

W. A. MOZART

Il dissoluto punito

ossia

il Don Giovanni

Dramma giocoso in zwei Akten

Libretto: Lorenzo Da Ponte

KV 527

Deutsche Übersetzung von / German translation by

Walther Dürr

Klavierauszug

nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von

Piano Reduction

based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Hans-Georg Kluge



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 4550a

VORWORT

„denn hier wird nichts gesprochen als vom – figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – figaro: keine Opera besucht – als figaro und Ewig figaro; gewis grosse Ehre für mich.“ (Mozart am 15. Januar 1787 aus Prag an Gottfried von Jacquin in Wien.)

Unter dem Eindruck des überwältigenden Erfolges von *Le nozze di Figaro* – Mozart besuchte eine Aufführung am 17. Januar und dirigierte jene am 22. Januar 1787 – und der persönlichen Triumphe, die der Komponist während seines ersten Prager Aufenthaltes Anfang 1787 feiern konnte, verließ das Ehepaar Mozart Prag um den 7. Februar, nicht ohne den Vertrag zu einer neuen Oper für die nächste Prager Saison abzuschließen: Dieser Vertrag mit Pasquale Bondini, dem Prinzipal des Gräflich Nostitzschen National-Theaters, führte zur Komposition seiner ersten Prager Oper, zu *Don Giovanni* KV 527, jenem Werk in Mozarts reichem und vielfältigem dramatischen Schaffen, das seit seiner Uraufführung am 29. Oktober 1787 die Gemüter immer wieder von neuem bewegt, das stets eine Sonderstellung eingenommen hat, auch abzulesen an einer bis zum heutigen Tag ebenso beispiellosen wie ständig wechselnden Rezeptionsgeschichte. Der deutsche Musiker und Dichter E. T. A. Hoffmann bezeichnet das Werk bereits 1813 als die „Oper aller Opern“, und der große dänische Philosoph und Theologe Søren Kierkegaard meint 1843 in seinem Schlüsselwerk *Entweder-Oder*, dass „Mozarts Don Juan den ersten Platz unter allen klassischen Erzeugnissen einnimmt.“

Ganz ohne Zweifel verdankt das „Dramma giocoso“ vom „Bestraften Wüstling“ seine Aura, seine singuläre Größe auch den Gegebenheiten, die Mozart in Prag angetroffen hat: Das aus der Mozart-Zeit in unsere Tage hinüber gerettete Stände- bzw. Nationaltheater mit seiner tiefen Bühne und seiner exzellenten Theatermaschinerie hat zur Einmaligkeit der Partitur sicher ebenso beigetragen wie die Aufgeschlossenheit des Prager Publikums gegenüber dem Wiener Gast, der im Januar und Herbst 1787 in der Stadt an der Moldau seine glücklichste und erfolgreichste Zeit während seiner späten Wiener Jahre verlebte hat.

Nach Wien um den 12. Februar 1787 zurückgekehrt, wird sich Mozart wegen des neuen Opern-Auftrages sofort an seinen bewährten *Figaro*-Librettisten, den Venezianer und in Wien damals als Hoftheater-Dichter tätigen Lorenzo Da Ponte gewandt haben, um von ihm ein Libretto zu erbitten, dessen Sujet der Prager Impresario Bondini vorgeschlagen hatte. Da Ponte verschweigt in seinen in New York ab 1823 erschienenen, in ihren Details nicht immer glaubwürdigen Memoiren (anders als im Fall des *Figaro*), dass er für das Libretto zum *Don Giovanni* (übrigens die 34. Gestaltung des von Tirso de Molina zuerst als Drama geformten, das neuabendländische Menschenbild prägenden Stoffes) auf den unmittelbaren Vorgänger zurückgegriffen hat: auf Giovanni Bertatis *Don Giovanni o sia il convitato di Pietra*, der mit Giuseppe Gazzanigas Musik am 5. Februar 1787 in Venedig als einaktige Oper aufgeführt worden war. Da Pontes Adaption geht qualitativ weit über Bertatis hinaus und ist als dichterisch-dramatische Leistung von hohem Rang anzusehen, selbst dann noch, wenn man von der Annahme ausgeht, dass Mozart, wie in so vielen anderen Fällen auch, am *Don Giovanni*-Libretto beteiligt gewesen ist. Benutzte Da Ponte also das Libretto Bertatis, so lehnte sich Mozart (zumindest in No. 1, der Introduzione) an die entsprechende Stelle in Gazzanigas Oper an.

In der Korrespondenz Mozarts, die in dieser Zeit ohnehin immer spärlicher wird, findet die Arbeit am *Don Giovanni* keinerlei Niederschlag, und auch sonst fehlen dokumentarische Nachrichten über den Entstehungsprozess der Oper, die sich jedoch ziemlich eindeutig aus den von Mozart für die Niederschrift benutzten Notenpapieren nachvollziehen lässt.¹

1 Autograph: Bibliothèque nationale de France Paris, Département de la Musique. Dort fehlen zumindest schon seit 1799/1800, als Johann Anton André in Offenbach/Main Mozarts Nachlass von Constanze Mozart erworben hat, das Rezitativ der Friedhofsszene „Ah ah ah ah, questa è buona“ (Atto secondo in Scena XI mit abweichender Version aus der „Wiener Fassung 1788“: S. 350), die aus Platzgründen teilweise oder durchweg auf „Extrablättern“ notierten Harmoniestimmen (Bläser/Pauken) in den drei großen Ensemble-Nummern: No. 13, No. 19 und No. 24, das für Wien

Wohl spätestens im August 1787 dürfte der Termin (14. Oktober) für die Prager Uraufführung des *Don Giovanni* festgelegt worden sein. Die Partitur weist (wie das erste in Wien gedruckte, aus welchen Gründen auch immer unvollständige Libretto) noch verschiedene Lücken auf, als Mozart am 1. Oktober – wiederum zusammen mit Constanze – die zweite, von Eduard Mörike 1855 dichterisch ausgestaltete Reise nach Prag antritt, wo das Ehepaar drei Tage später eintrifft. Dort komponiert Mozart die Ouvertura, die er erst unmittelbar vor der Premiere zu Papier bringt, im ersten Akt die No. 6 (wohl eine zweite Fassung), im zweiten Akt mehrere Secchi, No. 16, 17 und 22 sowie das vollständige Finale (No. 24).² – Nur wenige Tage nach Mozart kommt Da Ponte in Prag an: Selbstverständlich musste er zur Stelle sein, um während der Probenarbeit etwa erforderliche Änderungen vornehmen zu können; auch gab es für die Drucklegung des definitiven Librettos noch einiges zu tun.

Offensichtlich hat Mozart die Gegebenheiten in Prag, vor allem auch Eifer und Können der Sänger viel zu optimistisch beurteilt, wenn er geglaubt hatte, in nicht mehr als zehn Tagen den *Don Giovanni* aufführungsreif einstudieren zu können. Am 14. Oktober, dem Tag der geplanten Premiere, fand eine Wiederholung des *Figaro* unter Mozarts Leitung statt. Endlich am 29. Oktober 1787, nach mehrmaliger Verschiebung – Da Ponte musste sich auf Befehl des Kaisers schon vorher nach Wien auf den Weg machen –, ging die Uraufführung von *Il dissoluto punito*, o.[sia] *Don Giovanni*, so der Titel in Mozarts

1788 nachkomponierte, in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis eingetragene Duett Zerlina/Leporello KV 540^b (No. 21a), der Schluss (T. 858–871) aus No. 24 (er ist dort von Kopistenhand fragmentarisch notiert) sowie die Secchi in den Rezitativen der Szenen IX, Xa–c für die „Wiener Fassung“ (S. 448–449 und S. 450–470. Der Notentext all dieser Teile ist durch sekundäres Quellenmaterial vor 1800 im wesentlichen abgesichert. – Vgl. dazu insgesamt *Neue Mozart-Ausgabe* II/5/17 (Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm) von ¹1968, ²1997, ³2001 mit „Nachtrag 2001“ und den Kritischen Bericht von 2003 (Wolfgang Rehm).

2 Dort hat Mozart die Partie der Donna Anna in T. 605–617 nicht notiert bzw. in T. 612–617 sogar Ganzaktpausen gesetzt: Der in der NMA nach sekundärem Quellenmaterial gegebene Kleinstich-Vorschlag ist nicht unbedingt als zwingend anzusehen, denn es macht durchaus Sinn, wenn Donna Anna (wie wohl von Mozart gewollt) erst nach dem „Tutti“ (T. 605–617) mit ihrem T. 619 beginnenden Solo-Abschnitt einsetzt.

eigenhändigem Werkverzeichnis (in dem er das Werk am 28. Oktober als „opera Buffa“ eingetragen hat) und auch in den Libretti-Drucken, über die Bühne des Ständetheaters in Prag, übrigens in Anwesenheit von Giacomo Casanova, der wenige Tage zuvor in der Goldenen Stadt eingetroffen war. Der Erfolg muss, nach den zeitgenössischen Dokumenten zu urteilen, außerordentlich gewesen sein. In diesem Zusammenhang ist wiederum aus einem Brief Mozarts vom 4. November zu zitieren: „den 29:^t ockt^b: gieng meine oper D: Giovanni in scena, und zwar mit lautesten beyfall“, und später ist zu lesen: „vielleicht wird Sie [die Oper] doch in Wienn aufgeführt? – ich wünsche es.“ Das Ehepaar verließ Prag nach dem größten Opernerfolg, der dem Komponisten jemals zuteil geworden ist, um den 13. November und traf vermutlich am 16. November 1787 wieder in Wien ein.

Jubel und Erfolg für *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* in der böhmischen Hauptstadt waren am kaiserlichen Hof in Wien registriert worden: So wurde Mozart am 7. Dezember 1797 zum kaiserlichen Kammermusikus ernannt, was für den Komponisten vermehrte Einkünfte und gesteigertes Prestige bedeutete. Dennoch wäre es ihm angesichts der Wiener Intrigen schwer gefallen, eine Aufführung des *Don Giovanni* in Wien, wie er sich gewünscht hat, durchzusetzen, wenn nicht der Kaiser, Joseph II., selbst die Aufführung befohlen hätte, wie wir wiederum aus Da Pontes Lebenserinnerungen wissen. Die Wiener Einstudierung, die wegen der anderen Sängerbesetzung von Änderungen (neuen Nummern), zusätzlichen Rezitativen, Streichungen und Umstellungen vor allem im zweiten Akt geprägt ist, weshalb sie auch als „Wiener Fassung“ bezeichnet wird, hatte bereits am 7. Mai 1788, also gut ein halbes Jahr nach der Prager Uraufführung, im „kaiserl. königl. National-Hof-Theater“ Premiere. Die Stimmung bei Hof war offensichtlich zurückhaltend, und auch der für die Beschreibung der Wiener Musikszene dieser Zeit ebenso maßgebliche wie berühmte Karl Graf von Zinzendorf ließ sich am Abend des 7. Mai 1788 nicht mehr entlocken als: „a l’opera. *Don Giovanni*. La musique de Mozart est agréable et très variées“. Dennoch fanden 1788 fünfzehn Aufführungen statt, die Dernière, am 15. Dezember, in Anwesenheit des Kaisers, übrigens zugleich auch die letzte in Wien zu Lebzeiten Mozarts.

Zum Problem der „Wiener Fassung“, die in diesem Klavierauszug durch Wort³ und ihre neue Musik (darin dem in Anmerkung 1 zitierten NMA-Band II/5/17 folgend) im Anhang mit No. 10a, No. 21a und No. 21b KV 540^{a-c} (S. 444ff.)⁴ dokumentiert ist, kann im Rahmen dieser einleitenden Worte aus heutiger Sicht und auf Grund neuer Quellen-Beurteilung nur so viel gesagt werden: Der Komponist hat 1788 angesichts des in Wien 1788 (im Gegensatz zu Prag 1787) geringen Erfolges seines *Don Giovanni* ganz ohne Zweifel verschiedene Möglichkeiten ausprobiert, hat experimentiert: 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 gesetzt), bleibt als Fazit auch heute noch festzuhalten: dem Wiener *Don Giovanni* bleibt, wie Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm bereits 1968 ausgeführt haben, der „Charakter des Variablen, des Experimentierens, des Nicht-Endgültigen“ zu eigen.⁵

Und wenn hier auch nicht auf das Für und Wider der beiden Fassungen, schon gar nicht auf die noch immer übliche „Mischfassung“ einzugehen ist, so soll nochmals Søren Kierkegaard, wiederum aus *Entweder-Oder*, zu Wort kommen: „Mit seinem Don Juan tritt Mozart in die kleine

unsterbliche Schar jener Männer ein, deren Namen, deren Werke die Zeit nicht vergessen wird, da die Ewigkeit sich ihrer erinnert.“

Die Handlung

Erster Akt: Leporello wartet, über das Dienerleben schwadronierend, vor dem Haus des Komturs auf seinen Herrn Don Giovanni und verbirgt sich, als dieser mit der um Hilfe rufenden Donna Anna aus dem Haus stürzt. Der Komtur, Donna Annas Vater, kommt und fordert Don Giovanni zum ungleichen Zweikampf auf: Don Giovanni trifft den Komtur tödlich. Herr und Diener machen sich schnell aus dem Staub. Donna Anna, die in das Haus zurückgeeilt war, kehrt mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurück und sieht ihren toten Vater. Don Ottavio sucht verblichlich, Donna Anna zu beruhigen; sie fordert ihn auf, Rache zu schwören.

Auf der Straße streiten sich Don Giovanni und Leporello, der seinem Herrn Vorhaltungen über seinen liederlichen Lebenswandel macht. Der in eine neue Schöne verliebte Don Giovanni wittert Weiberduft. Donna Elvira tritt erregt auf, sucht den Mann, der sie in Burgos verlassen hat: Don Giovanni, der sich der Unbekannten nähert, sie trösten will, jedoch flüchtet, als er die Verlassene erkennt. Leporello soll ihr erklären, dass sie nur eine von vielen und nicht die erste, aber auch nicht die letzte sei; dazu dient ihm die lange Liste von Don Giovannis Eroberungen. Donna Elvira beschließt, sich an Don Giovanni zu rächen.

Die Bäuerinnen und Bauern der Hochzeitsgesellschaft von Zerlina und Masetto musizieren, tanzen und singen. Don Giovanni findet Gefallen an Zerlina, lädt alle in sein Schloss ein und befiehlt Leporello, sich um Masetto zu kümmern. Mit Zerlina zurückgeblieben, verführt Don Giovanni die zunächst noch Widerstrebende mit einem Eheversprechen und will sie in sein Schloss bringen. Donna Elvira tritt dazwischen und warnt Zerlina vor dem Betrüger. Donna Anna und Don Ottavio treffen auf Don Giovanni, bitten ihn um Unterstützung, doch Donna Elvira, die mit Zerlina weggegangen war, kommt zurück und warnt auch die beiden vor dem Schurken. Donna Anna erkennt in dem abgehenden Don Giovanni den Mann, der nächtlich in ihr Zimmer eingedrungen war und ihren Vater ermordet hat. Sie schildert ihrem Verlobten die Vor-

3 Siehe die erklärenden Anmerkungen auf S. 140, 336 und 341. – Neben Streichungen für Wien 1788 im Autograph (siehe die Anmerkungen auf S. 410, 412 und 427) hat Mozart selbst, und zwar in einer Wiener Partiturnkopie von 1788, bei No. 4, 15 und 19 nachträglich weitere Streichungen vorgenommen, die hier auf S. 73f., 255f., 259–261 sowie 326–332 vermerkt und eingezeichnet sind (diese Streichungen lassen sich weitgehend auch in den erhaltenen zwölf Stimmen eines alten Aufführungsmaterials nachweisen, das zur genannten Partiturnkopie gehört).

4 No. 21b, die Szene der Donna Elvira KV 540^c aus der „Wiener Fassung“, ist in diesem Klavierauszug zweimal abgedruckt: Auf S. 471–480 in der originalen Es-Dur-Fassung, anschließend in ihrer ebenfalls autorisierten Alternativ-Version D-Dur (S. 481–490), in der sie die Sängerin in Wien, Caterina Cavalieri, wohl gesungen hat. Mozart gibt in seinem Autograph entsprechende Hinweise für den Übergang vom Accompagnato zur Arie in D-Dur (T. 20–26: vgl. auch die Anmerkungen auf S. 482) und nimmt in der Arie selbst kleine Änderungen für D-Dur vor.

5 Vgl. NMA II/5/17, S. XI f. und den Kritischen Bericht von 2003, S. 57–62, sowie dort auch den Abschnitt „I. Quellen“, S. 15–79).

gänge jener Nacht und fordert ihn erneut zur Rache auf. Don Ottavio (allein) will nicht glauben, dass ein Edelmann solche Verbrechen begangen hat, fühlt aber die Verpflichtung, Donna Anna entweder von einer Täuschung zu befreien oder Rache zu üben.

Leporello berichtet seinem Herrn, was er mit der Hochzeitsgesellschaft gemacht, dass er Masetto beruhigt, dass Donna Elvira die junge Zerlina ihrem Masetto zurückgebracht habe und es ihm, Leporello, gelungen sei, sich von Elvira zu entfernen. Don Giovanni will auf einem großem Fest der Liebe seine Liste erweitern.

In einem Garten sitzen und schlafen auf Rasenbänken die Bäuerinnen und Bauern. Zerlina versucht, den eifersüchtigen Masetto zu besänftigen, was ihr zunächst gelingt, doch Don Giovanni's Stimme lässt ihn erneut Argwohn schöpfen. Don Giovanni kommt mit Dienern und befiehlt, alle in den Tanzsaal seines Schlosses zu führen, macht Zerlina erneut Versprechungen, entdeckt dann aber Masetto und gibt sich den Anschein, sie ihrem Bräutigam zuzuführen. Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio treten maskiert auf. Sie wollen Don Giovanni stellen, der sie mit Leporello aus dem Fenster beobachtet. Leporello lädt sie im Auftrag seines Herrn zum Fest ein.

Im Schloss ist das Fest im Gange. Don Giovanni scherzt mit Zerlina, Masetto ist wütend. Die drei Masken treten auf. Don Giovanni begrüßt sie, die Tanzmusik beginnt wieder zu spielen, die Paare bilden sich. Verschiedene Tänze erklingen gleichzeitig: Das Menuett für die Adligen, zum Kontretanz und zum „Deutschen“ tanzen die anderen. Leporello soll Masetto ablenken, denn Don Giovanni will sich mit Zerlina unbemerkt in ein Nebenzimmer entfernen, aus dem dann sehr bald ein lauter Schrei der jungen Bäuerin zu hören ist. Die Musikanten und alle anderen verlassen den Saal, während die drei Masken und Masetto der bedrängten Zerlina zu Hilfe eilen. Don Giovanni tritt mit dem Degen in der Hand aus der Tür, zerrt Leporello hinter sich her und bezichtigt ihn, Zerlina zu nahe getreten zu sein, weshalb er ihn bestrafen will. Don Ottavio fordert Don Giovanni auf, vom bösen Spiel zu lassen und demaskiert sich zusammen mit Donna Anna und Donna Elvira. In der allgemeinen Verwirrung gelingt es Don Giovanni zu entfliehen.

Zweiter Akt: Eine Straße: Leporello will seinem Herrn den Dienst aufkündigen, doch gelingt es Don Giovanni, sich seinen Diener mit Geld wieder gefügig zu machen. Der Weg für neue Abenteuer ist frei: Don Giovanni hat es auf die schöne Kammerzofe Donna Elviras abgesehen. Um bei ihr Chancen zu haben, tauscht er mit Leporello Mantel und Hut. Donna Elvira, an ihrem Fenster stehend, hält Leporello im Gewand seines Herrn für Don Giovanni, der ihr (hinter Leporello versteckt) Liebe und Treue schwört. Don Giovanni befiehlt Leporello, sie an seiner Stelle zu umarmen, ihren Liebhaber zu spielen und sie rasch fortzuführen. Donna Elvira kommt voller Leidenschaft auf die Straße. Don Giovanni vertreibt das vermeintliche Liebespaar und bringt dann der Zofe Donna Elviras ein Ständchen. Als Don Giovanni eine Gestalt am Fenster zu erkennen glaubt, treten Masetto, mit Gewehr und Pistole bewaffnet, sowie Bauern auf, um sich an Don Giovanni ihren Mut zu kühlen. Der seinen Diener nachäffende Herr begrüßt die Bauern, bietet ihnen Hilfe an und schickt die Bauern in verschiedene Richtungen fort, außer Masetto, dem er die Waffen abnimmt und den er dann verprügelt. Zerlina eilt auf das Jammern des vermeintlich von Leporello zusammengeschlagenen Masettos herbei und verspricht ihm Linderung seiner Schmerzen.

Als im Vorhof von Donna Annas Haus Leporello, der Donna Elvira loswerden will, eine Möglichkeit sieht, sich zu entfernen, treten Donna Anna und Don Ottavio, aber auch Zerlina und Masetto auf. Alle halten Leporello für Don Giovanni und sind erstaunt, dass Donna Elvira sich für ihn einsetzt. In seiner Angst gibt sich Leporello zu erkennen. Zerlina bezichtigt ihn, Masetto geschlagen zu haben, Leporello klärt die Intrige auf und macht sich aus dem Staub. Don Ottavio ist nun endgültig von Don Giovanni's Schuld überzeugt und will ihn dem Gesetz überantworten.

In der „Wiener Fassung 1788“ mit ihren gesicherten, aber auch mit ihren problematischen Seiten entfallen die beiden Arien No. 20 (Leporello) und No. 21 (Don Ottavio) – an Stelle von No. 21 tritt im ersten Akt nach No. 10 die Don Ottavio-Arie KV 540^a (No. 10a) – es folgt hier eine neue Handlungs-Sequenz, in deren Mittelpunkt Zerlina und Leporello stehen (Duett No. 21a KV 540^b). Mit Auftritt von Zerlina und Donna Elvira in Scena Xc (S. 468–470) mündet die „Neben“-Handlung dann in No. 21b „Recitativo accompagnato ed Aria“ der Donna Elvira KV 540^c, an die sich das Rezitativ der Friedhofsszene anschließt („*Ah ah ah, questa è buona*“, S. 350–359).

Herr und Diener kommen nacheinander auf den Friedhof, auf dem auch das Standbild des Komturs steht. Beide wechseln wieder die Kleidung, Don Giovanni erzählt Leporello vom neuen Abenteuer mit einer Schönen, die ihn für Leporello gehalten und vor der er sich, als sie den Irrtum bemerkt hat, nur durch die Flucht über die Friedhofsmauer retten konnte. Leporellos Worte „Wenn sie nun meine Frau gewesen wäre“ begegnet Don Giovanni mit lautem Lachen, die Stimme des Komturs ertönt: „Dein Lachen vergeht dir noch vor dem Morgengrauen“. Der zitternde Leporello muss auf Geheiß seines Herrn die Statue zum Nachtmahl in Don Giovanni's Schloss einladen. Nach anfänglichem Nicken antwortet der Komtur, als Don Giovanni selbst nachfragt, mit deutlichem „Ja“.

In einem dunklen Zimmer bittet Don Ottavio seine Geliebte, ihm am nächsten Tag die Hand zum Bund zu geben, doch Donna Anna erwartet von ihm Geduld.

Im Saal seines Schlosses begibt sich Don Giovanni zum Essen. Leporello trägt die Speisen auf, die Musikanten spielen bekannte Stücke aus verschiedenen Opern, auch aus *Le nozze di Figaro*. Donna Elvira stürzt in den Saal und bittet Don Giovanni, sein Leben zu ändern. Er verspottet sie und preist gleichzeitig die Frauen und den Wein. Elvira verlässt den Saal, kommt mit einem lauten Schrei zurück und flieht nach der anderen Seite. Don Giovanni schickt Leporello hinaus. Bevor er wieder zurückkommt, stößt auch er einen Schrei aus und berichtet zitternd, dass der weiße Mann aus Marmor, die Reiterstatue also, sich nähere. Auf lautes Klopfen hin soll Leporello die Tür öffnen, verkriecht sich aber aus Angst unter den Tisch. Don Giovanni nimmt einen Leuchter und öffnet selbst. Der Komtur steht vor Don Giovanni, der Leporello befiehlt, ein weiteres Gedeck aufzulegen. Die Statue winkt ab und fragt Don Giovanni nun ihrerseits: „Wirst du zu mir zum Mahl kommen?“ Während der vor Angst schlotternde Leporello seinen Herrn auffordert, Nein zu sagen, entscheidet sich Don Giovanni zum Ja. Der Komtur verlangt seine Hand zum Pfand; Don Giovanni gibt sie ihm und wird von grauenvoller Kälte erfasst. Die Statue fordert Don Giovanni vergeblich dazu auf, sich zu bessern und zu bereuen. Mit den Worten „Deine Zeit ist vorbei“ geht der weiße Mann aus Marmor ab. Feuer bricht aus, die Erde bebzt, drohender Gesang der unterirdischen Fu-

rien ist zu hören, der aufschreiende Don Giovanni wird von der Erde verschlungen.

Leporello kriecht aus seinem Versteck hervor, die anderen Personen kommen mit Gerichtsdienern herein. Leporello berichtet von dem Inferno, dann machen alle neue Pläne: Donna Anna will ihre Hand Don Ottavio in Jahresfrist geben, Donna Elvira sich ins Kloster zurückziehen. Zerlina und Masetto wollen zu Hause ein frohes Fest feiern, Leporello sich ins Wirtshaus begeben, wo er einen neuen, einen besseren Herrn zu finden hofft. Zusammen verkünden alle die Moral von der Geschichte: „So geht es dem, der Böses tut.“

Hinweise zur Aufführungspraxis und zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Wolfgang Plath (1930–1995) und Wolfgang Rehm 1968 vorgelegten Edition des *Don Giovanni* KV 527 im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (II/5/17). Die dort abgedruckte Einleitung „Zum vorliegenden Band“ (S. VIIff.), der große Teile dieses Vorwortes verpflichtet sind, behandelt sehr ausführlich alle Aspekte der Entstehungsgeschichte beider in der NMA deutlich getrennten Fassungen Prag 1787 und Wien 1788, die für die Edition herangezogenen relevanten Quellen (Musik und Text) und geht in seinen „Speziellen Anmerkungen“ (S. XIVff.) auch auf die Aufführungspraxis ein. Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder modernen Aufführung von Mozarts zweiter Da Ponte-Oper ausdrücklich empfohlen, ebenso der oben in Anmerkung 1 zitierte Kritische Bericht, der (vor allem auf S. 57–62) neuerlich zum Problem „Prag 1787“ – „Wien 1788“ ausführlich Stellung nimmt und einige wesentliche Ergänzungen bringt.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur leicht gesetzt ist, gelten folgende Regeln:

1. Bei der Zählung der geschlossenen Nummern und bei Überschriften („Aria“, „Quartetto“ etc. oder „Recitativo“) wird auf eine typographische Unterscheidung zwischen Autograph und freier Ergänzung verzichtet; dasselbe gilt für die Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen im Hinblick auf Autograph, Librettodrucke Prag 1787 sowie Wien 1788 und wiederum freier Ergänzung.⁶

6 Für beide Fälle sind NMA II/5/17 und der Kritische Bericht von 2003 heranzuziehen.

2. Der italienische Originaltext folgt in der Regel moderner Rechtschreibung. Die deutsche Übersetzung (Walther Dürr) ist durchweg in kursiver Type gesetzt und in der neuen deutschen Rechtschreibung gehalten.

3. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext (hier durchweg in den Gesangsstimmen) sind typographisch gekennzeichnet: Akzidenzen in runden Klammern, Bögen gestrichelt und dynamische Zeichen einen Grad kleiner, dazu ganz selten: italienischer Text in runden Klammern, Noten und Pausen in Kleinstich. Vorschlagsinterpretationen sind in eckige Klammern gesetzt (was auch für den Klaviersatz gilt).

4. Einige wenige Tempobezeichnungen, die im Autograph nicht von Mozart eingetragen sind, erscheinen in kursiver Type: S. 50: „Allegro“ für No. 3 (im Autograph von fremder Hand), S. 104: „Allegro“ zu T. 49 in No. 7 sowie S. 159: „Allegretto“ zu T. 61 (Auftakt) in No. 12.

5. Mozart zieht häufig im Autograph des *Don Giovanni* in geschlossenen Nummern vor Tempo- und/oder Taktwechsel einen einfachen oder gelegentlich sogar keinen Taktstrich und setzt ebenso (vor allem am Schluss von Secchi) einen einfachen Taktstrich statt eines Doppelstrichs bzw. einen Doppelstrich statt eines Schluss-Strichs. In der NMA stehen in solchen Fällen entweder Doppel- oder Schluss-Striche, während dieser Klavierauszug Mozarts folgt.

6. Der *Basso continuo* ist nach den NMA-Regeln in den Secco-Rezitativen ausgesetzt (von Heinz Moehn) und zugleich wie in der NMA als Herausgeberzusatz im kleineren Notensatz gehalten.

7. *Gesangsstimmen*: Notwendige Herausgeber-Vorschläge für Appoggiaturen in den Secco- und Accompagnato-Rezitativen sind im kleineren Stich über den Gesangssystemen angebracht. In den geschlossenen Nummern spielt die Appoggiatur eine geringe Rolle; entsprechend gibt es nur wenige Fälle, in denen – über Mozarts eigene Hinweise in dieser Richtung hinaus – diesbezügliche Anregungen zu geben waren. Alle diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern sollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen.

Auf die Möglichkeit, Fermaten auszuzieren, wird in Anmerkungen hingewiesen (im NMA-Band selbst stehen dort ausnotierte Anregungen der beiden Herausgeber); in den meisten Fällen

können allein Stilgeschmack und künstlerisches Vermögen des Sängers über Auszierung oder Nichtauszierung entscheiden. Echte „Eingänge“ oder „Übergangs“-Fermaten begegnen in reiner Form im *Don Giovanni* ausgesprochen selten, so etwa in den beiden Don Ottavio-Arien No. 10a und No. 21, zu denen Mozart selbst „Eingänge“ komponiert hat (S. 445, T. 36, bzw. S. 345, T. 43 bis 48). Zwischen diesen beiden Extremen – im ersten Fall lediglich eine melodische Floskel, im zweiten eine auskomponierte, vom Orchester begleitete Koloratur – liegen die ebenfalls auskomponierten „Übergangs“-Fermaten der „Champagner“-Arie (No. 11, S. 146–151), deren „treibender“ Charakter im Gegensatz zur gewohnten „ruhenden“ Übergangsfemate jedoch eher der Kategorie des Musikdramatischen zuzuordnen ist.

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

Wolfgang Rehm
Hallein (Salzburg), Mai 2005

ZUR DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG

Bei dem Versuch, die inhaltlichen und formalen Wechselbeziehungen von Musik und Text des *Don Giovanni* auch im Deutschen zu bewahren, dabei den ursprünglichen Wortlaut möglichst getreu wiederzugeben und doch Rückwirkungen des deutschen Textes auf den musikalischen Ablauf möglichst zu vermeiden, folgte der Übersetzer vor allem nachstehenden Grundsätzen:

1. Konventionelle Bilder und Formeln, insbesondere bei den der Opera seria verpflichteten Figuren des *Don Giovanni* (Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio) sind im Deutschen durch entsprechend formelhafte Wendungen wiedergegeben: Der idiomatische Gegensatz der Welt der Personen von Stand zu denen des Volkes (Leporello, Zerlina, Masetto) ist ein wesentliches Stilmittel der Oper.

2. Altertümliche Formen der Anrede („ihr“ statt „Sie“, „euer“ statt „Ihr“) sind beibehalten; in ihnen und in Wendungen wie „mein Herr“ u. ä. spiegelt sich eine vergangene Gesellschaftsordnung. Diese Ordnung zu aktualisieren, hätte bedeutet, die Grundlagen der Oper zu verän-

dern, damit aber auch bedeutende Inkongruenzen zwischen Text und Musik zu schaffen.

3. Bilder und Metaphern des Librettos sind, so weit dies möglich ist, durch verwandte deutsche Bilder wiedergegeben – auch dann, wenn andere Bilder vielleicht treffender und gebräuchlicher gewesen wären, denn vielfach haben diese Bilder unmittelbare Rückwirkungen auf den Charakter der Komposition.

4. Musikalisch exponierten Tönen oder Abschnitten, denen im Italienischen bedeutsame Textworte oder Verse zugeordnet sind, sind mög-

lichst sinnverwandte deutsche Worte unterlegt; gelegentliche Inversionen der deutschen Syntax sind dabei in Kauf genommen.

5. Die Reime des Librettos sind durch entsprechende Reime im Deutschen wiedergegeben, wenn sie entweder für die Komposition bedeutsam waren (z.B. bei paralleler Phrasenbildung) oder sich zwanglos ergaben. Die Bindung der musikalischen Struktur an die Reimordnung verbot es dabei, etwa Reimpaare durch Kreuzreime wiederzugeben.

Walther Dürr

PREFACE

“For here they talk about nothing but *Figaro*. Nothing is played, sung or whistled but *Figaro*. Certainly a great honor for me.” (Mozart, writing from Prague on 15 January 1787 to Gottfried von Jacquin in Vienna.)

In early 1787 Mozart made his first visit to Prague, where he attended a performance of *Le nozze di Figaro* on 17 January and conducted the performance five days later. Thoroughly impressed by the huge success of his opera and the personal triumphs he had enjoyed during his visit, he and his wife left the city on 7 February, but not before he had concluded a contract to write a new opera for the next season. This contract, signed with Pasquale Bondini, the director of Count Nostitz’s National Theater, led to the composition of his first opera for Prague, *Don Giovanni* (K. 527). Ever since its première on 29 October 1787, the opera has moved audiences over and over again and has occupied a special position in Mozart’s rich and variegated output for the stage. This special position is equally evident in its unique reception history, which has been constantly in flux to the present day. As early as 1813 the German musician and novelist E. T. A. Hoffmann referred to *Don Giovanni* as “the opera of all operas”; the great Danish philosopher and theologian Søren Kierkegaard, in

his seminal *Either/Or* of 1843, wrote that “Mozart’s *Don Juan* occupies pride of place among all classical works of art.”

There can be no question that Mozart’s *dramma giocoso* of the “punished rake” also owes its aura, its singular grandeur, to the circumstances that greeted the composer in Prague. The National or “Estates” Theater, which has survived from Mozart’s day to our own, contributed in no small measure to the opera’s uniqueness by virtue of its deep stage and superb machinery. So did the open-mindedness of the Prague audience towards their visitor from Vienna, who spent the happiest and most successful days of his late Viennese period while visiting the Bohemian capital in January and autumn 1787.

Having returned to Vienna some time around 12 February 1787, Mozart probably turned immediately to his trusty *Figaro* librettist Lorenzo Da Ponte, a Venetian *littérateur* then active in Vienna as poet to the court theater, in order to discuss the new commission and to ask him for an opera libretto. The subject, proposed by Prague’s impresario Bondini, had exercised a formative impact on the mind of Western man ever since it was introduced as a spoken play by Tirso de Molina (this was to be its thirty-fourth retelling). Da Ponte, writing later in his not always reliable

memoirs (New York, 1823f.), fails to mention, as he did for *Figaro*, that he patterned his libretto on its immediate predecessor, Giovanni Bertati's *Don Giovanni o sia il convitato di pietra*, which had been performed in Venice as a one-act opera with music by Giuseppe Gazzaniga on 5 February 1787. Da Ponte's adaptation goes far beyond Bertati's in point of quality and must be regarded as a poetic and dramatic achievement of great distinction, even if assumed that Mozart, as in so many other cases, had a hand in its writing. Where Da Ponte availed himself of Bertati's libretto, Mozart drew on the corresponding passages of Gazzaniga's setting, particularly in the "Introduzione" (no. 1).

Mozart's correspondence became increasingly sporadic during this period, and nowhere does it mention his work on *Don Giovanni*. Nor we have any other documentary evidence on the opera's gestation. Nevertheless, a fairly accurate picture of its genesis can be drawn from the manuscript paper Mozart used when writing out the score.¹

The date of the Prague première of *Don Giovanni* (14 October) had probably been scheduled no later than August 1787. On 1 October, when Mozart set out with Constanze on his second visit to Prague (the one poetically embroidered by Eduard Mörike in 1855), there were still a number of gaps in the score and, for whatever reasons, in the first libretto, which was still incomplete when printed in Vienna. Three days later the Mozarts arrived in Prague, where Wolfgang composed the overture, committing it to paper shortly before the première. It was also here that he composed No. 6 of Act 1 (probably a

second version), several *secco* recitatives in Act 2 (Nos. 16, 17, and 22), and the complete Act 2 finale (No. 24).² Da Ponte arrived only a few days after Mozart: he had to be on location, of course, to attend to any necessary changes during the rehearsals. There were also things to be done before the definitive libretto could appear in print.

Mozart felt that no more than ten days would suffice to bring *Don Giovanni* to performance level. In the event, he evidently had far too sanguine a view of local circumstances, especially with regard to the zeal and abilities of his singers. The day of the première, 14 October, was instead given to a revival of *Figaro* under Mozart's direction. After several postponements (Da Ponte had already left for Vienna on orders from the emperor), the première of *Il dissoluto punito, o [sia] Don Giovanni*, as the work is called in the printed librettos and in Mozart's autograph thematic catalogue (where it was entered as an "opera buffa" on 28 October), finally went on the boards of the Estates Theater on 29 October. (Incidentally, one member of the audience was Giacomo Casanova, who had arrived at the Golden City a few days earlier.) To judge from contemporary accounts, the success must have been tremendous. Once again we can quote one of Mozart's own letters on the subject (4 November): "My opera had its first performance on October 29th and was received with the greatest applause." Further below we read: "Perhaps it will be performed in Vienna after all? – I hope so!" It was the greatest operatic success the composer was ever to receive. The Mozarts left Prague on 13 November and presumably arrived in Vienna on 16 November 1787.

1 Autograph: Bibliothèque nationale de France Paris, Département de la Musique. At least since 1799–1800, when Johann Anton André of Offenbach acquired Mozart's posthumous estate from his widow Constanze, this manuscript has lacked several items: the recitative of the graveyard scene, "Ah ah ah ah, questa è buona" (Act 2, Scene XI, with an alternative passages in the "Vienna version of 1788"; see p. 350); the *Harmoniestimmen* for winds and timpani in the three great ensembles Nos. 13, 19, and 24 (they may have been written wholly or partially on separate leaves to save space); the duet for Zerlina and Leporello K. 540^b (No. 21a), which was written in 1788 for the Vienna production and appears in Mozart's autograph thematic catalogue; the conclusion of No. 24 (mm. 858–71), where it is written out incompletely in a copyist's hand; and the *secco* passages in the recitatives for Scenes IX and Xa–c of

the "Vienna version" (pp. 448–9 and 450–70). For all these sections the musical text is basically secured by pre-1800 secondary source material. A full discussion can be found in the *Neue Mozart-Ausgabe* II/5/17 (Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm) of 1968 (21997, 32001) with the addendum of 2001 and the critical report of 2003 (Wolfgang Rehm).

2 Mozart did not write out the part of Donna Anna in mm. 605–17 of the finale, even resorting to whole-bar rests in mm. 612–17. The suggestion printed in small type in NMA is taken from secondary sources and need not be regarded as mandatory. After all, it makes perfectly good sense to have Donna Anna (as Mozart probably intended) wait for the end of the "Tutti" (mm. 605–17) before entering with her solo passage in bar 619.

The jubilation and applause heaped upon *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni* in Prague did not pass unnoticed at the imperial court in Vienna. On 7 December 1787 Mozart was made a musician of the imperial chamber, both increasing his income and enhancing his prestige. Still, given the Viennese penchant for intrigue, he would have had a difficult time arranging a production of *Don Giovanni* in Vienna, as he had wished, if Emperor Joseph II had not personally ordered the performance to take place (another item of information from Da Ponte's memoirs). Owing to the new cast, the Vienna production necessitated changes to new numbers, additional recitatives, cuts, and rearrangements, especially in the second act, and has thus become known as the "Vienna version". The first Vienna performance already took place in the "Royal-Imperial National Court Theater" on 7 May 1788, a good six months after the Prague première. The mood at court was obviously subdued; even Count Karl von Zinzendorf, as authoritative as he was famous for his accounts of Vienna's musical scene at this time, could say nothing more substantial of the evening of 7 May 1788 than "*a l'opera. Don Giovanni. La musique de Mozart est agréable et très variées.*" All the same, the opera was given fifteen times 1788, of which the last performance, on 15 December, took place in the presence of the emperor. It was also the last Viennese performance of the opera during Mozart's lifetime.

The problem of the "Vienna version" has left its mark on the vocal score both verbally³ and in the new music, which, as in NMA II/5/17 (see note 1), we present in the appendix (pp. 444ff.)⁴

3 See the explanatory comments on pp. 140, 336, and 341. In addition to the cuts made in the autograph for the 1788 Vienna production (see notes on pp. 410, 412, and 427), Mozart himself later made further cuts in Nos. 4, 15, and 19 in a Viennese copy of the score dating from 1788. These cuts are annotated and marked on pp. 73f., 255f., 259–61, and 326–32. Most of them can also be found in the twelve surviving parts of an early body of performance material belonging to the aforementioned copyist's score.

4 No. 21b, Donna Elvira's scene from the "Vienna version" (K. 540^{a-c}), is reproduced twice in this vocal score: once in its original E-flat major version (pp. 471–80), and again in the equally authentic D-major alternative (pp. 481–90), which was probably the one used by the singer of the Vienna production, Caterina Cavalieri. Mozart, in his autograph score, provides appropriate instructions regarding the transition from the accom-

panied recitative to the D-major aria (mm. 20–26; see comments on p. 482) and made a number of minor changes to the aria itself for the new key.

5 See NMA II/5/17 (pp. XIff.) and the critical report of 2003 (pp. 57–62 and section "I. Sources" on pp. 15–79).

as Nos. 10a, 21a, and 21b (K. 540^{a-c}). For the purposes of this introduction, the most we can say about this problem from today's perspective, following a reassessment of the sources, is the following summary. Faced with the lukewarm reception given to the Vienna production of 1788 (unlike the Prague production of 1787), there can be no room for doubt that Mozart tried out various alternatives and indulged in experimentation. For this reason, various more or less conflicting versions may well have gone on the boards from one performance to the next (there are practically no limits to the imagination on this point). Consequently, we should bear in mind today, as Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm already remarked in 1968, that the Viennese *Don Giovanni* "has the peculiar character of the variable, the experimental, the non-definitive".⁵

Nor is this the proper place to discuss the pros and cons of the two versions, much less the "mixed version" still customarily used today. Instead, we shall turn once more to Søren Kierkegaard, again from *Either/Or*: "Mozart, with his *Don Juan*, entered the small but immortal host of those men whose names and works are not forgotten with the passage of time, for they shall be remembered by Eternity."

The Plot

Act 1: Leporello is waiting for his master, Don Giovanni, in front of the home of the Commendatore, complaining about the servant's lot. He hides as the Don dashes out of the house with Donna Anna in pursuit, crying for help. The Commendatore, Anna's father, arrives and challenges Giovanni to a duel. It is an unfair contest, and the Don slays the old man, at which point master and servant both scurry away. Donna Anna, who had rushed back into the house, now returns with her fiancé Don Ottavio and discovers her dead father. Ottavio tries in vain to calm the distraught woman: she commands him to swear revenge.

A quarrel ensues on the street between Don Giovanni and Leporello, who upbraids his mas-

ter for his disorderly ways. The Don, in love with every new beauty he sees, senses a female fragrance. Donna Elvira enters in high agitation, looking for the man who abandoned her in Burgos: Don Giovanni. The Don approaches the unknown beauty to offer his consolation, but flees the moment he recognizes her. Leporello is left to explain that she is only one of many, and certainly neither the first nor the last, underscoring his points with a long list of the Don's conquests. Elvira resolves to seek revenge on Don Giovanni.

Peasants are dancing, singing, and making music at Zerlina and Masetto's wedding party. Don Giovanni, taking a liking to Zerlina, invites them all to his palace and orders Leporello to deal with Masetto. Left behind with Zerlina, the Don seduces the initially reluctant girl by promising to marry her. As he tries to lead her into his palace, Donna Elvira intervenes and warns the girl against the treacherous Don. Now Anna and Ottavio encounter Don Giovanni and ask for his support. But Elvira, having led Zerlina away, returns and warns them against the miscreant. As Giovanni leaves, Donna Anna recognizes in him the man who forced his way into her room at night and murdered her father. She describes the occurrences of this night to her fiancé and again commands him to seek revenge. Left alone, Don Ottavio refuses to believe a nobleman capable of such baseness, but feels duty-bound either to free Anna from her deception or to seek revenge.

Leporello reports to his master what he accomplished at the wedding party – that he calmed Masetto, that Donna Elvira returned young Zerlina to her bridegroom, and that he has successfully shaken off Elvira. The Don resolves to lengthen his list of conquests during a grand feast of love.

The peasants are sitting and dozing on lawn benches in a garden. Zerlina tries to placate the jealous Masetto. At first she succeeds, but Don Giovanni's voice again raises his suspicions. Giovanni arrives with servants and commands them to lead all and sundry into the ballroom of his palace. He again makes promises to Zerlina, but upon seeing Masetto he pretends to be escorting her back to her betrothed. Enter Anna, Elvira, and Ottavio, all masked and seeking to accost the Don. He observes them from a window in the company of Leporello, who, at his master's request, invites them to join the feast.

The feast is underway in the palace. Don Giovanni toys with Zerlina, leaving Masetto livid with rage. Enter the three maskers, to gestures of welcome from Giovanni. The musicians again strike up a dance, and the couples pair off. Various dances are heard simultaneously: a minuet for the aristocrats, a contredance and a "Deutscher" for the others. Leporello is told to distract Masetto so that Giovanni can steal away unnoticed with Zerlina in an adjoining room. Soon the young lady is heard to emit a scream from that very room. The musicians and everyone else flee the ballroom while the three maskers and Masetto rush to Zerlina's aid. Don Giovanni emerges from the door, dagger in hand, dragging Leporello behind him. He accuses Leporello of being too forward with Zerlina and declares his intent to punish him. Ottavio orders Giovanni to end his evil charade. He, Anna, and Elvira drop their disguises. In the general *mélée* that follows, Giovanni manages to escape.

Act 2: Street scene. Leporello tries to quit his master's service, but the Don regains his good will by giving him money. The path is now free for new adventures: Don Giovanni has set his sights on Donna Elvira's lovely chambermaid. To increase his chances of success, he exchanges cloak and hat with Leporello. Elvira, standing at the window, mistakes Leporello, now in his master's clothes, for Don Giovanni, who swears love and fidelity to her while hiding behind his servant. Giovanni orders Leporello to embrace her in his stead, play the lover, and quickly lead her away. Elvira appears on the street, aflame with love. The Don drives the purported couple away and strikes up a serenade to Elvira's chambermaid. Hardly does he seem to descry a figure at the window than Masetto, armed with flintlock and pistol, arrives in the company of peasants to wreak his anger on Don Giovanni. Imitating his servant, Giovanni greets the peasants, offers his help, and dispatches them in various directions until the only one left is Masetto, whom he disarms and beats to a pulp. Hearing Masetto moan at the blows he has received from the purported Leporello, Zerlina hurries to him and promises to ease his pain.

Leporello, now in the courtyard to Donna Anna's house, is trying to rid himself of Elvira. Hardly has he found a moment to effect an escape than Donna Anna and Don Ottavio appear

with Zerlina and Masetto at their side. All mistake Leporello for Don Giovanni and are amazed when Donna Elvira leaps to his defense. Trembling with fear, Leporello reveals his true identity. Zerlina upbraids him for beating Masetto. Leporello explains the intrigue and dashes away. Now Ottavio is finally convinced of Giovanni's guilt and resolves to bring him before the law.

The next two arias, Nos. 20 (Leporello) and 21 (Don Ottavio), were discarded in the "Vienna version" of 1788, with its authentic but problematical text. In lieu of No. 21, Ottavio's aria No. 10a (K. 540^a) was inserted in Act 1 following No. 10. A new plot line with a focus on Zerlina and Leporello was added to Act 2 (Duet No. 21a, K. 540^b). With the entrance of Zerlina and Donna Elvira in Scene Xc (pp. 468–70), this "subplot" leads into No. 21b, Donna Elvira's "Recitativo accompagnato ed Aria" (K. 540^c), which is immediately followed by the recitative of the graveyard scene ("*Ah ah ah ah, questa è buona*", pp. 350–59).

Master and servant successively enter the graveyard, where a statue of the Commendatore has been erected. After slipping into their proper clothes, Giovanni tells Leporello of his new exploits with a young woman who mistook him for Leporello. When she noticed her mistake, he was only able to escape by leaping over the graveyard wall. "What if she were my wife!" exclaims Leporello, whereupon Giovanni bursts into laughter only to be silenced by the voice of the Commendatore: "Your laughter shall vanish by break of day." Leporello, quaking with fear, invites the statue, at his master's request, to a midnight repast in Giovanni's palace. The Commendatore nods in assent, and then distinctly replies "Yes" when invited by the Don himself.

In a darkened room, Don Ottavio asks his betrothed to marry him the very next day. Donna Anna bids him to be patient.

Don Giovanni sits down to a meal in his palace's banquet hall. Leporello brings in the dishes while the musicians play well-known excerpts from various operas (including *Le nozze di Figaro*). Donna Elvira bursts into the room and pleads with Giovanni to change his life. He mocks her and sings in praise of women and wine. Elvira leaves the hall only to rush back with a scream and flee by the other side. Giovanni sends Leporello to inquire. Before he returns, he too emits a scream and recounts, trembling, that the "man in

white" – the marble statue – is approaching. A loud knock is heard at the door. Leporello, asked to open it, crawls beneath the table in abject fear. Giovanni, candlestick in hand, opens the door himself. The Commendatore stands before the Don, who orders Leporello to set another place at the table. The statue declines and asks Don Giovanni in return: "Will you come to my repast?" Leporello, shivering with fear, begs his master to decline the invitation, but the Don decides to accept it. The Commendatore demands his hand in pledge. Giovanni gives him his hand only to be seized by an icy coldness. The statue demands that he repent and mend his ways – in vain. With the words "Your time has come", the Man in White exits the stage. Fire breaks out; the ground trembles; threatening sounds are heard from subterranean furies while Don Giovanni, screaming, is swallowed into the bowels of the earth.

Leporello creeps out of his hiding place. The other characters arrive, accompanied by court bailiffs. Leporello recounts the Don's infernal demise, whereupon all make new plans: Donna Anna will give her hand to Don Ottavio in a year's time; Donna Elvira shall retire to a convent; Zerlina and Masetto decide to hold a celebration at home; Leporello will go to the tavern in search of a new and better master. Then they all join voices to proclaim the moral of the story: "Thus the fate of evil-doers".

Notes on the Performance Practice and the Layout of the Vocal Score

Our vocal score is based on the edition of *Don Giovanni* (K. 527) prepared by Wolfgang Plath (1930–1995) and Wolfgang Rehm in 1968 for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA II/5/17). The present preface is heavily indebted to the introduction to that volume (pp. VIIff.), which deals exhaustively with all aspects related to the genesis of the Prague version (1787) and the Vienna version (1788), which are kept clearly separate in the NMA volume. It also covers the relevant musical and textual sources consulted for the edition and touches on performance practice in a section entitled "Special Remarks" (pp. XIVff.). We therefore urge anyone preparing to rehearse a modern performance of Mozart's second "Da Ponte opera" to read this introduction as well as the critical report cited in note 1, which takes a

meticulously argued stand on the problem of the Prague and Vienna versions (see esp. pp. 57–62) and adds important new information.

Our vocal score has been kept deliberately simple and has been prepared according to the following guidelines:

1. We refrain from making typographical distinctions between the autograph score and the free additions in our numbering of the self-contained numbers and their headings (“Aria”, “Quartetto”, “Recitativo” etc.). Nor do we make distinctions in the set descriptions and stage directions with regard to the autograph score, the printed librettos (Prague, 1787, and Vienna, 1788), and the free additions.⁶

2. The original Italian words are generally presented in modern orthography. The German translation, by Walther Dürr, is printed entirely in italics and follows Germany’s new rules of spelling and punctuation.

3. The very few additions to the musical text in the NMA are limited entirely to the vocal parts. They are identified typographically by means of parentheses (for accidentals), dotted lines (for slurs), or small type (for dynamic marks). On very rare occasions, Italian words are enclosed in parentheses and notes or rests are printed in small type. Suggestions regarding the execution of appoggiaturas are enclosed in square brackets; this also applies to the piano part.

4. A few non-autograph tempo marks in the autograph score are printed in italics: “Allegro” for No. 3 (p. 50, added by someone other than Mozart), “Allegro” on m. 49 of No. 7 (p. 104), and “Allegretto” on the upbeat to m. 61 of No. 12 (p. 159).

5. In the autograph score of *Don Giovanni*, Mozart frequently draws a single barline in front of a change of tempo and/or meter in self-contained numbers, or occasionally no barline at all. Similarly, he often uses a single barline instead of a double bar (or a double bar instead of a final double bar), especially at the end of *secco* recitatives. In such cases, the NMA uses either a double bar or a final double bar. We have adopted Mozart’s original barlines for the purposes of the vocal score.

6. The realization of the figured bass (by Heinz Moehn) in the *secco* recitatives follows the NMA guidelines. As in the NMA, it is also printed in small type to identify it as an editorial addition.

7. *Vocal parts*: Essential suggestions from the editor for the rendering of appoggiaturas in the *secco* and accompanied recitatives appear in small type above the vocal staves. As appoggiaturas play an insignificant role in the self-contained numbers, few suggestions are called for (beyond Mozart’s own instructions). None of these suggestions is mandatory; their purpose is merely to inspire singers to improvise versions of their own.

The possibility of embellishing fermatas is mentioned in the notes (written-out suggestions from the two editors can be found in the NMA volume). In most cases the decision whether or not to embellish a fermata is left entirely to the taste and skill of the singer. Genuine “lead-ins” (*Eingänge*) or “transitional” fermatas are extremely rare in *Don Giovanni*; they can be found, for example, in Don Ottavio’s arias Nos. 10a and 21, where Mozart himself composed lead-ins (m. 36 on p. 445 and mm. 43–8 on p. 345). These two instances – the first is merely a snippet of melody, the second a written-out coloratura with orchestral accompaniment – mark extreme cases. Between them lie the likewise written-out “transitional” fermatas in the “Champagne Aria” (No. 11, pp. 146–51), which, unlike the usually “tranquil” transitional fermata, have a propulsive character that lends them a dramatic flavor.

Page numbers enclosed in square brackets in a vocal text refer to the continuation of the part.

Wolfgang Rehm
Hallein (Salzburg), May 2005

NOTES ON THE GERMAN TRANSLATION

The translator has attempted to preserve the semantic and syntactical interplay between music and words in *Don Giovanni* while remaining as faithful as possible to the original meaning and avoiding, as far as possible, any repercussions from the German words on the progress of the

⁶ In both cases readers should consult NMA II/5/17 and the critical report of 2003.

music. In doing so he has adhered to the following principles:

1. Conventional images and formulae, especially for the *opera seria* figures (Donna Anna, Donna Elvira, and Don Ottavio) are reproduced with similarly formulaic turns of phrase in German. The contrast in idiom between persons of high station and the common folk (Leporello, Zerlina, Masetto) is one of the opera's essential stylistic devices.

2. Antiquated forms of address ("ihr" instead of "Sie", "euer" instead of "Ihr") have been retained since they mirror a bygone order of society. The same applies to such turns of phrase as "mein Herr". To update these phrases is to alter the basis of the opera, and thus to create major anomalies between the words and the music.

3. Images and metaphors in the libretto are rendered with related German images wherever possible, even where others might have been

more apt or more commonly in use. Many of these images have direct repercussions on the character of the musical setting.

4. Where pitches or passages are exposed in the score in order to emphasize words or lines of verse in the Italian libretto, the German words assigned to them have been kept as synonymous as possible, even if this has occasionally necessitated inversions in word order.

5. Rhymes in the libretto are rendered with corresponding rhymes in the German wherever they are of compositional significance (e.g. in parallel phrases) or resulted with no great effort. The connection between the musical structure and the rhyme scheme prevented us from, for example, replacing paired rhymes with alternate rhymes.

Walther Dürr

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter