notierten Bläserstimmen der Nummern 13, 19 und 24.

2. Partitur im Besitz der Biblioteca del Conservatorio di Musica „L. Cherubini“ Florenz: Das Manuskript entstammt der Kopiatoranstalt 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* angekündigt. Im Gegensatz zur Wiener Partiturskopie (siehe oben) fehlt in der Florentiner Quelle die *Scena ultima* des Finale II, dagegen sind die Bläserstimmen wieder vorhanden.

II. Textliche Quellen

Folgende drei Libretto-Drucke sind zu nennen:

1. Wien 1787 (W₁), einzig erhaltenes Exemplar im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: 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.

2. Prag 1787 (P), Exemplar u. a. im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: das Textbuch der Prager Uraufführung vom 29. Oktober 1787.

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

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 Abweichun-

gen 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 Absicht von der Vorlage abgewichen ist. Eindeutige Irrtümer wurden nach den Libretti korrigiert, die übrigen Textesigentümlichkeiten des Autographs jedoch beibehalten. Auch hinsichtlich der Interpunktion schien es ratsam, die Eigentümlichkeiten der Schreibweise Mozarts, soweit sinnvoll und vertretbar, zu bewahren. Wie schon Alfred Einstein 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.

II. Zu den einzelnen Nummern

Ouvertura, Takt 52ff.: 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 originale Einzelblatt, das diesen Schluss als einzige Quelle überliefert, ist nachträglich im Autograph eingeklebt worden.

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 Basson jeweils bereits im System *Violoncello e Basso*, obgleich hier ohne Zweifel der die *Secchi* begleitende Continuo den Abschluss der Kadenz zu spielen, das *Tutti* (Vc. e B.) erst danach ein-

zusetzen hat. In der vorliegenden Ausgabe wurde der Schluss der Kadenz dem Continuo- und Bass 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 Tuttibass 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 Tuttibass von Taktbeginn an in Achtern, so dass für den Kadenzabschluss im Continuo- und Bass eine Viertelnote G – wiederum ohne typographische Kennzeichnung – zu ergänzen war.

No. 24, *Finale II*, 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. 47–112) 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 erstauftgeführt worden war. Nach den beiden fremden Erfolgsstücken greift Mozart zuletzt (T. 162–199) auf seinen *Figaro* zurück.

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 widerspricht. Ebenso wenig wird man sagen können, dass Mozarts Wille aus dem Autograph klar ersichtlich sei. Die Herausgeber schlagen 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 verloren gegangen; 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 autographische 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 anfechtbar ist, haben sich die Herausgeber dazu entschlossen, diese Takte nach der Konjektur Bernhard Guggers (in seiner *Don Giovanni*-Ausgabe, Leipzig o. J.) in Kleinstich wiederzugeben.

Anhang 6: No. 21b *Recitativo accompagnato ed Aria*: Mozart hat in der für Wien nachkomponierten Szene der Elvira (vgl. oben) 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 Ver-

änderungen für die D-Dur-Fassung an Ort und Stelle mitgeteilt.

Anhang 8: Mozart hat im Zusammenhang mit den für die „Wiener Fassung“ (vgl. oben) erforderlichen Änderungen die Takte 689–749 des Finale II gestrichen und dafür auf einem nachträglich eingeklebteten Sonderblatt einen kurzen Übergang notiert, wie überhaupt im Finale II ab Takt 603 (Scena ultima) sämtliche Bläser im Autograph fehlen (vgl. oben), so auch in diesem neuen Übergang, zu dem eine freie Bläserergänzung (Ernst Hess) beigegeben wurde³.

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztakt-pausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ,  statt , ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe 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 Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Arti-

kulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Darüber hinaus gelten folgende Besonderheiten:

1. Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn einer Nummer bzw. eines Rezitativs wurde verzichtet; stattdessen ist die originale Schlüsselung auf S. 3 („Personaggi“) mitgeteilt.

2. Die sonst in der NMA weitgehend geübte Praxis, Pausensysteme großzügig mitlaufen zu lassen, hätte das Volumen der vorliegenden, ohnehin umfangreichen Edition außerordentlich stark erweitert. Aus diesem Grunde wurde von der sogenannten variablen Akkolade Gebrauch gemacht: Pausensysteme entfallen überall dort, wo einteilungsmäßige Gründe das erfordern (also vorwiegend in den Ensemble-sätzen); zur Verdeutlichung wird grundsätzlich zu Beginn einer jeden Akkolade (ausgenommen die Secco-Rezitative) die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste“, wiederholt. Daraus ergibt sich von selbst, dass Angaben wie *a 2* sowie *I^{mo}* und *II^{do}* in den paarig notierten Bläsern dort, wo zur Verdeutlichung notwendig, von Akkolade zu Akkolade wiederholt werden. Aus dem Prinzip der variablen Akkolade ergibt sich auch, dass Personennamen zur Verdeutlichung des Wiedereinsatzes, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste“, häufig auch innerhalb der Akkolade 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) 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 Akkolade

Libretto P: [*Entra DONNA ANNA.*]

Libretto W2: [*Entra DONNA ANNA.*]

Freie Ergänzung: (*Entra DONNA ANNA.*)

³ Zur Fassung in der Wiener Partiturnkopie vgl. aber den Kritischen Bericht zu *Neue Mozart-Ausgabe* II/5/17.

4. Die Ersatzquellen für die im Autograph in den Nummern 13, 19 und 24 teilweise fehlenden Bläserstimmen (vgl. oben) 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 Herausgebern auf Grund dieser Sachlage geboten, einige der bisher unberücksichtigt gebliebenen Lesarten in den Haupttext aufzunehmen, wodurch

sich gewisse Abweichungen gegenüber früheren Ausgaben ergaben.

Augsburg und Salzburg, im Herbst 1991
Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm

Nachbemerkung Januar 2005: Dieses 1991 von Wolfgang Plath (1930–1995) und Wolfgang Rehm auf der Grundlage der Einleitung zu Band II/5/17 der *Neuen Mozart-Ausgabe* verfasste Vorwort für die erste Auflage der Studienpartitur *Don Giovanni* ist in seiner textlichen wie inhaltlichen Anlage unverändert geblieben; zu neuen Forschungsergebnissen vergleiche man deshalb den *Nachtrag 2005*.

PREFACE

The Historical Background of “Don Giovanni”

Premiere 1787

In view of the overwhelming success of *Le Nozze di Figaro* and the personal triumphs which Mozart celebrated during his first visit to Prague at the beginning of 1787, Pasquale Bondini, Principal of the Gräfllich Nostitzsches National Theatre in Prague, commissioned from Mozart a new opera for the next Prague season. It is quite understandable that the two successful partners were interested in a further collaboration. On or about February 8th, the Mozart couple began their trip home to Vienna where they probably arrived about four days later. Mozart would no doubt immediately have contacted his seasoned *Figaro* librettist, Lorenzo Da Ponte (1749–1838), for the new opera. Allegedly, Mozart allowed Da Ponte a

free hand in the subject matter selection for the opera. At least, Da Ponte made a comment to this extent in his memoirs which were assembled much later. However, his account of *Don Giovanni*, especially regarding details, is not completely believable. In particular, he concealed that for the *Don Giovanni* libretto he had used a direct predecessor, namely Giovanni Bertati's *Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra* which had been premiered as a one act opera with music by Giuseppe Gazzaniga on February 5th, 1787 at the Teatro Giustiniani di S. Moisè in Venice.

In Mozart's correspondence, which at this late point in his life became less and less, no comments regarding the work on *Don Giovanni* (started in all probability already at the beginning of March 1787) are found; nowhere else either for that matter are there documented reports on the developmental processes of the opera.

The date for the Prague premiere of *Don Giovanni* (October 14th) was probably decided on at the latest in August 1787; at the same time this premiere was planned as an honour performance for the wedding couple Erzherzogin Maria Theresia and Prince Anton Clemens of Saxony who were to visit Prague in October. For this reason, a first libretto was printed at this time in Vienna to be presented to the court censors. This libretto, however, was not complete: the second half of the first act was missing.¹ Furthermore the score still showed several gaps, when Mozart on October 1st finally – again together with Constanze – undertook a second trip to Prague, where they arrived three days later. In Prague, according to the most recent paper and watermark research, the following sections were added to the autograph: the Overture, which Mozart wrote down just before the premiere; in act I: no. 6 and in act II: no. 14, the scenes III through VI with no. 16 and no. 17, then a (new?) closing for no. 18, further no. 22 as well as the complete Finale (no. 24). – Da Ponte arrived only a few days later than Mozart in Prague.

Apparently, Mozart had far too optimistically judged the situation in Prague, in particular the enthusiasm and capabilities of the singers, when he thought he could have *Don Giovanni* ready for performance in no more than 10 days. On October 14th, when the premiere should have taken place, a repeat performance of *Figaro* was given instead in the National Theatre for the royal couple under the direction of Mozart. The royal bride, however, left Prague the next day without actu-

ally having heard the opera which had been specially arranged for her. – Da Ponte also had to leave ahead of schedule; according to his account, there was an urgent letter from Salieri, which caused him to leave with the alleged reason – “fosse vero o no” – that the premiere of Salieri’s opera *Axur, Re d’Ormus* was directly forthcoming and that the Kaiser himself ordered his return.

On October 29th, after numerous delays, the premiere of *Don Giovanni* finally took place. None of the playbills or opera placards of that time have survived. However, everything of importance can be deducted from what Mozart wrote in his Catalogue of Works on the day before the premiere: “October 28th / in Prague. / 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.” –

The singers were:

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

The Mozart couple left Prague on about November 13th and arrived assumedly on the 16th in Vienna.

The Vienna Performances of 1788

The reports of success from Prague, first over *Figaro* and then over *Don Giovanni*, had their effect at the court: Mozart was appointed on December 7th as the Kaiser’s chamber musician, which for him meant both increased income and prestige. In spite of this, it would have been difficult for Mozart, in view of the intrigues in Vienna, to stage a performance of *Don Giovanni* if the Kaiser himself had not ordered it. The premiere took place on May 7th, 1788. From this performance a playbill has survived: “New Singspiel / In the Kaiser’s Royal

1 More precisely: The first act ends here in the middle of quartet no. 9 (with Don Giovanni’s words “Se men vado, si potria/Qualche cosa sospettar”), which until now has been interpreted as if out of consideration for the censors, one left out the morally as well as politically sensitive sections (seduction scene, “Viva la libertà!”). That seems indeed plausible; on the other hand Christoph Bitter’s hypothesis cannot be dismissed. According to this, the first libretto only represents the work-state of Da Ponte’s libretto at the time. He had not yet finished the work. Also, Bertati’s model for the first act of the new libretto ends at the corresponding place.

National Court Theatre / will be performed today, Wednesday, May 7th, 1788 / (for the first time) / IL DISSOLUTO PUNITO, /osia: / IL DON GIOVANNI. / Don Juan, or: the punished villain. / A Singspiel in two acts, / The text is by the Hrn. Abbate da Ponte, Poet of the Italian Singspiel at the Royal Theatre. / The music is by the Hrn. Wolfgang Mozart, Kapellmeister in active service of the Kaiser. / The books are only in Italian and can be purchased at the 'Logenmeister' for 20 kr. / The beginning is at 7 o'clock."

The singers were:

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

If the mood in the higher social circles of Vienna was clearly against *Don Giovanni*, it was nevertheless performed another 15 times in Vienna during 1788: six times in May, six times between the 16th of June and the 2nd of August as well as three further performances on the 24th of October, the 3rd of November and the 15th of December.

The Problem of the "Vienna Version"

Only the *Don Giovanni*, as it was composed for Prague and premiered there on October 29th, 1787 to unparalleled success, can be defined exactly from the sources. In contrast, the so-called "Vienna Version" is quite unclear, taking into account all the presently known sources that have survived. It has more of a flexible character, is somewhat experimental, not finalized – and it remained so up until the last performance, which had taken place during Mozart's lifetime in Vienna (December 15th, 1788). It is advisable, to distinguish in the following between the confirmed facts and the unresolved problems of the "Vienna Version". In this forward, only the most important details will be addressed:

I. Confirmed Matters

1. Francesco Morella, the Vienna Don Ottavio, seems to have been leery of the coloraturas in the aria no. 21 "Il mio tesoro intanto". Mozart therefore decided to cut the number without substitution and to compose a new aria more advantageous to Morella's singing style (K. 540^a), which was inserted after the recitative "Come mai creder deggio" from scene XIV of the first act. Mozart entered the aria in his Catalogue of Works on April 24th, 1788. The new Ottavio aria (Appendix 1, no. 10a) comes down to us in Mozart's handwriting.

2. Leporello's aria "Ah pietà, signori miei" (no. 20) was replaced by the newly composed recitative "Ah pietà... compassion" (Appendix 2; as to the recitatives mentioned here and in the following paragraphs cf. further below); Mozart then composed for Zerlina / Leporello the duet "Per queste tue manine" K. 540^b (in Appendix 3: no. 21a), which has not survived in the autograph, however, it was entered on April 28th in the Catalogue of Works. Together with the recitative "Restati qua!" (found in Appendix 3), also composed at a later date, was the duet inserted in the second act after the recitative of Scena X.

3. As a third additional number the large scene of Donna Elvira was created "In quali eccessi, o Numi" – "Mi tradì quell' alma ingrata" K. 540^c (Appendix 6: no. 21b). This follows the duet Zerlina/Leporello (no. 21a) after two inserted scenes (recitatives). The Scena, which has come down to us in the autograph, was inserted at a later date in the autograph score of the opera. Mozart had entered the Scena on April 30th, 1788 in his Catalogue of Works.

II. Questionable Matters

1. Scena ultima. Normally, the so-called "Vienna Version" has been characterized by the following: a) works composed at a later date and b) a deletion of the "happy ending", meaning the Scena ultima. The following is to be said regarding this:

The libretto of the Vienna performance from 1788 ends with Don Giovanni's demise; the concluding scenic directions are: "il foco cresce D. Gio. si profonda: nel momento stesso escon tutti gli altri: guardano, metton un altro grido. foggono, e cala il sipario. / Fine." Exactly corresponding to this, Mozart notated in the autograph in measure 595 (mistakenly in this place because he then drew a correcting line to the next measure) a D major chord "Ah-" for Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina and Don Ottavio (Masetto's part is not specifically indicated) which is added to the scream of Leporello. This entry doubtlessly stems from Mozart and was apparently also crossed out by him. What else could this imply than the deletion of the *Scena ultima*? And even if this deletion of the "happy ending" was removed again from the score, at least one can still infer from this that Mozart for a certain time before the Vienna premiere, when he still could influence the printed version of the libretto, seriously counted on the deletion of the entire *Scena ultima* and made the necessary preparations. It is not correct to infer a connection between the cut within the *Scena ultima* (mm. 689–749), as presumably not authentic, and the Süßmayr performance of *Don Giovanni* in 1798 (Christoph Bitter). The deletion was unmistakably marked in the autograph by Mozart; in its place, the newly composed transition by him (Appendix 8) was retrospectively inserted in the autograph.

2. In connection with the deletion of the Leporello aria no. 20, the Ottavio aria no. 21 as well as the insertion of both numbers 21a and 21b occurred a rigorous reorganization i. e. new composition of the secco-recitatives in scenes IX (Leporello: "Ah pietà... compassion") and Xa–c (= *Scena XI–XIII* of the Vienna libretto). This reorganization must be considered especially problematic, regarding a) the sequence of scenes IX–X–Xa and b) the recitative of scene Xb.

a. In the musical sources *Scena X* in the "Prague Version" appears unchanged with the difference being naturally that Ottavio's aria (no. 21) was removed. In the Vienna libretto, however, *Scena X* is slightly altered (cf. foot-

note on p. 357), in that Zerlina and Masetto leave ahead of time (thus Don Ottavio only addresses Donna Elvira). Thereby the reappearance of Zerlina with Leporello in scene Xa (libretto Vienna: XI) is better prepared. It is not dramatically clear, why the musical sources have not adapted this version. – Although scene X may make sense with regard to its content – Don Ottavio now at the very latest must say, that he is at this point convinced of Don Giovanni's guilt –, at least from a musical point of view scene X seems even more unrealistic in the Vienna sequence of scenes: Mozart obviously composed the beginning of scene Xa (entrance of Zerlina who drags Leporello by his hair), as if it should follow scene IX (Leporello flees) directly or after a short pause. The sequence of action could be imagined as follows: flight; Zerlina (who stands closest) takes off behind Leporello; confusion; all the others go off.

Silence, until the stage is empty; then the continuo takes up again the "swaying" triad *ostinato*, which earlier had been abruptly interrupted, and Zerlina drags Leporello back onto the stage etc. This logical (and very wittily composed) connection of scenes is quite disturbed by the insertion of scene X.²

b. Leporello's recitative "Amico, per pietà" (scene Xb) comes down to us in two versions: in the Florence score copy, it corresponds exactly with the libretto (also Anhang 4), while the Vienna score contains a shorter version, which begins first with measure 4 and the words "Guarda un po'" so that the silent character of Contadino is eliminated.

The Sources

I. Musical Sources

The first and most important source is Mozart's autograph, which is preserved today in the Bibliothèque nationale Paris (Département

² In the "Prague Version", this scene is of course completely logical; it ends with the Ottavio aria no. 21, and with the following scene (grave yard) a totally new action begins.

de la Musique). For the present edition, which separates the “Prague Version” (main score) and the “Vienna Version” (Appendix) of *Don Giovanni* (regarding this cf. above), in addition the following contemporary secondary sources (old copies before 1800) were referred to – in the first place for the missing sections and parts in the autograph:

A. “Prague Version”

1. Score in the possession of the Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen: without no. 6, however, with all the wind parts missing in the autograph.

2. Score in the possession of the Prague Conservatory, the so-called “Donebauer Copy”, in the older literature occasionally also referred to as “Prager” or “Grazer Copy”: again contains the winds, as well as the “Vienna” numbers 10a, 21a and 21b, which were inserted at a later date. This source is of special importance because it contains various autograph entries and additions in Mozart’s hand.

Mozart here also entered the violoncello part in measures 799–803 and 824–842 of Finale II, which is missing in the autograph score.

3. Score and parts in possession of the Museum of Czechoslovakian Music, Prague (archive Lobkowitz): again contains the winds as well as, from another hand, the “Vienna” no. 21b. From this secondary source the parts were especially important as a control for our readings, even if they probably did not represent the original Prague performance material.

B. “Vienna Version”

1. Score in the possession of the Österreichische Nationalbibliothek Wien: Next to the additions later entered in the autograph, this is the most important and most interesting source for the so-called “Vienna Version” and the later Vienna performances of *Don Giovanni*. Nevertheless its value for this edition should not be overestimated: Insertions in Mozart’s hand cannot be proved, also missing are the wind

parts for numbers 13, 19 and 24 which were originally notated separately.

2. Score in the possession of the Biblioteca del Conservatorio di Musica “L. Cherubini” in Florence: The manuscript originates from the copy office of Laurent Lausch in Vienna and was announced together with the piano reduction of *Don Giovanni* by Joseph Heidenreich on May 24th, 1788 in the *Wiener Zeitung*. In contrast to the Vienna score copy (cf. above), the *Scena ultima* from the Finale II is missing from the Florence source. On the other hand, the wind parts are preserved here.

II. Text Sources

The following three printed libretti need be mentioned:

1. Vienna 1787 (W1), the only surviving copy is in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna: This is the first incomplete libretto, which had been printed in Vienna for the Prague premiere which at that time had been planned for October 14th in honour of the royal couple.

2. Prague 1787 (P), copy among others in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna: the libretto for the Prague premiere on October 29th, 1787.

3. Vienna 1788 (W2), copy among others in the Bibliothèque nationale Paris (Département de la Musique): the libretto of the first performance in Vienna from May 7th, 1788.

Special Remarks

I. Regarding the Italian Text

The text which Mozart set to music, as in the autograph, differs in detail to a varying extent from the three libretti P, W1 and W2. These differences are only to a limited extent the result of errors by Mozart. As a whole, it can be assumed that the composer worked with a libretto manuscript which Da Ponte later might have changed before the actual printing; however, it is also feasible that Mozart every now and then consciously made changes

to the manuscript. The unquestionable errors were corrected after the libretti, the remaining peculiarities of the autograph text were however maintained. Also, regarding the punctuation, it seemed advisable to maintain the idiosyncrasies of Mozart's writing as long as it appeared sensible and justifiable. As Alfred Einstein and later others observed, Mozart's punctuation, especially in the self-contained numbers, is occasionally of such a hasty nature that over several pages hardly any punctuation marks can be found; in such cases punctuation had to be added according to the libretti and if necessary even freely by the editors.

II. Regarding the Individual Numbers

Overture, mm. 52ff.: A faithful rendition of Mozart's col-basso notation here and in the following results in note repetitions for the bassoons which in this fast tempo are probably unplayable over longer stretches from a breathing point of view. Therefore, the bassoonist might want to play quarter notes; for other such passages an appropriate solution should be found.

Alternative (concert) ending: Of course, this may also be played in a staged performance; the indication "concert ending" as such should not be taken too literally. – The original single page which came down to us as the only source of this ending, was retrospectively inserted in the autograph.

No. 4 Aria, *no. 8 Aria*, *no. 9 Quartetto*, measure 1: In these transitions *in cadenza*, where the end of the secco and the beginning of the number meet, Mozart notated the bass note each time in the stave for the *Violoncello e Basso*, although without a doubt the continuo which accompanies the secchi should play the end of the cadenza. The tutti (Vc. e B.) however should come in thereafter. In the present edition, the terminal note of the cadenza has been assigned to the continuo bass, while the *Violoncello e Basso* stave has been left free. Both staves have been connected with a bracket to indicate the manner of notation in the autograph. The same applies for the beginning of the *accompagnato* in *no. 10*, only here, the last chord of the secco

and the entrance of the *accompagnato* basses occur on the same note. – A similar situation occurs in the transition from *no. 1* (*Introduzione*) to the following recitative of the second scene: Because Mozart notated the continuo and tutti bass on one stave (whole note), it was necessary to add a half note B in the *Violoncello e Basso* stave of our edition thereby complementing the remaining instrumentation in the first half of the measure. This was done without employing a typographical marking. The reverse had to be done for the *in cadenza* transition from the recitative to the aria *no. 20*: Mozart notated the tutti bass from the beginning of the measure in eighth notes, so that for the end of the cadenza a quarter note G had to be added for the continuo bass – again without employing a typographical marking.

No. 24, Finale II, measures 47–199: Mozart used for the *Tafelmusik* the type of "harmony arrangement" from popular opera pieces (meaning arrangements for wind ensemble, in this case with the addition of violoncello) which in his time were favored for such occasions. First of all (measures 47–112), there is an arrangement from the first act finale of Vicente Martín y Soler's opera *Una cosa rara* which was premiered in November 1786 in Vienna. In measures 118–157, Mozart cites the aria of Mingone "Come un' agnello" from the first act of Giuseppe Sarti's opera *Fra i due litiganti il terzo gode*, which had been first performed on May 28th, 1783 in Vienna. After the two "foreign" success pieces, Mozart in the end went back to his *Figaro* (measures 162–199).

Measures 605–617, *Donna Anna*: In the autograph the corresponding stave for measures 605–611 is not filled in, measures 612–617 on the other hand have – after the page turn (!) – whole measure rests. It is difficult to believe, that in the *Scena ultima* *Donna Anna* was intended to appear in silence in contrast to the other performers. This would also have contradicted the scenic instructions in libretti W1 and P. Just as little, one could say that Mozart's intentions are clearly evident from the autograph. The editors suggest a unison for *Donna Anna* and *Donna Elvira* for these measures.

Measure 858 to the end: Apparently, the last page of the autograph was lost very early on; the measures which were missing were later inserted in the score on a separate page in the hand of a copyist. It has to remain open whether the copyist copied from a score which had mistakes or whether he himself made the mistakes: In any case, he left the stave for *Violoncello e Basso* in measures 861–869 completely empty (apparently for the viola the autograph indication *col Basso* from measure 845 still applies). The same situation is found in all other old copies with the exception that partly whole measure rests have been filled in. While this does not cause any problems in measures 861–866 (viola and violoncello/basso have rests), an omission of the low strings in measures 867–869 is entirely unthinkable. As the sources do not offer any help regarding this problem and furthermore the amendment attempt of the old Breitkopf score from 1801 is disputable, the editors decided to render in small print these measures according to the conjecture of Bernhard Gugler (in his *Don Giovanni* edition, Leipzig – undated).

Appendix 6: no. 21b Recitativo accompagnato ed Aria: In Elvira's scene (cf. above), which Mozart had at a later date composed for Vienna, he indicated at the end of the *accompagnato* a modulation to D major, and at the beginning of the aria he himself marked: "in D"; in addition, he made several changes for the strings which were necessary for a version in D major. In the realm of this edition, a rendition of the E-flat major version seemed to suffice; needless to say, the original changes for the D major version are indicated as they occur.

Appendix 8: In connection with the changes which were necessary for the "Vienna Version" (cf. above), Mozart deleted measures 689–749 of Finale II. In their place, he notated a short transition on an extra page which was later inserted. As all the winds are missing in the autograph (cf. above) for Finale II from measure 603 (*Scena ultima*), so they are in the new transition. A free completion of the wind parts (Ernst Hess) is included.³

³ Regarding the version in the Vienna score copy cf. the *Kritischer Bericht* for the *New Mozart Edition* II/5/17.

EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are indicated by differences of type in the musical text as follows: letters (words, dynamic signs, tr. signs) and numbers by italics; principal notes, accidentals before principal notes, lines, dots, pauses, ornaments and the shorter rests (minims, crotchets, etc.) by small print; phrase marks by dotted lines; appoggiaturas and ornamental notes, accidentals before them, and also clefs, by square brackets. Numbers over triplets, sextuplets etc. are always in italics, those which have been added are in smaller type. Whole measure rests omitted in the original either by mistake or for ease of writing have been added without comment. Mozart always wrote single semiquavers, demisemiquavers etc. with strokes through the tail (i. e. ♪, ♫ instead of ♪, ♫); it is thereby impossible to make a distinction between long and short appoggiaturas. The present edition adheres to modern usage ♪, ♫ etc.; should such an appoggiatura be regarded as short, this is indicated by the addition of "[♪]" over the note in question. Slurs have been added without comment to connect appoggiaturas or groups of ornamental notes to the principal note, both before and after it. Signs of articulation (dots etc.) have similarly been added to ornaments. In addition the following applies:

1. The reproduction of the old c-clefs in the vocal parts at the beginning of a number or recitative has been dispensed with; they are instead listed on p. 3 (*Personaggi*).

2. The practice normally used in the NMA of printing staves of rests over longer stretches, would have significantly enlarged this edition which is already quite large. For this reason, the so-called "variable system" has been made use of in this volume: Staves of rests have been deleted wherever necessary for reasons of space (predominantly in the ensemble movements). For clarification at the beginning of each stave (except for the secco recitatives) the instrumentation has been rendered as a column of abbreviations. As a result, indications

such as *a 2* as well as *I^{mo}* and *II^{do}* are repeated from system to system where winds are notated in pairs. The principle of the variable system also means, that the names of the characters have to be frequently repeated, not only abbreviated in the column, but also within a system in order to clarify new entrances. This always occurs in a roman typeface.

3. The scenic instructions in the autograph as well as the two libretti P and W2 (cf. above) are typographically distinguished as follows:

Autograph and substitute source(s) for parts which are missing in the autograph:

- a. Entra DONNA ANNA.
= instruction in the scene heading
- b. (Entra DONNA ANNA.)
= scenic instruction within the system.

Libretto P: [Entra DONNA ANNA.]

Libretto W2: [*Entra DONNA ANNA.*]

Free addition: (*Entra DONNA ANNA.*)

4. The substitute sources for the wind parts (cf. above), which in numbers 13, 19 and 24 are partly missing in the autograph, are often inconsistent and incomplete regarding articulation and dynamic markings; therefore the editors unified and complemented them without

employing typographical markings although under consideration of the autograph score. – However, the purely musical notes for the winds offer at times such surprising variants in the individual sources that it seems hardly possible to reconstruct a thoroughly authentic score. Because of this situation, the editors decided to include readings into the main score which had not been considered earlier and resulted in certain differences when compared with earlier editions of the work.

Augsburg and Salzburg Fall 1991

Wolfgang Plath

Wolfgang Rehm

(translated by Douglas Woodfull-Harris)

Supplementary comment January 2005: this preface written by Wolfgang Plath (1930–1995) and Wolfgang Rehm in 1991 for the first edition of the study score of *Don Giovanni* and based on the introduction to Volume II/5/17 of the *Neue Mozart-Ausgabe* (New Mozart Edition) has remained unchanged both in terms of its textual structure and its content. The *Addendum 2005* should therefore be consulted for information on new results of research.

NACHTRAG 2005

Seit der ersten Auflage dieser Studienpartitur im Mozart-Jahr 1991 haben sich einige kleinere und größere Nachträge sowie Ergänzungen zur NMA-Edition von 1968 ergeben, die im Folgenden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber mit deutlichem Verweis auf den im Jahr 2003 erschienenen Kritischen Bericht zu NMA II/5/17 (Wolfgang Rehm)¹, zusammengestellt sind, wobei jeweils die entsprechende Vorwort- bzw. Partiturseite angesprochen wird:

Zum Vorwort

S. III, linke Spalte, erster Absatz/Mitte: Zur Frage, inwieweit Mozart seinem Textdichter Lorenzo Da Ponte „bei der Wahl des Sujets – angeblich – freie Hand ließ“ ist auf Grund eines Da Ponte-Dokuments von 1819 nachzutragen, dass das Thema vom Prager Impresario Pasquale Bondini vorgeschlagen worden ist.

S. III, rechte Spalte unten (etc.): Lediglich die Erzherzogin Maria Theresia hat auf der Reise nach Dresden, wo die Hochzeit des fürstlichen Paares am 18. Oktober 1787 stattfand, vom 13. bis 15. Oktober in Prag Station gemacht.

S. VI f./„I. Musikalische Quellen“, zu denen expressis verbis auf den KB (S. 15ff.) zu verweisen ist:

a) Zum Autograph (= Quelle A)², das sich von 1855 bis 1910 im Besitz der berühmten französischen Sängerin spanischer Herkunft Pauline García-Viardot, 1821–1910, befunden hat (heute: Bibliothèque nationale de France Paris, Département de la Musique, Signatur:

Ms. 1548) hat neuerdings Mark Everist einen ebenso interessanten wie spannenden Artikel in der Zeitschrift *19th-Century Music* XXV [2002]/2–3, S. 165–189, beigesteuert: *Enshrining Mozart: Don Giovanni and the Viardot Circle*.

b) Die beiden alten Partiturskopien der „Prager Fassung“ sind auf Grund ihrer kurz geschilderten Bedeutung auszutauschen, das heißt an der ersten Stelle hat die so genannte „Donebauersche Handschrift“ mit Eintragungen Mozarts (= Quelle B: Konservatoř v Praze, hudební archiv Praha, Signatur: 1 C 276/1–4) zu stehen, an zweiter die Donaueschinger Partiturskopie (= Quelle C), die heute in der Musikabteilung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe aufbewahrt wird (Signatur: *Don Mus. Ms. 1386*). – Der Bibliotheksnachweis für die dritte Partiturskopie (= Quelle D) hat heute zu lauten: Roudnicka Lobkowicka sbírka, zámek Nelahozeves (The Lobkowicz Collections, Nelahozeves Castle) Nelahozeves/CZ (früher: Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv Praha, Archiv Lobkowitz, Signatur: *X De 8*).

c) Die zuerst angeführte Quelle der „Wiener Fassung“ (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: *O. A. 361*) besteht sowohl aus einer Partiturskopie (= E¹), in die Mozart nachträglich vier Striche (je einen in No. 4 und No. 19 sowie zwei in No. 15) angebracht hat³,

1 Die dort auf S. 247–250 aufgeführten „Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband“ sind in dieser Neuauflage der Studienpartitur ausgeführt worden bzw. werden im weiteren Verlauf dieses Nachtrags angesprochen. – Verweise auf den Kritischen Bericht (im Folgenden abgekürzt durch „KB“) in der NMA-Partitur (¹1968, ²1987 und ³2001 mit „Nachtrag 2001“) sind, soweit es sich um Streichungen oder auch um Notations-Besonderheiten im Autograph handelt, in diese Studienpartitur nicht übernommen worden.

2 Quellsigel hier und im Folgenden nach dem KB.

3 Vgl. dazu weiter unten bei den genannten Nummern. – Der Hinweis im *Vorwort*, S. VI f., nach dem der Wert dieser Quelle nicht überschätzt werden dürfe, da „Eintragungen von Mozarts Hand sich nicht nachweisen“ lassen, muss unter den hier (und ausführlich im KB, S. 42ff.) dargelegten Gründen als falsch bezeichnet werden, was so viel bedeutet, dass es dort statt „Gleichwohl [...] der Nummern 13, 19 und 24.“ jetzt heißen muss: „Zwar fehlen auch in ihr die ursprünglich ebenfalls separat notierten Bläser- (und Pauken-) Stimmen der Nummern 13, 19 und 24, doch ist ihr Quellenwert deshalb hoch einzuschätzen, weil Mozart in ihr im Hinblick auf Wien 1788 nachträglich Striche, die in Quelle A bei No. 4, No. 15 und No. 19 (noch) nicht angebracht worden waren, jeweils zum Beginn und/oder am Ende mit seinem typischen NB bezeichnet hat (vgl. dazu den

als auch aus Aufführungsmaterial (= E²) aus unterschiedlicher Zeiten, von dem zwölf Orchesterstimmen, nämlich neun Streicher, Fagotti sowie Corno I und II, einem alten, auf die Wiener Aufführung von 1788 zurückgehenden Kern entstammen⁴.

S. VII „II. Textliche Quellen“: Alle drei Libretti, zu deren erstes sehr nachdrücklich auf den KB (dort S. 77f.) verwiesen werden muss, sind vollständig faksimiliert in: *The Librettos of Mozart's Operas* (sieben Bände), herausgegeben von Ernest Warburton, Band 2: *The Works for Munich and Vienna* (W1), London & New York 1992, S. 345–400, Band 3: *The Da Ponte Operas* (P), London & New York 1992, S. 107–191, Band 4: *The Late Works, Translations and Revisions* (W2), New York & London 1992, S. 395–474.

S. VIII, No. 24 *Finale II*, Takt 605–617: Vgl. dazu auch im Abschnitt „Zum Notenteil“ bei S. 455.

Das Problem der Fassung „Wien 1788“ stellt sich, nicht zuletzt im Lichte der genannten zwölf Orchesterstimmen (Quelle E²) mit ihrem Inhalt, aber auch mit ihren Eintragungen von besonderer Bedeutung, heute in einem etwas anderen Licht dar. Der KB gibt darüber ausführlich Auskunft und enthält zusätzlich einen notwendigen „Exkurs zu *Don Giovanni* Wien 1788“ (dort auf S. 57–62), aus dem hier einige Passagen zitiert seien:

„Es ist davon auszugehen, daß *Don Giovanni* in Wien zunächst einmal, also am 7. Mai 1788, in der durch die Quellen E¹ [Partiturskopie Wien 1788: O. A. 361] und W2 [Libretto-Druck Wien 1788] überlieferten ‚Version‘ zur Aufführung gelangt ist, daß No. 10a im ersten Akt seinen Platz nach dem (auf die große Donna Anna-Szene No. 10 folgend) kurzen Rezitativ gefunden hat und daß No. 21a und No. 21b mit dem neuen Handlungsstrang die Nummern 20 und 21 ersetzt haben, so steht wohl

auf Grund eines Teils des originalen Aufführungsmaterials (Quelle E²) nun außer Frage, daß Mozart angesichts des geringen Erfolgs in den 15 Wiederholungen bis zum 15. Dezember 1788, der *Dernière* in Anwesenheit des Kaisers, verschiedene Möglichkeiten ausprobiert, also experimentiert hat. Wenn deshalb von Aufführung zu Aufführung jeweils andere, mehr oder weniger voneinander abweichende Varianten über die Bühne gegangen sein mögen (der Phantasie sind hier kaum Grenzen zu setzen), so ist doch kategorisch auszuschließen, daß ein ursprünglicher Plan (wie ihn Dexter Edge glaubt erkennen zu sollen)⁵ denn je zur Ausführung gelangt ist, nämlich die Sequenz No. 20, 21, 21a und 21b im zweiten Akt möglicherweise dann auch mit den zu No. 21a und No. 21b gehörenden *Secchi*, noch dazu dem ‚neuen‘ Handlungsstrang *Zerlina/Leporello* – die zeitliche Dimension verbietet eine solche Annahme eigentlich von selbst. [...] Bleibt als Fazit festzuhalten: Die alten Kerne von zwölf Stimmen aus dem ‚originalen‘ Wiener Orchestermaterial bestätigen zusammen mit den anderen, musikalischen und textlichen Quellen für 1788, daß dem Wiener *Don Giovanni* eben doch – und nun noch erheblich gestützt bzw. von den Bandherausgebern [Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm] bereits deutlich ausgeführt – der ‚Charakter des Variablen, des Experimentierens, des Nicht-Endgültigen‘ zu eigen ist.“

Zum Notenteil

S. 26f.: „Mozart [hat] den Alternativschluss in späterer Zeit und daher mit anderer Tinte und Feder notiert“ (NMA-Vorwort, S. XVII), was sowohl „Wien 1788“ als auch einen zeitlich späteren (aber welchen?) Anlass für die Niederschrift dieses (Konzert-)Schlusses⁶, der natürlich auch in der Oper selbst gespielt werden kann, zulässt.

S. 87–88 (in No. 4): Mozart hat die nachträgliche Streichung der Takte 124 bis 135 in Quelle

folgenden Abschnitt „Zum Notenteil“, dort paradigmatisch unter S. 87–88 [in No. 4]).

4 Vgl. dazu Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Phil. Diss. University of Southern California, Los Angeles/CA 2001, S. 1761–1796. – Die Quellen E¹ und E² stammen aus der Wiener Kopiaturs-Werkstatt von Wenzel Sukowaty (1746–1810).

5 Vgl. a. a. O. (vorige Anmerkung), S. 1860ff.

6 Alan Tyson 1990: „near the end of 1789“.

E¹ durch NB [„Notabene“] zum Taktstrich 135/136 angezeigt, das Blatt mit den Takten 125 bis 134 wurde aus der Partitur herausgenommen, die Takte 124 bzw. 135 am Ende der vorhergehenden bzw. zum Beginn der folgenden Seite kanneliert und die ursprünglichen Takte 123 und 135 vom Kopisten (ohne Zweifel auf Anweisung Mozarts) für das „Vi-de“ zu einem Takt zusammengezogen: siehe hier auf S. XXV und im einzelnen KB (S. 44 mit S. 222f.: Faksimile-Abbildungen der beiden in Frage kommenden Partiturseiten aus Quelle E¹).

S. 92 (in No. 5), T. 17, Fagott I, II: Mozart notiert im Anschluss an das Col Basso, das mit der zweiten Hälfte von T. 13 einsetzt, Viertel g, das auch die meisten Partiturskopien überliefern. In Quelle D (Lobkowitz), in der die Fagotte hier auf zwei Systemen notiert sind, steht für Fagott I: g, für Fagott II: G. Unsere Ausgabe folgt dem Erstdruck bei Breitkopf & Härtel Leipzig 1801.

S. 106 (in No. 6), T. 58, Violine II: Mozart hat die erste Note wohl als Viertel d' angesetzt (vgl. T. 56), sie dann undeutlich zur Halben b oder g korrigiert. Unsere Ausgabe folgt einer anderen frühen Wiener Partiturskopie von 1788, während die Quellen D und E jeweils Halbnote g überliefern und der Breitkopf-Erstdruck (1801) für Violine II bzw. für Viola Viertelnoten d'-b-b' bzw. b-g-g' sticht.

S. 125 (in No. 9), T. 35, Donna Elvira: Die rhythmische *ossia*-Variante für das dritte Viertel lässt sich aus Mozarts Notation ableiten, bei der der Hals der zweiten Note dick durchstrichen (= ♯) und der Kopf der ersten Note möglicherweise rechts „erweitert“, das heißt mit Augmentationspunkt versehen ist.

S. 204 (in No. 13): Auf der Rückseite eines Skizzenblatts⁷ hat Mozart für die Ballszene (= Scena XX) „grundsätzlich die Möglichkeit der Schichtung von drei Tanzmelodien für das Finale I erprobt“ (Ulrich Konrad). Die Skizze ist in den bisherigen drei Auflagen des NMA-Bandes auf S. 527 in Schwarzweiß-Faksimile

des Originals mit moderner Übertragung abgedruckt, 1998 dann aber auch in NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad) als *Skb 1787b* mit genauer Beschreibung (Textheft, S. 42f.) in Farb-Faksimile und verbesserter Übertragung aufgenommen worden⁸.

S. 276 (in No. 15): Mozart hat die nachträgliche Streichung der Takte 32 bis 34 in Quelle E¹ über den Taktstrichen 32/33 bzw. 34/35 durch sein NB angedeutet, die Takte 32 bis 34 sind von anderer Hand mit dicken vertikalen Rotstift-Balken eingerahmt und dann mit Tintenkreuzen sowie mehrfachen Rotstift-Strichen kanneliert, während der Anschlusstakt 35 zwar nicht von Mozart selbst, jedoch ohne Zweifel auf seine Anweisung hin durch Rasuren und Überschreiben korrigiert ist; vgl. dazu KB (S. 46f. mit S. 224f.: Faksimile-Wiedergaben der beiden Partiturseiten) und hier S. XXV.

S. 280 (in No. 15) bzw. S. 342ff. (in No. 19): Die nachträgliche Streichung der Takte 63 bis 74 bzw. der Takte 229 bis 258 ist in Quelle E¹ in verschiedenen Phasen erfolgt, die hier auf Grund ihrer Komplexität nicht im Einzelnen beschrieben werden können; der KB handelt darüber ausführlich auf Seite 47f. und enthält zur Verdeutlichung drei Seiten aus Quelle E¹ in Faksimile (S. 226–228, zu No. 19 eine Photomontage), auf denen Mozarts typisches, beide Striche bezeichnendes NB zu erkennen ist.

S. 431f. (in No. 24), T. 470–473 (474), Violoncello/Basso (Viola bis T. 472): Die Doppelnotation bedeutet hier ausnahmsweise nicht Trennung der beiden Instrumente; es handelt sich vielmehr um zwei authentische Versionen, die sich gegenseitig ausschließen. Die nach oben gestielten Noten geben die Version der „Prager Fassung“ (1787), die nach unten gestielten die der „Wiener Fassung“ (1788) wieder. In T. 474 hat die „Prager Version“ in Violoncello/Basso möglicherweise mit ♭. (dis) statt mit ♮. ♯ (dis-dis) geendet⁹.

S. 455f. (in No. 24), T. 605–617, Donna Anna: Der Kleinstich-Vorschlag (nach Quelle D) ist

7 In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. W. A. Mozart Anh. 50 = 526a u. zu: 527.

8 Aus diesem Grund fehlt in dieser Neuauflage der Studienpartitur S. 527 aus dem NMA-Band.

9 Vgl. dazu den KB, S. 173.

nicht unbedingt als zwingend anzusehen, denn es macht durchaus Sinn, wenn Donna Anna (wie von Mozart gewollt und in Quelle A, dem Autograph, von ihm mit jeweils ♩ in T. 603 bzw. T. 604 sowie wohl auch in T. 612–618 angedeutet) erst nach dem „Tutti“ (T. 605–617) mit ihrem Takt 619 beginnenden Solo-Abschnitt einsetzt.

S. 479ff. (in No. 24), T. 799–803 und T. 824 bis 842: Die obligate Violoncello-Stimme fehlt im Autograph, ist jedoch von Mozart selbst in Quelle B, der „Donebauerschen Handschrift“, eingetragen (vgl. auch die Fußnote auf S. 479).

S. 497 (No. 21a): Seit dem Erstdruck bei Breitkopf & Härtel Leipzig (1801) in den meisten Ausgaben „Corni“, doch nicht nur Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis¹⁰ (Eintrag: 28. April

1788) nennt *Clarini*, sondern auch die für die NMA-Edition herangezogenen frühen Partiturnkopien¹¹.

S. 514 (in No. 21b), T. 39/40 (und entsprechend die nicht ausnotierten Takte 78/79 und 120/121), Violine II und Viola: Neue Einsicht in das Autograph hat gegenüber dem NMA-Text von 1968 einen abweichenden Sachverhalt zutage gebracht: Mozart hat beide Takte mehrfach korrigiert und letztlich dann zu der in dieser Neuauflage wiedergegebenen Version, die für *beide* Fassungen gilt, gefunden¹².

Hallein (Salzburg), Januar 2005
Wolfgang Rehm

10 Vgl. NMA X/33/Abt. 1: kommentierte Faksimile-Ausgabe von Alan Tyson und Albi Rosenthal.

11 Vgl. dazu den KB, S. 185f.

12 Vgl. dazu ausführlich den KB, S. 189f.

ADDENDUM 2005

The period since this study score was first published in the Mozart year of 1991 has seen several both minor and more significant additions and changes to the 1968 NMA edition. They are compiled here, without any claim to their being complete, but with the reader being strongly recommended to refer to the Critical Report for NMA II/5/17 (Wolfgang Rehm)¹, which appeared in 2003. The corresponding preface or score page is given in each case.

1 The *Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband* (Corrections and Additions to the Music Volume) given on pp. 247–250 have been included in this new edition of the study score or will be dealt with later in this Addendum. – References to the Critical Report (abbreviated to “CR” below) in the NMA score (¹/1968, ²/1987 and ³/2001 with “Addendum 2001”) have not been included in this study score if they concern deletions or also special aspects of notation.

Notes on the preface

P. X, left column, at the bottom etc.: on account of an 1819 Da Ponte document, what needs to be added concerning the question of to what extent Mozart “allowed Da Ponte a free hand in the subject matter selection for the opera” is that the subject was proposed by the Prague impresario Pasquale Bondini.

P. XI, left column, first paragraph: only the archduchess Maria Theresia stopped over in Prague from 13 to 15 October on her way to Dresden, where the royal couple were married on 18 October 1787.

Pp. XIIIff. “I. Musical Sources”, for which the reader is expressly advised to refer to the CR (p. 15ff.):

a) Mark Everist has recently contributed an equally interesting and exciting article on the

autograph (= source A)², which from 1855 to 1910 was in the collection of Pauline García-Viardot (1821–1910), the famous French singer of Spanish descent, (today: Bibliothèque nationale de France Paris, Département de la Musique, shelf mark: Ms. 1548). The article can be found in the magazine *19th-Century Music* XXV [2002]/2–3, pp. 165 to 189 under the title: *Enshrining Mozart: Don Giovanni and the Viardot Circle*.

b) Due to their briefly described significance, the two old score copies of the “Prague version” should be exchanged, which means that the so-called “Donebauersche Handschrift” (Donebauer copy) with annotations by Mozart (= source B: Konservatoř v Praze, hudební archiv Praha, shelf mark: 1 C 276/1–4) should come first, and the Donauesching score copy (= source C), which is today housed in the music department of the Baden State Library in Karlsruhe (shelf mark: *Don Mus. Ms. 1386*), should come second. – The library record for the third copy (= source D) of the score should now read: Roudnicka Lobkowicka sbírka, zámek Nelahozeves (The Lobkowicz Collections, Nelahozeves Castle) Nelahozeves/CZ (formerly: Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv Praha, Archive Lobkowitz, shelf mark: *X De 8*).

c) The first source given of the “Vienna version” (Austrian National Library in Vienna, shelf mark: *O. A. 361*) consists of both a score copy (= E¹), in which Mozart later made four deletions (one each in No. 4 and No. 19, and two in No. 15)³, and of performance material (= E²)

of different periods, of which twelve orchestral parts, namely nine strings, Fagotti and Corno I and II, originate from an old nucleus going back to the performance in Vienna in 1788⁴.

P. XIV “II. Text Sources”: All three libretti – the reader being emphatically advised to refer to the CR (pp. 77f.) for the first of these – are fully facsimiled in: *The Librettos of Mozart's Operas* (7 volumes), published by Ernest Warburton, Volume 2: *The Works for Munich and Vienna* (W1), London & New York 1992, pp. 345–400, Volume 3: *The Da Ponte Operas* (P), London & New York 1992, pp. 107–191, Volume 4: *The Late Works, Translations and Revisions* (W2), New York & London 1992, pp. 395–474.

P. XV, right column: No. 24 *Finale II*, mm. 605–617: cf. in this respect also in the section “Notes on the Music” at p. 455.

The problem of the “Vienna 1788” version may be seen from a slightly different perspective today, not least because of its content in the light of the twelve orchestral parts mentioned (source E²), but also because of its particularly important annotations. The CR provides detailed information on these aspects and in addition contains a necessary *excursus* on *Don Giovanni Vienna 1788* (on pp. 57–62), from which several passages are now quoted:

“It may be presumed that it first came to a performance of *Don Giovanni* in Vienna on 7 May 1788 in the ‘version’ provided by the sources E¹ [score copy Vienna 1788: *O. A. 361*] and W2 [libretto print Vienna 1788], that No. 10a found its place in the first act after the short recitative (following the grand Donna Anna scene No. 10), and that No. 21a and No. 21b replaced the numbers 20 and 21 with the new strand of the plot, and thus by virtue of a part of the original performance material (source E²) it does seem there can be no doubt that in view

2 Source siglum here and below according to the CR.

3 Cf. in this respect further down at the numbers given. – The note in the *Preface*, p. XIV, according to which the value of this source should not be overestimated, since “insertions in Mozart’s hand cannot be proved”, must be described as wrong for the reasons spelt out here (and in detail in the CR, pp. 42ff.), which in effect means that instead of “Nonetheless [...] the numbers 13, 19 and 24.” it should read at this point: “Although the originally likewise separately notated wind (and timpani) parts of the numbers 13, 19 and 24 are also missing in it, its source value should nevertheless be rated highly because with Vienna 1788 in mind, Mozart subsequently marked cuts in it at the beginning and/or the end with his typical NB, which had not (yet) been inserted in source A at

No. 4, No. 15 and No. 19 (cf. in this respect the following paragraph “Notes on the music”, where it is listed under Pp. 87–8 [in No. 4]).

4 Cf. Dexter Edge, *Mozart’s Viennese Copyists*, Phil. Diss. University of Southern California, Los Angeles/CA 2001, pp. 1761–1796. – The sources E¹ and E² come from the Viennese copying workshop of Wenzel Sukowaty (1746–1810).

of the little success in the 15 repeats up to 15 December 1788, the last in the presence of the Kaiser, Mozart tried out various possibilities, i. e. experimented. If other variants differing to a lesser or greater degree in each case were in fact thus staged from performance to performance (and almost anything is imaginable here), then it may surely be categorically excluded that an original plan (such as Dexter Edge believes he has identified⁵) was ever actually carried out, namely the sequence No. 20, 21, 21a and 21b in the second act, possibly then also with the secchi belonging to No. 21a and No. 21b, and in addition the ‘new’ strand of the plot Zerlina/Leporello – the time dimension essentially rules out such an assumption. [...] It may therefore be stated in conclusion: the old nuclei of twelve parts from the ‘original’ Vienna orchestral material confirm together with the other musical and textual sources for 1788, that the Vienna *Don Giovanni* has in fact after all – and now also abundantly supported and already clearly argued by the volume’s editors [Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm] – ‘more of a flexible character, is somewhat experimental, not finalized’.

Notes on the music

Pp. 26f: “Mozart wrote the alternative close at a later date and therefore with different ink and pen” (NMA preface, p. XVII), which allows both “Vienna 1788” and a later (but which?) occasion for writing down this (concert) close⁶, which can of course also be played in the opera itself.

Pp. 87–8 (in No. 4): Mozart indicated the subsequent deletion of mm. 124 to 135 in source E¹ by adding *NB* [“nota bene”] at the measure line 135/136; the page with mm. 125–134 was removed from the score, the mm. 124 and 135 at the end of the previous and at the beginning of the following page crossed out, and the original mm. 123 and 135 drawn together into one bar by the copyist (undoubtedly at Mozart’s behest) for the “Vi-de”: see in this

respect p. XXV and in particular CR (p. 44 with pp. 222f: facsimile reproductions of the two possible pages of the score from source E¹).

P. 92 (in No. 5), m. 17, bassoon I, II: After the col basso, which enters at the second half of m. 13, Mozart wrote crotchet *g*, which most of the copies of the score handed down also indicate. Source D (Lobkowitz), in which the bassoons are written on two staves, gives for bassoon I: *g*, and for bassoon II: *G*. Our edition follows the first edition published by Breitkopf & Härtel Leipzig in 1801.

P. 106 (in No. 6), m. 58, violin II: It seems that Mozart pitched the first note as crotchet *d'* (cf. m. 56), but then made an unclear change indicating minim *b* flat or *g*. Our edition follows an earlier Vienna copy of the score dating from 1788, while sources D and E both contain minim *g* and the Breitkopf first edition (1801) supplies crotchets *d'*–*b* flat–*b'* flat and *b* flat–*g*–*g'* for violin II and for viola.

P. 125 (in No. 9), m. 35, Donna Elvira: The rhythmic *ossia* variant for the third crotchet can be concluded from Mozart’s notation, in which the stem of the second note is crossed through boldly (i. e. ) and the head of the first note is possibly “extended” to the right, which means it has a dot added.

P. 204 (in No. 13): Mozart “certainly tried out the possibility of superimposing three dance melodies for the Finale I” (Ulrich Konrad) for the ball scene (= scena XX) on the reverse of a sketch sheet⁷. The sketch is printed in the previous three editions of the NMA volume on p. 527 in a black and white facsimile of the original in a modern transcription, but then in 1998 also included in NMA X/30/3: *Sketches* (Ulrich Konrad) as *Skb 1787b* with a precise description (text, p. 42f.) in colour facsimile and with an improved transcription⁸.

P. 276 (in No. 15): Mozart indicated the subsequent deletion of mm. 32 to 34 in source E¹

5 Cf. loc. cit. (previous annotation), pp. 1860ff.

6 Alan Tyson 1990: “near the end of 1789”.

7 In: Berlin Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz, music department with Mendelssohn archive, shelf mark: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart Anh. 50 = 526a u. zu: 527*.

8 As a result of this, this printing of the study score does not contain p. 527 from the corresponding NMA volume.

above measure lines 32/33 and 34/35 by adding his *NB*; mm. 32 to 34 have been enclosed in thick, vertical red lines by somebody else and then crossed out with ink crosses and several red lines, while the continuing m. 35 has been changed, although not by Mozart himself but undoubtedly at his instruction, by erasing and writing over it; cf. CR (above all pp. 224f: facsimile copies of the two score pages) and here p. XXV.

P. 280 (in No. 15) and p. 342ff. (in No. 19): Later deletion of mm. 63 to 74 and mm. 229 to 258 has been done at different stages in source E¹, which due to their complexity cannot be described in detail here. The CR deals comprehensively with this on pp. 47f. and for purposes of elucidation contains three pages from source E¹ in facsimile (pp. 226–228, a photomontage for No. 19), on which Mozart's typical *NB* denoting both cuts can be recognised.

P. 431f. (in No. 24), mm. 470–473 (474), violoncello/basso (viola to m. 472): the double notation in these measures does not mean the two instruments should separate, as it would usually do; they are actually two authentic versions which mutually exclude each other. The notes with the stems going up indicate the "Prague version" (1787), and those with the stems going down the "Vienna version" (1788). In m. 474 the "Prague version" might have ended with ♩ (d sharp) instead of with ♩ (d sharp–d sharp) in violoncello/basso⁹.

P. 455f. (in No. 24), mm. 605–617, Donna

Anna: the appoggiatura in small type (according to source D) should not necessarily be regarded as obligatory, for it certainly makes sense for Donna Anna (as Mozart wanted and indicated in source A, the autograph, in each case with ♩ in m. 603 and m. 604, and also in mm. 612–618) not to enter with her solo section beginning in m. 619 until after the "Tutti" (mm. 605–617).

P. 479ff. (in No. 24), mm. 799–803 and mm. 824–842: the obbligato violoncello part is missing in the autograph, but it has been added by Mozart himself in source B¹, the "Donebauer" manuscript (cf. the footnote on p. 479).

P. 497 (No. 21a): "Corni" in most editions since the first edition published by Breitkopf & Härtel Leipzig (1801), but not only Mozart's holograph catalogue of works¹⁰ (entry 28 April 1788) gives *Clarini*, but also the early score copies drawn on for the NMA Edition¹¹.

P. 514 (in No. 21b), mm. 39/40 (and correspondingly the not fully written out mm. 78/79 and 120/121), violin II and viola: Fresh examination of the autograph has revealed a different situation to the one described in the NMA text of 1968: Mozart changed both bars several times and then eventually decided on the version found in this new edition, which applies to *both* versions¹².

Hallein (Salzburg), January 2005
Wolfgang Rehm
(translated by Steve Taylor)

© by Bärenreiter

9 Cf. the CR, p. 173.

10 Cf. NMA X/33/Abt. 1: annotated facsimile edition by Alan Tyson and Albi Rosenthal.

11 Cf. the CR, pp. 185f.

12 Cf. in detail the CR, pp. 189f.