

# MOZART'S DON GIOVANNI.

PARTITUR

ERSTMALS NACH DEM AUTOGRAPH HERAUSGEGEBEN

UNTER

BEIFÜGUNG EINER NEUEN TEXTVERDEUTSCHUNG

VON

**BERNHARD GUGLER.**

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE.



LEIPZIG, VERLAG VON F. E. C. LEUCKART  
(CONSTANTIN SANDER).

154652

240 =

*Die neue Uebersetzung darf weder im Ganzen noch in einzelnen Theilen nachgedruckt werden.*

M  
1500  
N. 339  
1867  
1868

IL

DISSOLUTO PUNITO

O SIA

**IL DON GIOVANNI.**

---

DRAMMA GIOCOSO

IN DUE ATTI.

---

La Poesia è dell' Abate DA PONTE, Poeta de' Teatri Imperiali.

La Musica è del Sig. Wolfgango MOZART, Maestro di Cap.

---

## Personaggi.

**D. Giovanni**, giovane cavaliere estremamente licenzioso.

**D. Anna**, dama promessa sposa di

**D. Ottavio**.

**Commendatore**.

**D. Elvira**, dama di Burgos abbandonata da D. Giovanni.

**Leporello**, servo di D. Giovanni.

**Masetto**, amante di

**Zerlina**, contadina.

**Coro di contadini**.

**E di contadine**.

**Suonatori**.

---

*La scena si finge in una città della Spagna.*

---

### Besetzung

bei der ersten Aufführung in Prag:  
(29. Oct. 1787)

**D. Giovanni.**

**D. Anna.**

**D. Ottavio.**

**D. Elvira.**

**Leporello.**

**Commendatore.** }

**Masetto.** }

**Zerlina.**

Luigi **Bassi**.

Teresa **Saporiti**.

Antonio **Baglioni**.

Caterina **Micelli**.

Felice **Ponziani**.

Giuseppe **Loli**.

Teresa **Bondini**.

bei der ersten Aufführung in Wien  
(7. Mai 1788)

Francesco **Albertarelli**.

Aloisia **Lange**.

Francesco **Morella**.

Caterina **Cavalieri**.

. . . **Benucci**.

Francesco **Bussani**.

Luisa **Mombelli**.

---

## 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 Partiturausgabe. 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 lebenswürdigsten 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 hat 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 Verunstaltungen 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 jenem andern, grösseren Publikum ist der oben erwähnte Klavierauszug zugeeignet, welcher nicht ausbleiben 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 Partiturausgabe der Mozart'schen Opern 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 „erstmal 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 (1788) 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 hiezu noch die vielen falschen, obschon nur selten der Harmonie widersprechenden Einzelnoten, das Fehlen mancher Noten und Zeichen u., 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 aner kennenswerthe Leistung war, Zeugniß 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 (Plattenstich, 1840); denn diese enthält ausser den sämmtlichen 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 ( $\frac{6}{8}$ ) 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 Beilagen, 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.)

Obleich 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 Singstimmen vorkommen, reichten die Linien nicht aus und es wurden „Extrablätter“ benützt.

\*\* Ueber die Beschaffenheit der Copie schrieb mir Herr Pohl unter Anderem: „Die Partitur enthielt 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 hinzugehan.

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 Wohllaut zulieb, z. B. S. 267, II, 6, wo sein feines Ohr an dem unmusikalischen Klang des von Daponte gebrauchten Wortes „*antidoto*“ (*è un certo antidoto*) sich stossen musste. — S. 103, I, 3 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: „*Signore, a tempo vi ritroviam &c.*“ (III, 2) und „*Bisogno abbiamo &c.*“ (V, 1) sind im gedruckten Libretto dem Ottavio gegeben, und das Wort „*Signore*“ ist erst in das Wiener Textbuch eingesetzt, während das Prager Textbuch „*amico*“ 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 Gesangsfigur über *sola* würde aber eine Trennung in „*sol la*“ nicht zulassen, wesshalb die Lesart des Autographs beibehalten wurde.

\*\* Desshalb ist das *p*, welches (obwohl es in den alten Abschriften nicht steht) in den beiden früheren Partiturausgaben an 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 Vimercati 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 Bezeichnen 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 desswegen 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 *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, 6 die Viola  $\left[ \text{f} \right]$  und zwei Takte später  $\left[ \text{f} \text{ f} \right]$  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 beidemale 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 *decrescendo* 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 Frühern 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 beidemale ein *forte* schon vorausgeht,

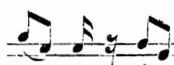
das Autograph nicht *sf* sondern *f* gibt. Dem Verdacht, die voranstehenden kurzen Accordschläge des Orchesters seien *piano* gemeint und die *p* blos vergessen, kann nicht Raum verstattet werden, denn zahlreiche ähnliche Fälle sprechen bestimmt für das *forte* dieser Schläge. Mir ist sehr wahrscheinlich, dass Mozart den Effect des *sf* nicht durch zu ofte Wiederholung abnutzen wollte und dass beim dritten und vierten Vorkommen das beigezeichnete *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, 5 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. 5) für die erste Note eine besondere Verschärfung durch *sf* anzunehmen, und um diess zu verhüten, schreibt Mozart ausdrücklich *f* hin.

Das eben 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 dürfe\*\*, und noch bei der zweimaligen Wiederkehr (S. 11 und S. 18) ist die nämliche Vorsicht beobachtet. Aehnlich verhält sich's S. 131, I, 5 mit dem *p* (namentlich im Bass), oder S. 138, I, 6, wo der Eintritt der Synkope nach einer Pause leicht die Neigung zu verstärktem Einsatz wecken könnte. S. 81, II, 1 u. 3 kommt in einer *For-te*-Stelle ein besonderes *f* nach dem *sf* vor, weil früher (S. 77, II, 6 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, 3 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

angeführten Umstände, sowie die Analogie mit dem letzten Takt der S. 77 und dem ersten der S. 80, würden darauf hinweisen, dass jene drei Taktaufänge, 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, 6. 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. 5, wo über den Streich-Instrumenten die Bläser wirklich *forte* haben, oder S. 422, 6, 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, 5 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 

\* Die zweite Anmerkung auf S. 345 theilt die nur noch im Textbuch erhaltene Erzählung Masetto's mit, welche später aus der Scene X<sup>d</sup> hinweggenommen und durch ein paar nichtssageude Worte Elvira's („*L'avrà sostratto l'empio suo padrone*“) ersetzt worden ist. Durch den Wegfall wird das richtige Verständnis des nachfolgenden Recitativs (Nr. 8<sup>c</sup>) 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 ersten Eindrucks 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, 3 den beiden Bläsern an der punktirten Halbnote beharrlich *fp* vorschreiben.

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 Freimaurer-

Cantate kommt einmal , während aus dem Zusammenhang ersehen 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, 6 und II, 3, 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 hiezu. 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, 6 ganz unverständlich. Zuweilen (und gerade in diesem Beispiel, oder S. 32, I, 5, 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, 6, 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.

Achteln 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. Oefters 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, 5 (im Bass); neben *fp* erscheint er S. 14, II, 5 u. 6 (war also im Stich auch in den beiden vorhergehenden Takten beizufügen), S. 26, II, 4 u. 5 (und wiederholt S. 27, I), S. 54, II, 2—4 (und in der Parallelstelle S. 57, II, 7 u. f.), S. 296, 3 (sowie in der Wiederholung S. 303, 4); ferner S. 140, I, 8 u. 9 (im Bass). Bei Ausgang der zuletzt citirten Stelle, S. 140, II, 5, hat, wie in der zweiten Violine die Vergleichung mit S. 141, II, 7 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 fließender; 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, 5 und S. 141, II, 7) 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, 8 in Oboe, Clarinette und Fagotten nachfolgende *p* gerechtfertigt. In Mozart's Partituren lässt sich eine gewisse Scheu vor grellem 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 ein corrigirt, doch nur mit Bleistift.\* Höchst naiv ist der andere Eintrag. Zu S. 270, I, 2 ist im ersten Fagott der zweiten Note ein wohlgeformtes  $\sharp$  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  $\sharp$  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, 3. 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, 2. Im Autograph fehlt an der ersten Violine vor der zweiten Note das  $\flat$ , jedenfalls nur aus Versehen. Für das herkömmliche  $\flat$  (welches schon in den alten Abschriften steht) sprechen naheliegende musikalische Gründe; auch lässt sich aus Mozart's sonstiger Gewohnheit und Vorsicht mit Sicherheit schliessen, dass, hätte er  $\flat$  gewollt, der Note ausdrücklich ein  $\sharp$  vorgesetzt worden wäre, obwohl das  $\flat$  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 segno, 24 Takte*“.)

S. 11, II, 7. 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 Overture liegt ein Blatt mit einer Variante, durch welche jene einen selbständigen Abschluss (für Aufführung im Concert) erhält. Die Handschrift sieht im Ganzen so Mozartisch 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 Overture selbst findet sich kein correspondirendes Zeichen. Indess ist kaum zu zweifeln, dass die Variante nach S. 20, I, 7 anschliessen soll.

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

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

S. 35, II, 5. 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 l'orecchio, ma forte*“ ist ein witziger Einfall Mozart's; bei Daponte stellt sie nicht. — Die Bemerkung am Schluss der Seite: „*Segue l'Aria di D. Elvira*“\* 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-Uberschriften) 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, 5. 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* unbequem 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, 3. 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.\*\*

\* Merkwürdigerweise ist in den beiden früheren Partiturdrukken der Text durch das Wort *ancora* ergänzt und deshalb das erste  $\flat$  des Taktes in  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.

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

\*\* Für diese Erklärung spricht ein verwandter Fall in der Overture. Zu S. 6, II, 2 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, 7 an.)

Flauti.  
Oboe.  
Clarineti.  
Fag.  
Corni.  
Clarini.  
Timp.  
Violini.  
Viole.  
Bassi.

*p*

This block contains the first six measures of the score for woodwinds and strings. The woodwinds (Flauti, Oboe, Clarineti, Fag.) and strings (Violini, Viole, Bassi) are marked *p* (piano). The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The timpani (Timp.) is silent in these measures.

c. Viol.  
c. Viol.  
c. B.  
coi Corni  
c. I<sup>o</sup>  
c. B.

*f*

This block contains the next six measures of the score. The woodwinds and strings are marked *f* (forte). The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The timpani (Timp.) is silent in these measures.

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 abzuhelpen 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, wesshalb 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 hiezu 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 Opern“ 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:  Nach-

träglich 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, 3) 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, 3 zu vervollständigen.

S. 135, IV, 3. 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 „parve“ 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, 3. 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<sup>c</sup>, S. 345—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 „*unis.*“ 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  zu  nicht wohl anzunehmen.

S. 174, II, 1. Das Autograph hat bei den Violinen (von denen übrigens nur die erste ausgeschrieben, die zweite durch „*unis.*“ 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 , 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 , ,  seine eigentliche Absicht ausdrücke, 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 vorauszusetzende Mitwirkung des Cembalisten deutet noch besonders die Bezifferung 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 transponirt. 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 unmotivirt oder unnatürlich gehalten und in wohlmeinender Absicht die mit der Tonart stimmenden *C*-Clarinetten substituirt zu haben.)

Alte Prager Orchesterstimmen haben es auch möglich gemacht, an den Stellen S. 186, 4–7 (Oboen und Clarinetten), S. 187, 3 (Trompeten) und (in Wiederholung) S. 188, 2 einige leicht erkennbare Fehler der früheren Ausgaben mit Sicherheit zu corrigiren.

S. 185, 3. 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. 3 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 Aenderung zugebracht.

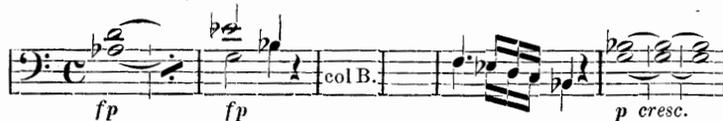
S. 190. Die in der Singstimme mit kleinerer Schrift gestochenen Noten und Worte sind im Autograph nicht vorhanden, kommen aber schon in den alten Abschriften, namentlich der Stuttgarter, vor. Sie können Mozart'schen Ursprungs sein\*, sind vielleicht erst während der Proben in Prag dem Sänger von kurzer 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 Zerlinien heimlich zuflüstert, also hier jedenfalls *piano* singt. — Im Autograph sind die betreffenden Takte ganz leer (nicht durch Pausen gefüllt); auf ein bloßes Uebersehen beim Niederschreiben dürfte aber hieraus noch nicht geschlossen werden, da bekanntlich das Weglassen der Pausezeichen bei wirklichem andauernden Pausiren ganz gewöhnlich war.

S. 190, 2. Hier hat Mozart unter Ottavio's Stimme geschrieben: „D. Ott. balla Menuetto con Donn' 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 Betheiligung am Tanze von Elviren absondern.

(Dagegen stammen die beiden andern Vorschriften über das Tanzen D. Giovanni's mit Zerlinien, S. 194, und Leporello's mit Masetto, S. 196, von Daponte selbst; Mozart hat nur die nähere Bezeichnung der Tänze, „una contradanza“ und „la Teutsch“, 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 fiato Pag. 3 sino al fine.“

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 (vereint) eingeschrieben, die Flöten ganz so wie im Stich, die Fagotte etwas abweichend, nämlich:



\* Vgl. „Zweifelhafte Stellen etc.“; 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:



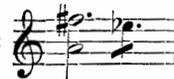
Die alten Prager Fagottstimmen geben beide Stellen so, wie sie in den gedruckten Partituren vorliegen. Demnach hat Mozart, als er später die sämtlichen Blas-Instrumente im Zusammenhang (auf der abhanden gekommenen Beilage) niederschrieb, sich nicht mehr an die im Autograph stehenden Notirungen gehalten.

S. 202, 2. Die beiden früheren Partiturdruke geben in diesem Takt dem Basse noch die Note *B* und lassen das  $\sharp$  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:

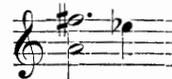


Der Copist hatte demnach nicht nur viele fehlende Erniedrigungszeichen einzusetzen, sondern musste auch annehmen, ein solches gelte noch für den vorletzten Takt. Dass aber dort Mozart schon *H* wollte und nur aus Versehen das  $\sharp$  um einen Takt verspätete, geht aus dem ganzen Bau der Stelle und aus der Analogie mit dem dritten der oben mitgetheilten Takte hervor; auch die Declamation der Singstimme (über dem Worte *scelerato*) weist entschieden darauf hin. Man hat diess 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  $\sharp$  am rechten Ort.)

S. 218, 2. In Viol. II schrieb Mozart bei diesem erstmaligen Auftreten des Taktes:



Da jedoch in den drei nachfolgenden Wiederholungen (S. 219, 1; S. 223, 1 u. 5) 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-Instrumenten extra.“)

S. 315, I, 3. 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. Elvira.“ 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 anfehlen soll; dann erst wendet er sich an Einzelne. (In Daponte's Libretto sind besondere Weisungen darüber nicht gegeben.)

S. 317, II, 3–5. 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<sup>b</sup>—X<sup>e</sup> 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<sup>b</sup>) noch die beiden auf das Duett folgenden Recitative (Sc. X<sup>c</sup> u. X<sup>d</sup>, 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 ungezwungen und sprachgemäss fließenden Recitativen 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 ihm nicht hat (z. B. je auf die erste Sylbe von *legò, avrà, salvò, 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 Recitativen, 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 Basstaktes S. 332, II, 4 geben die beiden

älteren Ausgaben: . Die Pause ist hier so unwahrscheinlich, 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, 3. 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 Takts gelten zu lassen (vgl. S. VIII, r). Bei der Wiederholung der Stelle haben nun die früheren Partiturdrukke an den Violinen überall *f* (statt *sf*). Für das erste *f* (zu Anfang des Takts S. 340, I, 3) gibt das vorausgehende *esce.* 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 erstmal. Jedenfalls soll die Wiederholung mit dem ersten Vorkommen

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, 3. 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 serve!*“), da er an dem herausgebrochenen Fensterrahmen hängt und die Hände nicht frei hat. Er wagt trotzdem zu entspringen, indem er den unabweisbaren 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 Cavalieri 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 Scalenlauf 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 Gesammtvorzeichnung vorschwebte, welche freilich nicht vorhanden, aber schon einmal bei einem frühern Takte (S. 346, III, 4) 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

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

\* 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 hin-

weist, 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  $\text{♩}$  und  $\text{♪}$  (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, 3. 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, 3. In der zweiten Takthälfte vergass Mozart den Bass zu notiren.

S. 373, III, 3. Was hier die früheren Partiturdrukke haben (nämlich



steht wirklich im Autograph, beruht aber auf einem Versehen Mozart's, da die Fortsetzung des Redesatzes („*del sensibil mio core*“) das Wort *mia* ausschliesst. (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*“ beigesetzt, 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, 3) schrieb: „*Recitativo istromentato 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, 7. 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.

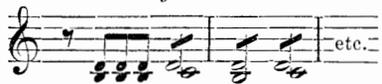
Die drei als Tafelmusik benützten Stücke sind im Autograph etwas nachlässig geschrieben, namentlich die beiden ersten, wo meist die *p* und *f*, öfters auch Bögen fehlen. Ich habe die Partituren der betreffenden Opern (vgl. Anhang) mit zu Rathe gezogen, doch nur um Lücken in der Bezeichnung auszufüllen 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, 3) 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 „*mancando*“ 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, 3, wo das *p* von Mozart geschrieben ist.

S. 394, I, 5. 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

Violine  (und ähnlich die Viola);

diess dürfte massgebend sein für die substituirte Clarinette.

S. 403, II, 5. 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 beigeschrieben. Allein diese höhern 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 Missverständniss 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 Siessmayr?) mit Mozart's Wissen in das Orchester gestopft worden sind, so hätte Mozart sie nicht veranlasst, sondern blos nachsichtig geduldet, und an der Thatsache würde diess 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 Partiturbeschrift (vgl. S. VI, 1) 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 befinden, von denen die eine blos Trompeten und Pauken enthält, die andere sämtliche Blas-Instrumente sammt Posaunen (L. v. Köchel's „Chronologisch-thematisches Verzeichniss“., S. 421). Man wird anzunehmen

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

Hat das Finale in Prag noch keine Posaunen gehabt, so wäre diess, ganz abgesehen von der Frage der Aechtheit, bedeuksam 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. Rietz 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 Frau 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 ohnehin 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 genügte.

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 ungeschlachter 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 (samt den Textsyblen) 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 *pü stretto* haben die ältern Partiturdrukke am Bass ein „*tremolo*“. Diese Vorschrift stand ursprünglich im Autograph nicht blos 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 Druckern) 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 *pü 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 cupe*“ steht in Daponte's Libretto, ist aber in Mozart's Autograph nicht beigegeschrieben.

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

S. 439, I, 6. In der Singstimme ist der zum nächsten Takt hinüberreichende 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 2c.“ (Allgem. musik. Ztg. 1866, Nr. 10).

\*\* Ueber diesen und den zu S. 416 angezeigten Strich vgl. „Zweifelhafte Stellen 2c.“ (Allgem. musik. Ztg., 1866, Nr. 9).

„*dere*“ 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 empfiehlt.

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 Benützung 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 Vermittelungstakte selbst sind trivial und unbehülflich. Sollten diese starken Ausdrücke einer Rechtfertigung bedürfen, so verweise ich auf den Aufsatz: „Zweifelhafte Stellen“ in der Allgem. musik. 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 Siessmayr sich nach und nach eine Handschrift angebildet 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 Siessmayr her und sei erst nach Mozart's Tode unternommen worden, als Siessmayr (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, 3. 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 Stich.

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

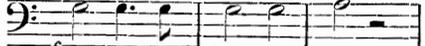
\* Die Annahme liegt nahe, dass späterhin ein Blatt, welches wie von Mozart geschrieben aussieht, der Wittve Mozart's überliefert worden sei und so zur Originalpartitur des D. Giovanni zu liegen kam. Das Missverständniss, Mozart habe eine Kürzung definitiv beabsichtigt, hätte dann die Durchstriche in 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 theilen, 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, 3—7 und S. 461, 8—463, 6. Die an diesen Stellen in kleineren Noten beigesetzte 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, 5—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, 5 an) ist durch fremde Hand ersetzt, offenbar aus einer Abschrift der Partitur. In dieser Ergänzung sind die drei Basstakte (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 ausgefüllt, 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 übersehen liess, macht eine authentische Wiederherstellung unmöglich. Ein Restaurationsversuch ist beim Druck der ersten Partiturausgabe unternommen worden, indem dort (in Anlehnung an den von allen Blas-Instrumenten eingehaltenen Trompeten-

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 drittletzten 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, 9 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, 2—5 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 Partiturausgaben 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.)

Andante.

Violini.

Viola.

D. Anna.  
Zerlina.

D. Elvira.

D. Ottavio.

Leporello.

Masetto.

Bassi.

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

unis.

f

Detailed description: This system contains the first part of a musical score. It includes staves for Violini (Violins), Viola, D. Anna/Zerlina (soprano), D. Elvira (soprano), D. Ottavio (tenor), Leporello (bass), Masetto (bass), and Bassi (bass). The tempo is marked 'Andante.' The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The vocal line for D. Anna/Zerlina begins with the lyrics 'Ah cer - to è l'om - bra che l'in - con - trò. Resti dun-que quel bir-'. There are dynamic markings 'f' and 'unis.' throughout the system.

c. B.

bon con Pro-ser - pi - na e Plu - ton, con Pro - ser - pi - na e Pluton.

p

Detailed description: This system continues the musical score. It includes staves for Violini, Viola, c. B. (Cello/Double Bass), D. Anna/Zerlina, D. Elvira, D. Ottavio, Leporello, Masetto, and Bassi. The tempo remains 'Andante.' The key signature has one sharp. The time signature is 3/4. The vocal line for D. Anna/Zerlina continues with the lyrics 'bon con Pro-ser - pi - na e Plu - ton, con Pro - ser - pi - na e Pluton.' There are dynamic markings 'p' and 'f' throughout the system.

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 paarmal Verweisungs- oder Wiederholungszeichen angewendet habe, so möge mir diess Niemand als missverstandene Pietät gegen das Autograph auslegen! 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 (*Viole*) steht, erklärt sich anders als der auf Violon und Violoncell gemeinsam bezügliche Plural „*Bassi*“. Die Violon zählten, da sie häufig getheilt auftreten, für zwei Stimmen, wie die Violinen.

\*\* In Walther's „Musikalischem Lexikon“ (1732) 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<sup>ma</sup>, Oboa II<sup>da</sup>*; 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 Lüstling 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.



# Register.

Ouvertura ..... Pag. 3

## ATTO PRIMO.

	Pag.		Pag.
N° 1. ———	21	N° 10. Rec. coi strom.	114
Introduzione	21	Don Ottavio, son morta!	114
Notte e giorno faticar	22	<i>Wie es aufblitzt! O Himmel!</i>	
<i>Nichts als Plage spät und früh!</i>		Aria di D. Anna.	122
Ah soccorso!	34	Or sai chi l'onore	122
<i>Ah, getroffen!</i>		<i>Zu Tag kam der Frevler!</i>	
Rec. Leporello, ove sei?	35	Rec. Come mai creder deggio	129
<i>Leporello, wo bist du?</i>		<i>Nur schwer kann ich glauben</i>	
Rec. Ah del padre in periglio	36	N° 10 <sup>b</sup> Aria di D. Ottav.	129
<i>Schnell, zu Hülfe dem Vater!</i>		Dalla sua pace	129
N° 2. Rec. coi strom.	36	<i>Bald soll der Friede</i>	
Mà qual mai s'offre, oh Dei	36	Rec. Io deggio ad ogni patto	134
<i>Grosser Gott, welch ein Anblick!</i>		<i>Mich hat auf alle Fälle</i>	
Duetto. Fuggi, crudele, fuggi!	41	N° 11. Aria di D. Giov.	136
<i>Weiche, Barbar, entweiche!</i>		Fin ch'han dal vino	136
Rec. Orsù, spicciati presto!	50	<i>Glück'n sie vom Weine</i>	
<i>So sprich, aber in Kürze!</i>		Rec. Masetto, senti un po'!	144
N° 3. Aria di D. Elv.	52	<i>Masetto, sich nur her!</i>	
Ah chi mi dice mai	52	N° 12. Aria di Zerl.	145
<i>Wer kann von ihm mir sagen?</i>		Batti, batti, o bel Masetto	145
Rec. Chi è là?	59	<i>Schlage, schlag' mich nur, Masetto!</i>	
<i>Was soll's?</i>		Rec. Garda un po'	154
N° 4. Aria di Lep.	62	<i>Nun da seht</i>	
Madamina, il catalogo è questo	62	N° 13. Finale.	
<i>Meine Gnädige, darin hab'ich verzeichnet</i>		(All <sup>o</sup> assai, C). Presto, presto	155
Rec. In questa forma dunque	74	<i>Ohne Säumen</i>	
<i>So schmähtlich hintergangen</i>		(Andante, $\frac{3}{4}$ ). Tra quest' arbori celata	162
N° 5. Duetto con Coro.	75	<i>Hinter Bäumen hier verborgen</i>	
Giovinette che fate all'amore.	75	(Allegretto, $\frac{2}{4}$ ). Adesso fate core!	166
<i>Fühlt ihr Mädchen die Liebe sich regen</i>		<i>Nun aber kommt zum Feste!</i>	
Rec. Manco male è partita.	82	(Tempo di Menuetto). Signor, guardate un poco	172
<i>Sie ist fort, wir sind sicher</i>		<i>Herr, kommt einmal an's Fenster!</i>	
N° 6. Aria di Mas.	84	(Adagio, C). Protegga il giusto cielo	174
Hò capito!	84	<i>Mag höh're Macht uns leiten!</i>	
<i>Schon begriffen!</i>		(Allegro, $\frac{6}{8}$ ). Riposate, vezzose ragazze!	177
Rec. Alfin siam liberati	90	<i>Ruh't ein Weichen, ihr fröhlichen Schönen!</i>	
<i>Erlöst sind wir nun endlich</i>		(Maestoso, $\frac{2}{4}$ ). Venite pur avanti	183
N° 7. Duettino.	92	<i>Lasst hier es Euch gefallen!</i>	
Là ci darem la mano	92	(Menuetto). Meco tu dei ballare	190
<i>Dort nimm das Pfand der Treue!</i>		<i>Ich werde nun dein Tänzer</i>	
Rec. Fermati scelerato!	98	(All <sup>o</sup> assai, C). Gente, ajuto!	200
<i>Halt! lass' die Beute fahren!</i>		<i>Ach zu Hülfe!</i>	
N° 8. Aria di D. Elv.	99	(And <sup>te</sup> maestoso, C). Ecco il birbo	204
Ah fuggi il traditor!	99	<i>Dieser Schurke</i>	
<i>Entfliche seinem Bann!</i>		(Allegro, C). Trema, trema	212
Rec. Mi par ch'oggi il demonio	101	<i>Bebe, zittre!</i>	
<i>Es ist als wolle heut der Satan selber</i>			
N° 9. Quartetto.	102		
Non ti fidar, o misera	102		
<i>Arme, vertrau' dem Manne nicht</i>			
Rec. Povera sventurata!	113		
<i>Ach, diese arme Irre!</i>			

## ATTO SECONDO.

		Pag.		Pag.	
N° 1. Duetto.	Eh via, buffone! <i>Sei doch gescheidter!</i>	231	N° 8. Scena ed Aria)	In quali eccessi, o numi di D. Elv. } <i>Wie sie sich haufen, die Frevler!</i>	346
	Rec. Leporello! <i>Leporello!</i>	236		Mi tradi quell' alma ingrata <i>Er hat schöne mich verlassen</i>	349
N° 2. Terzetto.	Ah faci, ingiusto core! <i>O thöricht Herz, sei stille!</i>	238		Rec. Ah, ah, ah, questa è bona! <i>Ha, ha, ha, das ist lustig!</i>	358
	Rec. Amico, che ti par? <i>Was sagst du zu dem Spass?</i>	248	N° 9. Duetto.	O statua gentilissima <i>O hochverehrtes Standbild!</i>	362
N° 3. Canzonetta.	Deh vieni alla finestra <i>Erscheine doch am Fenster!</i>	250		Rec. Calmatevi, idol mio! <i>Geordnet hab' ich Alles</i>	372
	Rec. V'è gente alla finestra <i>Es regt sich was am Fenster!</i>	253	N° 10. Scena ed Aria)	Crudele? Ah no, mio bene! di D. Anna. } <i>O nicht doch, nicht solche Worte!</i>	372
N° 4. Aria di D. Giov.	Metà di voi quà vadano <i>Zur Hälfte dorthin gehet ihr!</i>	254		Non mi dir, bell' idol mio <i>Glaube nicht, o mein Getreuer</i>	374
	Rec. Zitto, lascia ch'io sento! <i>Stille, lass' uns horchen!</i>	264		Rec. Ah, si segua il suo passo <i>Ach, den Schmerz des Verlustes</i>	383
N° 5. Aria di Zerl.	Vedrai, carino <i>Sei gut und lieb nur!</i>	266	N° 11. Finale.		
	Rec. Di molti faci il lume <i>Der Schein dort von den Fackeln</i>	271	(All° vivace, C). Già la mensa è preparata <i>Schon ist ja der Tisch bereitet!</i>	383	
N° 6. Sestetto.	Sola, sola in bujo loco <i>So allein in diesem Dunkel</i>	272	(6) Bravi! „Cosa rara“ (8) <i>Trefflich! „Cosa rara“!</i>	386	
	Mille torbidi pensieri <i>Mir vergehen die Gedanken</i>	291	(3) Evvivano „i litiganti“! (4) <i>„Im Trüben ist gut fischen“!</i>	390	
	Rec. Dunque quello sei tu <i>Also du bist der Wicht</i>	312	(C). Questa poi là conosco pur troppo <i>Wo das her ist, das weiss ja ein Jeder!</i>	392	
N° 7. Aria di Lep.	Ah pietà, Signori miei! <i>Ach Erbarmen, edle Herrn!</i>	312	(All° assai, 3) L'ultima prova (4) <i>Letztes versuch' ich</i>	396	
	Rec. Ferma, perfido, ferma! <i>Haltet, haltet, ergreift ihn!</i>	319	(Molto all°, C). Ah Signor, per carità <i>Ach, o Herr! o welch ein Graus!</i>	405	
N° 8. Aria di D Ottav.	Il mio tesoro intanto <i>Weilt bei der Braut indessen!</i>	320	(Andante, C). Don Giovanni, a cenar teco <i>Dir zu Gaste bin ich geladen</i>	409	
	Rec. Restati quà! <i>Nun bleibst du da!</i>	330	(Allegro). Da qual tremore insolito <i>Angst, nie gekannt, durchschaudert mich</i>	427	
N° 8 <sup>b</sup> Duetto.	Per queste tue manine <i>Bei diesen kleinen Händchen</i>	331	(All° assai, 3) Ah dov'è il perfido (4) <i>Ja, er muss hier noch sein</i>	437	
	Rec. Amico, per pietà <i>Mein Lieber, sei so gut</i>	344	(Larghetto). Or che tutti, o mio tesoro <i>Da ein Höhrer hier gerichtet</i>	447	
	Rec. Andiam, andiam, Signora! <i>Ich bitte, nur da herein!</i>	345	(Presto). Questo è il fin di chi fa mal <i>Bald dahin ist frecher Spott</i>	454	

## ANHANG.

	Pag.
I. Schlussabschnitt des Finale zum ersten Akt aus der Oper „Una cosa rara“ von MARTIN	469
II. Arie aus der Oper „Fra due litiganti il terzo gode“ von SARTI	474

# Ouvertura.

Andante.

2 Flauti.  
2 Oboe.  
2 Clarinetti in A.  
2 Fagotti.  
2 Corni in D.  
2 Clarini in D.  
Timpani in D.A.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Bassi.

This system contains the first 10 staves of the score. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, and Clarinets) and strings (Violins I & II, Viola, and Basses) are shown with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The Timpani part is indicated by a wavy line. The tempo is marked as *Andante*.

This system contains the next 10 staves of the score. It continues the musical themes established in the first system, with detailed notation for the woodwinds and strings. Dynamic markings like *f*, *p*, and *sf* are used throughout. The bottom of the system shows the piano accompaniment with intricate rhythmic patterns.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves (treble and bass clefs) feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *p*, *sf*, and *f*. The fifth and sixth staves are primarily rests with some melodic lines. The seventh and eighth staves contain dense, rapid sixteenth-note passages. The bottom two staves provide a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *p*, *sf*, and *f*.

The second system begins with a section marked 'unis.' (unison) above the first staff. This section contains four measures of repeated rhythmic patterns, each marked with 'cresc.' and 'p'. The first staff of this section has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves of this section have treble and bass clefs respectively, with notes corresponding to the first staff. The fourth staff has a treble clef and contains long, sustained notes. The fifth and sixth staves have treble and bass clefs and contain rhythmic accompaniment. The seventh and eighth staves have treble and bass clefs and contain repeated rhythmic patterns similar to the 'unis.' section, marked with 'cresc.' and 'p'. The bottom two staves have treble and bass clefs and contain rhythmic accompaniment.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The bottom four staves are for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also articulation marks and slurs throughout the system.

*f* Molto allegro.

The second system of the musical score continues with ten staves. It includes a Violoncelli part at the bottom left. The woodwind and string parts continue with complex rhythmic patterns and dynamic changes. The score features a variety of note values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and slurs.

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle six staves are for the piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include *col Basso* and *Bassi.*. The second system consists of ten staves, with the top two for the right hand and the bottom two for the left hand. The middle six staves are for the piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords.

Musical score system 1, measures 1-7. The system consists of 11 staves. The top three staves (1-3) are in treble clef, and the bottom three staves (9-11) are in bass clef. The middle five staves (4-8) are in treble clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are double bar lines with repeat signs in measures 2 and 3.

Musical score system 2, measures 8-14. The system consists of 11 staves. The top three staves (1-3) are in treble clef, and the bottom three staves (9-11) are in bass clef. The middle five staves (4-8) are in treble clef. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamics including *f* and *cresc.* (crescendo). There are time signature changes to 2/2 and 3/8. A double bar line with the instruction "c. B." (coda) is present in measure 14.

2



Musical score system 1, consisting of 11 staves. The top three staves (treble clef) feature a melodic line with various dynamics including *f* and *sf*. The fourth staff (bass clef) contains a series of double bar lines. The fifth and sixth staves (treble clef) show a sustained melodic line with a *mf* dynamic. The seventh staff (bass clef) has a few notes. The eighth and ninth staves (treble clef) contain a complex melodic passage with *f* and *p* dynamics. The tenth and eleventh staves (bass clef) provide harmonic support with *f* dynamics.



Musical score system 2, consisting of 11 staves. The top three staves (treble clef) feature a melodic line with alternating *f* and *p* dynamics. The fourth staff (bass clef) has a few notes. The fifth and sixth staves (treble clef) contain a complex melodic passage with *f* and *p* dynamics. The seventh and eighth staves (bass clef) provide harmonic support with *f* dynamics. The ninth and tenth staves (treble clef) contain a complex melodic passage with *f* and *p* dynamics. The eleventh staff (bass clef) provides harmonic support with *f* dynamics.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top three staves are vocal parts, with the first staff containing a melodic line and the second and third staves providing harmonic support. The fourth staff is a bass line. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The seventh and eighth staves are additional piano accompaniment parts. The ninth and tenth staves are a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The system includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also some performance instructions like 'c.b.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo).

The second system of the musical score also consists of ten staves. The top three staves are vocal parts, with the first staff containing a melodic line and the second and third staves providing harmonic support. The fourth staff is a bass line. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The seventh and eighth staves are additional piano accompaniment parts. The ninth and tenth staves are a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The system includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also some performance instructions like 'c.b.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo).

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The second and third staves are also treble clefs, with the second staff having a key signature of one sharp and the third a key signature of two sharps (F# and C#). They contain block chords and some melodic fragments. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a series of double bar lines. The fifth and sixth staves are treble clefs with a key signature of one sharp, containing block chords. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a series of double bar lines. The eighth and ninth staves are treble clefs with a key signature of one sharp, containing melodic lines with sixteenth notes. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a series of double bar lines.

The second system of the musical score also consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp, featuring a melodic line with sixteenth notes. The second and third staves are treble clefs with a key signature of one sharp, containing melodic lines with sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a series of double bar lines. The fifth and sixth staves are treble clefs with a key signature of one sharp, containing block chords. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a series of double bar lines. The eighth and ninth staves are treble clefs with a key signature of one sharp, containing melodic lines with sixteenth notes. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a series of double bar lines. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano) in the eighth and ninth staves.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of 11 staves: five for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses), five for the woodwind and brass sections (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Horns), and a grand staff for the piano (Right and Left Hand). The piano part is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and complex syncopations. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The second system continues the orchestral and piano parts, maintaining the complex rhythmic and dynamic structure. The piano part features a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

This system contains ten staves of music. The top five staves are for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, and contrabassoons), and the bottom five are for strings (violins, violas, violas, cellos, and double basses). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The first four measures are mostly rests for the woodwinds, while the strings play a steady eighth-note accompaniment. From measure 5 onwards, the woodwinds enter with complex, rhythmic patterns, and the strings continue their accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

This system continues the orchestral arrangement with ten staves. The woodwinds and strings continue their respective parts. The woodwinds play more intricate patterns, including some sixteenth-note runs. The strings maintain their accompaniment, with some dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The system concludes with a *f* dynamic marking. The overall texture is dense and rhythmic.

Bassi.

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a separate staff for the orchestra. The piano part is characterized by a melodic line in the right hand, often featuring sixteenth-note patterns, and a supporting bass line in the left hand. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The orchestral part includes staves for strings, woodwinds, and brass, with various articulations and dynamics. The score is marked with a key signature of one flat and a time signature of 2/2. The page number 13 is located in the top right corner.

Musical score for the first system, measures 1-8. The score is in 2/2 time and G major. It features a string quartet and a piano. The strings play sustained chords, with dynamics ranging from *p* to *f*. The piano part includes a complex melodic line with trills and sixteenth-note patterns, and a bass line with chords and a walking bass line. The word "Violoncelli" is written above the cello part in measure 5.

Musical score for the second system, measures 9-16. The score continues from the first system. The strings play sustained chords, with dynamics ranging from *p* to *f*. The piano part continues with complex melodic lines and sixteenth-note patterns. The word "Bassi" is written below the bass line in measure 10.

This page of a musical score features two systems of staves. The first system includes a grand staff with piano and violin parts, and a section for Violoncelli (cellos and double basses) starting at measure 10. The second system continues the Violoncelli part and includes piano and violin parts. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The Violoncelli part is marked with a *p* dynamic and includes a *Violoncelli* label. The piano and violin parts feature various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sustained notes.

This musical score page contains two systems of staves. The first system includes a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment and includes a section for Basses (Bassi) at the bottom. The score is marked with various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trill). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The page number '16' is located in the top left corner.

Musical score system 1, measures 1-5. The system consists of 11 staves. The first five staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The last six staves are for a piano. The music is in 3/4 time. The first four measures are marked *p* (piano). The fifth measure is marked *f* (forte). The piano part features a *cresc.* (crescendo) marking in the fifth measure. The Cello/Double Bass part has a *c.b.* marking and a double bar line in the fifth measure.

Musical score system 2, measures 6-10. The system consists of 11 staves. The first five staves are for a string quartet. The last six staves are for a piano. The music is in 3/4 time. The first four measures are marked *f* (forte). The piano part features a *cresc.* (crescendo) marking in the sixth measure. The Cello/Double Bass part has a double bar line in the sixth measure.



Musical score system 1, measures 1-8. The system consists of 11 staves. The top four staves (1-4) are for the vocal line, with dynamics *f* and *p*. The next two staves (5-6) are for the piano accompaniment, with dynamics *f* and *p*. The bottom three staves (7-9) are for the organ accompaniment, with dynamics *f* and *p*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The organ part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.



Musical score system 2, measures 9-16. The system consists of 11 staves. The top four staves (10-13) are for the vocal line, with dynamics *f* and *p*. The next two staves (14-15) are for the piano accompaniment, with dynamics *f* and *p*. The bottom three staves (16-18) are for the organ accompaniment, with dynamics *f* and *p*. The music continues in the same key and time signature. The organ part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of ten staves: five for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses), three for woodwinds (Flutes, Clarinets, and Bassoons), one for Brass (Trumpets), and one for the Piano. The second system continues with similar instrumentation. The piano part is characterized by intricate rhythmic patterns, often using sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The orchestral parts feature sustained chords and melodic lines, with some woodwind and brass parts marked with *c. B.* (crescendo). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

The first system of the musical score consists of ten measures. It features a complex arrangement of staves. The top three staves (treble clefs) contain melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some slurs. The fourth staff (bass clef) contains a series of double bar lines, indicating a section where the instrument is silent. The fifth and sixth staves (treble clefs) show a steady accompaniment of quarter notes. The seventh staff (bass clef) includes a section with a wavy line labeled 'trium' (triumph) and a 'p' dynamic marking. The eighth and ninth staves (treble clefs) continue the melodic and accompanimental lines. The tenth staff (bass clef) also features a 'p' dynamic marking. The system concludes with a 'p' dynamic marking and a final chord.

The second system of the musical score consists of ten measures. The top three staves (treble clefs) are mostly empty, with some notes appearing in the final measures. The fourth staff (bass clef) contains a series of double bar lines. The fifth and sixth staves (treble clefs) show a steady accompaniment of quarter notes. The seventh staff (bass clef) includes a section with a wavy line labeled 'trium' (triumph) and a 'p' dynamic marking. The eighth and ninth staves (treble clefs) continue the melodic and accompanimental lines. The tenth staff (bass clef) also features a 'p' dynamic marking. The system concludes with a 'p' dynamic marking and a final chord.

# ATTO PRIMO.

Giardino. - Notte.

SCENA I. LEPORELLO con ferrajulo, che passeggia davanti la casa di

D. Anna; poi D.GIOVANNI e D. ANNA; indi IL COMMENDATORE.

Nº 1.

Molto allegro.

(Introduzione.)

2 Flauti.

2 Oboe.

2 Fagotti.

2 Corni in F.

Violino I.

Violino II.

Viola.

D. ANNA.

D. GIOVANNI.

LEPORELLO.

Bassi.

The musical score is for an introduction in a garden at night. It features a full orchestra and vocal soloists. The orchestration includes two flutes, two oboes, two bassoons, two horns in F, two violins, a viola, and a bass. The vocal soloists are D. Anna, D. Giovanni, Leporello, and Basses. The score is in common time (C) and begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is 'Molto allegro'. The introduction is marked with dynamic changes: *f* (forte) for the oboe and horn parts, and *p* (piano) for the strings and bassoon. The bassoon part includes a 'c.B.' (corno basso) marking. The vocal parts are currently silent.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with various dynamics (f, p) and articulation marks.

LEPORELLO.

Not-tee gior-no fa-ti - - car per chi  
 Nichts als Pla-ge spät und früh, bald im

Musical score for the second system, including vocal lines for Leporello and piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with various dynamics (f, p) and articulation marks.

nul-la sà gra - - dir, pio-vae ven-to sop-por - tar, mangiar ma-lee mal dor - - mir...  
 Re-gen, bald im Frost, bö-se Wor-te, mag-re Kost, kei-nen Schlaf nach saurer Milk,...

Musical score for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.

Vo - - - glio far il gen - til - uo - mo, e non vo - glio più ser -  
 Sel - - - her taug' ich ja zum Her - ren, mag ein Knecht nicht län - ger

vir, e non vo - glio più ser - vir, nò, nò, nò, nò, nò, nò, non vo - glio più ser - vir.  
 sein, mag ein Knecht nicht län - ger sein! nein, nein, nein, nein, nein, nein, ein Knecht nicht län - ger sein!

Oh che ca - ro ga-lant - uo-mo!  
So ein Herr versteht die Sa-che!

Voi star den-tro col-la bel-la, ed io far la sen-ti-  
Drinn be - hagt ihm wohl die Schö-ne, und ich ste-he draussen

nel-la, la sen-ti - nel-la, la sen-ti - nel-la! Vo - - - glio far il gen - til - no - mo,  
Wä-che, ich ste - he Wä-che, ich ste - he Wä-che! Sel - - - ber taug' ich jä zum Her - ren,

e non vo-glio più ser-vir, e non vo-glio più ser-vir, nò, nò, nò, nò, nò, nò, non vo-glio più ser-  
 mag<sup>e</sup> ein Knecht nicht län-ger sein, mag ein Knecht nicht län-ger sein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, ein Knecht nicht län-ger

vir. Ma mi par che ven-ga gen-te; ma mi par che ven-ga gen-te, non mi vo-glio far sen-tir, ah non mi vo-glio far sen-  
 sein! A-ber horch-, dort wird's le-bendig; a-ber horch-, dort wird's le-bendig; ei, damisch ich mich nicht ein, o nein, damisch ich mich nicht

cre - scen -  
 cre - scen -

tir, non mi vo - glio far sen - tir, nò, nò, nò, nò, nò, nò, non vo - glio far sen - tir. (s'asconde)  
 ein! ei, da misch'ich mich nicht ein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, da misch'ich mich nicht ein!

cre - scen -

do  
 do  
 do  
 - scen - do  
 do  
 do  
 do

*f* *fp* *fp* *fp* *f*

D. ANNA. (tenendo forte pel braccio D. Gio p.)

Non spe - rar, se non m'uc - ci - di, ch'io ti la - sci fug - gir mai!  
 So be - rau - be mich des Le - bens! e - her lass'ich dich nicht frei.

do  
 do

**D. GIOV. (cercando sempre di celarsi)**

Non spe - rar, se non muc-  
Mit dem lets - ten Hauch des

Don-na fol-le'in-dar - no gri-di: chi son io tu non sa - prai. Don-na  
All' das To - ben ist ver - ge-bens; nie er-fährst du, wer ich sei! All' das

Che tu - mul - to! oh  
Das geht ü - bel! da

ci - di, chio ti la - sci fug - gir mai, non spe - rar chio ti la - sci fug - gir mai. Gen.te! Ser.vi! al tradi -  
Le - bens - , nein nicht e - her lass' ich frei, e - her nicht, e - her lass' ich dich nicht frei! Hül-fe! Hül-fe! Greiſt den

fol-le'indar - no gri - di, chi son io tu non sa - prai, nò, tu non sa - prai.  
To - ben ist ver - ge - bens; nie er-fährst du, wer ich sei, nie, nie, wer ich sei.

ciel, che gri - di! il pa - dron in nuo - vi guai.  
dro - - - het Un - heil! Al - les weckt noch diess Ge - schrei!

to - re!  
Frechen!

See - le - ra - to!  
Steh, Ver - brecher!

See - le - ra - to!  
steh, Ver - brecher!

Gen - te! Ser - vi!  
Hül - fe, Hül - fe!

Taci e trema al mio fu - ro - re!  
Still! dein Ru - fen wird sich rä - chen!

Sconsi - gliata!  
Un - be - dachte!

Scon - si - gliata!  
Un - be - dachte!

Tac - ci,  
Wirst du

Sta - ave - der ch'è il li - ber - ti - no mi fa -  
Ach, er bringt durch sei - ne Streiche noch ein

Come fu - ria di - spe - ra - ta ti sa - prò per - se - gui - tar, come fu - ria di - spe -  
Ei - ne Fu - rie des Ver - der - bens will ich klam - mern mich an dich, et - ne Fu - rie des Ver -

tre - ma.  
schweigen!

Questa fu - ria di - spe - ra - ta mi vuol far pre - ci - pi - tar, questa  
Ei - ne Fu - rie des Ver - der - bens hält sie klam - mernd sich an mich, et - ne

ra pre - ci - pi - tar.  
Unglück ü - ber mich.

Che tu - mul - to!  
Das geht ü - bel,

oh ciel, che gri - di!  
da dro - het Un - heil!

ra - ta, di - spe - ra - ta ti sa - pro per se - - gui -  
 der - bens, ei - ne Fu - rie, will ich klam - - mern mich an  
 fu - ria di - spe - ra - ta mi vuol far pre - ci - - pi -  
 Fu - rie, ei - ne Fu - rie, hält sie klam - - mernd sich an

Stà a veder che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi - tar, stà a veder che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi -  
 Ach, er bringt durch seine Streiche noch ein Unglück ü - ber mich, ach, er bringt durch seine Streiche noch ein Unglück ü - ber

tar. See - le - ra - to! See - le - ra - to! Gen - te! Ser - vi! Come  
 dich! Du Ver - brecher! Steh, Ver - brecher! Hül - fe, Hül - fe! Ei - ne

tar. Seon - si - gli - a - ta! Seon - si - gli - a - ta! Tac - cie tre - ma!  
 mich. Un - be - dach - te! Un - be - dach - te! Wirst du schweigen!

tar. Stà a ve - der che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi -  
 mich! Ach, er bringt durch sei - ne Streiche noch ein Unglück ü - ber

fu - ria di spe - ra - ta ti sa - prò per se gui - tar, co - me fu - ria di - spe -  
*Fu - rie des Ver - der - bens will ich klam - mern mich an dich, ei - ne Fu - rie des Ver -*

Questa fu - ria di - spe - ra - ta mi vuol far pre - ci - pi - tar, questa  
*Ei - ne Fu - rie des Ver - der - bens hält sie klam - mernd sich an mich, ei - ne*

tar.  
*mich!* Che tu - mul - to! oh ciel, che gri - di!  
*Das geht ü - ber, da dro het Un - heil!*

ra - ta, di - spe - ra - ta ti sa - prò per - se - - - gui -  
*der - bens, ei - ne Fu - rie will ich klam - - - mern mich an*

fu - ria di - spe - ra - ta mi vuol far pre - ci - - - pi -  
*Fu - rie, ei - ne Fu - rie hält sie klam - - - mernd sich an*

Stà a veder che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi - tar, stà a veder che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi -  
*Ach, er bringt durch seine Streiche noch ein Unglück ü - ber mich, ach, er bringt durch seine Streiche noch ein Unglück ü - ber*

tar, dich, ti will sa - prò per - se - - - gui - tar.  
 ich klam - - - mern mich an dich!

tar, mich, mi hält vuol far pre - ci - - - pi - tar.  
 sie klam - - - mernd sich an mich.

tar, stà a ve - der cheil li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi - tar, stà a ve - der cheil li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi - tar.  
 mich, ach, erbringt durch seine Streiche noch ein Unglück ü - ber mich, ach, erbringt durch seine Streiche noch ein Unglück ü - ber mich!

D. GIOVANNI.

(sentendo il Co m. lascia D. Gio v. ed entra in casa) IL COMMENDATORE.

LEPORELLO. Lascia in - degno! bat - ti - ti me - co!  
 Lass sie, Ver - wegner! Stell dich zur Wehre!

Va, non mi de-gno di pugnar te-co. Va, non mi  
*Pah! dich be-kämpfen wär'kei-ne Eh-re! Ich will dich*

Co-sì pre-ten-di da me fug-gir?  
*Dem Kämpfe weichst du, der dich be-droht?*

(Po-tes-si al-me-no  
*(Wär'ich von dan-nen!*

de-gno, nò. Mi-se-ro! mi-se-ro! mi-  
*scho-nen; geh! Lächerlich! Las-se mich! Thor*

co-sì pre-ten-di da me fug-gir? Bat-ti-ti!  
*Dem Kämpfe weichst du, der dich be-droht? Schla-ge dich!*

di quà par-tir! Po-tes-si al-me-no di quà par-tir!  
*(O welche Noth!) Wär'ich von dan-nen! (O welche Noth!)*

se - ro, at - ten - di, se vuoi mo - rir! (combattono.)  
 du! hab Acht denn! du suchst den Tod!

The first system of the score features a vocal line with lyrics in Italian, German, and French. The piano accompaniment includes a treble and bass clef staff with various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

(mortalmente ferito)

The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns and dynamic markings. It includes performance markings such as *(mortalmente ferito)* and *(sf)*. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

*pp*

*sotto voce*

Ah già ca - de il scia - gu - ra - to; af - fan - no - sa e a - go - niz - zante già dal  
 Ah, der Stoss hat tief ge - troffen, und er sinkt von schmerer Wunde; ja, ihm

Ah soc - cor - so! son tra - di - to, las - sas - si - no m'ha fe - ri - to, e dal  
 Ah, ge - troffen, gut ge - troffen! Kei - ne Hülff ist mehr zu hoffen; ja, mir

*pizz.* Qual mis - fat - to! qual ec - ces - so! Entro il sen dal - lo spa  
 Wel - che Un - that! Wie ent - sets - lich! Ach, von Schreck vor Angst und

*pp*

se - no pal - pi - tan - te veg - go la - ni - ma par - tir, veg - go la - ni - ma par -  
 schlug die letz - te Stunde, er verhaucht sein Le - ben hier, er ver haucht sein Le - ben

se - no pal - pi - tan - te sen - to la - ni - ma par -  
 schlug die letz - te Stunde, und es ist vor - bei mit

ven - to pal - pi - tar il cor mi sen - to, io non so che far, che dir, io non so che far, che  
 Jam - mers schlägt das Herz mir wie ein Ham - mer, und von Sin - nen komm ich schier, und von Sän - nen komm ich

tir, già dal se - no pal - pi - tante veg - go la - ni - ma par -  
 hier; ja, ihm schlug die letz - te - Stunde, er ter - haucht sein Le - ben

tir, sen - to la - ni - ma par -  
 mir; ja, es ist vor - bei mit

dir; entro il sen dal lo spa - ven - to pal - pi - tar il cor mi sen - to, io non so che far, che dir, io non so che far, che  
 schier. Ach, vor Schreck, vor Angst und Jammer schlägt das Herz mir wie ein Hammer, und von Sin - nen komm ich schier, und von Sin - nen komm ich

tir.  
hier.

tir.  
mir! (muore)

**SCENA II.**  
 D. GIOV. (sotto voce sempre) LEP.  
 Le-po-rel-lo, o-ve se-i? Son  
 Le-po-rel-lo, wo bist du? Ach

D.GIOV. LEP. D.GIOV.

qui per mia dis-gra-zia! e vo-i? Son qui. Chi è mor-to, voi o il vecchio? Che do-man-da da bes-tia? il vecchio.  
 hier, in tausend Angsten! und Ihr? Du hörst! Wer ist todt? Ihr o-der Je-ner? Bist du ganz vom Verstan-de? Dort liegt er.

LEP. D.GIOV. LEP.

Bravo! due imprese leggiam-dre! sfor-zar la fi-glia ed amazzar il padre! Lha vo-lu-to, suo danno. Ma Donn'Anna cosa ha volu-to?  
 Sauber! Ein paar ar-ti-ge Stückchen! Einbruch bei der Tochter, umge-bracht den Fa-ter! Nun, er wollte es sel-ber. Doch das Fräulein, was wollte sie denn?

D.GIOV. (in atto di batterlo) LEP.

Ta-ci, non mi sec-car! Vien me-co, se non vuoi qualche co-sa ancor tu. Non vo' nul-la, Sig-nor, non par-lo più.  
 Schweige, mach mich nicht böse! Komm mit jetzt, wenn dein Rücken nicht auch et-was will. Nein, o nein, der will nichts; ich bin ja still. (partono)

SCENA III.  
 D.OTTAVIO, D. ANNA,  
 con servi, che portano  
 diversi lumi.

D. ANNA (con risolutezza) D.OTTAV. (con ferro ignudo in mano)

Ah del pa-dre in pe-ri-glio in soc-cor-so vo-liam. Tut-to il mio san-gue  
 Schnell, zu Hül-fe dem Fa-ter! In Ge-fahr ist sein Le-ben! Ihn zu be-schü-tzen

D. ANNA.

ver-se-ro se bi-sog-na. Ma dov'è il sce-le-ra-to? In que-sto lo-co...  
 steh ich ein mit mei-nem Blu-te. Doch wo ist der Ver-bre-cher? Es war die Stel-le... (attacca subito strumentato)

Allegro assai.

N° 2.  
 2 Flauti.  
 2 Oboe.  
 2 Fagotti.  
 2 Corni in F.  
 Violino I.  
 Violino II.  
 Violen.

Recitativo.  
 (vede il cadavere.)

D. ANNA.  
 D. OTTAVIO.

Ma qual mai sof-fre, oh Dei, spet-ta-co-lo fu-nes-to agli occhi  
 Grosser Gott, welch ein Anblick! O schrecklich Bild des Jammers! Ich Unglück-

Bassi.

mie-i!  
-sel-ge!

Il pa-dre, pa-dre mi-o..., mio ca-ro pa-dre..! Sig-  
Mein Fa-ter-, ach der Fa-ter-! er hier am Boden! O

D. OTTAV.

D. ANNA.

no-re... Ah lassas-si-no mel tru-ci-dò.  
Himmel! Je-ner Ferruch-te' hat ihn ge-mordet!

Quel sangue... quel-la pia-ga... quel  
Diess Blut die-se Wunde... diess

vol-to...      tinto e co-per-to      dei color di morte!      Ei non re-spi-ra  
 Antlitz...      ach, sei-ne Blässe ist Far-be des To-des!      Kein Athmenfühl'ich

più...      fred-de le membra...      Padre mi-o! ca-ro padre! padre a-ma-to!      Jomanco...  
 mehr,-      kalt schon die Glieder!      O mein Vater! bester Vater! theuerster Vater!      Wo bin ich - ?

Maestoso.

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked 'Maestoso'.

D. OTTAV.

io mo-ro. Ah soc-co-re-te, a mi-ci il mio te-so-ro! cer-ca-femi, re-ca-femi qualche-o.  
 Ich ster-be. Hier gilt es rasche Hül-fe; sie liegt in Ohnmacht. Holt schnell mir..., bringt eilig, was be-

Andante

dor, qualche spir-to; ah non tar-da-te! Donn Anna! spo-sa, a-mi-ca! Il duo-lo e stre-mo  
 lebt, was sie wecket! nur nicht ge-zaudert! O Anna! Theure, Ge-lieb-te! Der Schlag so furcht-bar

*p*

*p*

*p*

**D. ANNA. D. OTTAV. D. ANNA.**

la meschi-nel-la uc - ci - de! Ah! Già rin-vic - ne; da - te - le nuo - vi aju - ti! Pa - dre mi - o!  
*dro-het Gefahr ih-rem Le-ben. Ach! Sie erholt sich, öff-net die mat-ten Augen. Ach, mein Va-ter!*

*p*

*p*

*p*

**D. OTTAV.**

Ce - la - te, al lon - ta - na te agli oc - chi suo - i quell' og - get - to d'or - ro - re! A - ni - ma mi - a, con - so - la - ti!  
*Verhül-let, entzucht be-hutsam ih-rem Blicke, was so tief sie er - schüttert! O liebste Seele, er - hebe dich.*

## Allegro.

*D. ANNA. (disperatamente)*

Fug - gi, cru-de - le, fug-gi! la - scia che mora anch-i - o,  
 Wei - che, Barbar, ent - wei-che! lass' hier bei ihm mich sterben!

fà co-re!  
 komm' zu dir!

*mf* *p* *sf* *fp* *p*

o - ra ch'è morto, o Di - o! chia me la vi - - tà diè!  
 Er ei-ne stumme Lei-che, der mir das Le - - ben gab!

Sen-ti, cor mio, deh  
 Hö-re, o hö-re, tie

*mf* *p*

sen - ti, guar - da - mi un so - lo i - stante! ti par - la il ca - ro a - mante, che vi - ve  
 lieb - te, wen - de nicht ab dein Au - ge! Es spricht zu dir Oc - ta - vio, der dein his

Tu sei... per - don... mio be - ne... laf - fa - no mi - o, le pe - ne...  
 Ach du...?! Ver - gib, ver - zeih' mir! Der Schreck, das Unglück, so plötzlich...  
 sol per te.  
 an das Grab.

*p* *cresc.* *f*  
*p* *cresc.* *f*  
*cresc.* *f*  
*crescendo* *f* *sf* *mf*  
*crescendo* *f* *sf* *mf*  
*crescendo* *f* *sf* *mf*

Ah il pa.dre mio dov' è?  
 Mein Va-ter nicht mehr hier?!

Il pa.dre...  
 Der Va-ter...

Lascia, o ca-ra, la rimembranza a-ma-ra:  
 Theure Anna, banne dies Bild voll Schauer!

*crescendo* *f* *sf* *mf*

*p* *p* *p* *p*

Ah.. il padre, il padre mio dov'  
 Ach! der Va-ter...mein Va-ter nicht mehr

hai spo-so e pa-dre in me.  
 O sieh nun den Va-ter in mir!

*p*

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a *crescendo* leading to *f*, *sf*, *mf*, and *p*. The vocal line includes the lyrics:

Lascia, o ca-ra, la rimembranza a-ma-ra: hai spo-so e pa-dre, hai  
 Thäro - Anna, banne dies Bild voll Schauer! Dir leb' ich, dein Gat-te bald, o

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a *crescendo* leading to *f*, *sf*, *mf*, and *p*. The vocal line includes the lyrics:

Ah ven-di-car, se il pu-oi, giu-ra quel sangue o-  
 Schwö-re, die-ses Blut zu rüchen, wenn uns der Mörder

spo-so e pa-dre in me.  
 sieh auch den Va-ter in mir!

Maestoso.

Adagio in tempo.

gnor!  
Kund!

Adagio in tempo.

Lo giu-ro, lo giu-ro, lo giu-ro aglio- chi tu-oi, lo giu-ro al no - stro a-  
 Ich schwö-re, ich schwö-re, ich schwörs bei uns - rer Lie-be, bei heil-gem Treu - - e -

Primo Tempo. *p*

mor!  
hund!

Che giu-ra-men-to, oh De-i! che bar-ba-ro mo-men-to!  
 O Gott, welch ein Ge-lüb-de! O Au-genblick voll Grausen!

Che giu-ra-men-to, oh De-i! che bar-ba-ro mo-men-to!  
 O Gott, welch ein Ge-lüb-de! O Au-genblick voll Grausen!

Frà cento af-fet-tie cen-to  
*Mein Herz in Sturmes-brausen*

vammi ondeg-gian-do il cor,  
*wal-let bis auf den Grund,*

frà cen-to af-fet-tie cen-  
*mein Herz in Stur-mes-brau-*

Frà cento af-fet-tie cen-to  
*Mein Herz in Sturmes-brausen*

vammi ondeg-gian-do il cor,  
*wal-let bis auf den Grund,*

frà cen-to af-fet-tie cen-  
*mein Herz in Stur-mes-brau-*

to  
*sen*

vammi ondeg-gian-do il cor.  
*wal-let bis auf den Grund.*

Ven-di-car quel sangue  
*Dieses Blut zu rächen*

giu-ra!  
*schrö-re!*

to  
*sen*

vammi ondeg-gian-do il cor.  
*wal-let bis auf den Grund.*

Le gin-ro  
*Ich schwöre,*

agl  
*bei*

Musical score for the first system, featuring piano (*p*) and forte (*sf*) dynamics. The score includes piano and forte markings, as well as crescendo (*cresc.*) markings. The music is written for multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment.

Che giu-ramento, oh De-i!  
 O Gott, welch ein Ge-lüb-de!

oc - - - chi tu-oi, al no - - - stro a - mor!  
 treu - - - er Lie-be, bei heil - - - gem Bund!

Che giu-ramento, oh De-i!  
 O Gott, welch ein Ge-lüb-de!

Musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. It features dynamic markings such as *sf*, *p*, and *cresc.*. The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns and melodic lines.

che bar - ba - ro mo - men - to!  
 O Au - genblick voll Grausen!

Frà cento affet - tie cen - to  
 Mein Herz in Sturmes - brausen

vammì ondeggiando il  
 wal - let his auf den

che bar - ba - ro mo - men - to!  
 O Au - genblick voll Grausen!

Frà cento affet - tie cen - to  
 Mein Herz in Sturmes - brausen

vammì ondeggiando il  
 wal - let his auf den

cor, frà cen-toaf - fet-tie cen - - to vammion-deg-gian - doil cor, vammiondeg-gian - - -  
 Grund, mein Herz in Stur-mes - brau - - sen wal-let bis auf den Grund, es wallet, wallt,

cor, frà cen-toaf - fet-tie cen - - to vammion-deg-gian - doil cor, vam - miondeg-  
 Grund, mein Herz in Stur-mes - brau - - sen wal-let bis auf den Grund, wal - - let,

- do, on-deg-gian - doil cor, vammiondeg-gian - - - do, ondeg-  
 wal-let bis zum Grund, es wal-let, wallt, wal-let

gian - - doil cor, vam - mion-deggian-doil cor, vam - miondeg-gian - - doil cor, vam  
 wal - - let auf, es wal-let bis zum Grund, wal - - let, wal - - let auf, es

gian - doil cor, vam - mion - deg - gian - doil cor, vam - mion - deg - gian - doil cor, vam - mion - deg - gian -  
 his zum Grund, wal - let bis auf den Grund, wal - let bis auf den Grund, wal - let bis auf

mion - deggiano il cor, vam - mion - deg - gian - doil cor, vam - mion - deg - gian - doil cor, vam - mion - deg - gian -  
 wal - let bis zum Grund, wal - let bis auf den Grund, wal - let bis auf den Grund, wal - let bis auf

- doil cor, vam - mion - deggiano il cor,  
 den Grund, wal - let bis auf den Grund, es wallt bis auf den Grund, es wallt bis auf den Grund, es wallt bis auf den

- doil cor, vam - mion - deggiano il cor,  
 den Grund, wal - let bis auf den Grund, es wallt bis auf den Grund, es wallt bis auf den Grund, es wallt bis auf den

cresc. *f*  
 cresc. *f*

cor, on-deg-gian-do il cor.  
 Grund, wallt bis auf den Grund.

(partono)

cor, on-deg-gian-do il cor.  
 Grund, wallt bis auf den Grund.

cresc. *f*

(Mutazione.) Strada. - Alba chiara.

SCENA IV.

D.GIOVANNI.  
LEPORELLO.

D.GIOV.

LEP.

D.GIOV.

Or - sù, spie - cia - ti pre - sto! co - sa vuo - i? Laf - far di cui si trat - ta è im - por - tan - te. Lo  
 So sprich, a - ber in Kür - ze! Was willst du? Ich hab was auf dem Her - zen, das ist wichtig. So

LEP.

D.GIOV.

LEP.

D.GIOV.

cre - do. È im - por - tan - tis - si - mo. Meglio an co - ra; fi - ni - scil - la! Giu - ra - te di non an - dar in col - le - ra! Lo  
 scheint es. Gewiss, hochwichtig. Um so bes ser. Her - aus da - mit! Versprecht mir, Euch ja nicht zu er - zürnen! Ich

LEP.

D.GIOV.

LEP.

giu - ro sul mio on - re, pur - ché non par - li del Co - men - da - to - re. Sia - mo so - li? Lo ve - do! Nes - sun ci  
 will es dir verspre - chen; nur von dem To - den sei nicht mehr die Re - de! Sind wir si - cher? Versteht sich! Kann Niemand

D.GIOV. LEP.

D.GIOV. LEP.

sen-te? Via! Vi pos-so di-re tut-to li-be-ra-mente? Sì. Dunque quand'è co-sì, ca-ro Signor pa-dro-ne, la  
 lauschen? Pah! Und ich darf re-den, wahrhaft frei von der Le-ber? Ja. Al-so, da ich denn darf:— Wërthe-ster Herr Ge-bie-ter, Ihr

(à l'orecchio, mà forte)

D.GIOV.

LEP.

D.GIOV.

vi-ta che me-na-te è da bric-co-ne. Te-me-ra-rio! in tal gui-sa... E il giu-ramen-to? Non sò di giu-ra-  
 führet da ein Le-ben wie ein Hal-lun-ke! Wel-che Sprache! Un-verschämter! Und das Versprechen? Du glaubtest mich zu

LEP.

D.GIOV.

men-ti; ta-ci, o chio... Non par-lo più, non fia-to, o pa-dron mi-o! Co-sì sa-remo a-mi-ci. Or o-di un po-co;  
 fangen? Still gleich! sonst werd' ich... Bin mäuschenstill, ich will ja nicht mehr schnaufen! Nun gut, es sei ver-gessen. Jetzt gib wohl Achtung!

LEP.

sai tu perchè son qui? Non ne sò nul-la; mà es-sen-do l'al-ba chia-ra, non sa-rebbe qualche nuo-va conqui-sta? Jo lo  
 Weißt du, warum wir hier sind? Ich weiss von gar nichts; doch leicht ist da zu ratheu; was wird's sein? ei-ne neu-e Er-ob-rung! Die

D.GIOV.

de-vo sa-per per por-lain lis-ta! Va là, che sei il grand'uom! sap-pi chio so-no in-na-mo-ra-to du-na bel-la  
 muss ich er-fah-ren für's Re-gi-ster! Ei seht den wicht-gen Mann! Wohl denn, so hö-re. Ich lie-be jetzt ein wunderhübsches

Da-ma, e son cer-to che mà-ma. La vi-di, le par-la-i, me-co al ca-si-no questa not-te ver-rà. Zit-to, mi pa-re  
 Weibchen, und sie theilt mein Verlan-gen; ich sprach sie; sie ge-lob-te, mich zu be-suchen, und zwar heute am Abend. Halt! ich glaube

LEP.

D.GIOV.

LEP.

sen-tir o-dor di fe-mi-na! (Cos-pet-to! che o-do-ra-to per-fet-to!) All'a-ria mi par bel-la. (E che  
 ich witt-re was wie Frauen-duft! (Nun wahrlich, fei-ner gibt's kei-ne Na-se!) Dem Wuchs nach muss sie schön sein. (Und kein

D.GIOV.

LEP.

oc-chio, di-co!) Ri-ti-ria-mo-ciun po-co, e scopria-mo ter-ren! (Già pre-se fo-co.) Segue l'Aria  
 schärfres Au-ge!) Komm, wir tre-ten bei-sei-te und be-o-bachten gut! (Er ist wie Zunder!) di D. Elvira.

SCENA V I sudetti in disparte; D.ELVIRA in abito da viaggio.

Allegro.

Nº 3.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti.

2 Corni in Es.

Violino I.

Violino II.

Viole.

D. ELVIRA.  
(D.GIOV. LEP.)

Bassi.

The first system of the musical score includes parts for 2 Clarinets in B, 2 Bassoons, 2 Horns in E-flat, Violin I, Violin II, Viola, D. Elvira (D. Giov. Lep.), and Basses. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*. The vocal parts are mostly rests, indicating the characters are offstage.

The second system continues the musical score. It features more woodwind and string parts, including a section for strings with trills (*tr*) and dynamic markings of *f* and *p*. The vocal parts remain mostly rests.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, followed by two staves for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The music features various dynamics including *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo).

Ah chi mi di - ce ma - i, quel bar - ba - ro dov' è, che per mio scor - no a -  
 Wër kann von ihm mir sa - gen, wo fra - ge ich ihm nach, für den mein Herz ge -

The second system of the musical score continues with six staves. It includes the vocal line and piano accompaniment. Dynamics such as *f*, *pp*, *cre-sc.* (crescendo), and *sf* (sforzando) are used throughout the system.

ma - i, che mi man - cò di fè, che mi man - cò di fè?  
 sen - ta - gen, der mir die Treu - e brach, der mir die Treu - e brach?  
 cre - - scen - - do

*p*  
*p*  
*p*  
*sf*  
*sf*  
 Ah se ri - tro - - vo l'em-pio e a me non tor - na an-  
 Héra' ich den Fal - schen fin-den. rührt ihn noch nicht mein.

*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *p*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *p*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *p*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *f* *p*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *f* *p*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *f* *p*  
 D.GIOV,  
 cor, vo' farne orren - do scempio, gli vo' cava - re il cor, gli vo' ca - va - re il cor. U - di - sti: qualche  
 Schmerz, so soll er schrecklich büßen, mein Zorn zermalm' sein Herz, mein Zorn zermalm' sein Herz! Ei, hörst du? ei - ne



la-reil suo tor - men-to! Co - si ne con - so - lò mille ot - to - cen - to.  
 Trost für ih - re Qua - ten. (Doch theuer wird sie die - sen Trost be - zah - len!)

LEP. D. ELV.

Ah chi mi di - ce  
 Wer kann von ihm mir

ma - i, quel bar - ba - ro dov' è, che per mio scor - no a - ma - i, che  
 sa gen, wo fra - ge ich ihm nach, für den mein Herz ge - schla - gen, der

mi man - cò di fè, che mi mancò di fè? Ah se ri -  
 mir die Treu - - e brach, der mir die Treu - e brach? Werd' ich den

*p* *cresc.* *f* *p*

*p* *cresc.* *f* *p*

*p* *cre - - scen - - do* *f* *p*

*p* *cre - - scen - - do* *f* *sf*

*f* *sf*

*cresc.* *f* *sf*

tro - - vo lem-pio e a me non tor - - na an - cor, vo' far-ne-or-ren-do  
 Fal - - schen fin-den, rührt ihn noch nicht mein Schmerz, so soll er schrecklich.

*p* *cresc.* *sf* *sf*

*cresc.* *sf* *sf*

*cresc.* *sf* *sf*

*cresc.* *sf* *sf*

*sf* *cresc.* *sf* *sf*

*sf* *cresc.* *sf* *sf*

*sf* *cresc.* *sf* *sf*

*sf* *cresc.* *sf* *sf*

fp fp fp fp p

D.GIOV. D.ELV.

scem pio, gli vo' ca - va - re il cor! Po - ve - ri - na, po - ve - ri - na! Gli vo' ca - va - re il cor, sì,  
 büs - sen, mein Zorn zermalmt sein Herz! Ach die Ar - me, ach die Ar - me! Mein Zorn zermalmt sein Herz, ja!

fp fp fp fp p f p f

p

p

p

p

p

p

p

D.GIOV. LEP.

gli vo ca - va - re il cor. Cerchiam di con - so - la - re il suo tor - men - to! Co - si ne con - so - lò mille e ot - to -  
 mein Zorn zer - malmt sein Herz! Ich sin - ne schon auf Trost für ih - re Qua - len. (Doch theuer wird sie die - sen Trost be -

p

Gli vo' ca-va - re il cor, gli vo' ca-va - re il  
 Mein Zorn zermalmt sein Herz, mein Zorn zermalmt sein  
 cento.  
 sahlen!)

cor, gli vo' ca-va-re il cor, ca-va-re il cor.  
 Herz, mein Zorn zermalmt sein Herz, zermalmt sein Herz!  
 Si-gno-ri-na,.. Si-gno-ri-na... Chi è  
 Darf ich wa-gen... darf ich wa-gen...? Was

Recit. D. GIOV. LEP. D. ELV.

là? Stel-le! che ve-do! O bel-la! Donna El-vi-ra. Don Gio-van-ni! Sei qui? mostro, fel-loñ, ni-do d'in  
soll's? Himmel, was seh' ich! O weh! Donna El-vi-ra! Don Ju-an! Du hier? treu-lo-ser Mann! frecher Be-

LEP. D. GIOV.

gan-ni! (Che ti-to-li cruscanti! man-co ma-le che lo co-nosce be-ne.) Via, ca-ra Donna El-vi-ra, cal-ma-te questa  
trü-ger! (Recht schmeichelhaf-te Ti-tel! Sie kennt ihn gründlich, das ist nicht zu leugnen!) O theu-er-ste El-vi-ra, warum doch diese

D. ELV.

col-le-ra! sen-ti-te, las-cia-te-mi par-lar! Co-sa puoi di-re do-po azion si ne-ra? In ca-sa  
Hef-tig-keit! Ach hö-re, ge-stat-te mir zu sprechen! Was kannst du sa-gen, der so schlecht ge-han-delt? Erst suchst du

mi-a en-tri fur-ti-va-men-te; a for-za dar-te, di giu-ra-men-tie di lu-sing-he ar-ri-vi a se-  
heimlich Zu-tritt zu meinem Hau-se; du strebst mit Schlauheit durch ho-he Schwüre, sü-s-ses Kö-sen und Schmeicheln mir das

durre il cor mi-o; min-na-mo-ri-o cru-de-le! mi di-chia-ri tua sposa, e poi, man-can-do del-la terra e del cie-lo al san-to  
Herz zu ver-führen, ach zu bald nur gelingt es! Du nennst mich dein Weib, und dann, miss-achtend mei-ne Rechte vor Gott und vor den

drit-to con e-nor-me de-lit-to do-po trè dì da Bur-gos tal-lon-ta-ni, mab-ban-do-ni, mi  
Menschen, dein Ge-löb-niss brechend, nach we-nig Ta-gen verschwindest du aus Bur-gos. Ich bin ver-las-sen, ver-

LEP.

fug-gi, e las-ci in-pre-dal ri-mor-so ed al pian-to, per pe-na for-se che ta-mai co-tan-to! (Pa-re un  
ra-then, gestraft durch böx-ter-ste Reu-e, herb-ste Schmerzen, weil ich dich lieb-te so von ganzem Her-sen?! (Ach das

D. GIOV. (a Lep.) LEP. D. ELV.

li-bro stampa-to!) Oh in-quant-o a questa eb-bi le mie ra-gio-ni; è ve-ro? E ve-ro, e che ra-gio-ni for-ti! E qua-li  
könnte man drucken!) Ich war gezwungen, ganz wi-der meinen Willen. Du weisst es! Ich weiss es, ganz wider Wunsch und Willen. Was dich ge-

so-no, se non la tua per-fi-dia, la leg-ge-rez-a tu-a? mà il gius-to cie-lo vol-le chio ti tro-  
trie-ben, war flat-ter-haf-te Lau-ne und pflicht-vergess-ner Leichtsinn. Doch sieh, der Him-mel woll-te, dass ich dich

D. GIOV.

vas-si, per far le sue, le mie ven - det - te. Eh vi - a, sia - te più ra - gio - ne - vo - le! (Mi po - ne a ci - men - to co -  
fin - de, um mich und ihn an dir zu rā - chen. O Be - ste, lass dir doch chr. be - rich - ten! (Sienimmt mich in scharfes Ver -

LEP. D. GIOV. (forte)

stei.) Se non cre - de - te al lab - bro mi - o, cre - de - te a que - sto ga - lant - uo - mo. (Salvo il ve - ro.) Via, dil - le un  
hör.) Willst du nicht mei - nen Wör - ten trau - en, so spre - che die - - ser Eh - ren - mann! (Ja na - tür - lich!) Du magst er -

LEP. (piano) D. GIOV. (forte) D. ELV. (a Lep.) (D. Giov. fugge) LEP.

po - co! E co - sa de - vo dir - le? Sì, sì, dil - le pur tut - to. Eb - ben, fà presto! Ma - da - ma, ... ve - ra - men - te... in questo  
zählen! Was soll ich ihr denn sa - gen? Ja, ja, sa - ge nur Al - les! Wohl - an, be - gin - ne! Ma - da - me, ... in Er - wägung, ... sowie in

D. ELV.

mon - do con - cios - sia co - sa quando fos - se che il qua - dro non è ton - do... Scia - gu - ra - to! co - sì del mio do -  
Rücksicht, dass auf die - ser Welt, wie sie nun einmal steht, das E - chi - ge nicht rund ist... Wel - che Frech - heit! Du willst in meinem

(verso D. Giov. che non crede partito.) LEP.

lor gio - co ti pren - di? Ah voi - stel - le! li - ni - quo fug - gè! Mi - se - ra - me! do - ve? in qual par - te... Eh las -  
Schmerz mich noch verspot - ten? Und du - Himmel! er ist nicht mehr da! Was fang' ich an! Wo nur, ... nach wel - cher Sei - te...? Ach, lasst

D. ELV.

cia - te che va - da; eg - li non mer - ta che di lui ci pen - sia - te. Il scel - le - ra - to min - gan - nò, mi tra -  
im - mer ihn lau - fen! er verdient nicht dass Ihr ernstlich Euch kümmert. O die - ser Heuchler! Hinter - gangen, getäuscht auf's

LEP.

di! Eh con - so - la - te - vi! non sie - te voi, non fos - te, e non sa - re - te nè la pri - ma, nè  
Neu - e!! Sucht Euch zu trö - sten! Die Er - ste seid Ihr nicht, die er be - strickte, und bleibt auch nicht die

lul - ti - ma; guar - da - te: ques - to non pic - ciol li - bro è tut - to pie - no de' no - mi di sue bel - le; o - gni  
Letz - te. Da seht einmal: diess ziemlich star - ke Buch hier ist ganz ge - füllt mit Na - men solcher Damen. In je - dem

vil - la, o - gni bor - go, o - gni pa - e - se è tes - ti - mon di sue don - nes - che impre - se. - Attucca l'Aria.  
Gau - e, je - der Stadt und jeg - li - chem Städt - chen hat man Be - weis, was er ver - mag bei Mädchen.

## N° 4.

Allegro.

2 Flauti.

2 Oboe.

2 Fagotti.

2 Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viole.

LEPORELLO.

Bassi.

Ma-da-mi-na, il ca-ta-lo-go è questo del-le bel-le che amò il padron  
 Meine Gnädge, darin hab' ich ver-zeichnet al-le Liebchen, die je er be-

\*) S. Vorrede.

mi-o, un ca-ta-log e-gliè che ho fat-to i-o; os-ser-va-te, leg-ge-te con me, os-ser-va-te; leg-  
 ses-sen; mei-ne Li-ste hat kei-ne ver-ges-sen! Darf ich bit-ten, - wir le-sen zu zwei, darf ich bitten, - wir

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom two staves are for the vocal line, with the soprano part in treble clef and the bass part in bass clef. The middle three staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ge - te con me!  
le - sen zu zwei!

In I - ta - lia sei - cen - toe qua - ran - ta,  
In I - ta - lien sechshun - dert und vierzig,

The vocal line for the first system, showing the soprano and bass parts with their respective lyrics.

The second system of the musical score consists of seven staves, similar in layout to the first system. It includes piano and vocal staves with various musical notations and dynamic markings.

in La - ma - gna due - cen - toe trent u - na,  
dort in Frankreich zweihundert und neu - ne,

cen - to in  
Por - tu -

The vocal line for the second system, showing the soprano and bass parts with their respective lyrics.

Francia in Turchia no-vant' u-na, mà in Is - pa-gna, mà in Is - pa-gna son già mil-lee trè, mil-lee  
 gie-sin-nen hun-dert und ei-ne, a - ber in Spanien, in Hi - spanien schon tausend und drei, tausend

trè, mil-lee trè. Van fra queste con-ta - di-ne, ca-me-rie-re, cit-ta-  
 drei, tausend drei. Da sind Mäg-de-lein vom Lan-de, dann aus bürger-lichem

Violonc. Bassi

di - ne, vhan con - tes - se, ba - ro - nes - se, mar - che - sa - ne, princi - pes - se, e vhan don - ne do - gni  
 Stände, Ba - ro - nessen und so wei - ter, im - mer höher auf der Lei - ter, o wir ha - ben al - le

scen - do, gra - do, dogni forma, dognie - tà, do - gni forma, do gnie - tà! In I ta lia sei cen toe qua  
 Grade, al - le Formen, jeden Rang, al - le Formen, je - den Rang! In I - ta - lien sechshundert und

ran-ta, in La-ma-gna duecen-to e trent u-na, cen-to in Francia, in Tur-chia no-vant  
 vierzig, dort in Frankreich zweihundert und neune, Por-tu-gie-sin-nen hun-dert und

u-na, mà, mà, mà in Is-pa-gna, mà in Is-pa-gna son già mil-le e trè, mil-le e trè,  
 ei-ne, a-ber, a-ber in Spanien, in Hi-spanien schon tausend und drei, tausend drei,  
 Violonc.

The first system of the musical score consists of six staves. The top three staves (Soprano, Alto, and Tenor) contain the vocal lines. The bottom three staves (Right Hand and Left Hand of the piano) contain the piano accompaniment. The music features a mix of dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (forzando piano). There are also triplets and accents marked throughout the piece.

mil-lee tre. Vhan fra que-ste con-ta - di - ne, ca - me - rie - re, ci - ta - di - ne, vhan con - tes - se, ba - ro -  
 tau-send drei. Da sind Mäg-de - lein vom Lan-de, dann aus bür-ger - li - chem Stau-de, Ba - ro - nes - sen und so

*f* Bassi *p*

The second system of the musical score continues with six staves. It includes the vocal lines and piano accompaniment. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with *cresc.* (crescendo) markings indicating increasing volume. The piano part features complex textures with many chords and moving lines. The vocal lines continue with lyrics in both German and Italian.

nes - se, mar - che - sa - ne, prin - ci - pes - se, e vhan don - ne d'ò - gni gra - do, d'ò - gni forma, d'ò - gni - tà, d'ò - gni  
 wei - ter, auf und ab die gau - ze Lei - ter; o wir ha - ben al - le Gra - de, al - le Formen, je - den Rang, al - le

*cresc.*



la co - stanza, nel - la bian - ca la dol - cezza; vuol din - ver - no la gras -  
 sind voll Feuer; fein und zärt - lich ko - sen Braune. Ro - sig Run - de lie - ben

cre - - scen - - do  
 cre - - scendo - - f  
 cre - - scen - - do  
 cre - - scendo - - f  
 cre - - scen - - do  
 cre - - scen - - do  
 cre - - scen - - do  
 cre - - scendo

sot - - ta, vuol de - sta - - te la ma - grot - ta; è la gran - de ma - e -  
 fried - - lich, stil - le Gluth macht rei - zend schmächtig; Hoch - ge - wachs - ne schrei - ten

Musical score for a vocal and piano piece. The score consists of multiple staves. The vocal line includes the following lyrics:

sto - sa, è la gran - de ma - e - sto - sa, la pic -  
 prächtig, Hoch - ge - wachs' - ne schrei - ten präch - tig, eine  
 ci - na, la pic -  
 Klei - ne, ei - ne Klei - ne, ei - ne

Dynamic markings include *cresc.*, *p*, and *f*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.

ci - na è o - gnor vez - zo - sa, è o - gnor vez - zo - sa, è o - gnor vez - zo sa; del - le vec - chie fa - con - qui - sta,  
 Klei - ne ist so niedlich, ist gar so niedlich, ist gar so niedlich! Auch Be - jahr - te mag - er Jan - gen,

pel pia - cer di por - lein li - sta; ma passion predo - mi - nan - te e la giovin prin - ci -  
 lässt zum Spa - sse im Buch sie prangen; doch sein heissestes Ge - lü - ste ist die gar noch nicht Ge -



*p* *d.* *d.* *d.* *d.* *d.* *d.*

quel che fà, voi sa - pe - te quel che fà; pur - chè por - ti la gon - nel - la, voi sa -  
 gar nicht lang, blüht nur lei - der gar nicht lang; Kranz der Jugend, Kranz der Jugend blüht nur

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

pe - te quel che fà, voi sa - pe - te, voi sa - pe - te quel che fà, quel che fà,  
 leider gar nicht lang, lei - der, leider! blüht nur leider gar nicht - lang, gar nicht lang,

— qualche fa, — voi sa - pe - - - te quel che fa. (parte)  
 — gar nicht lang, — blüht nur lei - - - der gar nicht lang!

## SCENA VI.

D. ELV.

D. ELVIRA sola.

In ques - ta for - ma dunque mi tra - di il sce - le - ra - to! e questo il premio che quel bar - ba - ro rende all' a - mor  
 So schmäzlich hin - ter - gan - gen, so verhöhnt und be - tro - gen! Mit solchem Lohne kann er grausam ver - gel - ten meine

mi - o? Ah ven - di - car vo - gli - o lin - gan - na - to mio cor! Pria chei mi fug - ga,.. si ri -  
 Lie - be?! Doch ihn er - reicht die Stra - fe für sein schwe - res Ver - gehn. Eh' er entkommt such' ich

cor - ra, si va - da; io sen - to in pet - to sol ven det - ta far - lar, rab - bia e dis - pet - to.  
 Hül - fe,.. ich ge - he! In mei - ner See - le herrscht als ein - ges Ge - fühl Abscheu und Ver - ach - tung. (parte)

Flauto I.

Flauto II.

2 Oboe.

2 Fagotti.

2 Corni in G.

Violino I.

Violino II.

Viole.

ZERLINA.

MASETTO.

Bassi.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom six staves are piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal lines are marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are in Italian and German.

**ZERLINA.**

Gio - vi - net - te che fa - te all'a - mo - re, che fa - te all'a - mo - re, non la -  
 Fühlt ihr Mädchen die Lie - be sich re - gen, die Lie - be sich re - gen, so ge -

The second system continues the musical score with ten staves. It includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part has a prominent melodic line in the right hand. The vocal lines continue with the same lyrics. The system concludes with the final line of the lyrics.

scia - te che pas - si le - tà, che pas - si le - tà, che pas - si le - tà! Se nel se - no vi bu - li - ca il  
 schteht euch wie mir es ge - schah, wie mir es ge - schah, wie mir es ge - schah. Plagt das Herz euch mit glü - hen - den

co - re, vi bu - li - cail co - re, il ri - me - dio ve - de - te - lo qua Che pia -  
 Schlägen, mit glü - hen - den Schlä - gen, wie man hel - fe das se - het ihr da O die

**f** **CORO di contadine.**

cer, che pia - cer che sa - ra! A Che pia - cer, che pia - cer che sa - rà! La la - re - la  
 Wön - ne, die Wön - ne ist nah! A o die Wön - ne, die Wön - ne ist nah! La la - re - la

la, la la - re - la la.  
 la, la la - re - la la.

**MASETTO.**  
 Gio - vi - net - ti leg - gie - ri di tes - ta, leg - gie - ri di  
 Leich - te Bursche, ver - ler - net das Naschen, ver - ler - net das

tes - ta, non an - da - te gi - ran - do quà e là, e quà e là, e quà e là! Po - co du - ra de' mat - ti la  
 Na - schen, das vie län - del bald dort und bald da, bald dort, bald da, bald dort, bald da! Ihr habt we - nig von thö - rich - tem

*p*

fes-ta, de mat-ti la fes-ta, mà per me co-min-cia-to non hà, co-min-cia-to non hà.  
 Haschen, von thü-richtem Ha-schen: was ge-scheidter, das se-het ihr ja, al-le seht ihr es ja!

*f*

**CORO di contadini**

Che pia-cer, che pia-cer che sa-rà! *A* Che pia-cer, che pia-cer che sa-  
 O die Won-ne, die Won-ne ist nah! *A* o die Won-ne, die Won-ne ist

Musical score for piano accompaniment, first system. It consists of five staves: two for the right hand (treble clef), two for the left hand (bass clef), and a grand staff for bassoon and double bass (bass clef). The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano).

ZERLINA.

Vie - ni, vie - ni, ca - ri - no, go - dia - mo, e can - tia - mo, e bal - lia - mo, e sal -  
 Komm', du Lie - ber, wir sind gu - ter Din - ge! Al - les tan - ze und la - che und

MASETTO.

rà! La la - re - la la, la la - re - la la. Vie - ni, vie - ni, ca - ri - na, go - dia - mo, e can - tia - mo, e bal - lia - mo, e sal -  
 nah! La la - re - la la, la la - re - la la. Komm', du Lie - be, wir sind gu - ter Din - ge! Al - les tan - ze und la - che und

Musical score for piano accompaniment, second system. It consists of five staves: two for the right hand (treble clef), two for the left hand (bass clef), and a grand staff for bassoon and double bass (bass clef). The music continues with dynamic markings like *sf* and *p*.

tia - mo! vie - ni, vie - ni, ca - ri - no, go - dia - mo! che pia - cer, che pia - cer che sa - rà! A  
 sin - ge! Komm', du Lie - ber, wir sind gu - ter Din - ge! O die Wön - ne, die Wön - ne ist nah! A

tia - mo! vie - ni, vie - ni, ca - ri - na, go - dia - mo! che pia - cer, che pia - cer che sa - rà! A  
 sin - ge! Komm', du Lie - be, wir sind gu - ter Din - ge! O die Wön - ne, die Wön - ne ist nah! A

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*. The vocal lines are in Italian, with lyrics:

Che pia - cer, che pia - cer che sa - rà! A  
 o die Won - ne, die Won - ne ist nah! A

CORO.  
 Che pia - cer, che pia - cer che sa - O die Won - ne, die Won - ne ist  
 Che pia - cer, che pia - cer che sa - O die Won - ne, die Won - ne ist

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *sf*. The vocal lines are in Italian, with lyrics:

rà! La la - re - la la - re - la la - re - la la, la la - re - la la - re - la la - re - la la.  
 nah! La la - re - la la - re - la la - re - la la, la la - re - la la - re - la la - re - la la.

rà! La la - re - la la - re - la la - re - la la, la la - re - la la - re - la la - re - la la.  
 nah! La la - re - la la - re - la la - re - la la, la la - re - la la - re - la la.

## SCENA VIII. Li suddetti; D.GIOVANNI e LEPORELLO da parte.

D.GIOV. LEP.

D.GIOVANNI.  
LEPORELLO.  
ZERLINA.  
MASETTO.

Man.co ma-le è par-ti-ta. Oh guar-da, guar-da, che bel-la gio-ven-tù! che bel-le don-ne! Fra tan-te, per mia  
Sie ist fort, wir sind si-cher. — O sieh' da, sieh' nur! das net-te jun-ge Volk, die hübschen Mädchen! Et Blitz, ein ganzer

D GIOV.

fè, vi sa-rà qual-che co-sa an-che per me. Ca-ria mi-ci, buon gior-no! se gui-ta-tea sta-real-le-gra-  
Schwarm! da fällt wohl für mich auch et-was ab Gu-ten Tag, lie-be Leuten! Im-mer zu in eu-e-rem Ser-

ZERL

men-te, se-gui-ta-tea suo-nar, o buo-na gen-te. C'è qual-che spo-sa-li-zio? Sì Sig-no-re, e la spo-sa son  
gnü-gen, im lu-sti-gen Sin-gen und Sprün-gen! Das ist wohl ei-ne Hochzeit? Ja, Eur Gna-den, und die Braut, das bin

D.GIOV. MAS. D.GIOV.

i o Me ne con-so-lo; lo spo-so? Io, per ser-vir-la. Oh bra-vo! per ser-vir mi; questo è  
ich. Gra-tu-li-re! Der Bräut gam? Hier, zu Be-feh-le. Für-treff lich! „zu Be-feh-le,“ das ist

LEP. ZERL. D.GIOV.

ve-ro par-lar da ga-lan-tuo-mo. Ba-sta che sia ma-ri-to! Oh il mio Ma-set-to è un uom dot-ti-mo co-re. Oh anchio, ve-  
höf-lich und ar-tig son-der gleichen. Mu-ster von ei-nem Ehmann! Ja, er ist ein Mänchen vom al-ler-be-sten Herzen. Grad wie ich

ZERL. D.GIOV. MAS.

de-te! vo-glio che sia-mo a-mi-ci; il vos-tro no-me? Zer-li-na. E il tu-o? Ma-  
set-ber. Schon sind wir gu-te Freun-de. Wie ist dein Na-me? Zer-li-na. Und dei-ner? Ma-

D.GIOV. (a Lep., che fa dei scherzi)

set-to. O ca-ro il mio Ma-set-to, ca-ra la mia Zer-li-na, ves-i-bis-co la mia pro-tez-i-o-ne. Le-po-rel-lo..!  
set-to. Mein bra-ver Ma-set-to, mei-ne lie-be Zer-li-na, ich ent-biet euch Gunst und Ge-wo-genheit. Le-po-rel-lo..!

alle altre condatine.) LEP. D.GIOV.

co-sa fai lì, bir-bo-ne? An-chio, ca-ro pa-dro-ne, es-i-bis-co la mia pro-tez-i-o-ne. Pres-to,  
Was treibst du mir da-hin-ten? Auch ich, gnä-di-ger Herr, ent-bie-te hier Gunst und Ge-wo-genheit Achtung,

va con cos-tor; nel mio pa-laz-zo con - du - ei - li sul fat - to; or - di - na ch'abbia - no cioc - co - lat - te, caf - fè, vi - ni, pre -  
 es gibt zu thun. Bring die Ge - sellschaft so - gleich nach meinem Schlosse, drü - ben be - stel - le Cho - co - la - de, Kaffee, Wein und Ge -

sciut - ti; cer - ca di - ver - tir tut - ti, mo - stra lo - ro il giar - di - no, la ga - le - ri - a, le ca - me - re,  
 back - nes; sor - ge für Un - ter - hal - tung, ze - i - ge den Gar - ten, die schö - nen Bil - der, die Zim - mer.

LEP.  
 in ef - fet - to fà che res - ti con - ten - toi! mio Ma - set - to! Hai ca - pi - to? Ho ca - pi - to. An -  
 und be - son - ders sei be - müht, dass nichts ver - mis - se Freund Ma - set - to! Du ver - ste - hst? Ich ver - ste - he. So

MAS. D. GIOV. MAS. LEP.  
 diam! Si - gno - re... Co - sa c'è? La Zer - li - na sen - za me non può star. In vos - tro lo - co ci sa - rà sua Ecce -  
 kommt! Eur Gna - den... Was be - liebt? Oh - ne mich bleibt Zer - li - na nicht hier. Es ist für dich der gnädige Herr ja bei

D. GIOV.  
 lenza, e sa - prà be - ne fa - re le vostre par - ti. Oh la Zer - li - na é in man - do un Ca - va - lier: va pur, frà  
 ihr, und sei ver - sichert, er wird dich gut ver - tre - ten! O sie ver - bleibt in den Hän - den ei - nes E - delmanns. Nur voran! In

ZERL. MAS.  
 poco el - la me - co ver - rà. Và, non te - me - re! nel - le ma - ni son io dun Ca - va - lie - re. E per questo...?  
 Kurzem kommen wir nach. Geh, sei nicht ängstlich! Du hörst: in den Hän - den ei - nes E - delmanns! Und dess - we - gen...

ZERL. MAS. D. GIOV.  
 E per que - sto non c'è da du - bi - tar. Ed io, cos - pet - to... O - là. fi - niam le di - spu - te; se  
 Und dess - we - gen ist gar nichts zu be - den - ken Ja al - le Ha - gel...! O - ho! sei mir kein Gro - bi - an! Im

(mostrandogli la spada)  
 su - bi - to senza al - tro re - pli - car non te ne va - i, Ma - set - to, guar - da - ben, ti pen - ti - ra - i!  
 Au - genblick und oh - ne Wi - der - sprechen wirst du ge - hen. Mein Bursch, nimm dich in Acht, - sonst sollst du se - hen!

Nº 6. Allegro di molto.

Flauto I. *f* *p*

Flauto II. *f* *p*

2 Fagotti. *f* *p*

2 Corni in F. *f* *p*

Violino I. *f* *p*

Violino II. *f* *p*

Viole. *f* c.B. // // // //

MASETTO.

Hò ca - pi - to, Si - gnor, sì, Si - gnor,  
 Schon be - griffen! wahr - lich, ja! wahr - lich,

Bassi. *f* *p*

si; chi - no il ca po, e me - ne vò. Già che pia - ce a voi co - sì, al - tre re - pli - che non  
 ja! Nei - - ge mich und trol - la fort; zu ge - horchen hab ich da, wi der spreche nicht ein -

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The vocal lines are in a higher register with various dynamics.

fù, nò, nò, nò, nò, nò, nò, non fù. Ca - va - lier voi sie - te già, du - bi -  
 Wört, o nein, o nein, o nein, nein! Herrn vom A - del sind gar fein, jreilich

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part continues with 'cresc.' and 'f' markings. The vocal lines are in a lower register.

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with 'cresc.' and 'f' markings. The vocal lines are in a higher register.

(da parte a Zerlina.)

tar non posso af - fè; me lo di - ce la bon - ta che vo - le - tea - ver per me, a - ver per me, a - ver per me. Bricco -  
 müsst Ihr ei - ner sein, da Ihr Gna - de uns ge - bracht und mir Eh - re zu - ge - dacht, mir zu - ge - dacht, mir zu - ge - dacht. O du

Musical score for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with 'cresc.', 'f', and 'p' markings. The vocal lines are in a lower register.

*sf* *p*  
*sf* *p*  
*f* *p*  
*sf* *p*  
*fp* *fp* *cresc.* *f* *p*  
*fp* *fp* *cresc.* *f* *p*  
*fp* *fp* *cresc.* *f* *p*

nac-cia! ma lan-dri-na! fostio-gnor la mia ru-i-na, fostio-gnor la mia ru-i-na. Ven-go,  
 Fäl-sche! o du Ar-ge! Du ver-hilfst mir bald zum Sar-ge, du ver-hilfst mir bald zum Sar-ge. Nicht so  
 (a L e p. che lo vuol condur seco.)

*fp* *fp* *cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f*  
*cresc.* *f*  
*cresc.* *f*  
*cresc.* *f* *p*  
*cresc.* *f* *p*  
*cresc.* *f* *p*

(a Zerlina.)  
 vengo. Re-sta, re-sta! è n-na co-sa mol-to o-ne-sta;  
 hitzig! Blei-be, blei-be! Ah, Re-spekt vor mei-nem Wei-be!

*cresc.* *f* *p*

fac-cia il no-stro ca - va - lie - re ca - va - liera an-co - ra - te, ca - va - lie - ra an-co - ra - te! Bricco -  
 Du wirst noch vom E - del - man - ne gar zur E - del - frau ge - macht, gar zur E - del - frau ge - macht. O du

nae - cia, ma - lan - dri - na! fosti o - gnor la mia ru - i - na, fosti o - gnor la mia ru - i - na. Ven - go,  
 Fal - sche, o du Ar - ge! Du ver - hilfst mir bald zum Sar - ge, du ver - hilfst mir bald zum Sar - ge. Nicht so

*cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*  
*cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

ven-go. Re - sta, re - sta! è u - na co - sa - mol - to o - ne - sta; faccia il  
 hi - tzig! Blei - be, blei - be! Ah, Re spekt vor mei - nem Weibe! Du wirst

*cresc.* *f* *p*

*p* *ten.* *cresc.*  
*p* *ten.* *cresc.*  
*p* *ten.* *cresc.*  
*p* *ten.* *cresc.*  
*f* *p* *ten.* *cresc.*  
*f* *p* *ten.* *cresc.*  
*f* *p* *ten.* *cresc.*  
*f* *p* *ten.* *cresc.*

no - stro ca - va - lie - re ca - va - liera an - co - ra te, ca - va - liera an - co - ra te! faccia il no - stro ca - va - lie - re ca - va -  
 noch vom E - del - manne gar zur E - del - frau ge - macht, gar zur E - del - frau ge - macht; du wirst noch vom E - del - man - ne gar zur

*f* *p* *cresc.*

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with multiple staves and dynamic markings like "cresc.", "f", and "p".

liera an-co - ra te, faccia il no - stro ca - va - lie - re ca - va - lie - ra an-co - ra te, ca - va - lie - ra an-co - ra te. ca - va -  
*E - del - frau ge - macht, du wirst noch vom E - del - man - ne gar zur E - del - frau ge - macht, gar zur E - del - frau ge - macht, gar zur*

Vocal line with lyrics and dynamic markings "f", "p", and "cresc.".

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with multiple staves and dynamic markings like "f" and "p".

liera an-co - ra te!  
*E - del - frau ge - macht.* (parte con L e p.)

Vocal line with lyrics and dynamic markings "f".

## SCENA IX. D. GIOVANNI e ZERLINA.

D. GIOV.

D. GIOVANNI.

ZERLINA.

Al - fin siam li - be - ra - ti, Zer - li - net - ta gen - til, da quel scioc - co - ne. Che ne di - te, mio  
*Er - löst sind wir nun endlich, du lieb - li - ches Kind, von diesem Lästgen. Was sagst du? Nicht wahr, mein*

ZERL.

D. GIOV.

ben, sò far pu - li - to? Si - gno - re, è mio ma - ri - to. Chi? co - lui? vi par che un o - nest'  
*Herzchen, ich weiss zu säu - bern? Ver - gesst nicht, dass er mein Mann ist! Was? der Bursche? Wie magst du doch nur*

no - mo, un no - bil Ca - va - lier, qual io mi van - to, pos - sa sof - frir, che quel vi - set - to do - ro, quel  
*glau - ben, ein rit - ter - li - cher Herr von mei - nem Ran - ge kön - ne es dul - den, dass an sol - cher Wan - ge, an*

ZERL.

vi - so in - zue - che - ra - to da un bi - fol - cac - cio vil sia stra - paz - za - to? Må Si - gnor, io gli die - di pa -  
*Lo - cken wie von Sei - de sich un - ge - schlachte Hän - de je ver - grei - fen? Gnäd - ger Herr, ich ge - lob - te, als*

D. GIOV.

ro - la di spo - sar - lo. Tal pa - ro - la non va - le un ze - ro; voi non sie - te fat - ta 'per es - ser pa - e -  
*Frau ihm zu ge - hö - ren. Das Ge - löb - niss kann dich nicht bin - den; du bist nicht ge - schaf - fen zum Wei - be ei - nes*

sa - na; un' al - tra sor - te vi pro - cu - ran que - gli oc - chi brie - con - cel - li, quei lab -  
*Bau - ern. Ein schön - res Loos er - - blüht die - sen schel - - mi - schen Au - gen, die - sen*

bret - ti si bel - li, quel - le di - tue - cie can - di - deo - do - ro - se; par mi toc - car giun -  
rei zen - den Lip - pen. dem klei - nen wei - ssen Händchen, das ich drü - cke, ja, du bist aus - er -

ZERL. D. GIOV. ZERL.

ca - ta, e fiu - tar ro - se. Ah non vor - re - i.... Che non vor - res - te? Al fi - ne in - gan - na - ta res -  
le - sen zu fro - hem Glücke. Könnte man trauen... Wa - rum nicht trauen? Ich fürchte, Ihr wollt mich nur be -

D. GIOV.

tar; io sò che ra - ro col - le don - ne voi al - tri ca - va - lie - ri sie - teo - nes - tie sin - ce - ri. Eh, un im - pos - tu - ra  
thören. So - viel ich weiss, mei - nen sel - ten die hoch - ge - bor - nen Her - ren mit uns Mädchen es ehr - lich. Das ist Verleumdung,

del - la gen - te ple - be - a! La no - bil - tà ha di - pin - ta negl' oc - chi Io - nes - tà. Or - sù, non per - diam  
ei - ne Lü - ge des Pö - bels. Der Mann von A - del kennt im - mer nur eh - ren - haf - ten Sinn. So - gleich will ich's be -

ZERL. D. GIOV.

tem - po; in questo is - tan - te io ti vo - glio spo - sar. Voi? Cer - to, i o.  
wei - sen; denn auf der Stel - le nehm' ich hier dich zur E - he. Ihr? Ja, ge - wiss - lich

Quel ca - si - net - to è mi - o; so - li sa - re - mo, e là, gio - jel - lo mi - o, ci spo - se - re - mo!  
Sieh dort mein kleines Gartenhaus! Niemand wird lauschen; lass' dort, mein sü - sses Liebchen, den Schwur uns tauschen!

**Nº 7.**  
**Duettino.**

Andante.

Flauto.

2 Oboe.

Fagotto I.

Fagotto II.

2 Corni in A.

Violino I.

Violino II.

Viole.

**D. GIOV.**  
**ZERLINA.**

Là ei da-rem la ma-no, là mi di-rai di sì; ve-di, non è lon-ta-no, par-  
Dort nimm das Pfand der Treue, dort sprich dein holdes Ja! Bräut bist du nun auf's Neue; komm,

Bassi.

**ZERLINA.**

tiam, ben mio, da qui. Vor-rei, e non vor-re-i, mi trema un po.coil cor; fe-li-ce.è ver, sa-re-i,—  
komm, es ist ganz nah. Ich wün-sche, und ich za-ge, es engt das Herz mir ein. Er malt mir schö-ne Tä-ge,—

ma può bur-lar-mian - cor, ma — può bur-lar-mian - cor!      Vie - ni, mio bel di - let - to! Mi fa pie-tà Ma -  
 doch kann's ein Scherz auch sein, doch — kann's ein Scherz auch sein.      Komm, mein ge-liebtes Le - ben! Ma - set - to auf - zu -

D. GIOV.      ZERL.

set-to.      Io can-gie-rò tua sor - te. Pre - sto non son più for - te, non son più for te, non son più  
 ge - ben!      Reich wirst du bald dich fin - den. Schon will die Kraft mir schwinden, die Kraft will schwinden, die Kraft will

D. GIOV      ZERL.

sf p cresc. p

for-te.  
schwinden!

Vor-re-je non vor-re-i;  
Ich wü-nsche und ich za-ge,

Vie-ni, vie-ni! Là ci da-rem la ma-no,  
Komm, o komm doch! Dort nimm das Pfand der Treu-e,

là mi di-rai di  
Dort sprich dein-hol-des

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mi tre-man po-co il cor;  
es engt das Herz mir ein.

mà pu-ò bur-lar - mi an - cor.  
Doch kanns ein Scherz - auch sein.

Mi Ma -

sì;  
Ja!

par-tiam, ben mio, da qui!  
O komm! es ist ganz nah.

Vie - ni, mio bel di -  
rôm; mein zè-lich - tes.

fa pie-tà Ma - set - to; pre - - sto non son più for - te, non son più for - te, non son più  
 set - to auf - zu - ge - ben! Schon — will die Kraft mir schwinden, die Kraft will schwinden, die Kraft will

let - to! io can-gie-rò tua sor-te.  
 (Là-ben!) Reich wirst du bald dich fin-den.

for - te. An - diam! An - diam, andiam, mio be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne — d'un  
 schwinden. So komm! So komm' zu schö-nem Bun-de! — Ich bin von die-ser Stunde — als

An - diam, an - diam! An - diam, andiam, mio be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne — d'un  
 O komm, o komm! So komm' zu schö-nem Bun-de! — Du bist von die-ser Stunde — als

in - no cen - tea - mor. An - diam, andiam, mio be - ne, - a ri - sto - rar le  
*Weib in Lie - be dein.* So komm' zu schönem Bun - de! - Ich bin von die - ser

in - no cen - tea - mor. An - diam, andiam, mio be - ne, - a ri - sto - rar le  
*Weib in Lie - be mein.* So komm' zu schönem Bun - de! - Du bist von die - ser

pe - ne - dun in - no cen - tea - mor. An - diam!  
*Stun - de - als Weib in Lie - be dein.* So komm'!

pe - ne - dun in - no cen - tea - mor. An - diam!  
*Stun - de - als Weib in Lie - be mein.* O komm'!

*pizz. coll'arco. pizz. coll'arco. pizz.*

An - diam! An - diam, mio bene, an - diam, le pe - ne a ri - sto -  
 O komm! So komm, mein Lieb, o komm zu schö - nem, schönem  
 An - diam! An - diam, mio bene, an - diam, le pe - ne a ri - sto -  
 So komm! So komm, mein Lieb, o komm zu schö - nem, schönem

*coll'arco*

rar d'un in - no - cen - tea - mor! (vanno verso il casino di D. Giov. abbracciati.)  
 Bund! Als Weibchen bin ich dein!  
 rar d'un in - no - cen - tea mor!  
 Bund! Als Weibchen bist du mein!

*f*, *p*, *tr*, *coll'arco*, *pizz.*

## SCENA X. I sudetti e D. ELVIRA, che ferma con atti disperatissimi D. GIOVANNI.

D. ELV.  
 D. ELVIRA. Fer ma - ti sce - le - ra - to! il ciel mi fe - ceu - dir le tue per - fi - die; io so - no a tempo, di sal -  
 ZERLINA. Halt! lass die Beu - te fah - ren! Es soll der fre - che Trug dir nicht ge - lingen; ich bin zur Stel - le, die - se  
 D. GIOVANNI.

ZERL. D. GIOV. (à D. Elv. piano)  
 var questa mi - se - rain - no - cen - te dal tuo bar - ba - roar - ti - glio. Meschi - na! co - sa sen - to! (A - mor, con - si - glio!) I - dol  
 ur - me Ver - blen - de - te zu ret - ten aus dem Netz des Ver - füh - rers. Ach Gott! was soll ich den - ken? (O - die - se He - xe!) Mei - ne

D. ELV. (forte)  
 mio, non ve - de - te, chio vo - gliò di - ver - tir - mi? Di - ver - tir - ti? è ve - ro! di - ver - tir - ti! io sò, cru -  
 Be - ste, du stehst doch, - es war ja nur ein Spässchen! Nur ein Spässchen? O frei - lich, nur ein Spässchen! Ach ja, ich

ZERL.  
 de - le, co - me tu ti di - ver - ti. Mà Si - gnor Ca - va - lie - re, é ver quel chel - là  
 ken - ne dei - ne grau - sa - men Spä - sse! A - ber spricht doch, Herr Rit - ter! ist's wahr, was ich da

D. GIOV. (piano à Zerl.)  
 di - ce? La po - ve - rain - fe - li - ce è di - mein - a - mo - ra - ta, e per pie -  
 hö - re? Ach die - se Un - glück - sel' - ge, sie liebt mich bis zum Wahn - sinn. Da sie mich

ta deg - gio fin - ge - rea - mo - re, chio son per mia dis gra - zia uom di buon co - re.  
 jam - mert, be - handl' ich sie mit Gü - te, ich bin zu mei - nem Scha - den von gar wei - chem Ge - mü - the.

attacca l'Aria  
 di D. Elvira.

Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viole.

D. ELVIRA.

Bassi.

Ah fug - - giil tra - di - tor. non lo la - sciar più  
 Ent - flie - - he sei nem Bann! Dich traf sein Schlangen -

dir! il labbro è men - ti - tor, fal - la - - ce il ci - - glio.  
 blick. Er ist ein fal scher Mann ohn' al - - le Treu - - e.

Da miei tor - men - ti im - pa - ra a cre - der a quel cor, e na - -  
 Lass mei - - nen Harm dich warnen und fol - ge mir nicht nach! Be - wah -

- sca il tuo ti - mor dal mio pe - ri - - glio! ah fug - gi, fug - - gi, ah  
 - re dich vor Schmach, vor bitt - - rer Reu - - e! O flie - he, flie - - he, ent -

fug - gill tra - di - tor, non lo la - sciar più dir! il lab - bro è men - - ti -  
 flie - he sei - nem Bann, flich' sei - nen Schlan - gen - blick! Er ist ein fal - - scher

tor, fal - la - ce il ci - - glio, il lab - bro è men - ti - tor, fal -  
 Mann ohn' al - le Treu - - e, ein fal - scher, fal - scher Mann ohn'

la - ce il ci - - glio, sì fal - la  
 al - le Treu - - e, ja, ohn' al -

ce il ci - - glio (parte, conducendo seco Zerlina.)  
 le Treu - - e.

## SCENA XI. D.GIOVANNI solo; poi D.OTTAVIO e D.ANNA.

D. GIOV. D.OTT.

D. GIOVANNI.  
D.OTTAVIO.  
D.ANNA.

Mi par ch'oggi il de-mo-ni-o si di-verta dop-porsi a miei pia-ce-vo-li pro-gressi; van-no mal tut-ti quanti. Ah  
Es ist als wol-le heut der Sa-tan selber im schönsten Zu-ge schadenfroh mich stören; es misslingt mir ja Al-les! Ich

ch'o-ra, i do-lo mio, son va-ni pian-ti; di ven-det-ta si par-li. Oh Don Gio-van-ni!  
thei-le dei-ne Trau-er; doch jetzt ruft And-res: es gilt Ent-de-ckung und Stra-fe. Ah, Don Ju-an!

D. GIOV. D. ANNA.

(Man-ca-va questo in-ver.) Si-gno-re, a tem-po vi ri-tro-viam; a-ve-te co-re, a-ve-te  
(Das hat-te noch ge-fehlt!) Für-wahr, ein glück-li-ches Be-ge-gen. Kennt Ihr die Rach-lust? Habt Ihr ein

D. GIOV.

a-ni-ma ge-ne-ro-sa? (Stà a ve-de-re che il dia-vo-log-li ha det-to qual-che co-sa.) Che do-man-da! per-chè?  
Herz für frem-den Kummer? (Hat ein Teu-fel wohl gar auf die Spur sie ge-lei-tet?) Wel-che Fra-ge! Wä-rum?

D. ANNA. D. GIOV.

Bi-sogno ab-bia-mo del-la vo-stro a-mi-ci-zia. (Mi tor-nail fia-to in cor-po.) Co-man-da-te! i con-  
Wir Bei-de su-chen den Beistand ei-nes Freundes. (Ich ath-me wie-der frei.) O ge-bie-tet! Kann ich

(con molto foc)

giun-ti, i pa-ren-ti, que-sta man, que-sto fer-ro, i be-ni, il san-gue spen-de-rò per ser-  
ra-then? kann ich hel-fen? Die-ser Arm, die-ser De-gen, ja Al-les, und wär es auch mein Blut, steht zur Ver-

vir-vi. Mà voi, bel-la Donn' An-na, per-chè co-sì pian-ge-te? il cru-de-le chi fù  
fü-gung. Ich seh diess ed-le Au-ge um-flort von tie-fem Lei-de! Wer kann-te es wa-gen,

## SCENA XII. I sudetti; D.ELVIRA.

D.ELV.

cheo-sò la cal-ma tur-bar del vi-ver vo-stro? Ah ti ri-tro-vo an-cor, per-fi-do mo-stro?  
dem reinsten Her-zen den Frie-den so zu trü-ben? Treff' ich dich noch ein-mal, ehr-lo-ser Heuchler?



dol - ce ma - es - tà! Il suo pal - lor, le la - gri - me m'em - pio - no di pie - tà, m'em - pio - no di pie -  
 ernst, so schön und fein! Ihr Blick, voll Gram und thränenschwer, flösst tie - fe Rührung ein, flösst tie - fe Rührung

dol - ce ma - es - tà! Il suo pal - lor, le la - gri - me m'em - pio - no di pie - tà, m'em - pio - no di pie -  
 ernst, so schön und fein! Ihr Blick, voll Gram und thränenschwer, flösst tie - fe Rührung ein, flösst tie - fe Rührung

ta.  
 ein. D. GIOV. (a parte; D. Elv. ascolta)

ta. La po - ve - ra ra - gaz - za è paz - za, a - mi - ci mie - i, è paz - za, a - mi - ci mie - i; la -  
 ein. So irrt sie durch die Gas - sen! sie ist nicht bei Ver - stan - de, sie ist nicht bei Ver - stan - de. Mit

*p cresc. mfp*

**D. ELV.**  
 Ah non cre-de - te al  
 O glau - bet nicht dem

scia - te mi con le - i, for - se si cal - me - rà, for - - se si cal - me - rà!  
 mir al - lein - ge - las - sen, wird sie vielleicht sich klar, wird - sie vielleicht sich klar.

*p cresc. mfp*

**D. ANNA.**

per - fi - do! Re - sta - te an - cor, re - sta - te! A chi si cre - de - rà, a chi si cre - de -  
 Bö - se - wicht! Ver - wei - let noch, ver - wei - let! Wer re - det nun hier wahr? wer re - det nun hier

A chi si cre - de - rà, a chi si cre - de -  
 Wer re - det nun hier wahr? wer re - det nun hier

È paz - za, non ba - da - te!  
 Ent - fer - net Euch, ich bit - te!

È paz - za!  
 Ich bit - te!

rà, a chi si cre-de - rà, si cre - de - rà? Cer - to mo - to di - gno - to tor -  
 wahr? wer re - det nunhier wahr, wer re - det wahr? Mich durchschauert ein pein - li - ches  
 re - sta - te! Ah non cre - de - te al per - fi - do, re - sta - te!  
 Verwei - let! O glaubet nicht dem Bö - sewicht! Ver - wei - let!  
 rà, a chi si cre-de - rà, si cre - de - rà? Cer - to mo - to di - gno - to tor -  
 wahr? wer re - det nunhier wahr, wer re - det wahr? Mich durchschauert ein pein - li - ches  
 Cer - to mo - to di - gno - to spa -  
 Es beschleicht mich ein pein - li - ches

men - to den - tro l'al - ma gi - ra - re mi sen - to,  
 Ban - gen, hält die ah - nen - de See - le be - fan - gen.  
 sde - gno, rab - bia, dis - pet - to, tor - men - to den - tro l'al - ma gi - ra - re mi  
 Zorn und Ab - scheu und ängstli - ches Ban - gen hält die See - le in Qual mir be -  
 men - to den - tro l'al - ma gi - ra - re mi sen - to,  
 Ban - gen, hält die ah - nen - de See - le be - fan - gen.  
 ven - to den - tro l'al - ma gi - ra - re mi sen - to,  
 Ban - gen, hält in Unmuth die See - le be - fan - gen.

\*S. Vorrede. cresc.

che mi di - ce per quei in - fe - li - ce cen - to co - se che in -  
 Ein Ge - heim - niss will hier sich ent - hül - len, doch die L<sup>s</sup> - sung, die  
 sen - to, che mi di - ce di quel tra - di - to - re cen - to  
 fan - gen. Mein Ge - heim - niss, ich wollt' es ent - hül - len, doch mein  
 che mi di - ce per quell in - fe - li - ce cen - to  
 Ein Ge - heim - niss will hier sich ent - hül - len, doch die  
 che mi di - ce per quell in - fe - li - ce cen - to  
 Mein Ge - heim - niss will keck sie ent - hül - len, doch das

ten - der, che in - ten - der non sa, nò, nò,  
 Lö - sung, - ich fin - de sie nicht, nein, nein!  
 co - se che in - ten - der non sa, nò, che mi di - ce di quel tra - di - to - re, di quel tra - di -  
 Lei - den ver - ste - hen sie nicht, nein! Sein Ver - bre - chen, ich kann es ent - hül - len, ich kann es ent -  
 co - se che in - ten - der non sa, nò, nò,  
 Lö - sung, - ich fin - de sie nicht, nein, nein!  
 co - se che in - ten - der non sa, nò, nò, cen - to  
 Äng - ste be - sorg' ich noch nicht, nein, nein, ich he -

Violone.

che in - - ten - - der non sà, che in - - ten - - der non  
 ich fin - - de sie nicht, ich fin - - de sie  
 to - re cen - to co - se che in - ten - der non sà, che mi di - ce, mi di - ce di quel tra - di - to - re cen - to co - se che in - ten - der non  
 hül - ten, doch mein Lei - den ver - ste - hen sie nicht; sein Verbrechen, ich kann es, ich kann es ent - hül - len, doch mein Lei - den ver - ste - hen sie  
 che in - - ten - - der non sà, che in - - ten - - der non  
 ich fin - - de sie nicht, ich fin - - de sie  
 co - se che in - ten - - der non sà, cen - to co - se che in - ten - - der non  
 sor - ge das Arg - - ste noch nicht, ich be - sor - ge das Arg - - ste noch  
 Bassi

sà.  
 nicht.  
 Non hà la - ria di paz -  
 Ih - re Mie - nen, ih - re  
 (a parte)  
 sà.  
 nicht.  
 (a parte)  
 sà.  
 nicht.  
 Jo. di quà non va - do vi - a, se non sò com' e l'af - far.  
 Blei - ben will ich hier am Or - te, bis ich weiss wo - ran ich bin.  
 sà.  
 nicht.

zi - a il suo vol - to, il suo par - lar.  
 Wor - te deuten nicht auf ir - ren Sinn.

Da qual  
 Seine

Se men va - do, si po - tri a qual che co - sa so - spet - tar.  
 Wenn ich ge - he, könn't es wecken schlimmen Argwohn ge - geit mich.

(a D. Elv.)  
 Dunque que - gli?  
 Al - so Die - ser...?

cef - fo si do - vri - a la ner al - ma giu - di - car.  
 Bos - heit zu ver - de - cken; das versteht er mei - ster - lich. (a D. Giov.)

È un tra - di -  
 Ist ein Ver -

Dunque quel - la?  
 Al - so Die - se...?

È paz - za - rel - la.  
 Nicht bei Ver - stan - de!

to-re:  
räther.

Men-ti - to-re! men-ti - to-re! men-ti - to-re!  
Frecher Lügner! fre-cher Lügner, fre-cher Lügner!

In - - co - min - cio a du - bi -  
Zwei - fel re - gen stür - ker

In - - co - min - cio a du - bi -  
Zwei - fel re - gen stür - ker

In - fe - li - ce!  
Ach die Ar-me!

tar.  
sich.

tar.  
sich. (piano a D. Elv.)

zit-to, zit-to, ché la gen-te si ra-du-na-a noi din - tor-no; sia-te un po-co più pru-den-te, vi fa-re-te cri-ti-  
Sei doch stil-le! dein Ge-bah-ren wird die Leu-te um uns sam-meln; bei-de müs-sen wir uns schämen, in's Ge-re-de bringst du

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *f* and *p*.

(forte a D. Giov.)

Non sperar lo, o scel-le-ra-to!      hò per-du-ta la pruden-za;      le tue col-pe ed il mio sta-to  
*Nein, ich will mich nicht be-zähmen!*      *mag es Je-dermann er-fah-ren,*      *dei-ne Schuld und meine La-ge*

car!  
dich!

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with intricate textures and dynamic markings like *f*, *p*, and *sfz*.

(a parte, guardando D. Giov.)

Que - - - gli ac-  
Die - - - ses

vo-glio a tut-ti pa-le-sar,      vo-glio a tut-ti pa-le-sar.  
*wer-de of-fen-bar durch mich,*      *wer-de of-fen-bar durch mich!*

(a parte)

Que - - - gli ac-  
Die - - - ses

Zi-to, zi-to, che la  
*Stil-le, stil-le! sei doch*

First system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines.

cen - - ti si som - mes - - si, quel can -  
 Flü - - stern, die - - ses Drän - - gen, sein Er -

Non spe - rar - lo, o scel - le - ra - to! hò per - du - ta la pru - den - za;  
 Nein, ich will mich nicht be - zäh - men! mag es Je - dermann er - fah - ren;

cen - - ti si som - mes - - si, quel can -  
 Flü - - stern, die - - ses Drän - - gen, sein Er -

gen - te si ra - du - na a noi din - tor - no; sia - te un po - co piu pru -  
 stil - le, es ver - sam - meln sich die Leu - te! schämen müs - sen wir uns

Second system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines.

giar - - si di co - lo - re, son in - di - - zi trop - - po es -  
 gliù - - hen und Er - - blei - chen sind be - deu - tungs - vol - - le

le tue col - pe ed il mio sta - to vo - glio a tut - - ti pa - le - sar;  
 dei - ne Schuld und mei - ne La - ge wer - - de of - - fen - bar durch - mich!

giar - - si di co - lo - re, son in - di - - zi trop - - po es -  
 gliù - - hen und Er - - blei - chen sind be - deu - tungs - vol - - le

den - te, vi fa - re - te eri - ti - car. Sia - te un po - co piu pru -  
 Bei - de, in - s - Ge - re - de bringst du dich. Bei - de müs - sen wir uns

pres - si che mi fan de - ter - - mi - nar, che mi  
 Zei - - chen; der Fer - lass - nen glau - be ich. Der Fer -

hò per-du - ta la pru-den - za, non spe - rar - lo, hò per-du - ta la pru -  
 Nein, ich will mich nicht be - zäh - men, nein, ich will nicht! Mag es Je - dermann er -

pres - si che mi fan de - ter - - mi - nar, che mi  
 Zei - - chen; der Fer - lass - nen glau - be ich. Der Fer -

den - - te, zit - to, zit - to, si ra - du - na a noi la gen - te.  
 schä - - men. stil - le, stil - le! es versammeln sich die Leu - te;

fan de - ter - - mi - nar, che mi  
 lass' - - - - - nen glau - - - - - be ich, der Fer -

den - za, non spe - rar - lo, o scel - le - ra - to! le tue col - pe ed il mio  
 fah - ren, mag es Je - dermann er - fah - ren, dei - ne Schuld und mei - ne

fan de - ter - - mi - nar, che mi  
 lass' - - - - - nen glau - - - - - be ich, der Fer -

Zit - to, zit to, zit - to, zit - to. sia - te un po - co più pru - den - te,  
 stil - le, stil - le, stil - le, stil - le! Bei - de müs - sen wir uns schä - men,

fan de - ter - - mi - nar.  
 lass' - - - nen glau - - be ich.  
 sta - to vo - - glio a tut - ti pa - le - sar.  
 La - ge mer - - de of - fen - bar durch mich! (parte D. Elv.)  
 fan de - ter - - mi - nar.  
 lass' - - - nen glau - - be ich.  
 vi fa - re - te, vi fa - re - te cri - ti - car.  
 in's Ge - re - de, in's Ge - re - de bringst du dich! pizz.

D. GIOVANNI.

Po - ve - ra sven - tu - ra - ta! i pas - si suo - i vo - glio se - guir, non vo - glio che fac - cia un pre - ci - pi - zio. Per - do.  
 Ach, die - se ar - me Ir - re! Ich will doch nach - seh'n, was sie be - ginnt; be - sorgt ü - ber - wach' ich ih - re Schritte. So ver -

na - te, bel - lis - si - ma Donn'An - na; se ser - vir - vi poss' i - o, in mia ca - sa v'a - spet - to. A - mi - ci, ad - di - o!  
 ziehet, wenn ich von Euch mich trenne! In meinem Hau - se, mein Fräulein, bin des Winks ich ge - wär - tig. Lebt wohl denn; auf Wieder - seh'n! (parte)

attacca Recitativo  
coi stromenti.

SCENA XIII. D. OTTAVIO e D. ANNA.

Nº 10. Allegro assai.

Flauto I.  
Flauto II.  
2 Oboe.  
2 Fagotti  
2 Corni in Es.  
2 Clarini in C.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
D. ANNA.  
D. OTTAVIO.  
Bassi.

Recitativo. D. ANNA. D. OTTAV.

Don Ot-ta-vio, son mor-ta! Cosa è sta-to?  
Wie es aufblitzt! O Himmel! Was ergreift dich?

D. ANNA. D. OTTAV. D. ANNA.

Per pietà, soc-cor-re-te-mi! Mio be-ne, fa-te cor-raggio!  
Mein Ot-ta-vio, be-schü-tze mich! Ge-lieb-te, wel-che Er-re-gung!  
oh De-i!  
Entsetzlich!

oh De - i!  
ent.setzlich!

Quegli è il car - ne - fi - ce del pa - dre mi - o.  
Er ist der Mörder, der blutige Mörder!

D. OTTAV. D. ANNA.  
Che di - te! Non du - bi - ta - te  
Was sagst du!? O es ist kei - ne

più! gli in - ti - mi accen - ti che lem - pio pro - fe - ri, tut - ta la vo - ce ri - chia - mar nel cor mio di quell'in -  
Täuschung! Die letz - ten Wor - te, die er an mich ge - rich - tet, sie rie - fen plötz - lich in der See - le mir nach den Klang der

D. OTTAV.  
deg - no, che nel mio apparta - men - to... Oh ciel! pos - si - bi - le, che sotto il sa - cro man - to da - mi - ci - zia... Mà co - me  
Stim - me, die ich nach je - nem Ue - ber - fall... O Gott, - zu den - ken, dass dar - ge - bot - ne Freundschaft nur die Mas - ke... Doch wie - ge -

Andante.

Andante.

*f* *p*

D. ANNA.

fù? nar-ra-te-mi lo strano avve-ni-men-to. E-ra già alquanto a-van-za-ta la not-te, quando nel-le mie  
 schah's? Noch weiss ich nicht, wie Al-les sich be-ge-ben. Nächt-li-che Stil-le war rings-schon ver-breitet, als in's dunkle Ge-

*f* *p*

stan-ze, o-ve so-let-ta mi trovai per sven-tu-ra, en-trar io vi-di in un man-tello av-vol-to un uom, che al primo i-  
 mach, wo ich zum Un-glück völ-lig al-lein war, mit lei-sem Gan-ge, ver-hüllt in ei-nen Mantel, ein Mann zu mir her-

Andante.

stan-te a-vea pre-so per voi; mà ri-co-nob-bi poi che un in-gan-no era il mi-o. Stel-le! Se-  
 ein-tritt, den für dich zu erst ich hal-te; doch mei-ne Ue-ber-raschung wird bald zum höchsten Schrecken. Him-mel! Und

*p*

D. OTTAV. (con affanno)

*p*

*stringendo il tempo*

*stringendo*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

D. ANNA

gui-te! Ta-ci-to a me s'ap-pres-sa, e mi vuole abbrac-ciar; scioglermi cer-co, ei più mi stringe; gri-do.  
 wei-ter...? Schweigend kommt er mir na-he, es umfängt mich sein Arm; ich stre-be da-ge-gen, er hält mich fe-ster, - Hülfe!

*cresc.*

*f*



*sp*  
*fp*  
*fp*

duol. lor-ro-re dell'in-fa-meatten-ta-to ac-creh-be si la le-na mi-a, che a for-za di svin-co-  
 lich mir der Abscheu vor der un-er-hör-ten Frechheit so un-ge-wöhn-li-che Stär-ke, dass ich bald durch er-neu-tes

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

larmi, tor-cer-mi e pie-garmi da lui mi sciol-si. Ohi me! re-spi-ro. Al-lo-ra rinforzo i stridi  
 Ringen, Drängen und Entwinden lö-sen mich konnte. O Gott, ich athme. Mit Macht wieder-hole ich mein

D. OTTAV. D. ANNA.

1<sup>o</sup> tempo.

mi - ei, Ru - fen, chia - mo soc - cor - so; schrei - e um Beistand. fug - geil fel - lon; ar - Jetzt will er fliehn. Ir

di - ta - men - te il se - guo fin nel - la stra - da per fer - mar - lo, e so - no as - sa - li - tri - ce das - sa - flam - men - der Em - pö - rung hab ich den Muth ihn zu ver - fol - gen; ich er - reich ihn, ich pack' ihn fest, ich will ihn

li-ta.  
halten.

Il pa - dre vac - cor-re, vuol co-nos-cer-lo, e lin - i - quo, che del po-ve-ro  
 Mein Va-ter eilt zur Stel-le, zieht den De-gen, - und der Un-mensch, ü-ber-le-gen an

vec-chio e - rà più for-te,      com-pie il mis-fat-to su - o,      com-pie il mis-fat-to su - o      col dar-gli mor-te.  
 Kraft dem he-tagten Grei-se,      scheut nicht ein neu Ver-bre-chen,      scheut nicht ein neu Ver-bre-chen,      streckt ihn darnie-der!

Andante.

Oboa I. *p*

Oboa II. *p*

Fagotto I. *p*

Fagotto II. *p*

2 Corni in D. *p*

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

D. ANNA.

Bassi. *p*

\*) S. Vorrede.

Or sai chi lo - no - re ra -  
 Zu Tag kam der Fre - vel, du

pi - re a me vol - se, chi fu il tra - di - to - re che il  
 weiss wer ihn wag - te, mich scham - los be - dräng - te, den

pa - dre, cheil pa - dre mi tol - se: ven - det - ta ti chie - do, la  
 Fa - ter, den Fa - ter mir raub - te. Zur Ra - che, zur Stra - fe er -

chie - de il tuo cor, la chie - de il tuo cor. Ram -  
 he - be die Hand, 2<sup>a</sup> he - be die Hand! Du

men - ta la pia - ga del mi - se - ro se - no, ri - mi - ra di san - gue co -  
 schau - test die Wun - de im Her - zen des To - dten, du sa - hest von Blu - te, vom

(sim.)

per to, co - per - toil ter - re - no, se li - rain te lan - gue dun giu - sto fu - ror. d'un giu - sto fu -  
 Blu - te ge - rö - thet den Bo - den; das mah - ne, das hal - te in Zorn dich ent - brannt, im Zor - ne ent -

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
 ror! Or sai chi l'o - no - re ra - pi - - rea me vol - se, chi  
 braunt! Zu Tag kam der Fre - vel; du weisst wer ihn wag - te, mich

fù il tra - di - to - re che il pa - dre, che il pa - dre mi tol - se; ven - - det - ta ti  
 scham - lös be - dräng - te, den Va - ter, den Va - ter mir raub - te. Zur Ra che, zur

\*) S. Vorrede.

chie - do, la chie - deil tuo cor, la chie - deil tuo  
 Stra - fe er - he - be die Hand, er - he - be die

cor. Ram - men - ta la pia - ga, ri - mi - ra il san - gue! Ven - det - ta ti  
 Hand! Dich mah - ne die Wunde! ge - den - ke des Blu - tes! Zur Ra - che, zur

chie - do, la chie - de il tuo cor, la chie - de il tuo  
 Stra - fe er - he - be die Hand, er - he - be die

cor, ven - det - ta ti chie - do, la chie - de il tuo cor, ven - det - ta ti chie - do, la chie - de il tuo  
 Hand! Zur Ra - che, zur Ra - che er - he - be die Hand! zur Ra - che, zur Ra - che er - he - be die

cor, la chie - deil tuo  
 Hand, er - he - - be die Hand, er - he - - be die Hand, er - he - - be die Hand, er - he - - be die

cor. ven - det - ta ti chie - do, la chie - deil tuo cor. (parte)  
 Hand, sur Ra - che, sur Ra - che er - he - - be die Hand!

## SCENA XIV. D. OTTAVIO.

D. OTTAVIO solo.

Co-me mai cre-der deg-gio di si ne - - ro de-lit-to ca - pa-ce un Ca - va - lie - ro!  
Nur schwer kann ich glau-ben, ein Mann von ed-ler Herkunft sei fä - hig sol-cher Schandthat.

Ah di sco-pri-re il ve-ro o-gni mez-zo si cer-chi; io sento in pet-to e di spo-so e da-tilar-heit muss ich er-lan-gen, und so bald als nur mög-lich. So sehr ich bren-ne die Braut zu rä-chen, werf'ich nicht.

mi-co il do-ver, che mi par-la; dis-in-gan-nar la vo-glio, o ven-di-car-la. \*)  
vorschnell auf den Freund ein Ver - brechen. Ist er's, durch den sie lei-det, -weh' dann dem Frechen!

\*) Hier steht ursprünglich: .. parte: "Die nachfolgende Arie ist später für den Wiener Tenoristen Morella, welcher die Arie „Il mio tesoro“ (Nº 8 des zweiten Acts) nicht sang, nachcomponirt und an dieser Stelle eingeschoben worden.

## [Nº 10b]

## Andantino sostenuto.

Flauto.  
Oboe I.  
Oboe II.  
2 Fagotti.  
2 Corni in G.  
Violino I.  
Violino II.  
Viole.  
D. OTTAVIO.  
Bassi.

Dal-la sua pa-ce la mia di - pen - de; quel che a lei pia-ce vi-ta mi  
Bald soll der Frie-de neu sie um - schwe - ben; dann nur, ja dann erst lacht m' das



pian - - - to è mi - o, e non hò be - - - ne, sel - - - la non lhà, e non hò  
 Kta - - - gen fühl' ich, kann nie mich freu - - - en als nur mit ihr, kann nie mich

be - ne, sel - la non lhà, e non hò be - ne, sel - la non lhà. Dal - la sua pa - ce  
 freuen als nur mit ihr, kann nie mich freu - en als nur mit ihr. (Bald) Bald soll der Frie - de

la mia di - pen - de; qualchea lei pia - ce vi - ta mi ren - de, quel che in - cre - sce mor - te mi  
 neu sie um - schwe - ben; dann nur, ja dann erst lacht mir das Le - ben. Blieb sie im Lei - de, Tod brächt' es

*cresc. mf f*

dà, mor - - - te, mor - te mi dà. Dal - la sua pa - ce la mia di - pen - de; qualchea lei pia - ce vi - ta mi  
 mir, Tod, . ja Tod brächt' es mir! Bald soll der Frie - de sie neu um - schweben; nur dann, ja dann erst lacht mir das

*p perese. p*

ren-de, — quel che lein - cres - ce mor - te mi dà, mor - - - te, mor - te mi dà,  
 Le - ben. — Blièb' sie im Lei - de, — Tod brächt' es mir, Tod, — ja Tod brächt' es mir;

mor - te mi dà, quel che lein cres - ce mor - te mi dà. (parte)  
 Tod brächt' es mir! Blièb' sie im Lei - de, Tod brächt' es mir.

## SCENA XV.

LEP.

LEPORELLO solo,  
poi D.GIOVANNI.

Io deg-gio ad o-gni pat-to per sem-pre abban-do-nar que-sto bel mat-to. Ec-co lo qui:  
*Mich hat auf al-le Fül-le nicht lan-ge mehr im Dienst der sau-bre Ge-sel-le. Da kommt er her,*

guar-da-te, con qual in-dif-fe-ren-za se ne vie-ne! Oh Le-po-rel-lo mi-o, va tut-to  
*man se-he, so harm-los, wie die rei-ne Un-schuld sel-ber! Nicht wahr, mein Le-po-rel-lo, es geht er-*

be-ne! Don Gio-van-ni no mi-o, va tut-to ma-le! Go-me va tut-to ma-le? Va-do a  
*freu-lich? O mit Ver-laub, mein Gnad-ger, es geht ab-scheu-lich. Ei! Wä-rum ab-scheu-lich? Wie be-*

ca-sa. co-me voi lor-di-na-ste, con tut-ta quel-la gen-te.. Bra-vo! A for-za di chiacchie-re, di  
*foh-len, zog ich fort nach dem Hau-se mit je-nem gan-zen Hau-fen. Recht so! Durch muntres Ge-plauder, durch*

vez-zi e di bu-gie, ch'hò im-pa-ra-te si be-ne a star con vo-i, cer-co d'in-trat-te-ner-li. Bra-vo!  
*Spä-sse und durch Lü-gen, wie ich's ziem-lich ge-lernt in be-ster Schu-le, weiss ich sie zu ver-gnü-gen. Prüchtig!*

Di-co mil-le co-se a Ma-set-to, per pla-car-lo, per trar-gli dal pen-sier la ge-lo-si-a. Bra-vo,  
*Al-les biet' ich auf, um Ma-set-to zu be-schwicht-gen, zu däm-pfen sei-nen ei-fer-sücht-gen Argwohn. Herr-lich,*

bravo, in co-scienza mi-a! Fac-cio che be-va-no e gli uo-mi-nie le don-ne, son già mez-zoub-bri-ac-chi,  
*herr-lich, bei meinem Le-ben! Wein bring' ich reichlich den Burschen und den Mädchen, nicht um-sonst ist mein Zuspruch,*

al - tri can - ta, al - tri scher - za, al - tri se - guita a ber. In sul più bel - lo chi cre - de - te che  
war - me Kö - pfe, ke - cke Pos - sen, fro - her Sang ü - ber - all! Grad wie's am schön - sten, kommt auf ein - mal, wer

D. GIOV. LEP. D. GIOV. LEP.

ca - pi - ti? Zer - li - na. Bra - vo! e con lei chi vie - ne? Donna El - vi - ra. Bra - vo! e dis - se di  
glaubt Ihr wohl? Zer - li - na. Recht so! und wer kommt noch mit ihr? Donna El - vi - ra. Prächtigt! und die sagt von

D. GIOV. LEP. D. GIOV.

voi? Tut - to quel mal che in boc - ca le ve - ni - a. Bra - vo, bravo, in cos - cien - za mi - a! E tu, co - sa fa -  
Euch - ? Al - les, was Bö - ses ihr nur in den Mund kommt. Herrlich, herr - lich, bei mei - nem Le - ben! Was sprachst denn du da -

LEP. D. GIOV. LEP. D. GIOV. LEP.

ce - sti? Tac - qui. Ed el - la? Segui a gri - dar. E tu? Quan - do mi par - ve che già fos - se sfo -  
ge - gen? Gar nichts. Und sie dann? Schrie im - mer fort. Und du? Als ich ver - mein - te, sie sei ge - nug - sam er -

ga - ta, dol - ce - men - te fuor dell' or - to la tras - si, e con bell' ar - te chiu - sa la por - ta la chiave io mi ca -  
leichtert, zog ich sänf - tig - lich sie fort aus dem Gar - ten; mit ru - scher Hand verschloss ich die Pfor - te, ihr vor der

D. GIOV.

va - i, e sul - la via so - let - ta la la - scia - i. Bra - vo, bra - vo, ar - ci - bra - vo! Iaf -  
Na - se, und liess sie e - ben drau - ssen auf der Stra - sse. Köst - lich, köst - lich! un - ver - gleichlich! Nicht

far non può an - dar me - glio; in - co - min - cia - sti, io sa - prò ter - mi - nar. Trop - po mi pre - mo - no  
bes - ser konnt' es ge - hen. Du hast's be - gon - nen, ich werd' es voll - en - den. Ein Fest mit Tanz be

que - ste con - ta - di - not - te: le vo - glio di - ver - tir fin - che vien not - te.  
rit' ich den länd - li - chen Schö - nen; es soll bis in die Nacht Mu - sik er - tö - nen.

S. Verde.

**Nº 11.**

**Presto.**

Flauto I.

Flauto II.

2 Oboe. (due)

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti.

2 Corni in B.

Violino I.

Violino II.

Viola.

D. GIOVANNI.

Bassi.

*p* *col Viol. I.*

*p*

*p*

*p*

*p*

Fin ch han dal vi - no cal - da la tes ta, u - na gran fes - ta fà pre - pa - rar! Se tro - vi in piaz - za  
 Glühn sie vom Wei - ne lu - stig schon al le, schnell denn zum Bal - le ord - ne den Plan! Wo ei - ne Fei - ne

qual - che ra - gaz - za, te.co an - cor quel - la cer - ca me - nar, te.co an - cor quel - la cer - ca me - nar,  
 wan - delt al - lei - ne, füh - re auch die - se ar - tig her - an, füh - re auch die - se ar - tig her - an,

cer - ca me - nar, cer - ca me - nar. Senza al.cun or - di - ne la dan - za si - a, chiil me - nu - et - to,  
 führ' sie her - an, führ' sie her - an! Toll in - ein - an - d' er schlinge die Tän - ze! Hier Me - nu - et - te,

*fp* F.E.C.L. 2027 *fp*

chi la fol - li a, chi la - le - man - na fa - rai bal - lar, chi il me - nu - et - to fa - rai bal -  
 da ra - sche Wäl - zer, dort Al - le - manden bring' auf die Bahn, hier Me - nu - et - te bring' auf die

lar, chi la fol - li a fa - rai bal - lar; chi la - le - man - na fa - rai bal - lar. Ed io fra - tan - to  
 Bahn, da rasche Wäl - zer bring' auf die Bahn, dort Al - le - manden bring' auf die Bahn! Ich und ein Schät - zchen

dall' al - tro can - to con questa e quel - la vo - a - mo - reg - giar, vo - a - mo - reg - giar, vo - a - mo - reg - giar.  
 fin - den ein Plätzchen, wo man ver - bor - gen küs - sen sich kann, sich küs - sen kann, sich küs - sen kann.

Ah la mia li - sta do - man mat - ti - na du - na de - ci - na de - vi au - men - tar!  
 O mei - ne Li - ste weiss es vor Mor - gen, wie mir so Mau - che särt - lich ge - than.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are for the piano accompaniment, and the bottom four are for the vocal line. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The vocal line is in a single voice part. Dynamics include piano (p) and fortissimo (fp). There are repeat signs (//) in the piano part.

Ah la mia li - sta du - na de - ci - na de - viau - men - tar. Se trovi in piazz - za qual - che ra -  
 Bald weiss die Li - ste, wie mir so Man - che zärt - lich ge - than. Wo ei - ne Fei - ne wandelt al -

The second system of the musical score continues from the first. It consists of eight staves. The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns. The vocal line continues with the lyrics. Dynamics include fortissimo (fp) and piano (p). There are repeat signs (//) in the piano part.

gaz - za, te - coan - cor quel - la cer - ca me - nar! Ah la mia li - sta do - man mat -  
 lei - ne, füh - re auch die - se ar - tig her - an! O mei - ne Li - ste weiss es vor

ti - na du - na de - ci - na de - vi aumen - tar Senza alcun or - di - ne la dan - za si - a. chi il me - nu -  
 Mor - gen, wie mir so Man - che zärt - lich ge - than. Toll in - ein - an - der schlin - ge die. Tän - ze: hier Me - nu -

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

et - to, chi la fol - li - a, chi la ie - man - na fa - rai bal - lar.  
 et - te, da ra - sche Wäl - zer, dort Al - le - man - den bring' auf die Bahn!

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *p* *p* *p* *f* *p* *f* *f*

Ab la mia li - sta do - man mat - ti - na du - na de - ci - na de - vi au - men - tar, du - - na de -  
*Ö mei - ne Li - ste weiss es vor Mor - gen, wie mir so Man - che zärt - lich ge - than, wie - - mir so*

ci na de - vi au - men - tar, du - - na de - ci - na de - vi au - men - tar, - - de - vi au - men - tar, - - de - vi au - men -  
*Man - che zärtlich - ge - than, wie - - mir so Man - che zärtlich ge - than, - - zärtlich ge - than, - - wie mir so*

tar, de vi, de - vi au - men - tar!  
Man - che, Man - che zärt - lich ge - than! (partono)

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*f*  
*c. Viol. I.*

Detailed description: This system contains the first vocal entry and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line starts with a rest followed by the lyrics 'tar, de vi, de - vi au - men - tar!'. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A first violin part is also present, marked 'c. Viol. I.', with a melodic line that enters in the fourth measure. Dynamic markings include 'cresc.' and 'f'. The system concludes with the instruction '(partono)'.

Detailed description: This system continues the musical piece. The vocal line resumes with the lyrics 'Man - che, Man - che zärt - lich ge - than!'. The piano accompaniment continues with similar chordal textures and a steady bass line. The first violin part continues its melodic line. The system ends with a final cadence in the piano accompaniment.

(Mutazione.) Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori. Due nicchie.

SCENA XVI. MASETTO e ZERLINA; Coro di contadini e di contadine, sparse quà e là, che dormono e seggono sopra sofà d'erbe.

ZERL. MAS. ZERL. MAS.

ZERLINA. MASETTO.

Ma-set-to, sen-tiun po! Ma-set-to di co! Non mi toc-car! Per-chè? Per-chè mi  
 Ma-set-to, sich nur her! Ma-set-to, hör doch! Rühr mich nicht an! Wä-rum? Du magst noch

chie-di? Per-fi-da! il tat-to sóp-por-tar do-vre-i ò-na man in-fe-de-le? Ah  
 fra-gen? Fal-sche! Ich will von so treu-lo sen Hän-den kein Ge-strei-chel und Ge-tät-schel. O

MAS.

nò; ta-ci, cru-de-le! io non mer-to da te tal trat-ta-men-to. Co-me? ed hai lar-di-men-to di seu-  
 schweig, sprich nicht so gar-stig! Ich ver-die-ne kei-ne sol-che Be-handlung. Wirk-lich? Du hast wohl das Herz, noch gar zu

sar-ti? star so-la con un uom, ab-ban-do-nar-mi il dì del-le mie noz-ze, por-re in fronte a un vil-la-no d'o-  
 po-chen? Du bleibst mit ihm al-lein, kannst mich ver-las-sen am Ta-ge der Hoch-zeit, zierst die Stir-ne dem ehr-li-chen

ZERL.

no-re ques-ta mar-ca din-fa-mia! Ah se non fos-se, se non fos-se lo scan-da-lo, vor-re-i... Mà se col-pa io non  
 Töl-pel mit der Kro-ne der Schande! O das Ge-spöt-te, das Ge-re-de der Leu-te! Ich woll-te... Ach, ich kann nichts da-

hò, mà se da lui in-gan-na-ta-ri-ma-si! E poi, che te-mi? tran-quil-la-ti, mia vi-ta! non mi toc-  
 für, man darf nicht grob sein mit vor-neh-men Her-ren. Hast du denn Sor-ge? Lieb' Männchen, sei ganz ru-hig! Nicht ei-nen

cò la pun-ta del-le di-ta. Non me lo cre-di? in-gra-to! vien qui, sfo-ga-ti, am-maz-za-mi,  
 Fün-ger durft' er mir be-rüh-ren. Willst du noch zwei-feln? Du Bö-ser! Komm her, schla-ge mich, ver-brau-se dich,

fà tut-to di me quel che ti pia-ce; mà poi, Ma-set-to mi-o, mà poi fà pa-ce! attacca  
 ver-küh-le an mir dein zor-nig Blut; doch nach-her, o Ma-set-to, sei wie-der gut. subito l'Aria.

Nº 12. Andante grazioso.

Flauto.

Oboa.

Fagotto.

2 Corni in F.

Violino I.

Violino II.

Viole.

Violoncello obbligato.

ZERLINA.

Bassi.

Bat-ti, bat-ti, o bel Ma-set-to, la tua po-ve-ra Zer-li-na! sta-rò qui come a-gnel-  
Schlage, schlag mich nur. Ma-set-to! darfst dein ar-mes Weib-chen plagen, wie ein Lamm wird still sie's

li-na, le tue bot-te ad as-pet-tar.  
tra-gen, dul-den oh-ne Hi-der-stand.

Bat-ti, bat-ti la tua Zer-li-na! sta-rò  
Schla-ge, schloge dein ar-mes Weibchen! Wie ein

qui, sta-rò qui, le tue botte ad as - pet - tar.  
*Lamm, wie ein Lamm duld' ich oh - ne Wi - der - stand.*

La - scie - rò straziarmi il  
*Magst mich zausen an den*

eri - ne,  
*Haa - ren,*

la - scie - rò ca - var - mi glioc - chi, e le ca - re tue ma -  
*magst so streng - du willst ver - fah - ren, - freudig sei nach sol - cher*

ni - ne lie - ta poi sa - prò ba - ciar, sa - prò ba - ciar, ba - ciar, sa - prò. — sa -  
 Stra - fe dei - ne lie - be Hand ge - küsst, sie sei ge - küsst, ge - küsst, die lie - be.

prò ba ciar Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - rà Zer -  
 lie - be Hand! Schla - ge, schlag' mich nur, Ma - set - to! darfst dein ar - mes Weihchen

li - na! sta - rò qui come a - gnel - li - na, le tue hot - te ad as - pet - tar.  
 pla - gen, wie ein Lamm wird still sie's tra - gen, dul - den oh - ne Wi - der - stand. O bel Ma - set - to,  
 O be - stes Männchen,

bat - ti, bat - ti! sta - rò qui, sta - rò qui, le tue hot - te ad as - pet - tar.  
 schla - ge, schla - ge! Wie ein Lamm, wie ein Lamm duld'ich oh - ne Wi - der - stand.

Ah lo ve - do, non hai co - re,  
 Ah, - ich se - he, - ah, du kannst nicht!

ah non hai co - - re, ah lo ve - - do non hai co - re. Pa - ce, O du  
 ja, ja, ich seh', du kannst es nicht, du kannst es doch nicht!

pa - ce, o vi - ta mi - a, pa - ce, pa - ce, o vi - ta mi - a! in con - ten - ti ed al - le -  
 liebst ja doch dein Bräut - chen, o du liebst ja doch dein Bräut - chen! Sü - sses Glück für E - he -

gri à not - tee di vo - gliam pas - sar. not - tee  
 leut chen naht, so bald der Tag ent - schwand, naht, so -

di vo gliam pas - sar, not - tee di vo gliam pas - sar,  
 bald der Tag ent - schwand, naht, so - bald der Tag ent - schwand.

not - tee di vo gliam pas - sar. Pa - ce, pa ce, o vi - ta mi a. pa - ce.  
 naht, so - bald der Tag ent - schwand. O du liebst ja' doch dein Bräut - chein, u du

pa - ce, o vi - ta mi - a! in con - ten - ti, in al - le - gri - a not - te e di vo - gliam pas -  
 liebst ja doch dein Bräut - chen! Sü - sses Glück für E - he - laut - chen naht, so bald der Tag ent -

sar, sì, sì, sì, sì, sì, sì, not - tee di vo - gliam pas - sar, sì, sì, sì, sì, sì,  
 schwand; ja, ja, ja, ja, ja, ja! naht, so bald der Tag ent - schwand; ja, ja, ja, ja, ja,

si, not - tee di vo - gliam pas - sar, vo - gliam pas - - sar, vo -  
 ja! naht, so - bald der Tag ent - schwand, der Tag ent - - schwand, der

gliam pas - - sar.  
 Tag ent - - schwand.

MASETTO.  
 MASETTO.  
 (D.GIOVANNI.)  
 ZERLINA.

Guarda un po' co - me sep - pe que - sta stre - ga se - dur - mi! sia - mo  
 Nun da seht, wie so ein Hex - chen un - ser - - ei - nen he - rum - bringt! Ja, wir

D. GIOV.(di dentro)

pu - re i de - bo - li di te - sta. Sia pre - pa - ra - to tut - to à u - na gran  
 Män - ner sind im - mer gu - te Nar - ren. Bald soll das Fest be - gin - nen, drum regt die

ZERL. MAS.

fe sta. Ah, Ma - set - to, Ma - set - to! o - di la vo - ce del mon - sù ca - va - lie - ro! Eb - ben, che  
 Hän - de! Ach, Ma - set - to, Ma - set - to, kennst du die Stimme? Das war der Herr Rit - ter! Was ist da

ZERL. MAS. ZERL.

c'è? Ver - rà. La - scia che ven - ga! Ah se vi fos - - se un bu - co da fug -  
 wei - ter? Er kommt! Nun, lass' ihn kom - men! Wo ist ein Win - kel - chen, wo - hin wir uns ver -

MAS.

gir! Di co - sa te - mi? per - chè di - ven - ti pal - li - da? Ah, ca - pis - co! ca -  
 schlüpfen? Hast du zu fürch - ten? Wä - rum wirst du so blass? Ah, ich mer - ke, du hast

pis - co, bri - con - cel - la! hai ti - mor ch'io compren - da co - mè tra voi pas - sa ta la fa - cen - da.  
 doch kein gut Ge - wis - sen! du denkst wohl mit Bangen, es küm' an den Tag, was bei euch vor - ge - gangen.

FINALE.

Nº 13. Allegro assai.

2 Flauti. *p*

2 Oboe.

2 Clarinetti in C.

2 Fagotti. *p*

2 Corni in C.

2 Clarini in C.

(Timp.)

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viole. *p*

MASETTO.

Pre-sto, pre-sto, pri a chei ven-ga, por mi vo' da qual - che la to;  
*Oh-ne Säumen, ch' er na-het, mach' ich lei - se mich vom Flecke.*

Bassi. *p*

ZERL.

cè n-na nic - chia,.. qui ce - la - to che - to, che - to mi vo' star! Sen-ti, senti! do - ve va - i?  
*Je - ne Lau - be -, im Fer - ste - cke will ich laut - los, laut - los stehn. Ach, so hö-re! Was beginnst du?*



gio - van le pa - ro - le!      Che ca - pric - cio ha nel - la te - sta! che ca -  
 lässt ihm kei - ne Ru - he!      Ei - fer - süch - tig stets und gräm lich, ei - fer -

par - la for - te, e qui tar - re - sta!      Par - la  
 na - he bleibst du, sprichst ver - nehmlich!      na - he

priccioha nel - la te - sta!      (sotto voce)      Quel in - gra - to,      quel cru - de - le      og - gi  
 süch - tig stets und grämlich!      (sotto voce)      O wie thö - richt!      Welch Ge - bah - ren!      Nunroh!

for - te, e qui tar - re - sta!      Ca - pi - rò      se m'è fe - de - le,      e in qual mo - do  
 bleibst du, sprichst ver - nehmlich!      Ob sie treu,      werd'ich er - fah - ren,      ob ge - fährlich

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand.

**13** vuol pre-ci-pi-tar, quel in-gra-to, quel cru-de-le og-gi vuol pre-ci-pi-  
 an, so mag er sehn! Will er thöricht sich ge-bah-ren, nun so mag er sel-ber  
 an-do laf-far; ca-pi-rò se mè fe-de-le,  
 die Sa-chen steh'n. Ob sie treu, werd' ich er-fah-ren,

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part continues with the arpeggiated figure.

**13** tar. Quel in-gra-to, quel cru-de-le og-gi vuol pre-ci-pi-  
 sehn! Will er thöricht sich ge-bah-ren, nun so mag er sel-ber  
 se mè fe-de-le, ein qual mo-do an-do laf-far, in qual mo-do an-do laf-  
 werd' ich er-fah-ren, und wie sonst die Sa-chen steh'n, und wie sonst die Sa-chen

SCENA XVII. ZERLINA; D.GIOVANNI con quattro servi nobilmente vestiti.

Clarini e Corni.  
Timp. in C.G.

tar. seh'n!

D. GIOV.

far. steh'n! (entra nella nicchia)      Sù, sve-glia - te - vi da bra - vi!  
Mun - ter, mun - ter! frisch zum Tan - ze!

Corni.  
Clar.

Sù, cor - rag - gio, o buo - na gen - te!      vogliam sta - real - le - gra - men - te,      vogliam ri - de - re e scher -  
Heu - te seid ihr mei - ne Gä - ste;      Al - le wol - len wir beim Fe - ste      recht von Her - zen fröh - lich

(ai servi)

zar. Al - la stan - za del - la dan - za con - du - ce - te tut - ti quan - ti, ed a tutti in ab - bon - dan - za gran ri - freschi fa - te  
 sein! In den grossen Saal zum Bal - le führt ihr nun die bra - ven Leu - te; küch und Kel - ler spen - de heu - te Al - les was nur gut und

dar, gran ri - freschi fa - te dar.  
 fein, Al - les was nur gut und fein!

Servi.  
 Sù, sve - glia - te - vi da  
 Mun - ter, mun - ter, frisch zum

bra - vi!  
Tan - ze!

Sù, egr - rag - gio, o buo - na gen - te! vo - gliam stare al - le - gra -  
Heu - te seid ihr sei - ne Gù - ste, Al - le wol - len wir beim

mente, vo - gliam ri - de - ree scher - zar, vo - gliam stare al - le - gra - men - te, vo - gliam ri - de - ree scher - zar, vo - gliam  
Fe - ste recht von Her - zen fröhlich sein! Al - le wollen wir beim Fe - ste recht von Her - zen fröhlich sein, recht von

(partendo)

à poco à poco piano

(entrano) (i contad. partono)

ri - de - re e scher - zar, vo - gliam ri - de - re e scher - zar, vo - gliam ri - de - re e scher -  
 Her - zen fröh - lich sein, recht von Her - zen fröh - lich sein, recht von Her - zen fröh - lich

à poco à poco piano

SCENA XVIII. D. GIOVANNI, ZERLINA; MASETTO nella nicchia.  
 Andante.

Flauto I.

Flauto II.

2 Oboe.

2 Fagotti.

2 Corni in F.

ZERLINA. (vuol nascondersi) D. GIOV.

zar. sein. Tra quest ar - bo - ri ce - la - ta si può dar che non mi ve - da. Zer - li - net - ta mia gar -  
 Hin - ter Bäu - men hier ver - bor - gen, kann ich wohl mich ihm ent - ziehen. Mein Zer - lin - chen möchte



poco in que - - sto lo - co, for - tu - na - ta io ti vo' far! Ah *Wird* sei ve - de il spo - so  
 mir zur küh - - len Lau - be, Glück und Wön - ne biet' ich dir! Ma - set - to uns se  
 Vie - ni un po - - co in que - sto  
 Komm, o komm' zur kühlen

mi - o, sò ben io qualche può far, sò ben io, sò ben io, sò quel che può far, sò ben io, sò ben io, sò  
 wahren, dro - - het Schmach ja Euch und mir, drohet Schmach, drohet Schmach, ja Schmach Euch und mir, drohet Schmach, drohet Schmach, ja  
 lo - - co, for - tu - na - ta io ti vo far, for - tu - nata io ti vo far, for tu -  
 Lau - be, Glück und Wön - ne biet' ich dir, Glück und Wönne biet' ich dir, Glück und

MAS.

quel che può far! (D. Giov. nell'aprire la nicchia e vedendo Mas. fa un moto di stupore.) Si, Ma-set-to.  
*Schmach Euch und mir.* *Ju, Ma-set-to.* (in poco confuso)

nataio ti vò far! Ma-set-to!  
*Hönne biet' ich Dir!* *Ma-set-to?!* E chiu-so là per-  
*Ver-steckt an diesem*

(riprende ardire)

chè? La bel - - - la tua Zer - li - - na non può, la po - ve -  
*Ort?* *Zer - li - - na stand voll Ban gen;* *nach dir* *trug sie Ver -*



Flauti.

Oboe, Bassoon, Flutes, Clarinets, Basses, and Zerlina's vocal line. Includes lyrics for Zerlina and D. Giov. (Dioniso).

*Si, si, fac-cia-mo co-re, si, si, fac-cia-mo co-re, ed a bal-lar co-*  
*Ja, ja, wir wol-len ge-hen, ja, ja, wir wol-len ge-hen; wir tan-zen froh im*  
*ni-te o-mai con me! Ve-ni-te o-*  
*föhren schon das Wört. Die Gei-geu*

*Si, si, fac-cia-mo co-re, ed a bal-lar co-*  
*Ja, ja, wir wol-len ge-hen, wir tan-zen froh im*

Woodwinds (Flutes, Oboe, Bassoon, Clarinets) and vocal lines for the chorus. Includes lyrics for the chorus and D. Giov. (Dioniso).

*gli al-tri an-dia-mo tut-ti tre! an-dia-mo, an-dia-mo tut-ti tre, an-*  
*Rei-gen, wie all die An-der-n dort. Wir ge-hen und tan-zen, tan-zen dort, wir*  
*mai, ve-ni-te o-mai con me, ve-ni-te, ve-ni-te o-mai con me, ve-*  
*föhren schon das gro-sse Wört. so kommt nur, so kommt, und tan-zen dort! so*  
*gli al-tri an-dia-mo tut-ti tre! an-dia-mo, an-dia-mo tut-ti tre, an-*  
*Rei-gen, wie all die An-der-n dort. Wir ge-hen und tan-zen, tan-zen dort, wir*

dia - mo, an - dia - mo tut - ti tre, an - dia - mo tut - ti tre, an - dia - mo tut - ti tre!  
 ge - hen und tan - zen, tan - zen dort, wir gehn und tanzen dort, wir gehn und tanzen dort!  
 ni - te, ve - ni - te o - mai con me, ve - ni - te o - mai con me, ve - ni - te o - mai con me!  
 kommt nur, so kommt, und tan - zet dort, so kommt und tanzet dort, so kommt und tanzet dort! (partono)  
 dia - mo, an - dia - mo tut - ti tre, an - dia - mo tut - ti tre, an - dia - mo tut - ti tre!  
 ge - hen und tan - zen, tan - zen dort, wir gehn und tanzen dort, wir gehn und tanzen dort!

SCENA XIX. D. OTTAVIO, D. ANNA e D. ELVIRA in maschera; poi LEPORELLO e D. GIOVANNI alle finestre.

D. ELV.  
 Bi - sogna a - ver co - rag - gio, o ca - ri a - mi - ci  
 O Freundin, nur nicht sa - gen! wir wol - len muthig

mi - ei, e i suoi mis-fat - ti re - i sco - prir, sco - prir potremo al - lor.  
*wa-gen, so wird vielleicht noch heu-te ent - hüllt, ent - hüllt die schwarze That.* D. OTTAV.

La - mi - ca di - ce  
*Ge - trost, ge - lieb - te*

be - ne, co - rag - gio a - ver con - vie - ne; dis - caccia o vi - ta mi - a, laf - fan - no ed il ti -  
*An - na! Was auch sich vor - be - rei - te, ich bin an dei - ner Sei - te, wenn je Ge - fahr dir*

D. ANNA.

Il pas - - so è pe - ri - - glio so, può na - - scer  
 Ge - - fahr be - droht uns Al - le bei so ge -  
 mor!  
 naht.

qual - che im - bro - glio; te - mo pel ca - ro spo - so, pel ca - ro  
 was - tem Gan - ge. Du bist's, um den ich ban - ge, um den ich

spo - so, e per noi te - mo an - - cor; te - - - - - mo pel  
 ban - ge; es lau - - ert hier Fer - - rath. Du - - - - - bist's, um

ca - - ro spo - - so, pel ca - - ro spo - so, e per noi te - mo an - -  
 den ich ban - - ge, um den ich ban - ge; es lau - - ert hier Fer - -

Da lontano Menuetto (sopra il teatro.)

Oboe.  
Corni in F.  
Violini.  
Viola.

D. ANNA.  
D. ELVIRA.  
D. OTTAVIO.

cor.  
rath.

Bassi.

LEPORELLO (fuori dalla finestra)

(Lep. apre la finestra)

Si - gnor, guar - da - te un po - co, che ma - sche - re ga - lan - ti!  
*Herz kommt einmal an's Fenster! Da sind gar schmuicke Masken.*

Al vol - to ed al - la vo - ce si scopre il tra - di -  
*Es spricht aus sei - nem Au - ge ein lü - sternes Be -*

Al vol - to ed al - la vo - ce si scopre il tra - di -  
*Es spricht aus sei - nem Au - ge ein lü - sternes Be -*

Al vol - to ed al - la vo - ce si scopre il tra - di -  
*Es spricht aus sei - nem Au - ge ein lü - sternes Be -*

D. GIOV. (alla finestra)

Fal - le pas - sar a - van - ti,      di che ci fan - no o - nor!  
*Hei - sse sie mir will - kom - men,      la - de zum Fest sie her!*

to - re.  
geh - ren.

(a D. Ottav., piano)

Via, ri-spon - de - te!  
Wir wollen hö - ren!

to - re.  
geh - ren.

Via, ri-spon - de - te!  
Wir wollen hö - ren!

to - re.  
geh - ren. LEP.

Zi, Zi! Sig-no-re maschere! Zi, Zi!  
Er-laubt, ihr schönen Mas - ken! Ich bit - te..

Zi, Zi! Sig-no-re  
Her - an, ihr schönen

Co - sa chie - de - te?  
Was steht zu Diensten?

ma - sche - re!  
Mas - ken!

Al bal - - lo, se vi pia - ce, vin - vi - tail mio Si - gnor.  
Mein Herr wünscht sich die Eh - re, beim Bal - le Euch zu seh'n.

Gra - zie di tanto o - no - re! An diam, com - pagne bel - le.  
 Dank für so viele Gü - te! So kommt denn, meine Schö - nen!  
 La - mi - co anche su quel - le prova fa - rà da -  
 Er hofft wohl auch von De - nen, dass in das Garn sie

Adagio.

2 Flauti.  
 2 Oboe.  
 Clarinetto I in B.  
 Clarinetto II in B.  
 Fagotto I.  
 Fagotto II.  
 2 Corni in Es.

D. ANNA.  
 Pro - teg - ga il giu - sto cie - lo il ze - lo del mio  
 Mag - höh - re Macht uns lei - ten, dass bald am Ziel wir

D. ELVIRA.  
 Ven - di chi il giu - sto cie - lo  
 Ra - che für Schmach - und Leiden

(entra e chiude)  
 D. OTTAVIO.  
 Pro - teg - ga il giu - sto cie - lo il ze - lo del mio  
 Mag - höh - re Macht uns lei - ten, dass bald am Ziel wir

m6r.  
 gehu.

cor! Pro - teg - ga il giu - sto cie - lo il ze  
 stehn! Mag hö - he-re Macht uns lei - ten, dass bald  
 il mio tra - di - to a - mor! Ven - dich il giu - sto cie - lo il mio tra - di - to a - mor, il mio tra -  
 darf ich vom Him - mel flehn; Ra - che fürSchmach und Leiden, ich darf sie mir er - flehn, ich darf, ich  
 cor! Pro - tegga il giu - sto cie - lo il ze - lo del mio cor, il ze - lo, il  
 stehn! Mag höh - re Macht uns lei - ten, dass bald am Ziel wir stehn, dass bald, dass

- lo del mio cor! Pro - teg - ga il giu - sto cie - lo il  
 am Ziel wir stehn! Mag hö - he-re Macht uns lei - ten, dass  
 di - to, tra - di - to a - mor! Ven - dich il giu - sto cie - lo il mio tra - di - to a -  
 darf sie vom Himmel flehn! Ra - che fürSchmach und Lei - den, ich darf sie mir er -  
 ze - lo del mio cor! Pro - tegga il giu - sto cie - lo il ze - lo del mio  
 bald am Ziel wir stehn! Mag höh - re Macht uns lei - ten, dass bald am Ziel wir

ze bald - - - - - lo del mio cor! Pro - teg - ga il giu - sto  
 am Ziel wir steh'n! Mag höh' - re Macht uns

mor, il mio, il mio tra - di - to a - mor! Ven - di - chi, ven - diti il giu - sto cie - lo  
 fleh'n, ich darf, ich darf sie mir er - fleh'n; Rache für Leiden, für Schmach und Lei - den

cor, il ze - lo, il ze lo del mio cor! Pro - teg - ga il giu - sto  
 steh'n, dass bald, dass bald am Ziel wir steh'n! Mag höh' - re Macht uns

cie - lo il ze - lo del mio cor!  
 lei - ten, dass bald am Ziel wir steh'n!

il mio tra - di - to, tra - di - to a - mor, tra - di - to a mor! (partono)  
 darf, ich vom Himmel, vom Himmel fleh'n, vom Him mel fleh'n.

cie - lo il ze - lo del mio cor!  
 lei - ten, dass bald am Ziel wir steh'n!

Allegro.

2 Flauti.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti

2 Corni in Es.

Violino I.

Violino II.

Viole.

ZERLINA.

D.GIOVANNI.  
LEPORELLO.

MASETTO.

Bassi.

(D.Giov. fa seder le ragazze.e Lep. i ragazzi, che saranno in atto di aver finito un ballo.)

Ri - po - sa - te, vez - zo - se ra - gaz - ze! Rin - fres - ca - te - vi, bei gio - vi - not - ti! Tor - ne -  
Ruht ein Weilchen, ihr fröh - li - chen Schö - nen! Labt euch, Bursche, mit Trin - ken und Es - sen! Wenn dann

F. E. C. L. 2027

*p cresc.* *f*  
*p cresc.* *f*  
*p cresc.* *f*  
*f p cresc.* *f p*  
*f p cresc.* *f p*  
*f p cresc.* *f p*

retea far presto le paz-ze, tor-ne - retea scherzar e bal-lar, a scher-zar e bal-lar!  
 wieder die Geigen er - tö - nen, schliesset neu ihr zum Tanze die Reih'n, neu zum Tan-ze die Reih'n.

D. GIOV. Ehi Caf- Bringt Kaf-

*p* *p* *p* *p*

(si portano i rinfreschi.)  
 LEP. MAS. D. GIOV.

fè! Cioe-co - iat-te! Sor - bet - ti! Con-  
 fee! Cho - ko - la - de! Con - feck Li - mo -

Ah Zer - li - na, giu - di - zio!  
 Sei ver - stän - dig, Zer - li - na!

**ZERL. (a parte)**  
 Trop-po dol - ce co - min - cia la sce - na, in a -  
 Süß ge - nug hat das Spiel hier be - gon - nen, doch das  
 fet - ti!  
 na - de!

**(a parte)**  
 Ah Zer - li - na, giu - di - zio!  
 Sei zer - stän - dig, Zer - li - na!

Trop-po dol - ce co - min - cia la sce - na, in a -  
 Süß ge - nug hat das Spiel hier be - gon - nen, doch das

ma - ro po - tria ter - mi - nar, si, in a - ma - ro po - tria ter - mi - nar. **D.GIOV. (fà carezze a Zerl.)**  
 En - de kann bit - ter noch sein! ja, ja das En - de kann bit - ter noch sein!

Sei pur va - ga, brillante Zer -  
 O wie reizend ist reute Zer -

ma - ro po - tria ter - mi - nar, si, in a - ma - ro po - tria ter - mi - nar.  
 En - de kann bit - ter noch sein! ja, ja das En - de kann bit ter noch sein!

First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

Sua bon - tà!  
Nur der Schmuck!

LEP. (imita il padrone colle altre ragazze)

li - na!  
li - na!

(fremendo)

Sei pur ca - ra, Gia - not - ta, San - dri - na!  
Bi wie niedlich Ju - a - na, Cri - sti - na!

La brie - co - na fà fes - ta!  
Wie sie strah - let im Glü - cke!

Toc - ca  
O ich

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment with 'cresc.' markings.

Quel Ma - set - to mi parstra - lu - na - to; brut - to, brut - to si fà quest' af - far.  
Mich ver - folgt er mit drohendem Bli - cke; ach, das Bit - te - re bricht schon her - ein!

D. GIOV.

LEP.

Quel Ma - set - to mi  
Sieh (Seht) Ma - set - to's ver -

pur, che ti ca - da la' tes - ta!  
bräch ihm mit Lust das Ge - ni - cke!

Quel Ma - set - to mi par stra - lu - na - to; brut - to,  
 Mich ver - folgt er mit dro - hen - dem Bli - cke; ach, das

par stra - lu - na - to; qui bi - so - gna cer - vel - lo a - do -  
 fol - gen - de Bli - cke! Drum be - hut - sam, be - hut - sam und

La brie - co - na fa fes - ta!  
 Wie sie strah - let im Glü cke!

brut - to si fa quest af - far. Quel Ma - set - to mi parstra - lu -  
 Bitt' re, es bricht schon her - ein! Mich ver - folgt er mit drohen - dem

prar! Quel Ma - set - to mi parstra - lu -  
 fein! Er ver folgt sie mit dro - hen - dem

Toc - ca pur, che ti ca - da la te - sta!  
 O ich bräch ihm mit Lust das Ge - ni - cke!

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves with dynamic markings like 'f', 'p', and 'cresc.'.

na - to; brut - to, brutto si fà quest af - far, si fà quest af - far. Quel Ma - set - to mi par stra - lu - na - to; brutto,  
 Bli - cke! ach, das Bit - te - re bricht schon her - ein, es bricht schon her - ein! Mich ver - folgt er mit drohendem Bli - cke! ach, das

na - to; qui bi - sogna cer - vel - lo a - do - prar, cer - vel - lo a - do - prar! Quel Ma - set - to mi par stra - lu - na - to; qui bi -  
 Bli - cke! Drum be - hutsam, be - hut - sam und fein, be - hut - sam und fein! Er ver - folgt sie mit drohendem Bli - cke! Drum be -

Tocca, toc - ca! ah bric - co - na!  
 Wie sie strah - let, wie sie strah - let!

Musical score for the second system, continuing the piano and bass staves.

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves with dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

brut - to si fà quest af - far, si fà quest af - far, brut - to, brut - to si fà quest af - far! (entrano D. Ottavio,  
 Bit - te - re bricht schon her - ein, es bricht schon her - ein, ach, das Bitt - re, es bricht schon her - ein! D. Anna e D. Elv.)

so - gna cer - vel - lo a - do - prar, cer - vel - lo a - do - prar, qui bi - so - gna cer - vel - lo a - do - prar!  
 hut - sam, be - hut - sam und fein, be - hut - sam und fein! Drum be - hut - sam, be - hut - sam und fein!

ah bric - co - na, mi vuoi di - spe - rar, ah bric - co - na, mi vuoi di - spe - rar!  
 Mich ver - zehrt noch die Wuth und die Pein! mich ver - zehrt noch die Wuth und die Pein!

Musical score for the fourth system, featuring piano and bass staves.

Maestoso.

Flauto I.

Flauto II.

Oboa I.

Oboa II.

Clarinetto I in B.

Clarinetto II in B.

Fagotto I.

Fagotto II.

Clarino I in C.

Clarino II in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viole.

D. ANNA.

D. ELVIRA.

D. OTTAVIO.

D. GIOVANNI.

LEPORELLO.

Bassi.

Ve - ni - te pur a - van - ti, vez - zo - se Ma - sche - ret - te!  
 Lasst hier es Euch ge - fal - len, ver - ehr - te schö - ne Mas - ken!

*tr*  
*fp*  
*p*  
*f p*  
*f p*  
*tr*  
*tr*  
*tr*  
*tr*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*tr*  
*tr*  
*tr*  
*tr*  
*p*  
*f p*  
*f p*  
*p*  
*f p*

Siam gra-tia tan-ti  
 Wir tre-ten gern und  
 Siam gra-tia tan-ti  
 Wir tre-ten gern und  
 Siam gra-tia tan-ti  
 Wir tre-ten gern und

È a - perto a tut - ti quan - ti;      vi - va la li - ber - ta!  
 Die Freude winkt hier Al - len!      Lust schwing' ihr Banner frei!

Musical score for piano and voice. The score consists of 12 staves. The first 10 staves are for the piano accompaniment, and the last two are for the voice. The music is in a major key with a 3/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines. The voice part has lyrics in German and Italian. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'o.B.' (crescendo).

se - gni di ge ne ro si - tà, di ge - ne - ro - si - tà. Siam gra - ti  
 dan - kend der schö - nen Lo - sung bei, — tre - ten dankend bei. Wir dan - ken

se - gni di ge ne ro si - tà, di ge ne - ro - si - tà. Siam gra - ti  
 dan - kend der schö - nen Lo - sung bei, — tre - ten dankend bei. Wir dan - ken

se - gni di ge ne ro si - tà, di ge ne - ro - si - tà. Siam gra - ti  
 dan - kend der schö - nen Lo - sung bei, — tre - ten dankend bei. Wir dan - ken

E a - per - to a tut - ti, a tut - ti  
 Hier winkt die Freu - de, die Lust winkt

a tan-ti se-gni di ge-ne-ro-si-tà.  
 und tre-ten ger-ne, ger-ne der Losung bei.

a tan-ti se-gni di ge-ne-ro-si-tà.  
 und tre-ten ger-ne, ger-ne der Losung bei.

a tan-ti se-gni di ge-ne-ro-si-tà.  
 und tre-ten ger-ne, ger-ne der Losung bei.

quan-ti; vi - va, vi - va la li - ber - tà!  
 Al - len, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei!

Vi va la li - ber -  
 Lust schwing' ihr Banner

Vi - va la li - ber - tà, la li - ber - tà! vi - va la li - ber -  
 Lust schwing' ihr Banner frei, ihr Banner frei! Lust schwing' ihr Banner

Vi - va la li - ber - tà, la li - ber - tà! vi - va la li - ber -  
 Lust schwing' ihr Banner frei, ihr Banner frei! Lust schwing' ihr Banner

Vi - va la li - ber - tà, la li - ber - tà! vi - va la li - ber -  
 Lust schwing' ihr Banner frei, ihr Banner frei! Lust schwing' ihr Banner

Vi - va la li - ber - tà, la li - ber - tà! vi - va la li - ber -  
 Lust schwing' ihr Banner frei, ihr Banner frei! Lust schwing' ihr Banner

tà, la li - ber - tà! vi - va la li - ber - tà,  
 frei, ihr Banner frei! Lust schwing' ihr Banner frei,

The instrumental introduction consists of ten staves. The top five staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon/Baritone). The bottom five staves are for the piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

tà, la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà, la li-ber-  
 frei, ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei! sie herrsche

tà, la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà, la li-ber-  
 frei, ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei! sie herrsche

tà, la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà, la li-ber-  
 frei, ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei! sie herrsche

tà, la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà, la li-ber-  
 frei, ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei! sie herrsche

la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà! vi - va, vi - va la li-ber - tà, la li-ber-  
 ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei, schwin-ge, schwin-ge ihr Banner frei! sie herrsche

The piano accompaniment for the vocal parts consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three staves are for the left hand. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for piano and orchestra. The score consists of 12 staves. The top four staves are for the string section (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The next four staves are for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). The bottom four staves are for brass (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium). The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

ta, la li - ber - tà!  
 frei, sie herrsche frei!  
 ta, la li - ber - tà!  
 frei, sie herrsche frei!  
 ta, la li - ber - tà!  
 frei, sie herrsche frei!  
 ta, la li - ber - tà!  
 frei, sie herrsche frei!  
 ta, la li - ber - tà!  
 frei, sie herrsche frei!  
 ta, la li - ber - tà!  
 frei, sie herrsche frei!  
 Ri - co - min - cia - teil suo - no!  
 Fangt wie - der an zu spie - len!  
 Tu ac - coppia i bal - le -  
 Lass' neu den Tanz be -

(a Lep.)

Vocal score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in German and Italian. The German lyrics are: "ta, la li - ber - tà! frei, sie herrsche frei!". The Italian lyrics are: "Ri - co - min - cia - teil suo - no! Fangt wie - der an zu spie - len!". The English lyrics are: "Tu ac - coppia i bal - le - Lass' neu den Tanz be -". The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Orchestra III.  
sopra il Teatro.

Violini.

Basso.

Orchestra II.  
sopra il Teatro.

Violini.

Basso.

Menuetto.

Oboa I.

Oboa II.

Corno I  
in G.

Corno II  
in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orchestra I. sopra il Teatro.

D. ANNA.

D. ELVIRA.

D. OTTAVIO.

D. GIOVANNI.

ri-ni!  
ginnen!

\*)

[Me-co tu dei bal-la-re.  
Ich ner-de nun dein Tän-zer,

Zer-ki-na vien pur  
Zer-li-na bleib mir

LEPORELLO.

MASETTO.

Bassi

*Io mo-ro!  
Wie pein-lich!*

(à D. Anna.)

*Quella è la con-ta-di-na.  
Das ist die Neu-ver-mühl-te!*

(à D. Anna.)

*Si-mu-Schei-ne*

*quà!  
nah!*

*Da bra-vi via bal-la-te!  
Frìsch auf, und tanst nun wei-ter!*

la-te!  
 hei-ter!

Và be - nein ve - ri - tà!  
 Vor - treff - lich geht es ja!

Và be - nein ve - ri - tà!  
 Vor - treff - lich geht es ja!

(ironicamente)  
 Và be - ne, và be - ne, và bene in ve - ri -  
 Vor - treff - lich, vortreff - lich, vor - trefflich geht es

The musical score consists of several systems. The first system shows piano accompaniment with markings: *(accordano)*, *pizz.*, and *coll'arco*. The second system features vocal lines for Leporello and Zerlina. Leporello's part is marked *(a Lep.)* and Zerlina's part is marked *(a Zerl.)*. The lyrics are in Italian and German. The piano accompaniment includes a variety of textures, including arpeggiated figures and sustained chords.

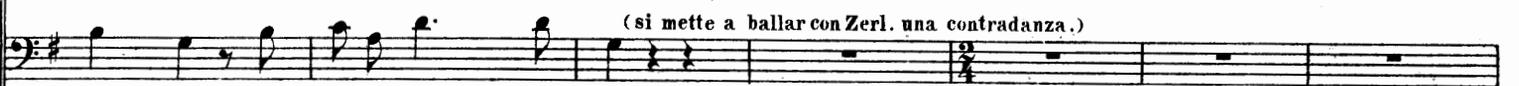
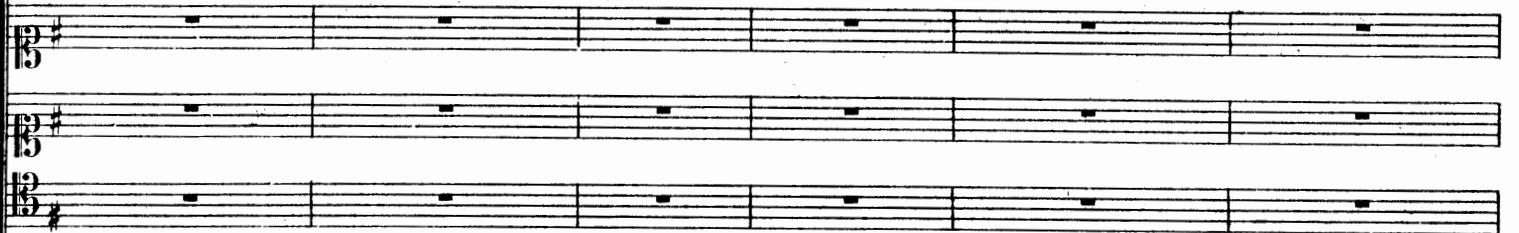
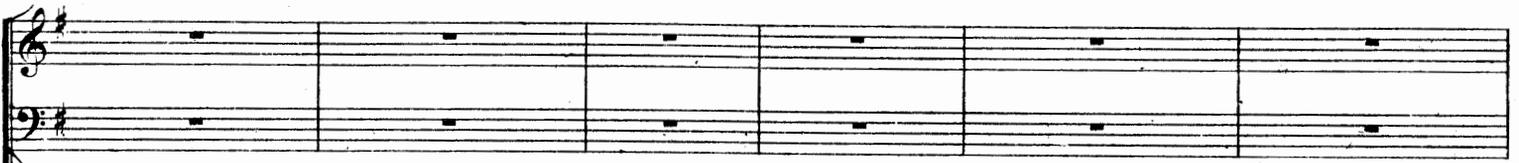
*(a Lep.)*  
 A ba - da tien Ma - set - to!  
 Beschäf - ge mir Ma - set - to!

*(a Zerl.)*  
 Il tuo compagno io so - no, Zer-  
 Du bist, die ich er - wähl - te; Zer-

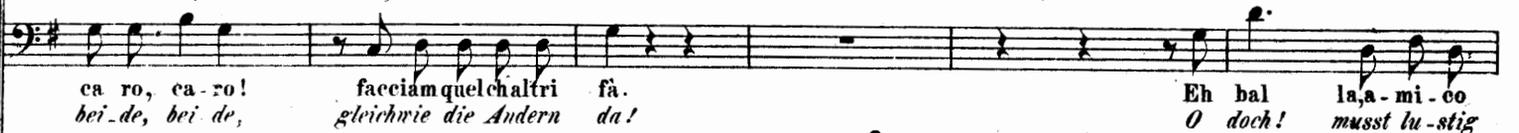
Non bal - li, po - ve - ret - to; po - ve - ret - to!  
 Du hältst dich so bei - sei - te? so bei sei - te?

Vien qua, Maset - to  
 Komm her, wir tanzen

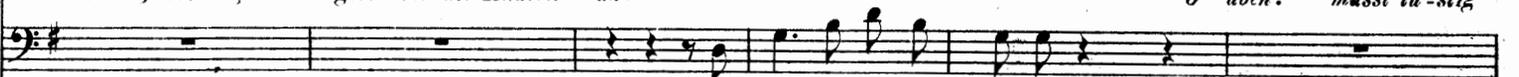
tà!  
 ja!



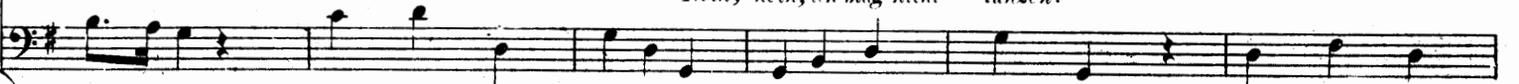
li na, Zer li na, vien pur quà!  
li na, Zer li na, komm' nur nah!



ca ro, ca-ro! facciamquelch'altri fà. Eh bal la, a-mi-co  
bei-de, bei-de, gleichwie die Andern da! O doch! musst lu-stig



Nò, nò, bal lar non vo-glio.  
Nein, nein, ich mag nicht tanzen.



(accordano)

Re - si - ster non possi - o.  
 Ich kann mich kaum be - zwin - gen.

Fin.  
Nur

Fin.  
Nur

mi - o!  
springen!

Si,  
Ja,

ca - ro Ma - set - to!  
musst lu - stig springen.

Bal - la!  
Tan - ze!

Nò!  
Nein.

Nò, nò, non vo - glio.  
 Nein, nein, ich mag nicht!

*pizz.* *tr.* *coll' arco* (dà il segno)

ge - te per pie - tà.  
still, was auch ge - schah!

ge - te per pie - tà.  
still, was auch ge - schah!

**ZERL.**

Bal - la! Eh bal - la a mi - co mi - o, fac - ciam quel chal - tri fa!  
Ton - ze! Du musst mir lustig sprin - gen, gleich wie die An - dern da!

(balla la Teitsch con Mas. per forza)

No, no, non vo - glio!  
Nein, nein, ich mag nicht!

(Lep., Mas.)

Vie ni con me, mia vi-ta! Vie-ni, vie-ni!  
*Fol-gi mi, mein sü sses Le-ben! Fol-ge, fol-ge!*

(conducendola via quasi per forza) O nu - mi! son tra -  
*Was soll das? O der*

La - scia mi! ah no! Zer - li-na...!  
*Lass' mich doch! Nein, nein! Zer - li-ne...!*

Li - ni - - quo da se  
Er geht in eig-ne

Li - ni - - quo da se  
Er geht in eig-ne

D. OTTAVIO.

di - ta!  
Küh - ne!

Li - ni - - quo da se  
Er geht in eig-ne

(sorte in fretta)

Qui na sce una ru - i - na.  
Vor bei ist's mit dem Bal-le!

(di dentro)  
ZERL. 2

stes - so nel lac - - cio se ne v`a.  
Fal - le, in's Netz, das er nicht sah.

Gen - - - te a -  
Ach - - - zu

stes - so nel lac - - cio se ne v`a.  
Fal - le, in's Netz, das er nicht sah.

stes - so nel lac - - cio se ne v`a.  
Fal - le, in's Netz, das er nicht sah.

## Allegro assai.

Flauto I. *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Flauto II. *sp* *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

2 Oboe. *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

2 Clarinetti in B. *sp* *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

2 Fagotti. *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

2 Corni in C.

2 Clarini in C.

Timpani in C.G.

Violino I. *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Violino II. *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Viola. *sp* *f* *p* *f* *p* *c. B.* *//* *//*

D. ANNA.  
Soc. cor - ria - mo lin - no - cen - te, soc. cor - ria - mo lin - no -  
Man muss ei - lig sie be - frei - en! Man muss ei - lig sie be -

D. ELVIRA.  
Soc. cor - ria - mo lin - no - cen - te, soc. cor - ria - mo lin - no -  
Man muss ei - lig sie be - frei - en! Man muss ei - lig sie be -

ZERLINA.  
ju - to, a - ju - to gente!  
Hül - fe! Ach zu Hülfe!

D. OTTAVIO.  
Soc. cor - ria - mo lin - no - cen - te, soc. cor - ria - mo lin - no -  
Man muss ei - lig sie be - frei - en! Man muss ei - lig sie be -

D. GIOVANNI.  
(i suonatori e gli altri partono confusi.)

LEPORELLO.

MASETTO.

Bassi. *sp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *cresc.* p p *f*  
 p *cresc.* p *cresc.* p *f*

*cresc.* p *cre - scen - do* *f*  
*cresc.* p *cre - scen - do* *f*

cen - te!  
 frei - en!  
 cen - te!  
 frei - en!

(si sente il grido dalla parte opposta)

O - ra gri - da da quel la - to, da quel  
 Von dort drü - ben, von dort drü - ben kam das  
 O - ra gri - da da quel la - to, da quel  
 Von dort drü - ben, von dort drü - ben kam das

Sce - le - ra - - - to!  
 Fort, Ver - rä - - - ther!

cen - te!  
 frei - en!  
 cen - te!  
 frei - en!

O - ra gri - da da quel la - to, da quel  
 Von dort drü - ben, von dort drü - ben kam das

Ah Zer - li - na, ah Zer - li - na!  
 Ach, Zer - li - na! Ach, Zer - li - na!

*cresc.* p *cre - scen - do* *f*

Musical score for the first system, featuring multiple staves with dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *f*. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and notes.

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *Sce-le-ra - - - to!* *Fort, Fer-rä - - - ther!* *Soccor-re-te-mi!* *Rettet, ret-tet mich!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

Musical staff with lyrics: *la-to!* *Schreien.* *Ah git-tia-mo giù la por-ta, giù la por-ta!* *Sprengt die Thür aus ih-rem Band, aus ih-rem Ban-de!*

*mf cresc.* *f*  
 cre - scen - do *f*  
 cre - scen - do *f*  
 cre - scen - do *f*  
 p cre - scen - do *f*

cre - scen - do *f*  
 cre - scen - do *f*  
 cre - scen - do *f*

Siam qui noi per tua di - fe - sa, siam qui noi per tua di - da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht  
 Wir sind da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht

Siam qui noi per tua di - fe - sa, siam qui noi per tua di - da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht  
 Wir sind da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht

Ah soc - cor - re - te mi, o son mor - ta!  
 ach ret - tet, ret - tet mich vor Schan - de!

Siam qui noi per tua di - fe - sa, siam qui noi per tua di - da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht  
 Wir sind da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht

(gittano giù la porta)

Siam qui noi per tua di - fe - sa, siam qui noi per tua di - da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht  
 Wir sind da, du darfst nicht zagen; wir sind da, du darfst nicht

cre - scen - do *f*

fe - sa, per tua di - fe - sa, per tua di - fe - sa!  
 za - gen, du darfst nicht za - gen, du darfst nicht za - gen!

fe - sa, per tua di - fe - sa, per tua di - fe - sa!  
 za - gen, du darfst nicht za - gen, du darfst nicht za - gen!

(Zerl. esce)

fe - sa, per tua di - fe - sa, per tua di - fe - sa!  
 za - gen, du darfst nicht za - gen, du darfst nicht za - gen!

(esce, conduce seco per un braccio Lep. e)

Ecco il bir. bo che tha of -  
 Die. ser Schurke konnt' es

fe - sa, per tua di - fe - sa, per tua di - fe - sa!  
 za - gen, du darfst nicht za - gen, du darfst nicht za - gen!

The musical score consists of several staves. The top three staves are for the piano, with the right hand playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often in groups of three. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The bottom two staves are for the voice, with lyrics written below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

finge di voler ferirlo, ma la spada non esce dal fodero.)

fe-sa; wa-gen!	ma da me la pe-na a - vrà, la pena a - vrà! Mo-ri, i-ni-quo!	mo-ri, i - ni-quo,
	Doch ich stra - fe gleich den Wicht, ich strafe ihn. Stirb, Ferruchter!	Du musst sterben!

Ah co - sa fa - te!	ah co - sa
Ach Herr, was thut Ihr!	Ach Herr, was

*crescendo*

*crescendo*

*crescendo*

*crescendo*

*p cresc.*

*f*

*sp*

*sp*

*sp*

*sp*

*sp*

*sp*

*sp*

(pistola in mano)

(si cava la mascha)

Nol spe - ra - te, nol spe - ra - te!  
 Eit - le Pos - se, eit - le Pos - se!

Lem - pio cre - de con tal  
 Solch ein Gaukelspiel der

mo - ri, di - co!  
 ster - ben musst du!

fa - te! ah co - sa fa - te!  
 thut Ihr! Ach Herr, was thut Ihr!

*p*

*crescendo*

*f*

*f p*

The musical score consists of several systems. The upper systems show piano accompaniment with various dynamics like *p* and *sp*. The lower systems feature vocal lines with lyrics in German and Italian. The lyrics are:
   
 (si cava la mascha)
   
 Lem - pio cre-de con tal fro - de di na-scon - der lem - - pie-
   
 Solch ein Gaukel-spiel der Lü - ge ist umsonst, es täu - - schet
   
 Lem - pio cre-de con tal fro - de, con tal fro - de di na-scon - der lem - - pie-
   
 Solch ein Gaukel-spiel der Lü - ge, sol - ches Lü - gen ist umsonst, es täu - - schet
   
 fro - de, con tal fro - de, con tal fro - de di na-scon - der lem - - pie-
   
 Lü - ge, sol - ches Lü - gen, sol - ches Lü - gen ist umsonst, es täu - - schet

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes vocal staves for two voices and piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics such as *fp*, *p*, and *f* are indicated throughout. The vocal lines contain Italian lyrics with German translations in parentheses. The bottom system includes a bass line and a grand staff with piano accompaniment.

tà, lem - - pie - tà. Tra - di-  
 nicht, täu - - -schet nicht! Still, Ver-

tà, lem - - pie - tà. Sì, mal-vaggio!  
 nicht, täu - - -schet nicht? Ja Ferworfner!

tà, lem - - - pie - tà. Sì, Sì - gnore.  
 nicht, täu - - -schet nicht! Ja, ich bin es. (à D. Anna)

Donna Elvira! Donna Elvira?!

Don Ot-tavio! Don Octavio!

Ah crede-te... Mögt Ihr glauben...

Musical score for piano and strings. The score includes vocal lines and instrumental accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

to - re, tra - di - to - re, tra - di - to - re!  
*brecher! Still, Verbre - cher! Still, Fer - brecher!*

Tut - to, tut - to già si sà,  
*Al - les, Al - les ist am Licht;*

Tra - di - to - re, tra - di - to - re!  
*Still, Verbre - cher! Still, Fer - brecher!*

Tut - to, tut - to già si sà,  
*Al - les, Al - les ist am Licht;*

Tra - di - to - re, tra - di - to - re! Tut - to, tut - to già si sà, tut - to, tut - to già si  
*Still, Verbre - cher! Still, Fer - brecher! Al - les, Al - les ist am Licht, Al - les, Al - les ist am*

Tra - di - to - re, tra - di - to - re!  
*Still, Verbre - cher! Still, Fer - brecher!*

Tut - to, tut - to già si sà,  
*Al - les, Al - les ist am Licht;*

Tra - di - to - re, tra - di - to - re!  
*Still, Verbre - cher! Still, Fer - brecher!*

Tut - to, tut - to già si sà, tut - to,  
*Al - les, Al - les ist am Licht, Al - les*



tut - to già si sà! tut-to, tut-to, tut - - - to!  
 Al - les ist am Licht, Al-les, Al-les, Al - - - les!

tut - to già si sà! tut-to, tut-to, tut - - - to!  
 Al - les ist am Licht, Al-les, Al-les, Al - - - les!

tut - to già si sà! tut-to, tut-to, tut - - - to!  
 Al - les ist am Licht, Al-les, Al-les, Al - - - les!

tut - to già si sà! tut to, tut-to, tut - - - to!  
 Al - les ist am Licht, Al-les, Al-les, Al - - - les!

za, tut-to, tut to già si sà!  
 Licht, Al-les, Al-les ist am Licht, tut-to, tut-to, tut - - - to!  
 Al-les, Al-les, Al-les, Al - - - les!

cre - scen - do

D. ANNA; ZERL.

Tre - ma, tre - ma, o  
Be - be, zitt' - re,

D. ELVIRA.

Tre - ma, tre - ma, o  
Be - be, zitt' - re,

D. OTTAVIO.

Tre - ma, tre - ma, o  
Be - be, zitt' - re,

D. GIOVANNI.

Tre - ma, tre - ma, o  
Be - be, zitt' - re,

LEPORELLO.

Tre - ma, tre - ma, o  
Be - be, zitt' - re,

MASETTO.

Tre - ma, tre - ma, o  
Be - be, zitt' - re,

cre - scen - do

Musical score for the first system, featuring multiple staves with musical notation, dynamics (f, p), and lyrics "cre - scen - do". The system includes a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics in Italian and German, and piano accompaniment. The lyrics are:

sce - - le - ra - to! Tre - - - ma, tre - ma, o  
 fre - - cher Sün - der! Be - - - be, zitt' - re,

È con - fu - sa la mia te - sta,  
 Die - ser Lärm bringt mich von Sin - nen.  
 (sotto voce)

È con - fu - sa la sua te - sta,  
 Die - ser Lärm bringt ihn von Sin - nen.

sce - - le ra - to! Tre - - - ma, tre - ma, o  
 fre - - che Sün - der! Be - - - be, zitt' - re,

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics in Italian and German, and piano accompaniment. The lyrics are:

Musical score for the first system, including piano and violin parts. The piano part features a complex texture with various dynamics (f, p) and trills. The violin part has a melodic line with trills and slurs.

see - - le - ra - to!      So - prà to - sto il mondo in - te - ro      il mis - fat - to or - rendo e  
 fre - - cher Sün - der!      Al - le Welt soll bald mit Grau - en      den ent - larvten Heuchler

see - - le - ra - to!      So - prà to - sto il mondo in - te - ro      il mis - fat - to or - rendo e  
 fre - - cher Sün - der!      Al - le Welt soll bald mit Grau - en      den ent - larvten Heuchler

see - - le - ra - to!      So - prà to - sto il mondo in - te - ro      il mis - fat - to or - rendo e  
 fre - - cher Sün - der!      Al - le Welt soll bald mit Grau - en      den ent - larvten Heuchler

non sò più quel ch'io mi fac - cia, e un or - ri - bi - le tem - pe - sta min - ac -  
 Was soll hier ich - nur be - gin - nen! Ein be - droh - lich Un - ge - wit - ter stürmt so

non sà più quel chei si fac - cia, e un or - ri - bi - le tem - pe - sta min - ac -  
 Was soll hier er nur be - gin - nen! Ein be - droh - lich Un - ge - wit - ter stürmt so

see - - le - ra - to!      So - prà to - sto il mondo in - te - ro      il mis - fat - to or - rendo e  
 fre - - cher Sün - der!      Al - le Welt soll bald mit Grau - en      den ent - larvten Heuchler

Musical score for the second system, including piano and violin parts. The piano part continues with complex textures and dynamics. The violin part has a melodic line with trills and slurs.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next four staves are piano accompaniment for the right hand, with various rhythmic patterns and dynamics. The bottom two staves are piano accompaniment for the left hand. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

ne - ro, la tua fie - ra cru - del - tà, la tua fie - - ra cru - del - tà!  
 schau - en, der das Schmä - li - che ge - than, der das Schmä - li - che ge - than.

ne - ro, la tua fie - ra cru - del - tà, la tua fie - - ra cru - del - tà!  
 schau - en, der das Schmä - li - che ge - than, der das Schmä - li - che ge - than.

ne - ro, la tua fie - ra cru - del - tà, la tua fie - - ra cru - del - tà!  
 schau - en, der das Schmä - li - che ge - than, der das Schmä - li - che ge - than.

cian - do od - dio mi và! E con - fu - sa  
 rasch auf mich her - an! Die - ses Lär - men

cian - do od - dio lo và! E con -  
 rasch auf ihn her - an! Die - ses

ne - ro, la tua fie - ra cru - del - tà, la tua fie - - ra cru - del - tà!  
 schau - en, der das Schmä - li - che ge - than, der das Schmä - li - che ge - than.

*p* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Tre - ma!  
 Zitt' - re!

la mia te - sta, non sò più quel ch'io mi fac - cia, e un or - ri - bi - le tem -  
 bringt von Sin - nen. Was soll hier ich nur be - gin - nen! Ein be - droh - lich Un - ge -

fu - sa la sua te - sta, non sà più quel ch'ei si fac - cia, e un or - ri - bi - le tem -  
 Lär - men bringt von Sin - nen. Was soll hier er nur be - gin - nen! Ein be - droh - lich Un - ge -

Tre ma! -  
 Zitt' re!

Tre - ma!  
 Zitt' - re!

*cresc.* *f*

sopra una corda

sopra una corda

tre - ma, tre - ma, o sce - le - ra - to!  
Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sün - der!

tre - ma, tre - ma, tre - ma, tre - ma, o sce - le - ra - to!  
Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sün - der!

tre - ma, tre - ma, tre - ma, tre - ma, o sce - le - ra - to!  
Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sün - der!

pe - sta mi - nac - cian - do oddio mi va! E con - fu - sa la mia  
wit - ter stürmt so rasch auf mich her - an! Dieser Lärm verwirrt die

pe - sta mi - nac - cian - do oddio lo va! E con - fu - sa la sua  
wit - ter stürmt so rasch auf ihn her - an! Dieser Lärm verwirrt die

tre - ma, tre - ma, tre - ma, tre - ma, o sce - le - ra - to!  
Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sün - der!

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal lines are in G major and 2/4 time.

O - di il tuon del - la ven - det - ta,  
*Hör im Sturm den Ruf der Rache!*

O - di il tuon del - la ven - det - ta,  
*Hör im Sturm den Ruf der Rache!*

O - di il tuon del - la ven - det - ta,  
*Hör im Sturm den Ruf der Rache!*

te - sta, non sò più quel ch'io mi faccia,  
*Sin - ne; was soll hier ich nur be - ginnen!*

e un or - ri - bi - le tem - pe - sta mi - nacciando oddio mi  
*Ein bedrohlich Un - ge - witter bricht so rasch auf mich her -*

te - sta, non sà più quel ch'er si faccia,  
*Sin - ne; was soll hier er nur be - ginnen!*

e un or - ri - bi - le tem - pe - sta mi - nacciando oddio lo  
*Ein bedrohlich Un - ge - witter bricht so rasch auf ihn her -*

O - di il tuon del - la ven - det - ta,  
*Hör im Sturm den Ruf der Rache!*

o - dii! tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto  
 Hör' im Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings um - wet - tert, auf dein Haupt hernie - der -

và!  
 an!

và!  
 an!

o - dii! tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto  
 Hör' im Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings um - wet - tert, auf dein Haupt hernie - der -

gior - no il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
 schmet - tert ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl, ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl!

gior - no il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
 schmet - tert ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl, ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl!

gior - no il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
 schmet - tert ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl, ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl!

È con - fu - sà  
 Dieses Lär - men

È con -  
 Dieses

gior - no il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
 schmet - tert ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl, ih - rer Bli - tze Flam - men - strahl!

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*p* *p* *f* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

Tre-ma!  
Zitt-re!

Tre-ma!  
Zitt-re!

Tre-ma!  
Zitt-re!

Tre-ma!  
Zitt-re!

Tre-ma!  
Zitt-re!

la mia te-sta, non sò più quel ch'io mi fac-cia, e un or-ri-bi-le tem-pestà mi-nac-  
bringt von Sin-nen. Was soll hier ich nur be-gin-nen! Ein be-droh-lich Un-ge-witter stürmt so

fu-sa la sua te-sta, non sà più quel chei si fac-cia, e un or-ri-bi-le tem-pestà mi-nac-  
Lür-men bringt von Sin-nen. Was soll hier er nur be-gin-nen! Ein be-droh-lich Un-ge-witter stürmt so

Tre-ma!  
Zitt-re!

Tre-ma!  
Zitt-re!

*cresc.* *f*

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a section marked *f* (forte) and *(una corda)*. The vocal lines are in a high register, with lyrics in Italian and German.

tre - ma, tre - - - - ma, o see - le - ra - to!  
 Zitt - re, be - - - - be, fre - cher Sünder!

tre - ma, tre - ma, tre - ma, tre - ma, o see - le - ra - to!  
 Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sünder!

tre - ma, tre - ma, tre - ma, tre - ma, o see - le - ra - to!  
 Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sünder!

ciando odio mi va!  
 rasch auf mich her - an!

E con - fu - sa la mia testa, non so più quel ch'io mi  
 Dieser Lärm verwirrt die Sinne; was soll hier ich nur be -

ciando odio lo va!  
 rasch auf ihn her - an!

E con - fu - sa la sua testa, non sa più quel che i si  
 Dieser Lärm verwirrt die Sinne; was soll hier er nur be -

tre - ma, tre - ma, tre - ma, tre - ma, o see - le - ra - to!  
 Zitt - re, be - be, zitt - re, be - be, du fre - cher Sünder!

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a vocal line in G major, marked with a #2. Below it are two more vocal staves in G major and G minor. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of ten staves. It features a vocal line in G major and piano accompaniment. The lyrics are: "O - di il tuon del - la ven - det - ta, o - di il Hör' im Sturm den Ruf der Ra - che! Hör' im". The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of ten staves. It features a vocal line in G major and piano accompaniment. The lyrics are: "fac - cia, gin - nen! e un or - ri - bi - le tem - pe - sta mi - naccian - do oddio mi - va! Ein be - drohlich Un - ge - wit - ter bricht so rasch auf mich her - an!". The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of ten staves. It features a vocal line in G major and piano accompaniment. The lyrics are: "O - di il tuon del - la ven - det - ta, o - di il Hör' im Sturm den Ruf der Ra - che! Hör' im". The system concludes with a double bar line.

tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
 Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings um - wet - tert, auf dein Haupt her - nie - der - schmettert ih - rer

tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
 Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings um - wet - tert, auf dein Haupt her - nie - der - schmettert ih - rer

tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
 Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings um - wet - tert, auf dein Haupt her - nie - der - schmettert ih - rer

tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
 Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings un - wet - tert, auf dein Haupt her - nie - der - schmettert ih - rer

tuon del - la ven - det - ta, che ti fischia in - tor - no in - tor - no; sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
 Sturm den Ruf der Ra - che, die dich dräu - end rings un - wet - tert, auf dein Haupt her - nie - der - schmettert ih - rer

ful - mi - ne ca - drà, si, ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
*Bli - tze Flam - men - strahl, ih - ren Strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl!*

ful - mi - ne ca - drà, si, ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
*Bli - tze Flam - men - strahl, ih - ren Strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl!*

ful - mi - ne ca - drà, si, ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
*Bli - tze Flam - men - strahl, ih - ren Strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl!*

Mà non man - ca in me co -  
*Doch ich wer - de mu - thig*

ful - mi - ne ca - drà, si, ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà!  
*Bli - tze Flam - men - strahl, ih - ren Strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl!*

Musical score for piano accompaniment, featuring multiple staves with dynamic markings (p, f) and articulation (tr).

O - di il tuon!  
Hör den Ruf!

O - di il tuon!  
Hör den Ruf!

O - di il tuon!  
Hör den Ruf!

rag - gio,  
ste - hen,      non mi per - do o mi con - fon - do.  
sa - gen soll mich Kei - ner se - hen!

Ma non manca in lui co - rag - gio,  
Aber muthig wird er ste - hen,      non si perde o si con - fon - de.  
zagen soll ihn Keiner se - hen!

O - di il tuon!  
Hör den Ruf!

O - di il tuon!  
Hör den Ruf!

*f*      *p*      *f*

The first system of the score consists of ten staves of piano accompaniment. The top five staves are in treble clef, and the bottom five are in bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) are used throughout. The tempo instruction 'Più stretto.' is positioned at the top left of the page.

tuon! Sul tuo ca-po in que-sto giorno il suo ful-mi - ne ca - drà, il suo  
*Ruf!* Ra - - che schon dich rings um - wettet, auf dich her - nie - der - schmettert der

tuon! Sul tuo ca-poin que-sto giorno il suo ful-mi - ne ca - drà, il suo  
*Ruf!* Ra - - che schon dich rings um - wettet, auf dich her - nie - der - schmettert der

tuon! Sul tuo ca - - po in que-sto gior - - no il suo  
*Ruf!* Schon die Ra - - che her - nie - der - schmet - - tert ih - rer

Se ca - desse an - co-ra il mon-do, ca - desse an - co-ra il mon-do, nul - la mai te -  
*Mag* die Welt in Trümmer ge - hen, die Welt in Trümmer ge - hen, furchtlos werd' ich

Se ca - desse an - co-ra il mon-do, ca - desse an - co-ra il mon-do, nul - la mai te -  
*Mag* die Welt in Trümmer ge - hen, die Welt in Trümmer ge - hen, furchtlos wird er

tuon! Sul tuo ca - - po in que-sto gior - - no il suo  
*Ruf!* Schon die Ra - - che her - nie - der - schmet - - tert ih - rer

ful-mi - ne ca - drà! Sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
*Bli-tze Flammenstrahl!* *Ra* che schon dich rings um - wettet, auf dich her - nieder - schmettert der

ful-mi - ne ca - drà! Sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
*Bli-tze Flammenstrahl!* *Ra -* che schon dich rings um - wettet, auf dich her - nieder - schmettert der

ful-mi - ne ca - drà! Sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
*Bli-tze Flammenstrahl!* *Schon die Ra -* che her - nie - der - schmet - tert ih - rer

mer, te - mer mi fà! se ca - desse an - co - ra il mon - do, ca - desse an - co - ra il mon - do, nul - la mai te -  
*bleiben all - zu - mal. Mag die Welt in Trümmer ge - hen, die Welt in Trümmer ge - hen, furchtlos werd' ich*

mer, te mer lo fà! se ca - desse an - co - ra il mon - do, ca - desse an - co - ra il mon - do, nul - la mai te -  
*bleiben all - zu - mal. Mag die Welt in Trümmer ge - hen, die Welt in Trümmer ge - hen, furchtlos wird er*

ful-mi - ne ca - drà! Sul tuo ca - po in que - sto gior - no il suo  
*Bli-tze Flammenstrahl!* *Schon die Ra -* che her - nie - der - schmet - tert ih - rer

ful-mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca -  
 Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen -

ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca -  
 Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen -

ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca -  
 Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen -

mer, te - mer mi fà, nul - la mai te - mer mi fà, nul - la mai te - mer mi fà, nul - la mai te - mer mi  
 blei - ben all - zu - mal, oh - ne Ban - gen all - zu - mal, oh - ne Ban - gen all - zu - mal, oh - ne Ban - gen all - zu -

mer, te mer lo fà, nul - la mai te - mer lo fà, nul - la mai te - mer lo fà, nul - la mai te - mer lo  
 blei - ben all - zu - mal, oh - ne Ban - gen all - zu - mal, oh - ne Ban - gen all - zu - mal, oh - ne Ban - gen all - zu -

ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca - drà, il suo ful - mi - ne ca -  
 Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen - strahl, ih - rer Bli - tze Flammen -

The musical score consists of several systems of staves. The upper systems include instrumental parts for strings and woodwinds, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lower systems feature vocal staves with lyrics in Italian. The lyrics are: *drà! strahl!* (repeated three times), *fà! mal!* (repeated two times), and *drà! strahl!* (once). The score concludes with a final instrumental staff.