

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni

dramma giocoso in due atti

[Atto Primo]

Mozart, Wolfgang Amadeus

Breslau, 1868

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-134675](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-134675)

Vorrede.

Meine ursprüngliche Absicht, dem gebildeten musikalischen Publikum in einem neuen Klavierauszug des Don Giovanni eine entsprechende Textverdeutschung darzubieten, begegnete einem von der Leuckart'schen Verlagshandlung seit lange gehegten Entschluss zur Veranstaltung einer kritischen Partituranzeige. Die Ausführung dieses Entschlusses war nur aus dem Grunde verzögert worden, weil der kunstsinnige Besitzer der Handlung, Herr Constantin Sander, längere Zeit nach einem ihm genügenden deutschen Text gesucht hatte. Als Herr Sander mit meiner Uebersetzung bekannt wurde*, ersuchte er mich um Ueberlassung derselben für die Partitur und bot mir zugleich die Redaction der von ihm beabsichtigten Ausgabe an. Ich nahm keinen Anstand, darauf einzugehen, da ich mit dem Autograph bereits vertraut war und von der bewährten Güte der Besitzerin hoffen durfte, es möchte mir auch noch die erforderliche gründlichere Vergleichung gestattet werden. Diese Hoffnung hat sich in vollem Umfange bestätigt. In der jedem musikalischen Besucher Badens wohlbekannten Villa Viardot war mir wiederholt zu wochenlanger Arbeit ein Zimmer mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt, und für solches Entgegenkommen kann der aufrichtigste Dank nicht lebhaft genug ausgesprochen werden.

Im September 1867 war die Vorbereitung für den Stich vollendet.** Dieser selbst konnte, bei der Geschäftsüberhäufung der betreffenden Anstalt, nicht sofort in Angriff genommen werden, und auch nach seiner Beendigung ist Aufschub eingetreten, weil

* Die erste Anregung zur Uebersetzung kam mir von meinem Freunde Alfred v. Wolzogen, der um eine würdige Bühnendarstellung des Don Juan vielfach bemüht gewesen ist. Durch ihn bat Herr Sander (als Verleger der demnächst auszugehenden, schon seit Jahren vorbereiteten Schrift, in welcher Herr v. Wolzogen auf Grundlage meiner Uebersetzung eine für das Theater bestimmte Bearbeitung der Oper liefert) die Uebersetzung kennen gelernt. Herr v. Wolzogen war es zunächst um Reinigung der Oper von scenischen Vermählungen und entstellenden Bühnentexten zu thun; in der ersten Beziehung dürften seine Bestrebungen leichter durchdringen als in der zweiten. Dramatische Sänger werden in meinem deutschen Text die genaue Rücksichtnahme auf ihre Bedürfnisse nicht verkennen; aber wie viele von ihnen geneigt sein mögen, die altgewohnten Texte aufzugeben und dafür neue einzulernen, muss dahingestellt bleiben. Ich vermute, eine sorgfältige Uebersetzung werde ausserhalb der Theaterkreise mehr Empfänglichkeit finden als in diesen, und jenen andern, grösseren Publikum ist der oben erwähnte Klavierauszug zugeeignet, welcher nicht anbleiben soll, nur vorläufig über der Partitur zurückgestellt wurde. Auch der neuen Partitur wird man es ansehen, dass, während sie alle von den Kapellen zu stellenden Anforderungen erfüllt, bei ihrer Redaction besondere Rücksicht auf ein ernstes Studium des Werks genommen ist.

** Im Januar 1868 erschien das gedruckte Circular, mit welchem die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel das Bevorstehen einer neuen, revidirten Partituranzeige der Mozart'schen Opera ankündigt. Neben diesem freudig zu begrüssenden Unternehmen wird die Leuckart'sche Ausgabe des Don Giovanni immerhin ihre Stelle finden, da sie, wie eine Vergleichung mit der bereits vorliegenden neuen Idomeneo-Partitur zeigen kann, von einem etwas andern Gesichtspunkt ausgeht.

ich vor dem Reindruck eine nochmalige Einsichtnahme des Autographs für nöthig erachtete. Desshalb sah sich die Verlagshandlung veranlasst, die Versendung der Partitur im Jahre 1868 nicht mehr vorzunehmen.

Wenn die gegenwärtige Ausgabe auf dem Titel als „erstmalig nach dem Autograph“ redigirt bezeichnet ist, so lässt sich diess sicher begründen aus der weitgehenden Incorrectheit der früheren Ausgaben, welche den Gedanken an eine Benützung der Originalhandschrift unbedingt ausschliesst. Zugleich aber müssen die Redactoren jener Ausgaben von der Verantwortlichkeit für die wesentlichsten Incorrectheiten freigesprochen werden; denn ihre Thätigkeit lässt sich noch jetzt controliren. Die Musikalienbibliothek des Stuttgarter Hoftheaters besitzt eine sehr alte Abschrift, welche die in Wien (1785) nachcomponirten Stücke noch nicht hat, also aus der Zeit unmittelbar nach der Prager Aufführung (1787) stammen muss. Diese Abschrift stimmt genau mit dem ersten Druck der Partitur (1801), enthält alle Fehler desselben, nur sehr wenige ausgenommen. Da nicht sie selbst das Manuscript für den Druck abgegeben haben kann, so ist aus jener Uebereinstimmung auf eine gemeinsame Fehlerquelle zu schliessen. Schon die erste, unmittelbar nach dem Autograph genommene Copie ist fehlerhaft gewesen, und aus dieser Copie haben sich dann die Fehler in alle späteren Abschriften übertragen. Eine Vergleichung der für den Druck benützten Abschrift mit dem Autograph war vermuthlich irgend Jemandem übertragen, ist aber augenscheinlich nicht zur Ausführung gekommen. Der Druck birgt wahrhaft gröbliche Fehler: Auslassungen von Takten oder ganzen Stellen in den Blas-Instrumenten und sogar in Singstimmen, rhythmische und harmonische Verschiebungen, Verwechslung zweier Instrumente oder zweier Personennamen, veränderte Stimmführung eines Instruments, willkürlich zugesetzte Bögen im *staccato*, falsche Vortragszeichen aller Art. Nimmt man hierzu noch die vielen falschen, obschon nur selten der Harmonie widersprechenden Einzelnoten, das Fehlen mancher Noten und Zeichen \times , so ergibt sich, selbst wenn man geringere Ungenauigkeiten gar nicht rechnet, eine solche Menge von Unrichtigkeiten, dass nur Derjenige an ihre Zahl glauben kann, der Zeile für Zeile vergleicht. Aber diese Unrichtigkeiten sind, wie bereits bemerkt, keine Druckfehler; vielmehr gibt der erste Partiturdruk, welcher überhaupt für seine Zeit eine höchst anerkennenswerthe Leistung war, Zeugnis von einer sehr sorgfältigen Correctur nach der nur leider untreuen Vorlage. Abgesehen von den dieser Vorlage zur Last fallenden Mängeln und einigen bei der Redaction aus Missverständnis vorgenommenen Abänderungen ist die erste Ausgabe (Typendruck) correcter als die zweite (Plattendruck, 1840); denn diese enthält ausser den sämtlichen unverschuldeten Unrichtigkeiten der ersten noch wirkliche Druckfehler und mehrere Redactionswillkürlichkeiten.

Die Tempobezeichnungen, welche in den alten Ausgaben bei Nr. 7 und Nr. 12 des I. Akts je am zweiten Theil ($\frac{3}{4}$) und dann bei den drei Stücken der Tafelmusik im zweiten Finale stehen, von denen aber das Autograph nichts weiss, können in die als

Manuscript verwendete Abschrift nur aus einer andern Abschrift gerathen sein, in der sich ein Kapellmeister jene Tempi nach Gutdünken notirt hatte. Dass an eine auf Mozart zurückgehende Tradition nicht zu denken ist, lehrt an den Tafelmusikstücken die Vergleichung der fälschlich eingeschriebenen Tempi mit denen, welche in den Partituren der drei benützten Opern an den betreffenden Stellen vorgezeichnet sind; man sieht dann, dass das zu Anfang des Finale stehende *Allegro* (S. 383) fortgelten soll bis zum Auftreten der D. Elvira (S. 396).

Mit Ausnahme des nachcomponirten Duetts „*Per queste tue manine*“ (S. 331) sind alle Nummern der Oper in Mozart's Handschrift vorhanden. Nur fehlen die Bellagen, auf denen zu einigen Sätzen diejenigen Instrumente gesondert geschrieben waren, welche in der Sparte selbst keinen Raum mehr fanden.* Von den Recitativen fehlt das dem Duett „*O statua gentilissima*“ vorangehende (S. 358—361), und ausserdem haben sich die nachträglich in Wien entstandenen Secco-Recitative (zweifelhaften Ursprungs) verloren, welche vor und nach dem zuerst genannten Duett („*Per queste &c.*“) stehen. (Auf die Lücken im Autograph wird bei den später folgenden „Bemerkungen“ noch je besonders hingewiesen werden.)

Obgleich das Autograph im Ganzen sehr pünktlich und deutlich geschrieben ist, kommen doch einzelne Flüchtigkeiten, kleine Versehen oder Vergesslichkeiten vor, wie sie bei raschem Hinschreiben so leicht erfolgen. Die meisten dieser Fälle liessen einen Zweifel über die richtige Lesart gar nicht aufkommen. Wo aber irgendwie gezweifelt werden kann, wird in den nachfolgenden „Bemerkungen“ die betreffende Stelle besprochen werden. Einige der nicht ganz klaren Punkte sind in der Stuttgarter Abschrift in offenbar richtiger Weise entschieden. Diess erregte in mir den Wunsch, die Quelle dieser Abschrift, nämlich die erste in Prag genommene Copie, einsehen zu können. Als solche darf wohl die ursprünglich im Prager Orchester benützte angesehen werden. Sie existirt noch, und aus ihr soll Mozart bei den ersten Prager Aufführungen dirigirt haben. Zur Zeit liegt sie in Wien, als Gegenstand eines Streits über Eigenthumsrecht. Es ist meinen angestrebten Bemühungen nicht gelungen, eigene Einsichtnahme zu erlangen; doch fand Herr Archivar C. F. Pohl in Wien Gelegenheit, die Copie für mich einzusehen. Mit der freundlichsten und dankenswerthesten Gefälligkeit hat Herr Pohl mir eine Anzahl Fragen, welche sich auf Vergleichung mit jener Copie richteten, beantwortet, und seine Mittheilungen setzen mich in den Stand, in den „Bemerkungen“ auf die „erste Prager Copie“ Bezug zu nehmen. Ich erlaube mir, diesen Namen als kurze Bezeichnung beizubehalten, weil ich, nach der mir bekannt gewordenen Geschichte der Copie, sie wirklich für die älteste halten muss, ob schon ein unanfechtbarer Beweis dafür nicht beigebracht werden kann. Die Hoffnung, es möchten sich in der Copie Einträge von Mozart's Hand finden, welche über einige im Autograph zweifelhafte Punkte Aufschluss geben könnten, hat sich nicht erfüllt. Dagegen war aus Herrn Pohl's Antworten auf meine Fragen zu schliessen, dass die Stuttgarter Abschrift mit der Prager Copie stimmt.**

* Das Autograph hat, wie ältere Partituren in der Regel, zwölf-liniges Papier. Wo also neben vollem Orchester mehrere Stimmstimmen vorkommen, reichten die Linien nicht aus und es wurden „Extrablätter“ benützt.

** Ueber die Beschaffenheit der Copie schrieb mir Herr Pohl unter Anderem: „Die Partitur enthält ursprünglich nur den italienischen Text; der deutsche wurde später zugefügt. Eine Correctur von Mozart's Hand konnte ich nicht auffinden; wohl aber scheinen drei italienische Worte Text, die der Copist vergessen, von einer Hand nachgefügt, die der Mozart'schen wenigstens sehr ähnelt.“

Ueber mehrere Stellen, namentlich auch wo Blas-Instrumente wegen Verlusts der Extrablätter nicht zu controliren waren, konnten alte Stimmen des Prager Orchesters verglichen werden. Herrn Kapellmeister Friedrich Smetana in Prag bin ich zu grossem Danke verpflichtet für die Güte, mit welcher er die von mir gewünschten Vergleichungen vorgenommen hat. Nur sind die ursprünglichen Stimmen nicht mehr complet; die meisten sind theilweise erneuert, manche ganz durch neu geschriebene ersetzt, wesshalb in einigen bedeutsamen Fällen die Vergleichung resultatlos blieb.

Für den italienischen Text kam mir der von Herrn Dr. Leopold v. Sonnleithner (1865) veranstaltete Wiederabdruck des Daponte'schen Libretto zu statten. Mozart schrieb das Italienische ganz correct und mit hübscher (italienischer) Hand; nur ist im Autograph, wie bei den meisten italienischen Operncomponisten, auf Interpunction wenig Rücksicht genommen. Wenn zuweilen der im Autograph stehende Text von dem des gedruckten Libretto etwas abweicht, bin ich in fast allen Fällen dem Autograph gefolgt, weil eine Irrung Mozart's dabei nicht anzunehmen ist.* — Die scenischen Vorschriften und Bemerkungen Daponte's hat Mozart nur zum Theil in seine Partitur übertragen; ich habe sie aus dem Libretto ergänzt. Andererseits hat Mozart hie und da eine Bemerkung auf eigene Hand hinzugefügt.

Die Schreibung im Autograph, der ich mich thunlichst anzuschliessen hatte, fordert einige Erläuterungen. Zur Vermeidung von Missverständnissen sind besonders die beiden nächsten Sätze zu beachten.

Wo zu Anfang einer Nummer oder eines neuen Abschnitts weder *f* noch *p* steht, ist immer *forte* gemeint.** Diess ist keine Eigenthümlichkeit Mozart's, sondern ein bei den älteren Componisten ziemlich allgemeiner Brauch, welcher den Vortheil hat, dass der Anfangsnote erforderlichenfalls eine specielle Nuancirung beigegeben werden konnte, ohne Ueberladung mit Zeichen. So z. B. S. 346, I, 1, wo das *forte* des Takts (bis auf das letzte Achtel) als selbstverständlich betrachtet wird, die erste Note aber (*sf*) noch besonders hervorgehoben werden soll. Aehnlich S. 36, VI, 2.

* Ein paarmal hat Mozart höchstwahrscheinlich selbständig geändert, dem Wohlklang zulieb, z. B. S. 267, II, 4, wo sein feines Ohr an dem unmusikalischen Klang des von Daponte gebrauchten Wortes „*antidoto*“ (*è un certo antidoto*) sich stossen musste. — S. 103, I, 2 ist „*pallor*“ um so viel schöner und bezeichnender als das Wort „*dolor*“ des Libretto, dass ich dieses letztere Wort nur für einen alten Druckfehler halte. — Die beiden Stellen in dem Recitativ S. 101: „*Signora, a tempo si ritorna &c.*“ (III, 2) und „*Bisogno abbiamo &c.*“ (V, 1) sind im gedruckten Libretto dem Ottavio gegeben, und das Wort „*Signora*“ ist erst in das Wiener Textbuch eingesetzt, während das Prager Textbuch „*amica*“ hat. Auch hier ist Unordnung in den alten Textbüchern wahrscheinlicher als ein Versehen Mozart's. — S. 277, II gibt das Autograph „*sola morte*“, wo im Libretto „*sol la morte*“ steht. Hier scheint Mozart wirklich unrichtig gelesen zu haben; die Gesangsdar über *sola* würde aber eine Trennung in „*sol la*“ nicht zulassen, wesshalb die Lesart des Autographs beibehalten wurde.

** Deshalb ist das *p*, welches (obwohl es in den alten Abschriften nicht steht) in den beiden früheren Partituranlagen zu den Anfang der *Canzonetta* Nr. 3 (S. 250) gesetzt wurde, ungerechtfertigt, wie auch schon der Anblick des Orchestersatzes selbst lehren könnte. Das *pizzicato*, welches zu der Beigabe des *piano* verführt zu haben scheint, spricht gerade gegen dasselbe. Man weiss aus den gewöhnlichen Aufführungen, wie matt hier ein leises *pizzicato* klingt; und wer zur *Canzonetta* die Mandoline von Vimerenti spielen hörte, erinnert sich gewiss des prächtig frischen Eindrucks, den das dominirende Instrument bei kräftigem Angriff hervorbringt.

Das *f* oder *p* in der Linie eines Instruments, dessen Thätigkeit durch mässige Pausen unterbrochen ist, gilt so lange, bis jenes Zeichen durch ein neues abgelöst wird, auch wenn während der zwischenliegenden Pausen das übrige Orchester einem veränderten Zeichen zu gehorchen hatte. Darin folgt Mozart gleichfalls nur einem älteren Brauch.*

Specialisirte Vorschriften über die Ausführung einer Stelle (z. B. über *Staccato*-Spiel oder über die Abwechslung zwischen geschleiften und gestossenen Noten) gibt Mozart, wenn die Stelle sich öfter und in nicht zu grossen Abständen wiederholt, in der Regel nur einmal vollständig. Ich habe diess beibehalten, namentlich weil sich Mozart zuweilen der erneuten Vorschrift selbst dann entschlägt, wenn statt einer genauen Wiederholung der Stelle eine Variante oder eine zweite, der ersten nah verwandte Stelle auftritt. So wahrscheinlich es auch sein mag, dass Mozart seine ursprüngliche Vorschrift auf die verwandte Stelle angewendet wissen wollte, so kommen doch Fälle vor, wo die Vorsicht Enthaltung von jeder Zuthat gebietet.

Bei gestossenen Gängen hat Mozart (gleich den älteren und manchen neueren Tonsetzern) häufig die Zeichen ganz unterlassen. Er konnte diess um so leichter, als er bei *legato* immer genau (und wiederholt) die Bögen setzt, wenigstens in den Streich-Instrumenten. Ich fand nur sehr wenige Fälle, wo in den Geigen die Bögen, auf welche bestimmte Analogien unzweideutig hinweisen, nicht geschrieben waren, und in diesen paar Fällen habe ich sie zugefügt. Wo solche zwingende Analogien fehlen, darf man im Autograph sich darauf verlassen, dass ein Geigentakt, welcher keinen Bogen hat, auch nicht gebunden gespielt werden soll. Nur wenn die Strichart sich so sehr von selbst ergibt, dass sie gar nicht vergriffen werden kann (wie z. B. S. 384, I, 4, oder S. 122), hielt Mozart das Beischieben von Bögen wirklich für überflüssig. — Bei den Blas-Instrumenten ist das Autograph mit Bögen sparsamer und weniger sorgfältig. Hier habe ich mehrmals zugesetzt, wenn objective Gründe vorlagen, doch nicht in solchen Fällen, wo ein *legato* entweder zweifelhaft oder unwesentlich oder auch völlig selbstverständlich ist. Wo es sich nur um Füllung der Harmonie handelt, hat Mozart offenbar Manches dem Geschmack der Bläser oder einer schon feststehenden Gewohnheit überlassen.

Bemerkenswerth sind solche Fälle, wo hinsichtlich des *legato* zwei verschiedene Instrumente verschieden behandelt sind, obschon sie gleichzeitig entweder ganz die nämliche Figur oder zwei sich ähnliche Figuren bringen. Beispiele zum Ersten: S. 29, I, 1 (Fagotte und Bass) und S. 267, II, 10 (Flöten und Violinen oder Fagotte), zum Zweiten: S. 14, I, 6 (Viol. I und Viol. II) und S. 168, II, 6 (bis zu Ende der nächsten Seite; Viola und Bass). Ich sehe darin feine, bewusste Unterscheidungen, deren Grund sich fühlen und verstehen lässt. Mozart nimmt bei seinen Bezeichnungen überall auf die Form einer Figur, auf die Wirkungsweise und Handhabung jedes Instruments so bestimmte Rücksicht, dass ich sogar S. 246, I, 3 die kleine Verschiedenheit zwischen dem Bass und den übrigen Streich-Instrumenten (am Ende des Taktes) nicht für zufällig halte; der gewichtigere Bogen eines Contrabasses führt sich anders als ein Violinbogen. Dass in Zerlina's Arie Nr. 5 (S. 266) die immer wiederkehrende Figur des zweiten Taktes nicht gebunden gespielt werden darf (wie die bisherigen Partiturausgaben es fälschlich verlangen), spürt man auch ohne Kenntniss

* Wer sich an diesen Brauch gewöhnt hat, findet die jetzt übliche fortwährende Wiederholung der Zeichen eher störend als förderlich. (Uebrigens sind in der neuen Partitur, wie meist auch im Autograph, unter besondern Umständen die Zeichen erneut, nämlich wenn ein Blattumschlag in die Pausen fällt oder das Pausiren lange anhält.)

des Autographs: ein *legato* nach den geschleiften Vorschlagsnoten würde die Grazie der Figur in Verschommenheit verkehren. Gerade deswegen aber kann Mozart in dem vorhin citirten Takte (S. 267, II, 10), dem einzigen wo er ausnahmsweise die Figur mit Bogen (und nur in den Flöten) begabt hat, diesen Bogen nicht aus Versehen hingeschrieben haben; er wollte augenscheinlich neben dem sauber absetzenden Spiel der Violinen (und Fagotte) die schmeichelnde Weichheit der Singstimme noch vernehmlicher machen durch Anschluss der Flöten an sie. Im Schlussritornell (S. 270), wo die Flöten die Figur ohne die Singstimme geben und mit dem ganzen Orchester *forte* blasen, haben sie keinen Bogen mehr. — Wer in diesen Punkten meine Auffassung für gesucht halten und lieber Nachlässigkeiten Mozart's annehmen will, dem bleibe es unbenommen; meine Pflicht war es jedenfalls, mich von jener Gleichmacherei fern zu halten, durch welche in die früheren Ausgaben theils die Redactoren, theils schon die alten Copisten entschiedene Fehler gebracht haben. Das Streben nach Uniformität hat dort in mancherlei Richtung übel gewirkt. Wo man in einer Mozart'schen Partitur findet, dass nicht in allen Instrumenten die *f* oder *p* oder *cresc.* genau in verticaler Säule übereinanderstehen, oder dass die Bläser nach ihren Pausen mit *forte* einsetzen während im Streich-Orchester noch ein *crescendo* andauert, oder dass die Streicher *sf* und gleichzeitig die Bläser *f* haben, oder umgekehrt die Streicher *f* und die Bläser bloss *mf*, da darf man nicht Unpünktlichkeit oder Inconsequenz voraussetzen: Mozart hat es so gewollt und wusste, warum er so schrieb.

Kleine Inconsequenzen kommen im Autograph allerdings vor, aber sie liegen nach einer andern Seite hin. Wenn S. 27, I, 4 die Viola $\text{[} \text{f} \text{]}$ und zwei Takte später $\text{[} \text{sf} \text{]}$ geschrieben ist, so entstand die zweite Form wahrscheinlich ohne bewusste Absicht Mozart's, galt ihm indess für brauchbar. S. 247, II, 2 und in der Wiederholung (zwei Takte später) hat der Bass im Autograph beidemal das *p* so wie gestochen; S. 239, I, 3 steht es gleich zu Anfang des Taktes. Der Unterschied ist in Wirklichkeit unwesentlich: denn S. 247 kann Mozart nicht wollen, dass die höchste Schwellung auf das angebundene Achtel gelegt und dann schroff abgebrochen werde, sondern ein vermittelnder Uebergang zum *piano* durch ein kurzes, in jenes Achtel fallendes *decrecendo* wird sich von selbst verstehen. — Bei flüchtiger Durchsicht könnte man Inconsequenzen an Stellen vermuthen, wo Alles in bester Ordnung ist. Es wird nicht überflüssig sein, ein paar Beispiele zu erwähnen. S. 8, I, 4 steht *sf*, vier Takte später bei den Holzbläsern und am Bass gleichfalls *sf*, in den Violinen und der Viola aber *f*. Vor dem erstmaligen Auftreten der Stelle hat das Orchester bereits *f*, und innerhalb dieses *forte* soll die erste Note noch stärker gegeben werden; gerade so bleibt es beim zweitenmal für die mit *sf* versehenen Instrumente; die drei Geigen aber legen eine *Piano*-Stelle dazwischen, müssen also nachher ein neues *f* erhalten; das Herausheben der Anfangsnote ergibt sich für sie aus der Analogie mit dem Früheren und ist überdiess in den beiden Violinen noch dadurch angezeigt, dass die Note auf zwei Saiten genommen werden soll. Aehnlich erklärt sich S. 407 an den Hörnern die Unterscheidung von *sf* und *f* bei I, 6 und II, 3. Vom Anfang des begleiteten Recitativs S. 346 wurde schon oben gesprochen; hier ist noch Einiges beizufügen. In Vergleichung mit der Stelle S. 8 könnte man bei I, 3 statt des *sf* ein *f* erwarten, wobei dann die besondere Betonung der Anfangsnote durch die Analogie mit dem ersten Takt an die Hand gegeben wäre; indess hat Mozart sich diessmal auf die Analogie in anderem Sinne berufen, sofern er sie bezüglich des für den grössten Theil des Taktes verlangten *forte* in Anspruch nimmt und es vorzieht, noch einmal ausdrücklich die scharfe Accentuation der ersten Note anzuzeigen. Auffallender ist, dass III, 2 und S. 347, I, 3, wo beidemal ein *forte* schon vorausgeht,

das Autograph nicht *sf* sondern *f* gibt. Dem Verdacht, die voranstehenden kurzen Accordschläge des Orchesters seien *piano* gemeint und die *p* blos vergessen, kann nicht Raum verstattet werden, denn zahlreiche ähnliche Fälle sprechen bestimmt für das *forte* dieser Schläge. Mir ist sehr wahrscheinlich, dass Mozart den Effect des *sf* nicht durch zu ofte Wiederholung abnutzen wollte und dass beim dritten und vierten Vorkommen das beigeetzte *f* gerade die Bedeutung haben soll, es sei hier kein *sf* anzubringen; die Stelle nimmt in ihrer Wiederkehr successive an Energie ab und erscheint die beiden letzten male (S. 348) im *piano*.* Man kann hiezu die Stelle S. 429 vergleichen, welche (schon von S. 428, 2 an, obwohl dort in den Streich-Instrumenten nach dem *cresc.* das *f* nicht ausdrücklich geschrieben ist) durchaus im *forte* steht und an einzelnen Noten noch *sf* hat. Diese *sf* könnten dazu verführen, auch im nächsten Nachbartakt (S. 429, 1 u. 2) für die erste Note eine besondere Verschärfung durch *sf* anzunehmen, und um diess zu verhüten, schreibt Mozart ausdrücklich *f* hin.

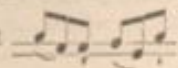
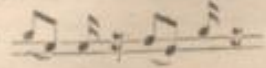
Das oben angeführte Beispiel einer Warnung vor Missverständnis steht keineswegs allein; Mozart ist in dieser Beziehung sehr vorsichtig und manche überflüssig scheinende *f* oder *p* sind aus solcher Vorsicht entsprungen. Im vorletzten Takt der S. 8 hat die Oboe, im letzten die Flöte ein *p*, obgleich unmittelbar zuvor schon *p* steht; der Bläser soll aufmerksam gemacht werden, dass der in den vorangegangenen Takten bei der öfters wiederholten Figur verlangte starke Einsatz jetzt nicht mehr stattfinden dürfte**, und noch bei der zweimaligen Wiederkehr (S. 11 und S. 18) ist die nämliche Vorsicht beobachtet. Aehnlich verhält sich's S. 131, I, 2 mit dem *p* (namentlich im Bass), oder S. 138, I, e, wo der Eintritt der Synkope nach einer Pause leicht die Neigung zu verstärktem Einsatz wecken könnte. S. 81, II, 1 u. 2 kommt in einer *forte*-Stelle ein besonderes *f* nach dem *sf* vor, weil früher (S. 77, II, e und S. 80, I, 1) an entsprechender Stelle dem *sf* ein *p* folgte. (Die beiden erstenmale singt blos der Frauen- oder der Männerchor, beim letztenmal der volle Chor.) Uebrigens gehören diese zwei früheren Stellen zu den äusserst seltenen, bei denen eine Unsicherheit bleibt; man sieht nicht bestimmt, ob Mozart S. 78, I, 1 und wieder S. 80, 2 u. 3 je die erste Note des Taktes *piano* sich dachte oder anders. Im Ganzen steht die jedesmalige Begleitung des Chors (nach ausdrücklicher Vorschrift) im *forte*; in den Hörnern wird dieses *forte* gar nicht unterbrochen; für den Takt S. 78, I, 2 hat das Autograph im Bass und in den Violinen an der ersten Note ein *f*, welches an den Flöten und Oboen offenbar nur aus Versehen fehlt (Viola und Fagotte *col Basso*); für S. 80, I, 2 steht im Autograph *p* an den beiden Violinen (genau an den im Stich eingehaltenen Orten), an den andern Stimmen nicht, also auch im Bass nicht, wo ich es hinter der ersten Note zugesetzt habe. Die meisten der

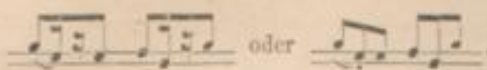
* Die zweite Anmerkung auf S. 345 theilt die nur noch im Textbuch erhaltene Erzählung Masetto's mit, welche später aus der Scene X^d hinweggenommen und durch ein paar nichtssagende Worte Elvira's („L'acrà vostro tempo mio padrone“) ersetzt worden ist. Durch den Wegfall wird das richtige Verständnis des nachfolgenden Recitativs (Nr. 8^e) behindert, denn die nächste Veranlassung zu diesem war eben die Erzählung von dem neuesten Vergehen D. Giovanni's. Unter dem frischen Eindruck derselben macht Elvira's empörtes Gefühl sich Luft, und auf die erste Erregung weisen die zu Anfang stehenden *sf* hin. Es würde der Feinsinnigkeit Mozart's ganz entsprechen, wenn er, nachdem bei Elvira das Ueberraschende des erstenindrucks vorüber ist, der wieder auftretenden Orchesterfigur die im *sf* liegende Verschärfung benehmen wollte.

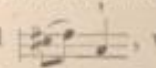
** Wie nöthig dergleichen Winke sind, beweisen die früheren Ausgaben der Partitur, welche hier und bis S. 9, I, 2 den beiden Bläsern an der punktirten Halbnote beharrlich *fp* vorschreiben.

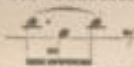
angeführten Umstände, sowie die Analogie mit dem letzten Takt der S. 77 und dem ersten der S. 80, würden darauf hinweisen, dass jene drei Taktanfänge, deren Nuance zweifelhaft erscheint, kräftiger gegeben werden sollen. Es muss aber, bei der sonstigen Sorgfalt Mozart's, befremden, dass er die Vorzeichnung der Nuance dort consequent weggelassen hat. Wahrscheinlich wollte er kein eigentliches, dem Effect des *sf* vorgreifendes *forte*, doch einen gewissen Nachdruck, der sich dann (in zweien der drei Fälle) mit der nächsten, angeschleiften Note zum *sf* steigert.

Wäre hier also gewissermassen an ein dem *sf* vorausgehendes *crescendo* zu denken, so liegt es andererseits bei manchen Fällen nahe, dass vom *sf* zu dem später folgenden *p* durch ein ganz kurzes *decresc.* übergegangen werden soll, z. B. S. 356, II, e. In der hier vorkommenden Bläserfigur blos die erste Note zu betonen und sogleich mit dem zweiten Achtel in's *piano* zu fallen, würde gegen Mozart's deutlich kundgegebene Absicht verstossen. Ueberhaupt darf man die Mozart'schen *sf* nicht ohne Weiteres in dem modernen Sinne verstehen, welcher das Zeichen nur wie einen starken Accent, einen rasch nachlassenden Druck auf die damit begabte Einzelnote nimmt. Mozart unterscheidet zwischen *sfp* und *sf*; er gebraucht zwar häufig, wenn Missverständnis nicht wohl möglich ist, das letztere Zeichen in der Bedeutung des ersteren (also allerdings im modernen Sinn); oft aber bedeutet sein *sf* eine ziemlich lang andauernde Verstärkung des Tons, und wenn diess übersehen wird, kann manche Stelle sehr entstellt werden. So sollen z. B. S. 373, IV, 1 die drei letzten Achtel gleichmässig in der Tonstärke gehoben sein. Wollte man S. 317, II, 7 in der zweiten Violine nur die Anfangsnoten des Taktes, in den Hörnern nur das zweite Viertel verstärken, so wäre die Stelle gründlich verdorben; das *sf* bezieht sich an der Violine auf den ganzen Takt, an den Hörnern auf seinen grössern Theil. Manchmal wird der Stärkegrad eines andauernden *sf* nahe an *f* kommen sollen, z. B. S. 4, I, 2 u. 3, wo über den Streich-Instrumenten die Bläser wirklich *forte* haben, oder S. 422, e, wo den Saiten-Instrumenten sogar *ff* neben dem *sf* der Bläser vorgeschrieben ist. Ja ein paarmal scheint im Autograph *sf* geradezu für gleichbedeutend mit *f* genommen; so S. 49, wo Mozart bei I, 4 im Bass *sf* geschrieben hat, während er bei der genauen Wiederholung der Stelle (II, 1) das in den übrigen Instrumenten beidemal stehende *f* auch im Basse setzte. (Dass der Bass die Halbnote zu accentuiren, also allerdings mit *sf* innerhalb des *forte* zu geben habe, liegt schon im Bau der Figur selbst.) — Wie sehr bei dem vor einer Ganznote stehenden *sf* das volle Andauern der Tonverstärkung als Regel gilt, ergibt sich nicht nur aus der Natur der betreffenden Stellen, sondern auch noch daraus, dass die Ausnahmen stets pünktlich durch *sfp* angezeigt sind, z. B. S. 42, II, 2 oder S. 200, 1.

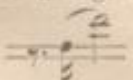
Eine besondere Besprechung erfordern Mozart's *Staccato*-Zeichen. Das Autograph enthält Punkte, kurze Striche und längere oder derbere Striche. Die beiden früheren Partiturdruke geben durchaus Striche von gleicher Beschaffenheit, und diess ist zwar unklar, doch nicht falsch, weil immerhin die Möglichkeit bleibt, dem Strich verschiedene Bedeutungen beizumessen. Wären durchaus Punkte verwendet, so würde diess ein Fehler sein, insofern man gewohnt ist, den Punkt als ein Zeichen der Verkürzung für die darunter stehende Note zu betrachten. Nun ist aber bei Mozart erstlich der kräftiger geschriebene Strich gar kein Verkürzungszeichen, sondern ein Accent, im Sinne von „ben marcato“; und zweitens soll durch den gewöhnlichen Strich in manchen Fällen nicht diejenige Note verkürzt sein, über welcher er angebracht ist, sondern die vorhergegangene. Nach Mozart'scher Schreibweise heisst  nicht 

sondern . Dabei kann

allerdings der Bau einer Stelle darauf hinweisen, dass auch die den Strich tragende Note in merklicher Absonderung von der nächstfolgenden vorzutragen, also selbst etwas zu kürzen ist; aber nicht diese mehr zufällige, vom Spieler selbständig zu findende Kürzung will jener *Staccato*-Strich vorschreiben. In der Freimaurercantate kommt einmal , während aus dem Zusammen-

hang erschen werden kann, dass Mozart die Viertelnote voll aus-tönen lässt. Besonders instructiv sind im D. Giovanni die beiden S. 393 genau nach dem Autograph gegebenen Takte I, 4 und II, 2, wo im ersten Fagott die nämliche Stelle in doppelter Schreibart erscheint. Anders verhält sich's mit der staccirten Note in den Clarinetten S. 393, II, 2, doch ist auch hier keine Verkürzung der mit Strich versehenen Note beabsichtigt; es soll damit verhütet werden, dass der Bläser  vorträgt. Die nächste und

unmittelbarste Bedeutung des *Staccato*-Strichs ist eben deutliche Sonderung der Noten; der Abbruch am Werth der einen oder der andern Note liefert nur das Mittel hierzu. Dieser Abbruch reducirt sich auf ein Minimum, wenn die Striche blos den negativen Sinn haben, von einem Zusammenschleifen abzuhalten, wie z. B. im letzten Takt der S. 373 (wo es kein Zufall ist, dass die zweite Violine keine Zeichen erhalten hat); ja es soll bei solch negativem Sinne ein Abbruch gar nicht hörbar werden, falls sehr kurze Noten vorkommen, wie in dem die Clarinetten betreffenden Beispiel aus S. 393, oder im ersten Takt der S. 99, wo der Strich nichts weiter anzeigt als einen Wechsel im Bogenzug, eine Warnung

vor . Wo bedeutende Verkürzung der Noten als

Selbstzweck gemeint ist, schreibt Mozart zuweilen ausser den Sonderungszeichen (Strichen oder Punkten) noch das Wort *staccato*, wie S. 130 (am Bass). — Wüsste man nicht, dass Striche bei Mozart auch *Accente* bedeuten*, so wäre die Bezeichnung S. 88, II, 4 ganz unverständlich. Zuweilen (und gerade in diesem Beispiel, oder S. 32, I, 2, oder S. 168, II, 2) wird ein solches Zeichen für die Saiten-Instrumente zugleich den wiederholten Herabstrich andeuten sollen; diess hängt indess mit der Accentuation auf's engste zusammen, und dass die Zeichen nicht in erster Linie auf die Art der Bogenführung zielen, zeigt sich einerseits in den citirten Beispielen S. 88 und S. 32 an den Blas-Instrumenten, welche gerade so bezeichnet sind wie die Streich-Instrumente, andererseits oft genug an den letzteren selbst, z. B. 29, I, 2, wo in Viol. I die Strichart (und das Abstossen) ohne jedes Zeichen klar wäre. Das S. 88 beigesetzte *tenuto* lässt allerdings schliessen, dass (wie es auch ganz in der Natur der Sache liegt) bei unmittelbar sich wiederholenden Accentuationen ein jedesmaliges Nachlassen als Regel angenommen ist, welches hier durch das *tenuto* ausnahmsweise möglichst nahe an's Ende der Notendauer verwiesen sein soll; allein selbst ein rasches Nachlassen oder die aus zweimaligem Herabstrich folgende kurze Unterbrechung ist bei Halbnoten oder gar bei Ganznoten (vgl. S. 32, I, 4, Bass) noch lange kein Abstossen. Niemand wird auch S. 63, I, 2 (Viol. I) an ein kürzendes Abstossen des punktirten Viertels glauben wollen. Der Strich ist hier und in den beiden Wiederholungen der Stelle (auf der nämlichen Seite) im Autograph durch seine Länge von den über den

* Striche in solcher Bedeutung kommen schon bei Händel, dann bei Gluck und in Manuscripten von Jomelli vor, scheinen überhaupt den älteren Componisten geläufig gewesen zu sein.

Achten stehenden Punkten mit besonderer Deutlichkeit unterschieden; später, wenn (S. 65 u. 66) die entsprechende Stelle im *piano* kommt, fehlt er (in Violine und Bass) ganz, wie es überhaupt für die Accentstriche eben so charakteristisch wie natürlich ist, dass sie nur im *forte* auftreten. Oeffters hat Mozart den Accentstrich auch da gesetzt, wo er eigentlich überflüssig war, ebendamit aber selbst die Definition der Bedeutung gegeben: Accent neben *sf* steht S. 33, II, 2 (im Bass); neben *fp* erscheint er S. 14, II, 2 u. 4 (war also im Stich auch in den beiden vorhergehenden Takten beizufügen), S. 26, II, 2 u. 3 (und wiederholt S. 27, I), S. 54, II, 2—4 (und in der Parallelstelle S. 57, II, 2 u. f.), S. 296, 2 (sowie in der Wiederholung S. 303, 4); ferner S. 140, I, 2 u. 3 (im Bass). Bei Ausgang der zuletzt citirten Stelle, S. 140, II, 2, hat, wie in der zweiten Violine die Vergleichung mit S. 141, II, 2 zeigt, der Accent ein *f* zu vertreten.* — In Mozart's Handschrift ist allerdings der Unterschied zwischen starken und schwachen Strichen, oder zwischen diesen und Punkten, ein flüssiger; manche Striche sind kurz an Stellen, wo ihre Accentbedeutung entweder zweifellos oder doch höchst wahrscheinlich ist; manche Punkte sind eigentlich sehr verkürzte Striche, wie überhaupt Mozart einen principiellen Unterschied zwischen Punkten und schwachen Sonderungsstrichen gar nicht zu machen scheint. Man darf also nicht annehmen, dass jeder von mir stark (d. h. als Accent) wiedergegebene Strich auch im Autograph lang oder derb sei; doch bilden die Fälle genauer Uebereinstimmung bei weitem die Mehrzahl; für die übrigen Fälle war es Redactionsaufgabe, nach Analogien oder innern Gründen zu entscheiden. Den Sonderungszeichen habe ich, nach Massgabe charakteristischer Stellen im Autograph, die Punktform dann gegeben, wenn die Hindeutung auf kurzes Abstossen vorwiegt.

In den nachfolgenden speciellen Anmerkungen** ist bei einigen räthselhaften Punkten die Vermuthung ausgesprochen, eine fremde Hand könne dort missverständlich in das Autograph eingegriffen haben. Dass irgend Jemand wirklich den Muth gehabt hat, in das Autograph zu schreiben, geht aus zwei Thatsachen hervor, welche an sich keiner Erwähnung werth sein würden, da sie glücklicherweise sehr harmloser Art sind. S. 236, II, 2 hat

* In den beiden sich entsprechenden Takten (S. 140, II, 2 und S. 141, II, 1) kann es auffallen, dass an den Blas-Instrumenten, mit Ausnahme der ersten Flöte, kein *f* steht. Schwerlich sollen diese Instrumente mit einem wirklichen *piano* schliessen; aber ein *f* auf eigene Hand beizufügen habe ich nicht gewagt, obgleich es scheinen könnte, der Zusatz sei nicht blos durch die übrigen Instrumente, sondern auch durch das S. 141, II, 2 in Oboe, Clarinette und Fagotten nachfolgende *p* gerechtfertigt. In Mozart's Partituren lässt sich eine gewisse Scheu vor grossem Abbrechen erkennen, und ich sehe hier ein solches Beispiel; ein von den Bläsern kurz ausgestossenes *forte* an dieser Stelle würde in der That das Ohr unangenehm berühren. Der Streichbogen wirkt anders als der Luftstoss des Bläfers, und da überdiess die hier in Betracht kommende zweite Violine einen Doppelgriff hat (welcher in diesem Ausgangstakte zu einem halben *arpeggio* werden wird), so finde ich keinen Widerspruch zwischen ihrem *f* und dem Fehlen des Zeichens bei den Bläsern. Ich glaube, Mozart habe diesen andeuten wollen, dass die dem ersten Takttheil ohnehin zufallende Betonung, deren mässige Steigerung sich hier aus den vorhergegangenen Takten von selbst und fast unwillkürlich ergibt, genüge.

** Da darin mehrmals Aufsätze citirt sind, welche ich in Zeitschriften habe drucken lassen, so erlaube ich mir zu bemerken, dass die Citationen nur auf solange Geltung haben sollen, bis ein von mir beabsichtigtes Schriftchen: „Studien zu Mozart's Don Giovanni“ erschienen sein wird. Dort sollen die erwähnten Aufsätze und einige andere gesammelt, überarbeitet und in einzelnen Punkten berichtigt ihren Platz finden.

Mozart ein Textwort ausgelassen, indem im Libretto steht: *per questa volta ancora &c.* Das letztere Wort ist nun (ohne Aenderung an den Noten) von einer fremden Hand (sehr regelmässige, aber steife Züge) in den Text eincorrigirt, doch nur mit Bleistift.* Höchst naiv ist der andere Eintrag. Zu S. 270, I, 2 ist im ersten Fagott der zweiten Note ein wohlgeformtes $\frac{2}{4}$ vorgesetzt, und zwar mit Tinte (sehr schwarz, von den etwas vergilbten Noten ab-

stechend); der sorgsame Thäter hat Bass-Schlüssel vorausgesetzt und Uebereinstimmung mit der ersten Flöte herstellen wollen, ohne zu merken, in welchen Widerspruch seine Voraussetzung den zweiten Fagott mit der zweiten Flöte über der nämlichen Note bringen würde. (Eine dritte Hand hat das schöne $\frac{2}{4}$ mit rother Tinte wieder durchstrichen.)

Bemerkungen zu einzelnen Stellen der Partitur.

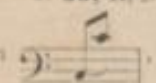
S. 3, II, 1. Mozart hat in diesem und dem vorhergehenden Takte nicht etwa die Trompeten durch „*coi Corni*“ auf die Hörner verwiesen, sondern sie ausgeschrieben. Ich führe diess an, weil man bei Trompeten die in früherer Zeit übliche Verwendung des Bass-Schlüssels nicht mehr gewohnt ist. Sofern ein Missverstehen des älteren Brauchs (welcher streng genommen allerdings eine Unrichtigkeit einschliesst, sich aber als bequem empfahl) kaum möglich ist, sah ich keinen Grund, die Mozart'sche Notirung durch die jetzt bräuchliche zu ersetzen. (Die beiden früheren Partiturausgaben lassen die zweite Trompete die Note der ersten mitblasen, vielleicht weil man an dem in alten Abschriften richtig stehenden Bass-Schlüssel Anstoss genommen hatte.)

S. 5, I, 2. 4. In den älteren Ausgaben haben hier die Achtel der ersten Violine *Staccato*-Zeichen. Im Autograph sind diese beiden Takte durch Correcturen etwas unklar geworden; es lässt sich nicht sicher entscheiden, ob Achtel mit Pausen oder staccirte Viertel gelten sollen; doch ist anzunehmen, dass die *Staccato*-Zeichen (welche übrigens blos im letzten Takt noch zu erkennen sind) nur auf die Viertel Bezug hatten, also wegfallen müssen, sobald man die Achtel als gültig betrachtet.

S. 6, I, a. Im Autograph fehlt an der ersten Violine vor der zweiten Note das $\frac{7}{8}$, jedenfalls nur aus Versehen. Für das herkömmliche $\frac{7}{8}$ (welches schon in den alten Abschriften steht) sprechen nabeliegende musikalische Gründe; auch lässt sich aus Mozart's sonstiger Gewohnheit und Vorsicht mit Sicherheit schliessen, dass, hätte er $\frac{8}{8}$ gewollt, der Note ausdrücklich ein $\frac{8}{8}$ vorgesetzt worden wäre, obwohl das $\frac{7}{8}$ des vorangegangenen Taktes nicht in der ersten, sondern in der zweiten Violine liegt. (Die Wiederholung der Stelle ist nicht ausgeschrieben; nach S. 15, I, 2 steht im Autograph nur: „*Dal tempo, 24 Takte*“.)

S. 11, II, 1. Die vorausgehenden Takte könnten vermuthen lassen, in Viol. II sei an der zweiten Takthälfte ein Vorschlag ausgeblieben; es steht aber kein solcher im Autograph.


S. 20. Bei der Ouverture liegt ein Blatt mit einer Variante, durch welche jene einen selbständigen Abschluss (für Aufführung im Concert) erhält. Die Handschrift sieht im Ganzen so Mozart'sch aus, dass einige fremdartige Züge wohl nicht abhalten dürften, das Blatt dem Meister selbst zuzuschreiben.** Desshalb folgt hierneben (S. XI) sein Inhalt. Zu Anfang der Variante steht zwar ein Verweisungszeichen, aber in der Ouverture selbst findet sich kein correspondirendes Zeichen. Indess ist kaum zu zweifeln, dass die Variante nach S. 20, I, 1 anschliessen soll.

S. 35, II, 2. Die älteren Ausgaben änderten den ersten Fagott in , um völlige Uebereinstimmung mit der Flöte herzu-

* Merkwürdigerweise ist in den beiden früheren Partiturdrukken der Text durch das Wort *ancora* ergänzt und deshalb das erste $\frac{7}{8}$ des Taktes in $\frac{8}{8}$ aufgelöst, wodurch aber noch keine Uebereinstimmung der Noten mit dem Text erreicht ist. Dass die in's Autograph gekommene Einschaltung auch schon in die Abschriften gerathen sei, ist durchaus nicht wahrscheinlich; denn die Einschaltung muss viel späteren Datums sein als die Copien. Man scheint jenes Wort dem Libretto entnommen zu haben.

** Wollte man Zweifeln Raum geben, so könnte nur an Siessmayr gedacht werden, dessen Hand der Mozart'schen gleich. Doch sind die vier ersten Takte der Variante für Siessmayr wohl zu gut.

stellen. Es besteht aber kein Grund zu der Annahme, Mozart habe sich beim Schreiben versehen.

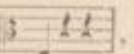
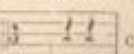
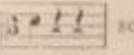
S. 35, II, 2. Das Autograph hat hier im Bass eine Ganznote, weil dieser Takt zugleich der erste des sich anreihenden *Secco-Recitativs* ist. Die Zerlegung in  wurde vorgenommen zur Verhütung des Missverständnisses, als sollte der Streichbass den Ton länger halten als die übrigen Streich-Instrumente.

S. 51. Die Bemerkung an II, 2: „*a Porecchio, ma forte*“ ist ein witziger Einfall Mozart's; bei Daponte steht sie nicht. — Die Bemerkung am Schluss der Seite: „*Segue l'Aria di D. Elcira*“ ist einzig aus dem Grunde mit aufgenommen worden, um erkennen zu lassen, dass Mozart die nachfolgende Nummer als Arie betrachtete, wie es in der Natur der Sache liegt. Er hat die Bemerkungen D. Giovanni's und Leporello's, welche im Libretto nach dem Arientext kommen, sogleich in den rhythmischen Bau der Arie eingeflochten; diese wird aber dadurch noch nicht zu einem „*Terzett*“. Letztere, in der zweiten Ausgabe der gedruckten Partitur gebrauchte Bezeichnung ist (gleich der Mehrzahl der Nummern-Überschriften) Redactionszugabe.

S. 62, I, 1. Die erste Note der Basslinie geht offenbar blos das Klavier an, als Grundton des Schlussaccords zum voranstehenden Recitativ. Dass der Streichbass erst im zweiten Takt einzusetzen habe, erhellt auch aus der Stellung des *p*.

Aehnlich S. 99, I, 1 und S. 102, I, 1.

S. 68, I, 2. An der Singstimme sind die (in den älteren Ausgaben fehlenden) unteren Noten erst nachträglich zugesetzt, wie die Schrift erkennen lässt; doch schon in Prag, da sie in der Stuttgarter Abschrift bereits stehen. Dem Sänger scheinen die höheren Töne im *forte* un bequem gewesen zu sein; sie müssen aber für die normalen gelten, da sie, gegenüber dem vorangegangenen entsprechenden Takte (I, 2), eine Steigerung bedeuten.

S. 100, II, 2. Das Autograph gibt hier der Viola die falsche Note , welche von den älteren Ausgaben in  corrigirt worden ist. Viel wahrscheinlicher ist, dass Mozart  schreiben wollte; die Note ist im Autograph die erste nach einem Blattumschlag, und beim Beginn der neuen Linie schwebte ihm noch der Violinschlüssel vor, in welchem er unmittelbar zuvor die zweite Violine zu Papier gebracht hatte.**

* Solche Weisungen, welche (wie fast in jedem älteren Opera-Manuscript) im Autograph öfters vorkommen, dienen zunächst blos zur Orientirung für den Copisten. (Ganz anders verhält sich's mit den Bemerkungen „*attaca*“, oder „*segue in cadenza*“.)

** Für diese Erklärung spricht ein verwandter Fall in der Ouverture. Zu S. 6, II, 1 schrieb Mozart die Trompeten ganz deutlich:



d. h. er gab aus Versehen die erste Note wie sie klingt. Auch hier ist der Takt der erste nach einem Blattumschlag.

(Veränderter Schluss der Ouvertüre, von S. 20, I, an.)

Flauti.

Oboe.

Clarinetti.

Fag.

Corni.

Clarin.

Timp.

Violini.

Viola.

Bassi.

c. Viol.

c. Viol.

c. B.

c. B.

c. B.

c. B.

c. B.

c. B.

c. B.

c. B.

S. 102, I, 1. Vgl. Bemerk. zu S. 62.

S. 105, II, 2. Im Autograph haben die Clarinetten und Fagotte (genau wie zwei Takte früher):



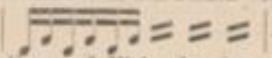
Dieser Irrung Mozart's haben die älteren Ausgaben dadurch abzuhelfen gesucht, dass sie das erste Viertel des Takts durch eine Pause ausfüllten. Natürlicher aber scheint es, die Fagotte (und also in der höhern Octave auch die Clarinetten) mit zweiter Violine und Viola gehen zu lassen, und mit dieser Fassung steht die Stelle auch in der Stuttgarter Abschrift.

S. 122, I, 1. Im ersten Viertel des Basses hat das Autograph Note und Pause zugleich, so nämlich, dass in den ungewöhnlich grossen, mit sehr blasser Tinte geschriebenen Kopf der Note die Pause mit etwas dunklerer Tinte eingesetzt ist. Es kann kaum bezweifelt werden, dass für den Streichbass die Pause gelten soll. Im Orchester ist der Grundton des Accords (sofern dieser den Schlussaccord zum vorangehenden Recitativ bildet) durch die Fagotte vertreten; für den Contrabass aber ist das verspätete Einsetzen (wie in den nachfolgenden Takten) charakteristisch. Ausser der Stellung des *p* im ersten Takte der Basslinie spricht für diese Ansicht noch ein anderer Umstand. Die Schrift des Recitativs verräth zuletzt eine sehr stumpf gewordene Feder und gewässerte Tinte, weshalb die Noten auch merklich grösser sind als sonst. Zu dieser Schrift und Tinte passt noch ganz die hier besprochene Bassnote. Mit Beginn der Arie dagegen treten wieder die kleinen Noten, an welche man bei Mozart's Hand gewöhnt ist, mit besonderer Zierlichkeit und Schärfe auf, und hierzu passt Form und Farbe der Pause. Diese ist also späteren Ursprungs als die Note. Es ist nicht zu verkennen: Mozart brach ab, als er das Recitativ zu Ende geschrieben und noch den in die Arie hinüberreichenden Schlussaccord desselben notirt hatte; nachher schrieb er die Arie mit neuer Feder und besserer Tinte.

Darum braucht aber die mit der Pause zusammenfallende Bassnote nicht ganz bedeutungslos zu sein; sie wird wahrscheinlich dem Cembalisten gelten sollen, der auch während des instrumentirten Recitativs thätig war.*

(Ich verweise bezüglich der hier verhandelten Frage auf meinen Aufsatz: „Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Juan-Partitur“ in der Allgem. musikalischen Zeitung von 1866, Nr. 8, S. 16, und auf einen andern Aufsatz von mir: „Ueber die Wiedergabe der Secco-Recitative in Mozart's italienischen Opera“ in der nämlichen Zeitschrift, 1868, Nr. 36, S. 285, zweite Ann.)

S. 125, II, 1. Mozart hatte diesen Takt in den beiden Violinen und der Viola zuerst so geschrieben:



Nachträglich ersetzte er in zweiter Violine und Viola das letzte Wiederholungszeichen durch diejenigen Noten, welche für diese Stimmen beim erstmaligen Auftreten der Stelle (S. 122, II, 2) das letzte Viertel des Takts ausfüllen. Ohne Zweifel wollte er auch in der ersten Violine die ursprüngliche Fassung der Stelle wiedergeben und hat hier die Aenderung nur vergessen. Ich habe keinen Anstand genommen, die Uebereinstimmung mit S. 122, II, 2 zu vervollständigen.

S. 135, IV, 2. Im Autograph geht nach den Worten „Quando mi“, also mit der Hälfte eines Taktes, eine Zeile zu Ende. Beim Uebergang zur neuen Zeile hatte Mozart übersehen, dass der Takt nicht abgeschlossen war; er begann demnach auf dem Worte „parce“ einen neuen Takt. (Die älteren Ausgaben haben hier, um den überzähligen Halbtakt auszugleichen, die Noten der Singstimme verkürzt.)

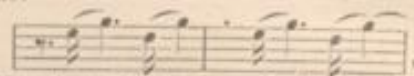
S. 136. Ausnahmsweise steht hier der Name „Aria“ als Ueberschrift im Autograph. Da indess bei allen übrigen Arien diese Ueberschrift fehlt, ist sie auch hier weggelassen worden.

S. 151, II, 2. Die 8 Takte von hier bis zu dem andern Haken auf S. 152 sind im Autograph (wo sie gerade eine Seite füllen)

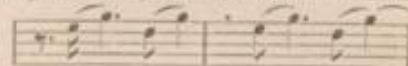
durchstrichen. Der Strich stammt jedenfalls aus einer spätern Zeit, da die in Prag genommenen Abschriften ihn nicht kennen. Sollte er wirklich von Mozart selbst herrühren, so kann doch die Kürzung, da sie den musikalischen Aufbau wesentlich schädigt*, sicher nicht als eine definitive gemeint gewesen sein; man könnte nur etwa eine temporäre Nachgiebigkeit gegen eine Wiener Sängerin darin sehen. Allerdings ist der Strich mit Tinte gezogen. Allein dass in Fällen vorübergehender Accomodation Mozart nicht sehr schonend mit seinem Autograph umgieng, beweist die Transposition der in Wien nachcomponirten Arie „Mi tradi“ (Nr. 8°, S. 343—357), worüber eine besondere Bemerkung (zu S. 346) noch folgen wird.

S. 155. Für den ersten Abschnitt des Finale (bis zum Beginn der Sc. XVIII, S. 162) konnten die Clarinetten nicht controlirt werden, da sie auf einem nicht mehr vorhandenen Beiblatt (vgl. S. VI, 1, erste Ann.) geschrieben waren. (Mozart verweist darauf durch die an den Anfang des Finale gesetzte Bemerkung: „Clarinetti Extrablatt, Pag. 1“.)

S. 161, II, 7. Mozart schrieb in diesem und dem nächsten Takt die erste Violine:

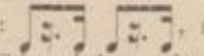


d. h. an den Viertelnoten fehlt der zweite Punkt. Die zweite Violine ist nur durch „*mis.*“ auf die erste verwiesen. Es wäre also die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die beiden Violinen lauten sollten:



und zu Gunsten dieser Auffassung könnten sogar die nachfolgenden Takte (von S. 162, I, 2 an) sprechen. Allein das Wahrscheinlichere bleibt doch, dass die zweiten Punkte blos vergessen sind; denn der Anfang der Stelle ist unzweideutig geschrieben und ein nachheriges Uebergehen von $\frac{2}{4}$ zu $\frac{3}{4}$ nicht wohl anzunehmen.

S. 174, II, 1. Das Autograph hat bei den Violinen (von denen übrigens nur die erste ausgeschrieben, die zweite durch „*mis.*“ gegeben ist):



so dass entweder der Punkt an der Pause für ungültig gehalten, oder die Sechzehntelnote in ihre Hälfte verwandelt werden müsste. Der nächstfolgende Takt gibt keinen Aufschluss, denn dort steht sogar $\frac{2}{4}$, und darunter war der Bass zuerst in Vierteln geschrieben, welche indess nachträglich in Achtel (übereinstimmend mit dem ersten Takt) corrigirt sind. Dass Mozart den Rhythmus in beiden Takten verschieden geben wollte, ist gewiss nicht anzunehmen; aber welche der drei Formen $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ seine eigentliche Absicht ausdrückte, war aus dem Autograph nicht zu entscheiden. Ich glaube, dass ihm die erste Form vorschwebte, da diese der Haltung des Basses am meisten zu entsprechen scheint.

S. 175, II, 2. Die Fagotte dieses Taktes können beweisen, dass die in den älteren Ausgaben so häufig den Blas-Instrumenten zugesetzten Schleifbögen (von denen übrigens ein Theil schon in den alten Abschriften vorkommt, also auf Rechnung des Copisten geht) nicht immer berechtigt sind. Mozart hatte hier bei beiden Fagotten zuerst Bögen geschrieben, die er aber ausdrücklich wieder durchstrich.

S. 177. Im Autograph ist hier bemerkt: „NB. 2 Flauti auf dem extra Blatt Pag. 1.“ Ohne Zweifel war diess die nämliche Beilage, auf welcher die zu S. 155 erwähnten Clarinetten standen (denn deren 45 Takte konnten nicht den ganzen Raum von „Pag. 1“ füllen), und welche zugleich die noch anzuführenden Orchester-Ergänzungen zu andern Abschnitten des Finale enthielt. Das ganze Heftchen ist verloren gegangen.

S. 183. Hier sind die Flöten wieder eingeschrieben; dagegen fehlen bis S. 189 andere Instrumente, auf welche verwiesen ist durch: „NB. 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Clarini e Timpani Pag. 2.“

In Betreff der Clarinetten konnte es an den bisherigen Ausgaben auffallen, dass dieselben dort in *C* stehen, während unmittelbar vorher *B*-Clarinetten in Thätigkeit waren. Wer mit ausübenden Musikern in Verkehr kommt, weiss, dass ein so plötzlicher Wechsel nicht wohl thunlich ist, weil, wenn nicht eine ungehörige Pause eintreten soll, der

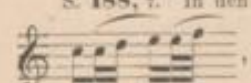
* Auf die ohnehin voranzusetzende Mitwirkung des Cembalisten deutet noch besonders die Bezeichnung des Basses S. 116, II, 2.

* Vgl. den schon citirten Aufsatz: „Zweifelhafte Stellen etc.“ (Allgem. musikalische Ztg., 1866, Nr. 9.)

Bläser aus Zeitmangel weder den Clarinettenkopf auf das neue Instrument übertragen, noch an einem der C-Clarinetten etwa schon zuvor aufgesetzten Kopf das Blatt zum Ansprechen vorbereiten kann. Gewöhnlich wird deshalb von den Bläsern die B-Clarinetten beibehalten und die Stelle transponiert. Das Auffällige wäre nur, dass Mozart, der die Natur und Technik jedes Instruments so genau kannte, an jene Schwierigkeit der Praxis nicht gedacht haben sollte. Nun hat sich aber an den noch vorhandenen alten Clarinettenstimmen des Prager Orchesters gezeigt, dass hier wirklich B-Clarinetten vorgeschrieben waren. (Beim ersten Druck der Partitur scheint die Redaction dieselben für unmotiviert oder unnatürlich gehalten und in wohlmeinender Absicht die mit der Tonart stimmenden C-Clarinetten substituiert zu haben.)

Alte Prager Orchesterstimmen haben es auch möglich gemacht, an den Stellen S. 186, 4-7 (Oboen und Clarinetten), S. 187, 2 (Trompeten) und (in Wiederholung) S. 188, 2 einige leicht erkennbare Fehler der früheren Ausgaben mit Sicherheit zu corrigieren.

S. 185, 2. Wer an diesem Takt in den Singstimmen beachtet, dass die Unterlegung der italienischen Worte hier dem Flusse der Musik nicht so natürlich sich anschmiegt wie man es sonst bei Mozart durchweg gewohnt ist, könnte an einen Stichfehler denken, und um so eher, als in der entsprechenden Stelle S. 186, 2, 2 anders (fließender) declamirt ist. Der Stich gibt aber das Autograph genau wieder.

S. 188, 7. In den Violinen steht hier (und im folgenden Takt): , und eben so hiess es ursprünglich im Bass; der Bass ist aber nachträglich (in beiden Takten) so geändert, wie gestochen; also war auch den Violinen diese Änderung zugebracht.

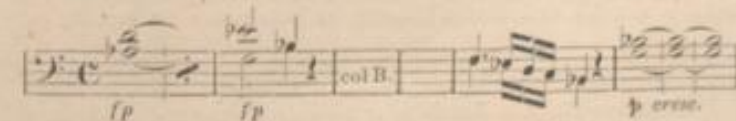
S. 190. Die in der Singstimme mit kleinerer Schrift gestochenen Noten und Worte sind im Autograph nicht vorhanden, kommen aber schon in den alten Abschriften, namentlich der Stuttgarter, vor. Sie können Mozart'schen Ursprungs sein*, sind vielleicht erst während der Proben in Prag dem Sänger von kurzer Hand angegeben worden; wenigstens wäre schwer einzusehen, wie sie ausserdem schon so früh ihren Weg in die Abschriften gefunden haben oder von wem sie eingeführt sein sollten. Das einzige Bedenken möchte sein, dass zu der Stimmlage D. Giovanni's (der sonst nie eine tiefere Note als B zu singen hat) der Ton G nicht recht passt. Indess ist zu beachten, dass D. Giovanni seine Worte Zerlinen heimlich zuflüstert, also hier jedenfalls *piano* singt. — Im Autograph sind die betreffenden Takte ganz leer (nicht durch Pausen gefüllt); auf ein bloßes Uebersetzen beim Niederschreiben dürfte aber hieraus noch nicht geschlossen werden, da bekanntlich das Weglassen der Pausezeichen bei wirklichen andauernden Pausiren ganz gewöhnlich war.

S. 190, 2. Hier hat Mozart unter Ottavio's Stimme geschrieben: „D. Ott. *bulla Menuetto con Donna Anna*.“ Diese Worte habe ich weggelassen, da sie schwerlich mit der Absicht des Dichters (in dessen Libretto sie sich nicht finden) stimmen; vielmehr deutet der Austausch leiser Bemerkungen unter den drei Masken darauf hin, dass Ottavio und Anna sich nicht durch Btheiligung am Tanze von Elviren absondern.

(Dagegen stammen die beiden andern Vorschriften über das Tanzen D. Giovanni's mit Zerlinen, S. 194, und Leporello's mit Masetto, S. 196, von Daponte selbst; Mozart hat nur die nähere Bezeichnung der Tänze, „una contradanza“ und „la Zeitsch“, zugesetzt.)

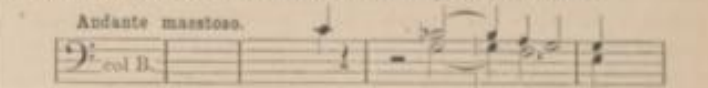
S. 200. Von hier an bis zum Schluss des Finale (S. 230) fehlen alle Blas-Instrumente und die Pauken. Es heisst im Autograph: „Tutti gli stromenti di fatto Pag. 3 sino al fin.“

Indess hatte Mozart auf den Anfangsseiten dieses Abschnitts drei Linien für Blas-Instrumente frei behalten, da er die Singstimmen der D. Anna und der D. Elvira, sowie des D. Giovanni und des Leporello, je auf einer Linie vorzeichnete. Auf der ersten, 9 Takte enthaltenden Seite sind in jene drei Linien die Flöten (getrennt) und die Fagotte (vereinigt) eingeschrieben, die Flöten ganz so wie im Stich, die Fagotte etwas abweichend, nämlich:



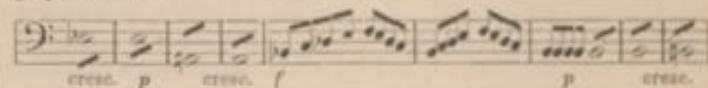
* Vgl. „Zweifelhafte Stellen“; Allg. Mus. Ztg. 1866, Nr. 8.

Das Geschriebene ist aber wieder durchstrichen, und auf den folgenden Seiten laufen die betreffenden Linien leer. — Ebenso sind auf einer späteren Seite, zu Anfang des *Andante maestoso* (S. 204), mehrere Takte der Flöten und Fagotte eingetragen; bei den Flöten kommt keine Abweichung vom Gestochenen vor; die Fagotte aber haben:

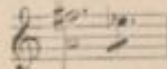


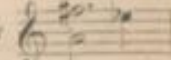
Die alten Prager Fagottstimmen geben beide Stellen so, wie sie in den gedruckten Partituren vorliegen. Demnach hat Mozart, als er später die sämtlichen Blas-Instrumente im Zusammenhang (auf der abhanden gekommenen Beilage) niederschrieb, sich nicht mehr an die im Autograph stehenden Notirungen gehalten.

S. 202, 2. Die beiden früheren Partiturdruke geben in diesem Takt dem Basse noch die Note B und lassen das $\frac{2}{4}$ erst im nächsten Takt eintreten. Die dem ersten Druck zu Grunde liegende Abschrift hat den Fehler aus Mozart's Autograph überkommen, welches hier eine Flüchtigkeit zeigt. Zur Beurtheilung muss man die ganze Stelle von S. 201, 2 an vor sich haben. Der Bass für diese Stelle sieht im Autograph so aus:



Der Copist hatte demnach nicht nur viele fehlende Erniedrigungszeichen einzusetzen, sondern musste auch annehmen, ein solches gelte noch für den vorletzten Takt. Dass aber dort Mozart schon H wollte und nur aus Versehen das $\frac{2}{4}$ um einen Takt verspätete, geht aus dem ganzen Bau der Stelle und aus der Analogie mit dem dritten der oben mitgetheilten Takte hervor; auch die Declamation der Singstimme (über dem Worte *accelerato*) weist entschieden darauf hin. Man hat dies von jeher sehr bestimmt gefühlt und in den Orchestern das B der gedruckten Partitur in H corrigirt. (Auch ein Theil der alten Copien muss schon das Richtige enthalten; wenigstens gibt die Stuttgarter Abschrift das $\frac{2}{4}$ am rechten Ort.)

S. 218, 2. In Viol. II schrieb Mozart bei diesem erstmaligen Auftreten des Taktes: . Da jedoch in den drei nachfolgen-

den Wiederholungen (S. 219, 1; S. 223, 1 u. 2) immer 

steht, war diese Form auch das erstmal einzusetzen. (Sie kommt sogar ein viertesmal vor, indem Mozart einmal den Takt etwas zu früh brachte und wieder strich.)

S. 248, V, 1, 2. Die in den älteren Partiturausgaben stehende abweichende Form dieser beiden Takte stammt gleichfalls von Mozart, der aber später geändert hat.

S. 250. Bei dieser Nummer steht oberhalb der Sparte „Allegretto“, unterhalb „Allegro“. Da Mozart gewiss nicht zwischen zwei Tempi geschwankt hat, muss die eine der beiden Bezeichnungen ein bloßer Schreibfehler sein. Dem Charakter der Composition entspricht *Allegretto* entschieden besser als *Allegro*; auch kann einer eiligen Feder weit eher eine Sylbe ausbleiben als zu viel entfließen. In der That ist in die alten Abschriften nur „Allegretto“ übergegangen.

Die Benennung „Canzonetta“ ist im Autograph nicht als Ueberschrift gegeben; aber am Schlusse des voranstehenden Recitativs gebraucht, wo „segue Canzonetta di D. Giov.“ steht.

Am Bass fehlt das *pizz.*, jedenfalls nur aus Versehen.

S. 272. Für das ganze Sextett waren die sämtlichen Blas-Instrumente sammt den Pauken auf einer Beilage geschrieben, welche nicht mehr vorhanden ist. (Im Autograph steht: „NB. Alle Blas-Instrumente extra.“)

S. 315, I, 2. Die Bemerkung „a Zerlina“ steht nicht im Autograph, aber eben so wenig die in den älteren Ausgaben hier zugefügte Bemerkung „a Masetto“, welche zu den Textworten nicht passen will; diese müssen vielmehr an Zerlina gerichtet sein.

* Nach bekanntem älteren Brauche ist im Autograph an jeder Nummer das Tempo oben und unten angegeben, zuweilen noch ein drittesmal über den Singstimmen, wenn deren mehrere da sind.

Zu Anfang der Nummer (S. 312) hat Mozart über die Singstimme geschrieben: „a D. Ott. e D. Eleira.“ Aus dem ganzen Bau des Arientextes und dem vorausgegangenen Recitativ ist aber zu schliessen, dass nach des Dichters Absicht Leporello mit den ersten Verszeilen die sämtlichen Anwesenden zugleich ansehen soll; dann erst wendet er sich an Einzelne. (In Daponte's Libretto sind besondere Weisungen darüber nicht gegeben.)

S. 317, II, 2-3. Die von Mozart in Daponte's Text eingeschobenen Sylben: „lo... il... la...“ nehmen sich etwas räthselhaft aus, stehen aber deutlich und genau so im Autograph. (In den älteren Ausgaben sind sie willkürlich durch Wiederholung der Worte „la porta, il muro“ ersetzt, unter Aufopferung der bedeutsamen Bindebögen über den Noten.)

S. 330. Von den für Wien nachcomponirten und an dieser Stelle eingeschalteten Scenen, die ich mit X^b-X^c bezeichnet habe, ist nur die letzte (S. 346-357) noch in Mozart's Handschrift erhalten; die andern sind als Manuscript entweder verloren oder in unbekanntem Händen.

Weder das erste Recitativ (Sc. X^b) noch die beiden auf das Duett folgenden Recitative (Sc. X^c u. X^d, S. 344 u. 345) kann ich für Mozart's Arbeit halten. Abgesehen von musikalischen Gründen ist an verschiedenen Stellen die Declamation so wenig natürlich, dass sie von den durchaus ungerungen und sprachgemäss fließenden Recitativem Mozart's auffallend abweicht; und so, wie die zweifelhaften Recitative in den älteren Ausgaben gedruckt vorliegen, enthalten sie überdiess falsche Wortbetonungen, indem der Werth oder die Stellung der Noten den Accent auf eine Sylbe bringt, die ihn nicht hat (z. B. je auf die erste Sylbe von *legò, avrà, salò, disfar*), oder auch eine richtige Accentuirung gar nicht zulässt, z. B.



Selbst wer an Mozart'schen Ursprung der Recitative glauben mag, müsste wenigstens so gröbliche Verstöße auf fremde Rechnung schreiben, also für Druckfehler oder Schreibversehen eines Copisten nehmen; ich war somit jedenfalls berechtigt und verpflichtet, in meiner Ausgabe diese offenbaren Verstöße durch leichte Modificationen zu beseitigen, welche man durch Vergleichung mit den alten Ausgaben erkennen wird*.

S. 331. Das Duett, welches, im Gegensatz zu den vorhin besprochenen Recitativem, den Mozart'schen Stempel so unverkennbar trägt, ist uns allem Anschein nach correct überliefert, bis auf einige offenbare Druckfehler, deren Bereinigung nur in einem Falle einer Erwähnung bedarf. Statt des Bassaktes S. 332, II, 4 geben die beiden

älteren Ausgaben: Die Pause ist hier so wahrscheinlich, dass ich unbedenklich änderte. — Ob ein anderer Fall, der sogleich besprochen werden soll, wirklich zu den Druckfehlern zähle, wage ich nicht zu entscheiden.

S. 340, I, 2. Die hier beginnende Stelle ist eine Wiederholung der früheren, welche S. 336, II, 2 ihren Anfang nimmt. Bei jenem erstmaligen Auftreten der Stelle sind die vorgeschriebenen Nuancirungen ganz Mozartisch; an der Verschiedenheit der Vorschriften für die Violinen und den Bass (hier *f*, dort *sf*) darf man sich nicht stossen, da Aehnliches bei Mozart oft genug (als beabsichtigte Abweichung) vorkommt; nur hat man an den Violinen das *sf* nicht etwa bloss auf die erste Note zu deuten, sondern für das ganze erste Viertel des Taktes gelten zu lassen (vgl. S. VIII, r). Bei der Wiederholung der Stelle haben nun die früheren Partiturdruke an den Violinen überall *f* (statt *sf*). Für das erste *f* (zu Anfang des Taktes S. 340, I, 2) gibt das vorausgehende *cresc.* bestimmten Grund. Die nachfolgenden *f* können ein Versehen des Copisten (oder auch des Correctors) sein, der sich von jenem ersten *f* verführen liess; es wäre indess auch denkbar, dass Mozart selbst in der Eile anders geschrieben hatte als das erste-mal. Jedenfalls soll die Wiederholung mit dem ersten Vorkommen

* Da zwischen dem Abschluss meiner Vorrede und dem Druck derselben noch Zeit verlossen ist, finde ich nachträglich Gelegenheit, auf einen Aufsatz hinzuweisen, in welchem ich meine Zweifel an der Richtigkeit der Recitative ausführlicher begründet habe. Derselbe ist gedruckt in der „Allgem. Musikal. Zig.“ vom 27. Jan. 1869 (Nr. 4), unter der Aufschrift: „Die nachcomponirten Scenen zu Don Juan.“

übereinstimmen; es fragte sich also, ob beidemal die *sf* oder beidemal die *f* zu setzen seien. Warum ich mich für *sf* entschied, habe ich schon angedeutet; als einen der Entscheidungsgründe will ich aber noch anführen, dass durch ein *forte* der Violinen die Einsätze der von der Oboe und dann vom Fagott gebrachten Melodiesätze (welche *piano* und sicher ohne *sf* beginnen) zu sehr gedeckt werden würden.

S. 345, II, 2. In dem durch Dr. L. v. Sonnleithner neu (1865) herausgegebenen Textbuch steht: „*strascinando seco sedia e porta*“. Das Wort „*porta*“ gibt keinen Sinn, ist aber genau aus dem originalen Wiener Textbuch* abgedruckt. Die Annahme eines an sich schon unwahrscheinlichen Druckfehlers statt „*corda*“ will auch nicht passen. Es bleibt kaum etwas Anderes übrig als die Vermuthung, ein flüchtiger Schreiber habe in der Zerstreung „*Thüre*“ geschrieben, wo er „*Fenster*“ im Sinne hatte. Ich habe deshalb „*porta*“ durch „*finestra*“ ersetzt.

Die Situation ist nämlich diese. Leporello ist, nachdem man ihm zuerst die Hände mit einem Schnupftuch zusammengeknüpft hatte (S. 331, III), während des Duetts auf den Stuhl gebunden worden (S. 335, I); das freie Ende des Stricks wurde am Rahmen des Fensters befestigt (S. 345, I). Als der Gefangene sich loszureissen sucht, fühlt er im ersten Augenblick ein Nachgeben des Stricks („*Bravo!*“), sieht aber sogleich, dass ihm noch nicht geholfen ist („*Ciel, che veggio! non zerce!*“), da er an dem herausgebrochenen Fensterrahmen hängt und die Hände nicht frei hat. Er wagt trotzdem zu entspringen, indem er den unabsehbaren Stuhl schleppt und das Fenster am Strick hinter sich herschleift; „jedes Hinderniss muss mit fortgerissen werden, wär's auch ein Berg!“ (Die Worte „*bisogna dar di sprone alla calcagna*“ wird man nicht sowohl für eine ausschmückende Umformung der Redensart „*pagar di calcagna*“ zu halten haben, als vielmehr für eine humoristische Anspielung auf die eigenthümliche Verbindung des Stuhls mit seinem unfreiwilligen Inhaber; Leporello vergleicht sich einem Reiter, dem nur noch die Sporen abgehen.)

S. 346. Niemand wird annehmen wollen, dass Mozart, als er der Cavaliere zulieb transponirte, die ursprüngliche Tonart der Arie „*Mi tradi*“ und somit auch die ursprüngliche Gestalt des zugehörigen Recitativs ganz und für immer aufzugeben gedacht habe. Die Arie hat durch die Transposition nicht gewonnen, an einer Stelle (in Viol. I bei Uebergang von S. 355 auf S. 356) und ihrer Wiederholung (S. 356, I, 4) sogar Gewalt erlitten, indem dort der für die ganze Begleitung charakteristische, immer wiederkehrende Scalenauf modificirt (nach oben umgebogen) werden musste.

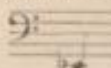
Gleichwohl hat Mozart nicht nur die Takte des Recitativs, welche er zur Vorbereitung der Transposition umformte und auf einem Beiblatt durch andere ersetzte, mit Tinte durchstrichen, sondern auch in der Arie selbst (nachdem er über deren Anfangstakt „*in D*“ geschrieben hatte) alle durch das Transponiren nöthig gewordenen Aenderungen sehr derb mit Tinte ausgeführt, so dass sie aussehen wie definitive Correcturen.

S. 347, I, 4. In der zweiten Hälfte dieses Taktes hat das Autograph an keiner der vier Orchesterstimmen das ?; ebenso fehlt dasselbe den Violinen im ersten Viertel des nächsten Takts; dagegen steht es in letzterem Takte (II, 1) bei der Singstimme, wodurch angezeigt ist, dass es an den andern Noten nicht mit Absicht weggelassen wurde. Mozart hat augenscheinlich die Erniedrigung vergessen, weil ihm eine der Tonart *B-dur* entsprechende Gesamtvorzeichnung vorschwebte, welche freilich nicht vorhanden, aber schon einmal bei einem frühern Takte (S. 346, III, 1) von ihm vorausgesetzt ist, indem er dort die erste

Violine und auch die zweite ohne die beiden ? schrieb.

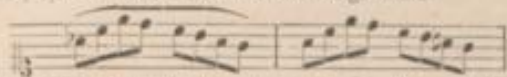
S. 349. Im Autograph steht deutlich „*Violoncelli*“, und so hat auch die erste Ausgabe der gedruckten Partitur. Die zweite Ausgabe brachte die Aenderung „*Violoncello*“ und gab dadurch Anlass zu der seitdem ziemlich verbreiteten Meinung, es habe neben die drei obligat

* Das von Herrn v. Sonnleithner benutzte Exemplar dieses äusserst selten gewordenen Drucks ist von dem früheren Besitzer, Herrn Joseph Dessauer, an Frau Viardot gelangt, konnte also von mir eingesehen werden.

gehaltenen Holz-Blasinstrumente ein Solo-Violoncell zu treten. Diese Meinung fand eine Stütze in dem Umstand, dass die Basslinie auf die gewohnte Vereinigung der Violoncelle mit den Contrabässen hinweist, indem dort mehrmals der Ton  vorgeschrieben ist,

der in solcher Notirung für die allein gedachten Contrabässe keine Bedeutung hätte. Es scheint, Mozart habe die besondere Violoncelllinie zwar nicht für ein Solo-Instrument, aber auch nicht für alle Violoncelle des Orchesters bestimmt, so dass etwa die Hälfte derselben* mit dem Contrabass gehen sollte. Will man eine solche Theilung nicht annehmen, so wäre das tiefe *Es* auf den Cembalisten zu beziehen.

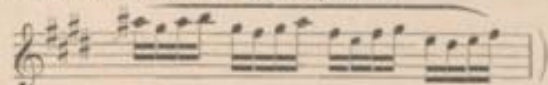
S. 354, I, 1, 2. Mozart schrieb die Singstimme:



Es wird aber kaum bezweifelt werden können, dass mit den im Stich eingeschalteten Zeichen ρ und ζ (welche auch schon in den älteren Partiturdrukken aufgenommen sind) die wirkliche Meinung Mozart's getroffen sei.

S. 358. Im Autograph fehlt das ganze Recitativ, sammt den beiden begleiteten Stellen (S. 360).

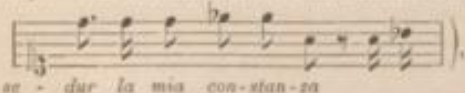
S. 366, I, 2. Für die erste Flöte zeigt die in den beiden älteren Ausgaben enthaltene Form des Taktes (nämlich



die ursprüngliche Fassung, wie sie auch noch in der Stuttgarter Abschrift steht; später hat Mozart geändert.

S. 372, V, 2. In der zweiten Takthälfte vergass Mozart den Bass zu notiren.

S. 373, III, 2. Was hier die früheren Partiturdrukke haben (nämlich



se - dar la mia con-stan-za

steht wirklich im Autograph, beruht aber auf einem Versehen Mozart's, da die Fortsetzung des Redesatzes („del sensibel mio core“) das Wort *mia* anschliesst. (Ich habe den deutschen Text so geformt, dass zu diesem die Mozart'schen Noten beibehalten werden konnten.)

S. 374. Im Autograph ist die Ueberschrift „Rondò“ beigezeichnet, welche ich wegließ, weil sie sehr befremdet. Sie würde etwa für die Arie „Mi tradi“ (S. 349) passen; die gegenwärtige aber ist kein Rondò. Mozart selbst hat sie kurz zuvor „Aria“ genannt, indem er an den Schluss des Secco-Recitativs (S. 372, V, 2) schrieb: „Recitativo *intromentato di D. Anna col Aria*“. Eine Ueberschrift pflegt er sonst den Arien gar nicht zu geben (wie schon zu S. 136 bemerkt). Das Wort *Rondò* scheint von einer fremden Hand herzurühren; namentlich das *R* ist anders gezogen als man bei Mozart gewöhnlich findet.

S. 383. Die zum ersten Satz des Finale (bis S. 386) gehörigen Trompeten und Pauken fehlen im Autograph, ohne dass auf ein Extrablatt hingewiesen ist.

S. 386, II, 1. Die Bemerkung „i suonatori cominciano“ steht nicht im Autograph, sondern ist aus Daponte's Textbuch aufgenommen. Man darf sie also nicht so verstehen, als sollten die Stücke der Tafelmusik von besondern Bläsern auf der Bühne ausgeführt werden. Gegen Mozart's Willen würde eine solche Einrichtung wohl nicht sein; er hat sie aber nicht vorgeschrieben, wahrscheinlich weil er für die Tafelmusik mehr Bläser verwendet als für die Tänze im ersten Finale.

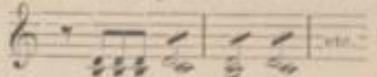
Die drei als Tafelmusik benutzten Stücke sind im Autograph etwas nachlässig geschrieben, namentlich die beiden ersten, wo meist die *p* und *f*, öfters auch Bögen fehlen. Ich habe die Partituren der betreffenden Opern (vgl. Anhang) mit zu Rathe gezogen, doch nur um Lücken in der Bezeichnung auszufüllen oder unrichtige Einträge der früheren Ausgaben zu beseitigen, wogegen selbstverständlich alle von Mozart selbst herrührenden Zeichen auch da unangetastet blieben, wo sie (wie z. B. S. 388, II, 4 oder S. 389, II, 5) von den zu Grunde liegenden

* Freilich darf man im Ganzen nicht über vier voraussetzen; öfters hatte man zu jener Zeit nur drei im Orchester.

Partituren abweichen. (Mozart gibt S. 388, III, 1 das aus Martin's Partitur herübergenommene „*marcato*“ nicht, wohl aber das darauf folgende *pp*.)

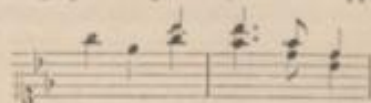
S. 390, I, 1. Das zwei Tafelmusikstücke trennende Sätzchen des Streich-Orchesters ist im Autograph nicht mit *p* bezeichnet; auf *p* deutet aber, ausser der tiefen Lage der Violinen, die Analogie mit S. 392, I, 2, wo das *p* von Mozart geschrieben ist.

S. 394, I, 2. Die zweite Clarinette wird in den hier folgenden Takten (bis zur Fermate) häufig *legato* geblasen, in der Voraussetzung, Mozart habe die Bögen nur vergessen. Diese Voraussetzung trifft schwerlich zu, obwohl die Form der Figur zum *legato* einzuladen scheint. In der Partitur des *Figaro* hat an der bezüglichen Stelle die zweite

Violone  (und ähnlich die Viola);

dies dürfte massgebend sein für die substituirte Clarinette.

S. 403, II, 2, 6. Von den Doppelnoten in D. Elvira's Stimme scheinen die unteren nur eine Accomodation an die Stimme einer Sängerin zu bedeuten. Allerdings stehen nur diese in der Stuttgarter Abschrift (und in den beiden älteren Ausgaben), wodurch man zu dem Schlusse geführt werden könnte, sie seien die ursprünglichen und Mozart habe die höheren erst nach dem Copiren des Autographs beigezeichnet. Allein diese höheren sind um so viel schwungvoller, dass neben ihnen die anderen fast trivial klingen und man schwer glauben mag, der bessere Gedanke sei dem Meister erst verspätet gekommen. Vielleicht wusste der erste Copist, dass in Prag die untern Noten gesungen wurden, und hat deshalb die oberen weggelassen. Für die Meinung, dass die höheren von Anfang an vorhanden waren, scheint auch die Schreibung im Autograph zu sprechen, wo sie doppelte Häuse haben. Es steht:



Die aufwärts gerichteten Häuse sind jedenfalls später zugesetzt, vielleicht um dem Missverständnis vorzubeugen, als sollten die tieferen Noten eine Correctur sein.

S. 409. Im Autograph stehen keine Posaunen; auch die Trompeten und Pauken fehlen dort. Auf ein Extrablatt ist nicht verwiesen.

In einem längeren Aufsatz der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1867 (Nr. 1–3) habe ich dargelegt, warum ich die Aechtheit der Posaunen entschieden bezweifeln muss. Indem ich auf diesen Aufsatz verweise, will ich hier nur die Schlusssätze desselben geben, in welchen die Resultate der Untersuchung zusammengefasst sind. Sie lauten:

1) Die Posaunen im Finale sind ein späterer Zusatz und waren bei den ersten Prager Aufführungen noch nicht vorhanden.

2) Die aus dem Zusatz folgende Ueberfüllung im Allgemeinen und die Behandlung der Posaunen im Besondern stimmt nicht mit Mozart's Schreibweise, verstösst vielmehr gegen diese, ja gegen das feinere musikalische Gefühl überhaupt, in manchen Punkten so stark, dass an Mozart'sche Herkunft der Zuthat nicht zu glauben ist.

3) Sollte bewiesen werden können, dass die Posaunen schon bei der ersten Wiener Aufführung dabei waren, dass sie also (durch Siemsmayr?) mit Mozart's Wissen in das Orchester gestopft worden sind, so hätte Mozart sie nicht veranlasst, sondern bloß nachsichtig geduldet, und an der Thatsache würde dies nichts ändern, dass dadurch das Finale verloren hat. Solange aber ein solcher Beweis nicht beigebracht ist, bleibt es bei Weitem wahrscheinlicher, dass die Posaunen erst nach Mozart's Tod hinzugekommen sind.

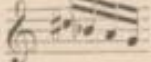
Ueber die beiden letzten Sätze, welche mit der gewöhnlichen Ansicht vom Werth der Posaunenstimmen nicht in Einklang stehen, habe ich das Urtheil jedem Leser des citirten Aufsatzes zu überlassen. Zu den äusseren Gründen für den ersten Satz aber kann ich noch zwei Thatsachen nachbringen, welche mir erst nach dem Druck jenes Aufsatzes bekannt geworden sind.

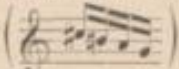
In der ersten Prager Partiturabschrift (vgl. S. VI, I) sind als Anhang die Trompeten und Pauken zum zweiten Finale nachgeschrieben, Posaunen nicht. Hätten letztere schon existirt, so wäre ihr Weglassen im Anhang unerklärlich. Mit dieser Thatsache stimmt die andere, dass unter den an J. André (und später an C. A. André) gelangten, durch Abbé Stadler revidirten „authentischen Abschriften“ sich zwei verschiedene Ergänzungsbeilagen zum zweiten Finale befanden, von denen die eine bloß Trompeten und Pauken enthält, die andere sämtliche Blas-Instrumente sammt Posaunen (L. v. Köchel's „Chronologisch-thematisches Verzeichniss“, S. 421). Man wird annehmen

haben, die erstgenannte Beilage sei die ältere und stamme aus Prag, die andere sei später in Wien entstanden und für eine Partiturbearbeitung ohne Blas-Instrumente berechnet. (Die älteste Prager Copie, sowie Mozart's Autograph, hat die Stimmen der Holzbläser und der Hörner in der Haupt-Parte.)

Hat das Finale in Prag noch keine Posaunen gehabt, so wäre diess, ganz abgesehen von der Frage der Aechtheit, bedeutsam genug; denn hätte auch Mozart selbst sie nachträglich für das Wiener Publikum hinzugefügt, so hätte er sie eben bei der ursprünglichen Conception seines Werkes gar nicht im Sinne. Die Partitur zeigt, dass der betreffende Finalsatz ohne die Posaunen ein fertiges, in allen Einzelheiten fein gearbeitetes Ganzes ist. Wie viele Feinheiten durch die zugesetzten drei Posaunen verdeckt oder verwischt werden, wie theuer also die von den Posaunen erzielten Klangwirkungen erkauft sind, ist in dem erwähnten Aufsatz nachgewiesen, wird sich übrigens jedem achtsamen Beobachter von selbst ergeben.*

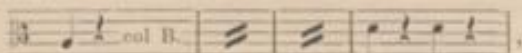
S. 413, 2. In den Orchestern hat sich die falsche Note eingenistet, durch welche beim ersten Druck der Partitur die zweite Hälfte dieses

Taktes pikanter gemacht werden sollte. Dass Mozart nicht 

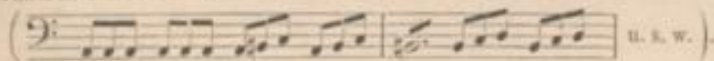
wie in den beiden früheren Ausgaben steht) haben wollte, gab er sehr bestimmt durch Wiederholung des  zu erkennen.

(Nach der Stuttgarter Abschrift zu schliessen, lieferten die alten Copien die Stelle richtig.)

S. 414, 4. Von hier bis zu Ende der folgenden Seite ist nicht mit Sicherheit festzustellen, wie Mozart die Bässe wollte. In der Basslinie standen zuerst die aus den älteren Ausgaben bekannten Triolen allein; später wurden sie durchstrichen, und neben ihnen erscheinen die Viertelnoten und Pausen. Die Viola aber hat gleich anfangs diese Viertelnoten erhalten, und zwar unter ausdrücklicher Verweisung auf den Bass. Für die vier hierher gehörigen Takte ist die Violastimme so geschrieben:



wobei sich das wirkliche Ausschreiben des letzten Taktes daraus erklärt, dass mit diesem Takte eine neue Seite (nach einem Blattumschlag) beginnt. Also war Mozart zu den Viertelnoten schon entschlossen, als er die Viola eintrug. Keinesfalls aber kann er gleichzeitig diese Noten in der Basslinie (welche bekanntlich stets früher niedergeschrieben wurde als die Füllstimmen) nachgeholt und die Triolen gestrichen haben, denn letztere stehen in den alten Abschriften, ganz so wie in den früheren Partiturdrukken



Auch die alten Prager Orchesterstimmen lassen die Streichbässe mit der Singstimme gehen. Dieser Umstand spricht gegen die Annahme,

* In Nr. 4 der „Allgem. musik. Zeitung“ von 1867 (unter der Rubrik „Kurze Nachrichten“) macht die Redaction folgende Mittheilung.

„In Betreff der Posaunen im zweiten Finale des Don Juan kommt uns von Herrn Hofkapellmeister Dr. Jul. Rietsch in Dresden soeben die Nachricht zu, er erinnere sich bestimmt, im Jahre 1834 und später noch einmal 1836 beim Hofrath Anton André in Offenbach den einzelnen Bogen mit den von Mozart's Hand geschriebenen Posaunen (jede auf einer besondern Linie) gesehen und wiederholt in der Hand gehabt zu haben. Als er vor zwei Jahren die Partitur bei Fran Viardot-Garcia wiedergesehen habe, sei er sehr erschrocken gewesen, den Bogen nicht mehr dabei zu finden.“

Wenn jene auf dreissig Jahre zurückgehende Erinnerung in allen Einzelheiten, auch bezüglich der Handschrift, als verlässlich gelten darf (was ich gern annehmen will), so wäre diess für mich noch kein Beweis der Aechtheit, vielmehr eine Bestätigung des im dritten meiner Schlusssätze nur unbestimmt und fragweise angedeuteten Verdachts, dass Siessmayr die Posaunen geschrieben habe; denn die grosse Aehnlichkeit der Siessmayr'schen Handschrift mit der Mozart'schen ist genugsam constatirt. Für die Frage, ob die Posaunen erst in Wien hinzugekommen oder schon in Prag dabei waren, kann obnehin die citirte Mittheilung nichts entscheiden.

dass Mozart die Triolen ganz beseitigt haben wollte. Entweder hat er sich beim Notiren der Viola versehen (was aber höchst unwahrscheinlich), oder er wollte die Triolen zwar dem Contrabass nehmen, dem Violoncell dagegen sie belassen, und dann wäre in der Opernprobe eine Correctur der Orchesterstimmen nicht absolut nöthig gewesen, da für die Contrabässe eine mündliche Weisung genügt.

Ich neige mich aus mehreren Gründen zu dieser Hypothese und habe deshalb die Triolen in kleinen Noten als Violoncellstimme beisetzen lassen, womit Niemandem im eigenen Urtheil vorgegriffen sein soll. Die jedenfalls erst spät erfolgten Aenderungen im Autograph sind ziemlich roh ausgeführt, namentlich die Pausen einigemal von ungeschlichteter Form und Grösse. Es sieht ganz so aus, als habe eine fremde Hand den Bass mit der Viola in Uebereinstimmung bringen wollen. Hat Mozart selbst die Viertelnoten nachträglich beigelegt, so würde nur das Durchstreichen der Triolen auf Rechnung der fremden Hand und eines Missverständnisses zu schreiben sein. Vielleicht aber ist er überhaupt nicht mehr dazu gekommen, an eine eigenhändige Bereinigung der Stelle zu gehen.*

S. 416. Die fünf Takte von dem auf dieser Seite vorkommenden Haken bis zu dem entsprechenden Haken auf der nächsten Seite sind im Autograph durchstrichen, während sie in den alten Abschriften stehen. Dem nachträglichen Strich ist keine ernste Bedeutung beizulegen. (Vgl. Bemerkung zu S. 151.)


S. 420, 2-5. Auch hier sind die vier Takte innerhalb der Haken durch einen aus späterer Zeit stammenden Strich einem Kürzungsverlangen zum Opfer gefallen. Zu Anfang des nächsten Taktes (S. 421, 1) ist dann die erste Violine und die Viola entsprechend abgeändert, nämlich in  und , und die zugehörigen beiden Achtel

Leporello's sind (sammt den Textsyllben) dort neu eingeschrieben.** — Die alten Prager Stimmen zeigen weder hier noch zu S. 416 eine Kürzung.

S. 422, 6. Das *ff* in den Streich-Instrumenten unmittelbar nach *piano*, während in den Blas-Instrumenten überall deutlich *sf* steht, ist nicht etwa für ein Schreibversehen Mozart's (statt *sf*) zu halten; denn er hat über die erste Violine sogar „fortissimo“ als ausgeschriebenes Wort gesetzt.

S. 422, 8. Bei Eintritt des *più stretto* haben die ältern Partiturdrukke am Bass ein „tremolo“. Diese Vorschrift stand ursprünglich im Autograph nicht bloß unter den Ganznoten des Basses, sondern auch an jeder der beiden Violinen, ist aber überall wieder gestrichen. Die dem Worte angehängte Schlangenlinie reichte (übereinstimmend mit den älteren Drucken) im Bass bis an das *f* (S. 423, 4); über der ersten Violine endete sie einen Takt früher. Da in der Stuttgarter Abschrift das *tremolo* an den Violinen schon fehlt, am Bass aber noch steht, so scheint das Durchstreichen am Bass später erfolgt zu sein. Auf zuerst beabsichtigtes Tremoliren deutet auch der Umstand, dass Mozart in der zweiten Violine den ersten Takt des *più stretto* so geschrieben hat:

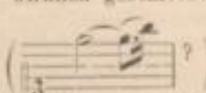


Die alten Prager Stimmen geben die Violinen und Violen so, wie sie gedruckt sind; an der Bassstimme steht das Wort *tremolo* und ausserdem sind (abweichend vom Autograph und der Stuttgarter Abschrift) die Ganznoten in Sechzehntel zerlegt, nämlich: .

S. 428, 5. Die Bemerkung über der Chorstimme: „*di solerra, con voci cape*“ steht in Daponte's Libretto, ist aber in Mozart's Autograph nicht beigezeichnet.

S. 437. (*Allegro assai*.) Die Blas-Instrumente fehlen.

S. 439, I, 6. In der Singstimme ist der zum nächsten Takt hinübergreifende Bogen, den die älteren Ausgaben beseitigt haben, von Mozart wirklich geschrieben, wahrscheinlich als Andeutung für den Vortrag



(?) — Aehnlich verhält sich's mit Bögen, welche S. 449, II, 2 im Autograph an beiden Singstimmen (über dem Worte

* Ausführlicher ist die Stelle besprochen in meinem Aufsatz: „Zweifelhafte Stellen 1c.“ (Allgem. musik. Ztg. 1866, Nr. 10).

** Ueber diesen und den zu S. 416 angezeigten Strich vgl. „Zweifelhafte Stellen 1c.“ (Allgem. musik. Ztg., 1866, Nr. 9).

„dece“ stehen; ich habe sie dort weggelassen, um eine neue Anmerkung zu ersparen und weil Das, was Mozart damit sagen wollte, geschmackvollen Sängern sich von selbst empfielt.

S. 444, 10. Von hier bis zu Ende der S. 451 ist im Autograph Alles durchstrichen. Ein Beiblatt enthält die auf umstehender Seite (XVIII) abgedruckte Einschaltung, welche den Sprung vermitteln soll.

Blas-Instrumente fehlen. — Dieser Kürzungsversuch ist wahrscheinlich niemals zu wirklicher Benutzung gelangt, sicher nicht bei den ersten Wiener Aufführungen, da man für diese, wie das Wiener Textbuch beweist, den ganzen Schlussabschnitt des Finale (von S. 437 an) weggelassen hatte. Der schön gegliederte Aufbau dieses Abschnitts wäre zerstört durch eine Kürzung, welche das *Presto* so nahe an das *Allegro assai* rückt. Die Vermittlungstakte selbst sind trivial und unbehilflich. Sollten diese starken Ausdrücke einer Rechtfertigung bedürfen, so verweise ich auf den Aufsatz: „Zweifelhafte Stellen“ in der Allgem. musk. Ztg. von 1866, wo ich (in Nr. 12) eine kritische Beleuchtung der Kürzung ausführlich gegeben und meine Ueberzeugung dahin ausgesprochen habe, dass ich die vermittelnde Einschaltung nicht für Mozart'sche Arbeit erkennen kann, obgleich die Handschrift des Beiblatts grosse Aehnlichkeit mit Mozart's Hand zeigt. Diese Schrift und die unglückliche Ausführung der Kürzung würden einen unerklärlichen Widerspruch darstellen, wenn man nicht wüsste, dass Süssmayr sich nach und nach eine Handschrift angeeignet hatte, welche von Mozart's Hand kaum zu unterscheiden war. (Vgl. Jahn's „Mozart“, 1. Aufl. IV, S. 694—696, oder 2. Aufl. II, S. 551.) Ich glaube demnach, der Kürzungsversuch rühre von Süssmayr her und sei erst nach Mozart's Tode unternommen worden, als Süssmayr (1792) Hoftheaterkapellmeister geworden war. Es scheint, man habe in Wien einmal das Experiment in Aussicht genommen, ob der zuerst ganz weggefallene Finalabschnitt sich vielleicht gekürzt vorführen lasse.*

S. 445, 10. Dass Ottavio und Zerlina in Octaven singen, ist kein Stichfehler; es steht so im Autograph.

S. 447. (*Larghetto*.) Die Blas-Instrumente fehlen.

S. 449, II, 2. Die Textschrift im Autograph zeigt deutlich, dass Mozart bei „fido amor“ die Zusammenziehung der Vocale auf das letzte Achtel des Takts nicht wollte; gleichwohl ist in beiden Singstimmen der Bogen genau so geschrieben wie im Stück.

S. 452, 1. Von hier bis zu Ende des *Larghetto* (S. 453), und schon in der zweiten Hälfte des vorangegangenen Takts (S. 451, 4) hätten nach den früheren Partiturausgaben beide Flöten *unisono* mit der ersten Violine zu gehen. Die Stuttgarter Abschrift aber gibt der zweiten Flöte eine besondere Stimme, und diese hat sich bei Vergleichung mit Prager Orchesterstimmen als richtig bewährt.

S. 454. (*Presto*.) Die Blas-Instrumente und die Pauken fehlen.

In diesem Schlusssatze haben die früheren Partiturausgaben die Stimmen Masetto's und Leporello's verwechselt, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil in den früheren Fällen, wo beide gleichzeitig beschäftigt sind, Masetto die tiefere Stimme hat, welche hier dem Leporello zufällt. Das Autograph ist aber in diesem Punkte völlig unzweideutig, und in die tiefere Stimme tritt Leporello schon gegen Ende des *Larghetto* (S. 451) ein, wie es auch die früheren Ausgaben dort richtig geben.

S. 455, 1. Die älteren Ausgaben lassen in diesem Takt die Pauke pausiren. Da schwer zu glauben ist, dass in dem verloren gegangenen

* Die Annahme liegt nahe, dass späterhin ein Blatt, welches wie von Mozart geschrieben aussieht, der Wittve Mozart's überliefert worden sei und so zur Originalpartitur des D. Giovanni zu liegen kam. Das Missverständniß, Mozart habe eine Kürzung definitiv beabsichtigt, hätte dann die Durchstriche in der Partitur veranlaßt. Diese Striche müssen unter allen Umständen einer fremden Hand zugeschrieben werden; denn selbst wenn die oben mitgetheilte Einschaltung für ächt genommen werden könnte, würden doch wohl nur Wenige das vorhin erwähnte Missverständniß theilten, als sei die Kürzung mit der Absicht auf bleibende Geltung erfolgt. Hat nun auch Mozart (wie zu S. 346 angemerkt wurde) bei vorübergehenden Accomodationen sein Autograph nicht sonderlich geschont, so ist doch undenkbar, dass er wegen eines nicht einmal zur wirklichen Ausführung gekommenen Kürzungsversuchs eine so radicale Verwüstung in seiner Partitur vorgenommen haben sollte, wie die durch viele Seiten fortlaufenden Striche sie zeigen.

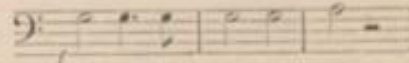
Extrablatt die Ganzpause wirklich stehe, habe ich kein Bedenken getragen, die Note einzusetzen.

S. 456, 1. Die besonderen (tieferen) Noten für Elvira, welche in den älteren Ausgaben nicht vorkommen, fehlen auch in der Stuttgarter Abschrift. Hieraus und aus der Schrift des Autographs ist zu schliessen, dass diese Noten erst später zugesetzt sind.

S. 459, 1-7 und S. 461, 1-462, 2. Die an diesen Stellen in kleineren Noten beigezeichnete Violoncellstimme steht nicht im Autograph, wohl aber in der Stuttgarter Abschrift, muss also schon zur Zeit der ersten Prager Aufführung hinzugekommen sein. Diese frühe Entstehung lässt vermuthen, dass sie von Mozart selbst stammt, der sie vielleicht (während einer Probe) sogleich in die Orchesterstimmen einschrieb, ohne sie in seinem Autograph nachzutragen. (Die alten Violoncellstimmen des Prager Orchesters sind nicht mehr vorhanden.) Es scheint, den betreffenden Singstimmen (zuerst des Masetto, dann des Ottavio) sollte zu besserer Hervorhebung eine Stütze gegeben werden, und diese Stütze kommt insbesondere dem Tenorsänger im dritten Takt der S. 463 sehr zu statten, wo ohne ein mitgehendes Instrument der freie Einsatz Schwierigkeit haben könnte.*

S. 466, 1-7. Der Bass in diesen drei Takten ist Conjectur und deshalb mit kleineren Noten gestochen. Merkwürdigerweise ist nämlich der hiehergehörige Mozart'sche Bass ganz verloren gegangen. Vom Autograph fehlt das letzte Blatt; der Inhalt desselben (von S. 465, 1 an) ist durch fremde Hand ersetzt, offenbar aus einer Abschrift der Partitur. In dieser Ergänzung sind die drei Bassakte (sowie die zugehörigen Takte der mit dem Basse laufenden Viola) leer, und gerade so findet sich's in der ersten Prager Copie, aus der sich dann also die Lücke in die späteren Abschriften fortgepflanzt hat. Die Stuttgarter Abschrift hat die Takte mit Pausen angefüllt, wohl aus einem sich von selbst erklärenden Missverständniß. Dass der Bass, der zuvor sechs Takte wirklich pausirt hat, mit dem *Forte* einsetzen soll, kann keinem Zweifel unterliegen; aber der unglückliche Zufall, der schon den ersten Copisten jene drei Takte überschen liess, macht eine authentische Wiederherstellung unmöglich. Ein Restaurationsversuch ist beim Druck der ersten Partituranzeige unternommen worden, indem dort (in Anlehnung an den von allen Blas-Instrumenten eingehaltenen Trumpeten-

Rhythmus) gesetzt wurde:



Allein ein solcher Bass erscheint an dieser Stelle sehr wenig Mozart'sch, und gegen den gewählten Rhythmus dürfte gerade der Umstand sprechen, dass die Bläser ihn haben. Viel wahrscheinlicher ist, dass der Bass sich selbständig von den Bläsern abwenden und mehr der Führung der Violinen entsprechen sollte, damit das Streich-Orchester dem Bläserchor die Wage halten konnte.**

Bei der von mir gewagten Conjectur haben mich folgende Erwägungen geleitet. 1) Nach sonstigem Brauch (und nach der Haltung der Violinen) ist vom drittelsten zum vorletzten Takt des Ganzen ein Octavensprung des Basses zu vermuthen. Da nun im vorletzten Takt a steht, hatte wahrscheinlich der vorausgegangene Takt das tiefere A. 2) Der Bass ist im ganzen Verlauf des *Presto* (wenn man von dem Orgelpunkt S. 462 u. 463 absieht) so bewegt gehalten, dass man sich berechtigt glauben darf, bei Abschluss des Satzes noch eine energische Passage zu erwarten. Nun geht (von S. 457, 1 an) der Bass zu wiederholten malen in Octaven mit den Violinen, selbst wo diese *piano* haben, besonders aber an der *Forte*-Stelle S. 463 und ihrer Wiederholung auf der nächsten Seite. Die Takte S. 465, 1-3 scheinen sogar eine Art von Analogie mit dem Schluss des Ganzen darzubieten. Diese ebenerwähnten Takte hatte ich denn auch bei meinem Ergänzungsversuch vorzugsweise im Auge.

* Die besondere Violoncellstimme ist bekanntlich auch in den beiden früheren Partituranzeigen gedruckt.

** Die alten Stimmen der Orchesterbässe zum Schlussabschnitt des Finale sind (wie bezüglich der Violoncelle schon zu S. 459 bemerkt) in Prag nicht mehr vorzufinden.

Zu S. 444. (s. S. XVII.)

Violini.

Viola.

D. Anna.
Zerlina.

D. Elvira.

D. Ottavio.

Leporello.

Masetto.

Bassi.

Andante.

unis.

Ah cer - to è l'om - bra che l'in - con - trò. Resti dun-que quel bir-

c. B.

han con Pro-ser - pi-na e Pla - ton, con Pro-ser - pi - na e Platon.

Noch habe ich über einige Aeusserlichkeiten an der vorliegenden Partiturausgabe mich zu erklären.

Wenn ich, der herrschenden Mode entgegen, Fagotte und Violon da, wo sie bloss mit dem Basse laufen, durch „col Basso“ auf die Hauptstimme verwiesen und auch sonst ein paar mal Verweisungs- oder Wiederholungszeichen angewendet habe, so möge mir diess Niemand als missverständene Pietät gegen das Autograph anlegen! Es geschah, weil ich die jetzige Mode für unzweckmässig halte, und Manchem werde ich es damit zu Dank gemacht haben. Die Partitur ist nicht auf ungeschickte Copisten berechnet, welche z. B. nicht wüssten, dass eine dem Basse folgende Viola immer die höhere Octave nimmt, solange ihr die tiefere Lage nicht ausdrücklich durch das wirkliche Ausschreiben der Noten angezeigt wird; auch nicht auf den ästhetischen Sinn solcher Käufer, welche in der Wiederaufnahme älterer Zeichen eine Verunzierung des Stiches sehen; sie ist für Leser bestimmt, denen bequeme Uebersicht der Sparte als Hauptsache gilt. Selbst der geübteste Partiturler kann es bedauern, dass in den modernen Partituren die Beseitigung der Verweisungszeichen ihn zwingt, unselbständige Stimmen immer mit im Auge zu behalten, weil er nicht zum Voraus erkennt, wo die Unselbständigkeit aufhört.

Bei den Oboen wird man den Singular *Oboa* und den Plural *Oboe* finden. Der schon vor ziemlich langer Zeit missverständlich aufgekommenen, verderbten Pluralform „*Oboi*“ konnte ich keinen Zutritt in eine Mozart'sche Partitur gewähren. Die früheren Tonsetzer aller Länder kennen als Plural nur *Oboe* oder *Oboè*; dem Singular begegnet man in älteren Manuscripten äusserst selten, weil eben die Oboen meist paarweise verwendet sind.* „*Oboè*“ wäre (nach einer bekannten Regel der italienischen Grammatik) der unveränderte Plural des Singulars *Oboè*; dagegen setzt die Schreibart „*Oboe*“ (ohne Accent) den Singular *Oboa* voraus.** Mozart schreibt sowohl den Plural als den Singular „*Oboe*“; er vernachlässigt also, indem die erstere Auffassung zu Grunde liegt, den Accent. Hierin dem Autograph zu folgen, musste ich Anstand nehmen; ich hatte demnach nur die Wahl, ob *Oboè* und *Oboè* zu setzen sei, oder *Oboa* und *Oboe*. Den Accent an dem Wort ist unsere Zeit gar nicht mehr gewohnt; um so eher könnte die Gleichheit der Plural- und Singularform zuweilen stören. Andererseits sprachen für die Aufnahme von „*Oboa*“ mehrere Gründe. Diese Form schliesst sich im Klang genau an das französische *hautbois* und an die Sprechgewohnheit der meisten Orchestermusiker; auch sagt man allgemein „die Oboa (oder Oboe)“, obgleich *hautbois* männlich ist. In einem italienischen Autograph ist mir allerdings „*Oboa*“ noch nicht zu Gesicht gekommen, wohl aber in Abschriften; aus einer Abschrift haben auch die früheren Drucke der Giovanni-Partitur einmal diese Form aufgenommen (S. 198 der ersten, S. 102 der zweiten Ausgabe). Im Autograph einer Symphonie von Siessmayr steht mehrmals:

* Dass auch an der Viola-Linie in älteren Partituren (bei Mozart immer) der Plural (*Violé*) steht, erklärt sich anders als der auf Violon und Violoncell gemeinsam bezügliche Plural „*Basso*“. Die Violon zählen, da sie häufig getheilt auftreten, für zwei Stimmen, wie die Violinen.

** In Walther's „Musikalischem Lexikon“ (1733) steht der Singular *Oboè*. — Wörterbücher der italienischen Sprache können hier wenig in Betracht kommen, weil sie sich bei dem Namen des Instruments nur nach dem Brauch der Musiker zu richten haben. Weder *Oboè* noch *Oboa* ist ein ursprünglich italienisches Wort; es sind verdorbene Formen, wahrscheinlich aus dem französischen *hautbois* entsprungen. Das massgebende Vocabular der Florentiner *Accademia della Crusca* enthält den Namen gar nicht, obwohl die Namen anderer Instrumente aufgenommen sind.

Oboa I^{ma}, Oboa II^{da}; an zwei Orgeln Wiens ist der Name der betreffenden Register „*Oboa*“ geschrieben. Also war gerade in Mozart's Umgebung die Form üblich, und mit ihrer Adoption habe ich nur auf einen schon dagewesenen Brauch zurückgegriffen.

Soll ich auch über die beigegebene Textübersetzung ein Wort sagen, so kann ich bemerken, dass ich vor Allem nach möglichstem Anschmiegen des deutschen Textes an die in den Noten gegebene Declamation getrachtet habe, unter Berücksichtigung tonmalerischer Einzelheiten, doch zugleich mit steter Bedachtnahme auf bequeme Sangbarkeit. Dem italienischen Original suchte ich überall treu zu folgen; nur zwei allzu banalen Recitativstellen, durch welche Daponte seinem sonst sehr gut angelegten Libretto selbst geschadet hat, gab ich eine etwas veränderte Wendung, ohne mich jedoch im Wesentlichen vom ursprünglichen Inhalt zu entfernen. Ich meine das kurze Recitativ S. 383 (*Ah, si segua il suo passo*) und die Schlussrede Ottavio's in dem Secco-Recitativ S. 372 (*V*), wo dessen sentimentales Klagen über „Grausamkeit“ zu der übrigen Haltung des Charakters nicht passt. Die dem Ausruf „*crudele*“ folgenden und durch ihn veranlassten Orchesterschläge auf dem verminderten Septimenaccord werden auch durch den entsprechenden Ausruf „Wie schmerzlich!“ genügend motivirt sein. An einer dritten Recitativstelle (S. 319, *VI*) habe ich, um den richtigen Sinn des Daponte'schen Satzes deutlich erkennen zu lassen, eine Erläuterung mit in den Text aufnehmen zu müssen geglaubt. Die Aeusserung Ottavio's, er wolle „vor Gericht gehen“ (*un ricorso vo' far a chi si deve*), ist ihm neuerlich so übel genommen worden, dass ich durch ein paar angefügte Worte daran erinnern wollte, wie wenig es einem Mann von Ehre ziemen würde, den frechen Lästling und Betrüger einer ritterlichen Begegnung im Zweikampf zu würdigen. Noch in einem andern Falle musste ich gerade aus Treue gegen Daponte eine wörtliche Wiedergabe der italienischen Zeilen vermeiden, nämlich am Schlusse der ersten Arie Leporello's (S. 72, *II*). Den versteckten Sinn der Zeile: „*purchè porti la gonella*“ könnte bei strikter Uebersetzung Niemand errathen; hier war nach einer andern, verwandten Anspielung zu suchen.

Die Aufgabe, einer in ihren Melodien vom Urtext geleiteten und doch überall selbstredenden Composition einen auch musikalisch treuen Text in anderer Sprache unterzulegen, ist schwer; ich habe sie nirgends leicht genommen und darf versichern, dass ich an jeder einzelnen Stelle Rechenschaft zu geben vermöchte warum ich sie so geformt habe oder warum ich die vielleicht ungeschickt scheinende Form einer andern, scheinbar näher liegenden Wendung vorziehen musste.

Die deutsche Verszeile in Don Giovanni's Stimme S. 424: „Hebe dich weg von mir!“ (*vanne lontan da me!*) habe ich mit Genehmigung des Herrn Sanitätsraths Dr. W. Viol aus dessen Uebersetzung (Breslau, Leuckart, 1858) aufgenommen.

Stuttgart, im December 1868.

B. Gugler.

