WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 6: MUSIK ZU SCHAUSPIELEN,
PANTOMIMEN UND BALLETTEN
BAND 2: MUSIK ZU PANTOMIMEN UND BALLETTEN

VORGELEGT VON HARALD HECKMANN

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1963

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Harald Heckmann, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 6, Band 2.

Alle Rechte vorbehalten / 1963 / Printed in Germany

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Vorwort VI

Zum vorliegenden Band VII

Faksimile: Erste Seite aus der Partitur-Abschrift zu *Les petits riens* KV Anh. 10 (299b) XV

Faksimile: Blatt 1r aus dem Autograph der Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367 XVI

Faksimile: Blatt 25r aus dem Autograph der Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367 XVII

Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph zur Faschingspantomime KV 446 (416d), Fassung A XVIII

Faksimile: Letzte Seite aus dem Autograph zur Faschingspantomime KV 446 (416d), Fassung B XIX

Ballettmusik zur Pantomime *Les petits riens* KV Anh. 10 (299b) 3

Gavotte in B für Orchester KV 300 46

Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367 49

Anhang

I: Skizzen zu einem Ballett KV 299c (Faksimile und Übertragung) 104

II: Chasse in A für Orchester (Fragment) KV Anh. 103 (320f) 112

III: Nachträgliche Änderungen im Autograph der Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367 114

IV: Musik zu einer Faschingspantomime für zwei Violinen, Viola und Baß KV 446 (416d) 120

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1—4)
II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5—7)
III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8—10)
IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11—13)
V: Konzerte (Werkgruppe 14—15)
VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17—18)
VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19—23)
IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24—27)
X: Supplement (Werkgruppe 28—35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien und nicht zugewiesene Skizzen und Entwürfe*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten c-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. statt); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz" gelten, wird dies durch den Zusatz „[ ]" über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters (*„Zum vorliegenden Band"*) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Der dramatische Tanz, das Ballett und die Pantomime, nehmen in Mozarts Gesamtwerk einen verhältnismäßig schmalen Raum ein. Diese Tatsache mag zunächst verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Mozart in seinem Hause und auf öffentlichen Bällen gerne tanzte — wie zahlreiche Briefstellen beweisen — und auch mit Freude an einer Faschingspantomime mitgewirkt hat[1]. Sie wird plausibel, wenn man sich klarmacht, daß das Ballett mehr als manche andere musikalische Gattung an den Auftrag und Anlaß gebunden ist, und daß für Mozart die sozialen Voraussetzungen für derartige Aufträge in breiterem Umfange nicht mehr gegeben waren: die große Zeit des französischen und italienischen Balletts war bereits zu Ende gegangen[2].

Der vorliegende Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) bringt in seinem Hauptteil die vollendeten Ballette und Pantomimen: die Ballettmusik zu *Les petits riens* KV Anh. 10 (299b), die in deren unmittelbare Nähe gehörende *Gavotte* in B-dur KV 300 und schließlich die Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367.

Im Anhang (I–IV) sind Skizzen, Entwürfe, Fragmente und Änderungen abgedruckt, und zwar zunächst die Skizzen zu einem Ballett KV 299c, eine unvollendete *Chasse* KV Anh. 103 (320f), die Partien des *Idomeneo*-Balletts, die Mozart nachträglich gestrichen oder geändert hat, und das Fragment der Musik zu einer Faschingspantomime KV 446 (416d).

Nicht aufgenommen wurde die in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg verwahrte autographe Skizze zu dem Ballett *Le gelosie del serraglio* KV Anh. 109 (135a)[3]. Walter Senn hat in einer den Gegenstand erschöpfend behandelnden Studie dargelegt, daß es sich bei dieser Skizze mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um die autographe Aufzeichnung einer fremden Komposition nach dem Gedächtnis handelt. Sieben der von Mozart notierten Sätze konnte Senn eindeutig als Kompositionen Starzers nachweisen[4]. Damit mußte das Werk für diesen Band als nicht authentisch ausscheiden und seine Veröffentlichung der Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, vorbehalten bleiben.

Ebenfalls nicht aufgenommen wurden die Tanzeinlagen aus Mozarts Opern, die mit den sie umgebenden Nummern mehr oder weniger eng verbunden sind: *Ascanio in Alba* KV 111 (No. 1 *Andante grazioso, che ballano le Grazie*, No. 2 *Coro . . . Cantano e ballano*, No. 4 und 18 = No. 2, No. 9 *Coro . . . e Ballo*, der nicht autograph überlieferte *Ballo* zwischen dem ersten und zweiten Akt und eventuell No. 33 *Coro ultimo*[5]); *Idomeneo* KV 366 (No. 8 *Marcia*, No. 9 *Coro*, *Ciaccona*, No. 25 *Marcia*); *Le nozze di Figaro* KV 492 (No. 22 *Marcia-Andante, i figuranti ballona*); *Don Giovanni* KV 527 (No. 14 *Finale-Menuetto*); *La Clemenza di Tito* KV 621 (No. 4 *Marcia*). Man findet diese Sätze an ihrem Platz in den betreffenden Opernbänden der NMA. Lediglich die Ballettmusik zum *Idomeneo* macht als einzige abgeschlossene umfangreiche Ballettmusik Mozarts eine Ausnahme: Sie wird im vorliegenden Band wiedergegeben und erscheint dann nicht mehr im Band *Idomeneo*.

Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang noch das unter KV Anh. 28 (416a) genannte Ballett-Divertissement *Die Liebesprobe*, dessen Titel die Bemerkung enthält: *Die Musick zu diesem Divertißement ist meistens von denen Contratänzen des Herrn Mozart angewendet*. R. von Mojsisovics hat den Versuch gemacht, alle 16 Stücke des Werkes Mozart zuzuschreiben[6]. Aber schon Einstein hat in der von ihm bearbeiteten dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (= KV³, Leipzig 1937; mit Supplement [= KV³a], Ann Arbor 1947) mit Recht darauf hingewiesen, daß aus der Formulierung im Titel eigentlich folgere, daß die nicht den Contratänzen Mozarts entnommenen Partien eben nicht von Mozart seien[7].

Erst kürzlich hat Hellmut Federhofer noch einmal abschließend nachgewiesen, daß die übrigen Stücke auch aus stilistischen Gründen keinesfalls von Mozart stammen können[8]. Das Ballett, das übrigens mit Mozarts Textentwurf *Die Liebesprobe*[9] nichts zu tun hat, kann daher keinen Platz in der NMA finden.

*

[1] P. Nettl, *Mozart und der Tanz*, Zürich-Stuttgart 1960.

[2] P. Nettl, Artikel *Ballett*, in MGG 1, Sp. 1169 ff.

[3] Erstmals abgedruckt als Beilage zu Band 2 der *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*, hrsg. von E. H. Müller von Asow, Berlin 1942.

[4] *Mozarts Skizze der Ballettmusik zu „Le gelosie del serraglio" (KV Anh. 109/135a)*, in: *Acta musicologica* XXXIII, 1961, S. 169 ff.

[5] Vgl. NMA II / Werkgruppe 5 / Band 5, vorgelegt von L. F. Tagliavini.

[6] *Ein wiederaufgefundenes Ballett Mozarts?*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XII, 1929–1930, S. 472 ff.

[7] KV³, S. 516, *„Anmerkung"*.

[8] *Frühe Mozartpflege und Mozartiana in Steiermark*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 150 f.

[9] Abgedruckt bei: O. Jahn, W. A. Mozart, Leipzig 1856, Band 2, S. 515 ff., O. Jahn — H. Abert, W. A. Mozart, Leipzig ⁵/1924, Band 2, S. 977 ff., und E. H. M. von Asow, a. a. O., Band 3, S. 477 ff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die Edition erfolgte in Übereinstimmung mit den im Vorwort der Editionsleitung niedergelegten Richtlinien. Da der Bandbearbeiter in der glücklichen Lage war, mit Ausnahme der Musik zu *Les petits riens* nur nach Autographen bzw. deren Photokopien arbeiten zu können, hofft er, den von Mozart intendierten musikalischen Sinn deutlich gemacht zu haben. Nur in wirklich notwendigen Fällen wurden Ergänzungen oder Änderungen vorgenommen. Etwa da, wo Mozart bei Beginn einer neuen Notenseite die Phrase eines Instrumentes zu Ende zu führen vergessen hat, oder dann, wenn eine Instrumentengruppe nicht ausgeführt wurde, deren Beteiligung aber durch eine analoge Stelle unbedingt nahelag. Derartige Ergänzungen sind, den Editionsgrundsätzen der NMA entsprechend, im Kleinstich wiedergegeben und darüber hinaus natürlich im Kritischen Bericht ausführlich begründet. In schwerwiegenden Fällen ist auch hier im Vorwort, unter dem Abschnitt *Einzelbemerkungen*, darauf hingewiesen. Mozarts regelmäßig gebrauchte Abkürzungen sind im allgemeinen ausgestochen worden, so zum Beispiel *colB:* (= col Basso) oder *unis.* (= unisono). Die Angleichung verschieden artikulierter Versionen des gleichen Notentextes wurde mit Vorsicht vorgenommen, die Wahl der einen oder anderen Version findet man jeweils im Kritischen Bericht begründet. Zeigte dieselbe Passage an verschiedenen Stellen einen in Einzelheiten abweichenden Notentext, so wurde — wenn beide Versionen musikalisch sinnvoll waren — von der einen mit einem ossia-Hinweis auf die andere verwiesen. Eine Unterscheidung von Punkten und Strichen wurde auch in diesem Band zu beachten versucht. Da, wo Zweifel über die richtige Deutung blieben, ist im Kritischen Bericht dazu Stellung genommen worden. Häufig ist es bei diesen Artikulationszeichen so, daß der vom Komponisten gemeinte Sinn bei der Lektüre des Autographs mit allen Nuancen ohne Mühe lesbar ist, während sich die sehr differenzierten Gradunterschiede der Wiedergabe durch den modernen Stich entziehen. Angleichungen der Dynamik und Artikulation einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen aneinander sind dort vorgenommen worden, wo der musikalische Sinn es offensichtlich forderte. Selbstverständlich sind diese Angleichungen im Kritischen Bericht begründet.

Besondere Sorgfalt und Mühe wurde auf die Wiedergabe der im Anhang I abgedruckten Skizzen verwandt. Hier mußte es das Bestreben des Bandbearbeiters sein, einerseits das musikalisch Gemeinte und Sinnvolle herauszufinden und andererseits soviel wie möglich vom ursprünglichen Schriftbild zu erhalten. Deshalb wurden beispielsweise bei den Skizzen zu KV 299c auch Durchstreichungen mit ausgestochen. Gerade bei dieser Skizze ist sich der Bandbearbeiter klar, trotz der intensiven Mithilfe der Editionsleitung, an manchen Stellen nur Lösungs v e r s u c h e gebracht zu haben. Alternativlösungen wurden in zweifelhaften Fällen in eckigen Klammern über den Noten angedeutet. Um dem Benutzer der Ausgabe die Kontrolle zu ermöglichen, wurden dem Übertragungsversuch die vier autographen Seiten in Faksimilia jeweils gegenübergestellt (S. 104 bis 111).

*

Einzelbemerkungen

KV Anh. 10 (299b): Die Musik zu dem Ballett *Les petits riens* verdankt ihr Entstehen der Bekanntschaft Mozarts mit Jean Georges Noverre, der als gefeierter Tänzer und Choreograph in Paris, Berlin, Lyon, Marseille, Straßburg, London, Stuttgart, Wien und Mailand der Ballettkunst seiner Zeit bestimmende und in die Zukunft weisende Züge verliehen hat und den man zu den großen Reformatoren des Balletts in Richtung auf den Ausdruck von Natur und Wahrheit in der Tanzkunst, ganz im Sinne der ästhetischen Programme Diderots und Rousseaus, zählen muß[10].

Mozart traf Noverre erstmals wohl 1771 in Mailand, wo dieser sich während der Hochzeitsfeierlichkeiten des Erzherzogs Ferdinand aufhielt. Die Bekanntschaft wurde während Mozarts dritter Wiener Reise 1773 erneuert. Ein Brief Leopold Mozarts vom 28. August 1773 an seine Frau meldet: *„morgen speisen wir beym Mr: Noverre"*[11]. 1776 war Noverre, versehen mit Empfehlungen der Kaiserin Maria Theresia, nach Paris gegangen und bekleidete nun dort die Ämter eines *Compositeur et maitre des ballets* an der *Académie royale de musique* und eines *Directeur* der *Fêtes de Trianon*.

Es lag für Mozart, der 1778 nach Paris reiste, um dort Karriere zu machen, sehr nahe, die in Mailand und Wien geschlossene Bekanntschaft in Paris zu erneuern, und zwar möglichst mit dem Ziel, mit Hilfe Noverres einen Opernauftrag zu erhalten. Zunächst schien sich alles gut anzulassen. Am 5. April schreibt Mozart an seinen Vater: *„Ich werde nicht einen Act zu einer opera machen, sondern eine opera, ganz von mir, en deux acts, mit den Ersten Act ist der Poet schon fertig, der Noverre | bey dem ich speiss so oft ich will, | hat es übersich genommen, und die iddè darzu gegeben.*

[10] Vgl. W. Pfannkuch, Artikel *Noverre*, in: MGG 9, Sp. 1734 ff.

[11] *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, 4 Bände, Kassel etc. 1962/63, Band I, Nr. 293, Zeile 50—51 (im folgenden zitiert als „Bauer-Deutsch").

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ich glaube es wird Allexandre und Roxane werden" [12]. Am Ende aber hatte Mozart den Einfluß Noverres doch überschätzt, und aus den Opernplänen — eine zweite Oper war inzwischen schon projektiert — wurde nichts. Am 14. Mai, als er durchaus noch seinen Opernplänen nachgeht, schreibt er an seinen Vater: „*Noverre wird auch bald ein neues Ballet machen, und da werde ich die Musique dazu setzen*" [13]. Aber auch dieser Plan geht nur langsam und bruchstückhaft in Erfüllung. Am 11. Juni fand die Uraufführung von Noverres *Les petits riens* in der Opéra im Zusammenhang mit einer Aufführung von Piccinnis *Le finte gemelle* oder *Les jumelles supposées* statt. Da Noverres Ballett schon am 5. Januar 1768 im Wiener Burgtheater aufgeführt worden war — vermutlich mit der Musik von Franz Asplmayr [14] —, ist es nicht ausgeschlossen, daß der von Mozart in seinem Brief vom 14. Mai mitgeteilte Ballett-Plan ein anderes Sujet betrifft, das dann nicht mehr ausgeführt wurde. Auf die Anfrage seines Vaters nach der Ballettmusik für Noverre antwortet Mozart am 9. Juli dann auch etwas kleinlaut: „*wegen den Ballet des noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben, als daß er vielleicht ein neües machen wird — er hat just einen halben Ballet gebraucht, und damachte ich die Musique darzu — daß ist, 6 stücke werden von andern darinn seyn, die bestehen aus lauter alten Miserablen französischen arien, die Sinfonie, und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben — dieser Ballet ist schon 4 mahl mit gröstem beyfall gegeben worden — ich will aber izt absoulement nichts machen, wenn ich nicht voraus weis was ich dafür bekomme — denn dies war nur ein freündstück für Noverre*" [15]. Der Theaterzettel und die Voranzeige in Baron Grimms *Correspondance littéraire* vom 3. Juni 1778 erwähnen Mozarts Namen — dem Brauch der Zeit entsprechend — nicht [16].

Das *Journal de Paris* gibt am 12. Juni 1778 eine kurze Beschreibung des Ballett-Inhaltes: „*Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre. La première est purement anacréontique: c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est très agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y deploient toutes les grâces dont le sujet est susceptible. La seconde est le jeu de Colin-Maillard; le sieur d'Auberval, dont le talent est si agréable au public, y joue le rôle principal. La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses du berger supposé, qui, pour les détromper, finit par leur découvrir son sein. Cette scène est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix crièrent bis. Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies*" [17].

Die Musik zu dem Ballett war lange Zeit verschollen, bis Victor Wilder 1872 in der Bibliothèque de l'Opéra eine Partitur-Abschrift [18] des Werkes entdeckte [19]. Diese Abschrift ist gewiß eine Kopie aus späterer Zeit. Es ist nicht ausgemacht, ob sie den originalen Zustand der Aufführung des Jahres 1778 widerspiegelt [20]. Über die Beteiligung Mozarts an den insgesamt 21 Sätzen des Werkes sagt sie nichts aus. Auch die auffallend wechselnden französisch-italienische Instrumentenbezeichnung innerhalb der Handschrift (*Violino—Violon, Oboe—Hautbois, Fagotti—Bassons, Flauti—Flutes, Corni—Cors, Viola—Alto*) lassen keinerlei Rückschlüsse zu; sie wechseln hin und wieder sogar innerhalb eines Stückes. Auch Mozarts oben zitierte Briefstelle ist zu vage, als daß man auch nur über die tatsächliche Anzahl der von ihm selbst komponierten Stücke Verbindliches daraus entnehmen könnte; heißt es doch: „*6 stücke werden von andern darinn seyn . . . überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben*" [21]. Der Bandbearbeiter sieht sich daher gezwungen, rein stilistische Kriterien für die Zuschreibung der einzelnen Stücke an Mozart anwenden zu müssen. Er ist sich dabei der Fragwürdigkeit dieser Methode bewußt, zumal sie ohne philologisch-historische Stütze praktiziert wird.

Mit großer Sicherheit werden von Mozart stammen die Ouvertüre, die Nummern 9—12, 15, 16 und 18. Mit großer Wahrscheinlichkeit Mozart abzusprechen sind die Nummern 1—3 (fehlen auch in der alten Mozart-Gesamtausgabe [AMA]), No. 6 (fehlt in der AMA),

[12] Bauer-Deutsch II, Nr. 440, Zeile 90—94.
[13] Bauer-Deutsch II, Nr. 449, Zeile 99—100.
[14] Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, NMA X/34, S. 157, 11. Juni 1778 (im folgenden zitiert als „Dokumente").
[15] Bauer-Deutsch II, Nr. 462, Zeile 125—133.
[16] Vgl. Dokumente, S. 157, 3. Juni 1778.
[17] Dokumente, S. 158, 12. Juni 1778.
[18] KV³, S. 379, spricht im Abschnitt „*Abschrift*" irrtümlich von „*Stimmen*"; vgl. aber ebda. „*Anmerkung*".
[19] Vgl. *Monatshefte für Musikgeschichte* V, S. 14, 64, und V. Wilder, *Mozart, l'homme et l'artiste*, Paris 1880.
[20] Vgl. E. Hess, Diskussionsbeitrag zu seinem Referat *Remarques sur l'authenticité de l'ouverture KV 331a = Anh. 8*, in: *Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart*, Paris 1956, S. 234.
[21] Die Annahme Prodhommes, daß die nicht von Mozart herrührenden Sätze von Gossec stammen könnten, ist bloße Vermutung. Vgl. J. G. Prodhomme, *Gossec*, Paris 1949, S. 17.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

No. 19 und No. 20 (fehlen in der AMA). No. 4 ist zweifellos von höherer Qualität als die Nummern 1 bis 3, doch sind Erfindung und Satz zu einfach, um von Mozart sein zu können (fehlt in der AMA).
Auch No. 5 steht in ihrer Qualität höher als die Nummern 1—3. Die metrische Ausgewogenheit der Phrasen, die geschickte Gliederung und die interessanten Chromatizismen und Imitationen lassen — wenn nicht an Mozart — an einen gewandten Komponisten denken.
In No. 7 könnten die Takte 1—4 von Mozart erfunden sein, der allerdings wohl nicht mit leeren Quarten im Holz instrumentiert hätte. Die Fortsetzung aber ist für Mozart zum mindesten ganz untypisch. Auch das Presto der Takte 17 bis 20 — mag es auch in der Handlung des Balletts bedingt sein — weist auf einen anderen Autor hin. Von Mozart kennt man auch keine „Schlußanhänge", wie am Ende dieses Satzes, dessen metrische Proportion durch einen überzähligen Takt gestört ist.
Wie die Nummern 4, 5 und 7 steht No. 8 qualitativ höher als die eindeutig Mozart abzusprechenden Stücke. Der Satz ist geschickt, die Erfindung aber vielleicht doch ein wenig einfältig. Man vergleiche dazu die Untersuchungen von Hans Engel[22], der die Ähnlichkeit des Satzes mit Tanzsätzen anderer Komponisten feststellt.
No. 13 ist mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von Mozart. Die Stimmen sind ungeschickt geführt und auch die Kombination von Flöte und Violine I ist recht ungewandt. Starke Zweifel erweckt No. 14. Es fällt schwer, eine eindeutige Entscheidung für oder gegen die Autorschaft Mozarts zu treffen. Vielleicht werden die Zweifel besonders durch den Musette-Charakter des Stückes genährt, der aber durch die Dramaturgie des Balletts bedingt sein mag. Bei No. 17 gilt das von den Nummern 4, 5, 7 und 8 Gesagte. Das Stück hat einige Qualität, ist aber vielleicht etwas einfältig.
Da eine eindeutige Entscheidung über die Zuweisung einzelner Sätze nicht in allen Fällen zu gewinnen war, haben sich Bandbearbeiter und Editionsleitung entschlossen, das Ballett so, wie es in der Pariser Handschrift überliefert ist, abzudrucken, d. h. also auch mit allen sicher nicht von Mozart stammenden Sätzen. Bis zum Auftauchen zuverlässigerer Quellen muß davon ausgegangen werden, daß die Ballettmusik damit in der Form vorgelegt wird, wie sie möglicherweise 1778 in Paris erklungen ist.
Da für die Edition der Musik zu *Les petits riens* nur die — nicht authentische — Pariser Handschrift zur Verfügung stand, die überdies viele Fehler aufweist, war der Bandbearbeiter zu einigen Freiheiten gegenüber dieser Vorlage berechtigt und verpflichtet. Allerdings werden alle Abweichungen von der Quelle im Kritischen Bericht vermerkt. In allen Sätzen, in denen die Quelle Fagotte nicht vorschreibt, wurde durch eine Fußnote zu „*Violoncello e Basso*" auf die ad libitum-Mitwirkung des Fagotts hingewiesen (so bei den Nummern 3, 7, 11, 13, 15 und 19).
Auch die Schlüsselung der Fagotte folgt nicht immer der Vorlage. Da, wo der Baß-Schlüssel ohne Gefahr für die leichte Lesbarkeit gebraucht werden konnte, wurde er dem Tenorschlüssel vorgezogen, auch wenn dieser in der Handschrift vorgeschrieben war. Über Einzelheiten gibt der Kritische Bericht Auskunft.
Die Repetitionszeichen des *Menuets* No. 6 fehlen in der Quelle. Die Gigue No. 20 notiert die unbezeichneten Klarinetten aus F, verlangt also H-Klarinetten. Um der modernen Spielpraxis entgegenzukommen und da das Stück ohnehin nicht von Mozart stammt und nicht authentisch überliefert ist, entschlossen sich Editionsleiter und Bandbearbeiter zur Umschrift auf die Klarinetten in A.

KV 300: Diese Gavotte in B-dur ist nach Einsteins Meinung wahrscheinlich für die Ballettmusik *Les petits riens* gedacht gewesen, dann aber aus unbekannten Gründen nicht verwandt worden. Dafür spräche einmal eine starke stilistische Verwandtschaft zu den unbezweifelbar echten Sätzen aus der Ballettmusik, zum anderen die Bezeichnung *Bassons* für Fagotte und der Vermerk *Paris 1778*, der auf dem Autograph zu lesen ist. Es ist aber durchaus möglich, daß dieser Vermerk wesentlich jünger als die Handschrift ist (J. A. André?). Sollte sich einmal der Nachweis dafür erbringen lassen, daß diese *Gavotte* tatsächlich zu den *Les petits riens* gehört, dann wäre dem Zweifel an der Authentizität der Pariser Handschrift des Balletts neue Nahrung gegeben. Denn ebensogut wie die *Gavotte* für das Ballett gedacht, aber nicht verwandt worden sein kann (so Einstein), kann sie auch ebensogut für das Ballett komponiert, aber nicht in die Pariser Handschrift aufgenommen worden sein.
Am unteren Rand der Vorderseite des Autographs steht der folgende, für die Geschichte des Blattes interessante Vermerk: *Aus dem Nachlaß des großen Tonmeisters überreichte dieses Blatt zu geneigter Erinnerung an Herrn Minister von Eisendecker unter Verbürgung der Aechtheit der Handschrift Mozarts. Frankfurt/M. d. 24. Decemb. 1855 C. A. André.* Die Angabe Einsteins[23], das Blatt befinde sich seit 1938 in (der Biblio-

[22] *Der Tanz in Mozarts Kompositionen*, in: *Mozart-Jahrbuch 1952*, Salzburg 1953, S. 31.

[23] KV[3a], S. 999.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

thek der Internationalen Stiftung Mozarteum) Salzburg, muß leider dahin korrigiert werden, daß die Bibliothek zwar eine sehr gute Photographie der Handschrift besitzt, das Original aber verschollen ist.

KV 367: Nach den geschilderten fehlgeschlagenen Bemühungen um einen Opernauftrag muß es für Mozart einer wahren Erlösung gleichgekommen sein, als er — von Paris heimgekehrt — vom Kurfürsten Carl Theodor den Auftrag erhielt, für den Münchner Fasching des Jahres 1781 eine Opera seria zu schreiben. Der ausgedehnte Briefwechsel zwischen Mozart und seinem Vater, der den Mittelsmann für die zahlreichen Änderungswünsche an den in Salzburg lebenden Librettisten des *Idomeneo* Varesco machte, gibt ein lebendiges Bild von dem Eifer und der Hingabe Mozarts dieser neuen großen Aufgabe gegenüber[24]. Von der Ballettmusik zum *Idomeneo* KV 367 ist in diesen Briefen, in denen hartnäckig um die dem Komponisten gemäßen Textformulierungen gerungen wird, weniger die Rede.

Am 19. Dezember 1780 schreibt Mozart aus München nach Salzburg an seinen Vater: *„man ist doch froh wenn man von einer so grossen, Mühsammen Arbeit Endlich befreyet — und — mit Ehr und Ruhm befreyet ist — denn, fast bin ich es; denn es fehlen nur noch 3 arien und der lezte Chor vom dritten act — die ouverture — und das Ballet — et Adieu partie —"*[25]. Am 30. Dezember schreibt er ebenfalls an den Vater: *„Glückseliges Neues-Jahr! — verzeihen sie, wen ich ihnen dermalen sehr wenig schreibe, — denn, ich stecke nun über Hals und kopf in Arbeit — ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Ackt — und habe alsdann — weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertißement ist, auch die Ehre die Musick dazu zu machen. — mir ist es aber sehr lieb, denn so ist doch die Musik von einem Meister"*[26]. Und am 18. Januar 1781 schließlich schreibt er dem Vater: *„— es ist heute das erstemal Recitativ Probe im theater; — vorschreiben habe ich mir nicht gekönnt, weil ich noch immer mit den verwünschten tänzen zu thun gehabt habe — Laus deo — nun habe ich es überstanden"*[27]. Durch die beiden letzten Briefe ist der Zeitraum der Entstehung der Ballettmusik zum *Idomeneo* recht genau fixiert: für die kurzen Wochen nach dem 30. Dezember 1780 und vor dem 18. Januar 1781. Die Uraufführung der Oper fand am 29. Januar 1781 im neuen kurfürstlichen Opernhaus, dem späteren sogenannten Residenztheater statt. Das Textbuch der Uraufführung vermerkt unter den *Personaggi* auch den Ballettmeister: *Li Balli sono d'Inventione del Signor le Grand, Direttori di balli di S. A. S. E. Palatina Duca di Baviera*[28].

Über den Platz, den das Ballett bei der Aufführung innerhalb der Oper eingenommen hat, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Mozart nennt es in seinem Brief vom 30. Dezember 1780 ein *„Divertißement"* und deutet damit seine stilistische Herkunft aus dem französischen Divertissement der Lully, Rameau und schließlich Gluck an.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sich in dieser Musik Mozarts — ebenso wie in den Chorszenen der Oper — Pariser Erfahrungen und Eindrücke niedergeschlagen haben. Die Nähe zu Gluck ist auf weite Strecken hin spürbar, und auf die nahe Verwandtschaft der das Ballett einleitenden Chaconne mit der Chaconne aus Glucks aulidischer Iphigenie wurde verschiedentlich hingewiesen[29].

Der Zustand des Autographs als der eines zusammenhängenden Konvoluts läßt die Annahme zu, daß das Ballett als Ganzes einen Platz in der Oper hatte, und zwar — der Tradition des Lullyschen Opern-Divertissements folgend — wohl am Schluß eines Aktes[30]. Musikalisch würde es sich besonders glücklich an den Schluß des ersten Aktes anfügen lassen, der wie die Chaconne, die das Ballett eröffnet, in D-dur und im Dreivierteltakt gesetzt ist.

Für die Edition stand eine Photokopie des Autographs zur Verfügung, das — ehemals im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek Berlin — jetzt im Tübingen Depot dieser Bibliothek von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz betreut wird. Dank dem besonderen Entgegenkommen der Leitung des Depots konnte der Bandbearbeiter das Autograph selbst über längere Zeit in der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel einsehen. Das Manuskript ist durchweg sorgfältig geschrieben. Zahlreiche Änderungen und Entwürfe lassen allerdings die besondere Mühe ahnen, mit der sich Mozart dieser neuen Aufgabe, ein Ballett zu schreiben, entledigte.

So bricht nach Takt 129 der No. 1 (S. 59) die Niederschrift ab; nach einer leeren, d. h. rastrierten, aber nicht beschriebenen Seite, folgen 23 in den Streichern ausgeführte, dann durchstrichene Takte[31].

[24] Bauer-Deutsch, III, Nr. 535—581.
[25] Bauer-Deutsch III, Nr. 565, Zeile 38—41.
[26] Bauer-Deutsch III, Nr. 573, Zeile 5—10.
[27] Bauer-Deutsch III, Nr. 580, Zeile 6—9.

[28] Dokumente, S. 170. Vgl. den *Pas seul de Mr. Le Grand* auf S. 73 ff. und den *Pas de deux de Mad.me Falgera et Mr. Le Grand* auf S. 98 ff. dieser Ausgabe.
[29] Vgl. H. Abert, a. a. O., Band 1, S. 866.
[30] Vgl. R. Girardon, Artikel *Divertissement*, in: MGG 3, Sp. 606 ff.
[31] Abgedruckt im Anhang III. 1. a), S. 114.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Nach Takt 147 derselben Nummer (S. 60) folgt eine Seite mit neun nur teilweise ausgeführten Takten, die ursprünglich den Satz abschlossen und ein *Molto Andante* einleiteten. Sie sind dann gestrichen[32]. Die Tatsache, daß in den leergebliebenen Systemen der Bläser und Pauken ausdrücklich der Taktwechsel zum Zweiviertel-Takt eingezeichnet ist, läßt darauf schließen, daß hier der Einsatz dieser Instrumente geplant, aber nicht mehr ausgeführt worden ist, was allerdings in einem gewissen Widerspruch zum Charakter des *Molto Andante* stünde — wenigstens in bezug auf Trompeten und Pauken.

Nach Takt 65 der No. 2 (S. 79) stehen vier durchgestrichene, nur in den Streichern ausgeführte (Viola = col Basso) Takte, die den Satz ursprünglich zu einem Halbschluß mit Fermate auf der Dominante führten[33].

Editorische Probleme besonderer Art boten in No. 5 die Takte 38 ff., insbesondere die Takte 43—59 (S. 95 ff.). Diese Partie ist mit großer Wahrscheinlichkeit von Mozart selbst verworfen und diagonal durchgestrichen worden[34]. Und zwar handelt es sich um die Blätter 44^{v}, 47^{r} und 47^{v} des Autographs. Diese Seiten folgten als zu einem Bogen gehörig ursprünglich aufeinander. Nachdem Mozart sie durchstrichen hatte, legte er den Bogen mit den jetzigen Blättern 45^{r} (frei aber rastriert), 45^{v}, 46^{r} und 46^{v} (ebenfalls frei aber rastriert) in das Konvolut ein, auf denen er die neue Version einzutragen begann, die allerdings nach 13 Takten unvollendet vor dem unbeschriebenen Blatt 46^{v} abbricht. Was Mozart veranlaßt hat, diese zweite Version unvollendet zu lassen, wissen wir nicht. Daß dem Autograph aber kein Blatt fehlt, wie das der Revisionsbericht der AMA vermutet[35], geht aus der Tatsache hervor, daß die Rückseite der letzten beschriebenen Seite der zweiten Version unbeschrieben blieb.

Da Mozart die von ihm später verworfene Fassung dieser Takte wenigstens in den Hauptstimmen vollendet hat, die zweite Fassung aber unvollendet blieb, entschloß sich der Bandbearbeiter um der Aufführbarkeit der Ballettmusik willen zu der Notlösung, die erste Fassung abzudrucken. Die kleingestochenen Partien der Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten und Violen in Takt 38, der Flöten, Oboen und Hörner in Takt 39, der Violen in den Takten 39—42 und der Oboen in Takt 43 sind der in diesem Abschnitt gleichlautenden unvollendeten zweiten Version[36] entnommen, stammen also von Mozart und stellen somit keine Ergänzung des Bandbearbeiters dar. Die kleingestochene Partie der Violen in den Takten 43—48 ist vom Bandbearbeiter ergänzt worden, weil ihr Fehlen einen Verstoß gegen die Regeln der Harmonielehre bedeutet hätte. Wieweit Mozart an eine Beteiligung der Bläser in den Takten 43—48 gedacht hat, deren Ausführung unterblieb, kann nur vermutet werden. Es ließe sich dabei an liegende Stimmen wenigstens bis zum Takt 46 denken.

Die ursprüngliche Fassung des Schlusses des *Passacaille*, 33 teilweise ausgeführte Takte nach Takt 71[37], ist später gestrichen und durch die Takte 72 ff. ersetzt worden (S. 98 ff.).

Die Beteiligung der Fagotte bedarf noch eines besonderen Wortes der Erklärung. Da, wo die Notierung von Holzbläsern die Vermutung von col Basso geführten Fagotten nahelegt, wurde das durch eine Fußnote zu „*Violoncello e Basso*" bzw. „*Basso*" ad libitum vorgeschlagen[38].

Die in den Nummern 1, Takt 1—153 und Takt 215—225, und 5, Takt 1—106, im Kleinstich notierten Fagott-Partien sind Ergänzungen des Bandbearbeiters. Im ersten Falle (No. 1, Takt 1—153, S. 49 ff.) handelt es sich um eine Ergänzung nach Analogie, da die Reprise des Chaconnebeginns (Takt 284 ff., S. 70 ff.) für die Fagotte ein col Basso vorschreibt. Im zweiten Falle (No. 1, Takt 215—225, S. 64 f.) liegt die col Basso-Führung der Fagotte insofern sehr nahe, als in diesem Satz die Fagotte ab Takt 226 ff. (S. 66 ff.) obligat vorgeschrieben sind, obwohl die Bässe dort zunächst pausieren. Im dritten Falle (No. 5, Takt 1—106, S. 92 ff.) ist die Fagottstimme wieder analog zur Reprise des Satzanfanges gesetzt worden, wo die Fagotte col Basso vorgeschrieben sind (Takt 108 ff., S. 101 ff.), nachdem Mozart sie allein im Fermatentakt 107 ausnotiert hatte.

KV 299^{c}: Diese bruchstückhaft überlieferten Skizzen zu einem Ballett sind schon von Einstein in Zusammenhang mit den Opern- und Ballettplänen gebracht worden, die Mozart mit Noverres Hilfe 1778 in Paris zu realisieren hoffte[39]. Der Zusammenhang ist durchaus einleuchtend, zumal die in die Skizze eingetragenen szenischen Bemerkungen in französischer Sprache notiert sind.

Einstein zählt unter KV 299^{c} nur die Handschrift der Pariser Bibliothèque du Conservatoire de musique, Signatur Ms. 252, gibt aber den wichtigen Hinweis auf ein Skizzenblatt der ehemaligen Preußischen Staats-

[32] Abgedruckt im Anhang III, 1. b), S. 115.
[33] Abgedruckt im Anhang III, 2., S. 116.
[34] Vgl. die Handschriftenbeschreibung des Kritischen Berichts.
[35] Vgl. *W. A. Mozarts Werke . . . Supplement, Revisionsbericht*, zusammengestellt von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1883, S. 73.
[36] Abgedruckt im Anhang III, 3. a), S. 116 f.
[37] Abgedruckt im Anhang III, 3. b), S. 118 f.
[38] So bei den Nummern 2 (S. 73 ff.), 3 (S. 86 f.) und 4 (S. 88 ff.).
[39] KV^{3}, S. 380.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

bibliothek Berlin, das *„Seinem Charakter, der Handschrift und dem Papier nach"* [40] hierher gehöre. Leider ist dieses Blatt (KV deest) im letzten Krieg verschollen; glücklicherweise aber verwahrt die Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg eine Photokopie der beiden Seiten, die als Grundlage für Übertragung und Faksimile-Wiedergabe diente [41]. Der Zusammenhang der Pariser Quelle mit dem Berliner Blatt ist offenkundig, zumal dann, wenn man die Numerierung der auf beiden Blättern notierten Sätze in Beziehung miteinander bringt. Das Berliner Blatt beginnt mit einer No. 12 und endet mit einer No. 16, während die dazwischenliegenden Nummern nicht mit Ziffern bedacht sind. Die Pariser Skizze reicht von No. 17 bis No. 27, wobei die Ziffern „24" und „27" nicht geschrieben sind (vgl. jedoch die letzte Zeile des Pariser Skizzenblattes, S. 110/111, mit dem skizzierten Beginn [?] einer neuen Nummer „24"). Das Pariser Blatt ist demnach die unmittelbare Fortsetzung des Berliner Blattes. Die Nummern 1—11 fehlen, und ob die Skizze mit No. 27 tatsächlich abschließt, wissen wir nicht [42].

KV Anh. 103 (320f): Die Zuordnung dieser nichtvollendeten Chasse zu den Balletten und Pantomimen ist nicht unproblematisch. Einstein deutet das Fragment als Ritornell zum Rondeau der *Sinfonia concertante*, KV Anh. 104 (320e) und datiert dementsprechend auf 1779 [43]. Friedrich Blume leugnet diesen Zusammenhang mit guten Gründen, und stellt damit auch die Einsteinsche Datierung in Frage [44]. Mena Blaschitz hält 1788 für das Entstehungsjahr [45].

Recht wahrscheinlich ist auch hier ein Zusammenhang mit den Pariser Ballettplänen des Jahres 1778, was sich gut mit dem programmatischen Titel des Werkes vereinbaren ließe [46]. Damit rückte das Stück auch in die Nähe der B-dur-Gavotte KV 300, wofür auch die Wahl des formatgleichen Notenpapiers, die gleiche Anlage der Handschrift, die große Ähnlichkeit der Schriftzüge und eine stilistische Verwandtschaft spräche. Doch ist auch diese Zuordnung, zu der vorerst jeder historische und philologische Nachweis fehlt, mit den nötigen Vorbehalten zu versehen.

Für die Edition stand dem Bandbearbeiter das in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg verwahrte Autograph zur Verfügung.

KV 446 (416d): Die Bruchstücke der Musik zu einer Faschingspantomime geben einen interessanten Eindruck von Mozarts persönlicher Freude am Tanz, an der Komödie und an der Maskerade. Am 15. Februar 1783 schreibt er aus Wien an seinen Vater nach Salzburg: *„Ich glaube wir werden die lezten faschings Täge eine Compagnie Masque machen, und eine kleine Pantomime auf-führen; — aber ich bitte sie, verrathen sie uns nicht"* [47]. Am 15. März heißt es dann, ebenfalls in einem Brief an den Vater: *„— wir haben am fasching Monntag unsere Compagnie Masquerade auf der Redoute aufgeführt. — sie bestund in einer Pantomime, welche eben die halbe stunde, da ausgesezt wird, ausfüllte. — Meine schwägerin war die Colombine, ich der Harlequin, Mein schwager der Piero, ein alter tanzmeister | Merk | der Pantalon, ein Maler (graßi) der Dottore. — die Erfindung der Pantomime, und die Musick dazu war beydes von mir. — der Tanzmeister Merk hatte die güte uns abzurichten; und ich sag es ihnen wir spielten recht artig. — hier leg ich ihnen die ankündigung davon bey, welche eine masque als kleperPost gekleidet den masquen austheilte. — die Verse, wenn sie schon knittelverse sind, könnten besser seyn; das ist kein Product von mir. — der schauspieller Müller [48] hat sie geschmiert* [49].

Das Fragment überliefert die Violinstimme eines Entwurfs und einer endgültigen Fassung, die wesentlich umfangreicher ist. Sie sind als A und B zur besseren Vergleichsmöglichkeit miteinander abgedruckt, geben

---

[40] Ebda.

[41] Anhang I, S. 104—107.

[42] W. Boettcher, der in seinem Aufsatz *Neue Mozartiana. Skizzen und Entwürfe*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* III, 1943, auch über die Pariser Skizze berichtet, leugnet übrigens den Zusammenhang der beiden Blätter und schreibt: *„Die vier Tänze* [es sind 6!], *die Mozart auf dem doppelseitig beschriebenen Blatt der Preußischen Staatsbibliothek Berlin . . . hinterlassen hat, gehören dagegen sicher zu einem anderen Ballettwerk, das der Meister vermutlich gar nicht abgeschlossen hat"* (S. 158 f.). Leider gibt Boettcher keine Begründung für die Ablehnung der wohlfundierten Einsteinschen These. Die Übertragung Boettchers der Skizze (a. a. O., S. 157 f.) weicht in manchem von der hier abgedruckten ab.

[43] KV³, S. 411 f. Otto Bach hatte einen Rekonstruktionsversuch der *Sinfonia concertante* mit dieser Chasse veröffentlicht (Wien, C. A. Spina, Verlags-Nummern 21843—21848).

[44] *The Concertos: (1) their sources*, in: *The Mozart Companion*, edited by H. C. R. Landon and D. Mitchell, London 1956, S. 214. In deutscher Sprache als: *Mozarts Konzerte und ihre Überlieferung*, in: F. Blume, *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, Kassel etc. 1963, S. 698.

[45] *Die Salzburger Mozart-Fragmente*, Diss. phil. Bonn 1926, S. 296 [398] (maschinenschriftlich).

[46] Vgl. auch G. de Saint-Foix, W.-A. Mozart, Band III, Paris 1936, S. 414 f.

[47] Bauer-Deutsch III, Nr. 728, Zeile 18—20.

[48] Über den Schauspieler Müller vgl. P. Nettl, *Mozart und der Tanz*, Zürich-Stuttgart 1960, S. 10 ff.

[49] Bauer-Deutsch III, Nr. 731, Zeile 33—43. Die Schwägerin ist Aloisia Lange, der Schwager Joseph Lange, der Tanzmeister Merk vielleicht der französische Tänzer Mergery; vgl. Dokumente S. 188 f., 3. März 1783.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

aber — abgesehen davon, daß sie nur die Violinstimme notieren, — kein vollständiges Bild der Pantomime. Es fehlen die Introduction[50] und mindestens ein sich an die Nummer XV anschließendes *Allegro* (vgl. S. 127, Ende der letzten Notenzeile).

Das Autograph verteilt sich auf vier Blätter, die in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt werden (No. I—XIII) und ein einseitig beschriebenes Blatt, das jetzt in der Bibliothèque du Conservatoire de Musique Paris liegt (Signatur *Ms. 251*), mit No. XIV und XV[51]. Laut Einstein waren beide Fragmente früher zusammen — wohl mit fehlenden Teilen — in Andrés Besitz[52]. Das Pariser Fragment, von dem dem Bandbearbeiter eine Photokopie zur Verfügung stand, trägt den Vermerk: *Wolfg. Amad. Mozart's Handschrift erhalten v. Anton Schmid, Custos d. k. k. Hofbibliothek zu Wien mit Schreiben v. 17. October 1849* [Handschrift Julius Andrés?].

Von den Berliner Blättern stand für die Edition ebenfalls eine Photokopie zur Verfügung, jedoch konnte sie der Bandbearbeiter auch unmittelbar in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin einsehen[53].

*

Für verständnisvolle und großzügige Unterstützung bei der Beschaffung der Quellen und für wertvolle Hinweise, Ratschläge und Mithilfe bei der Arbeit an diesem Band bin ich meiner Frau und den folgenden Herren zu großem Dank verpflichtet: Dr. Werner Bittinger, Kassel; Prof. Dr. Hellmut Federhofer, Mainz; Vladimir Fédorov, Paris; Karl Heinz Füssl, Wien; Musikdirektor Ernst Hess, Zürich; Dr. Karl Heinz Köhler, Berlin; Heinz Ramge, Marburg; Prof. Dr. Géza Rech, Salzburg; Dr. Wilhelm Virneisel, Tübingen; dem verstorbenen ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Dr. Ernst Fritz Schmid, sowie der jetzigen Editionsleitung.

Kassel, im Mai 1963 Harald Heckmann

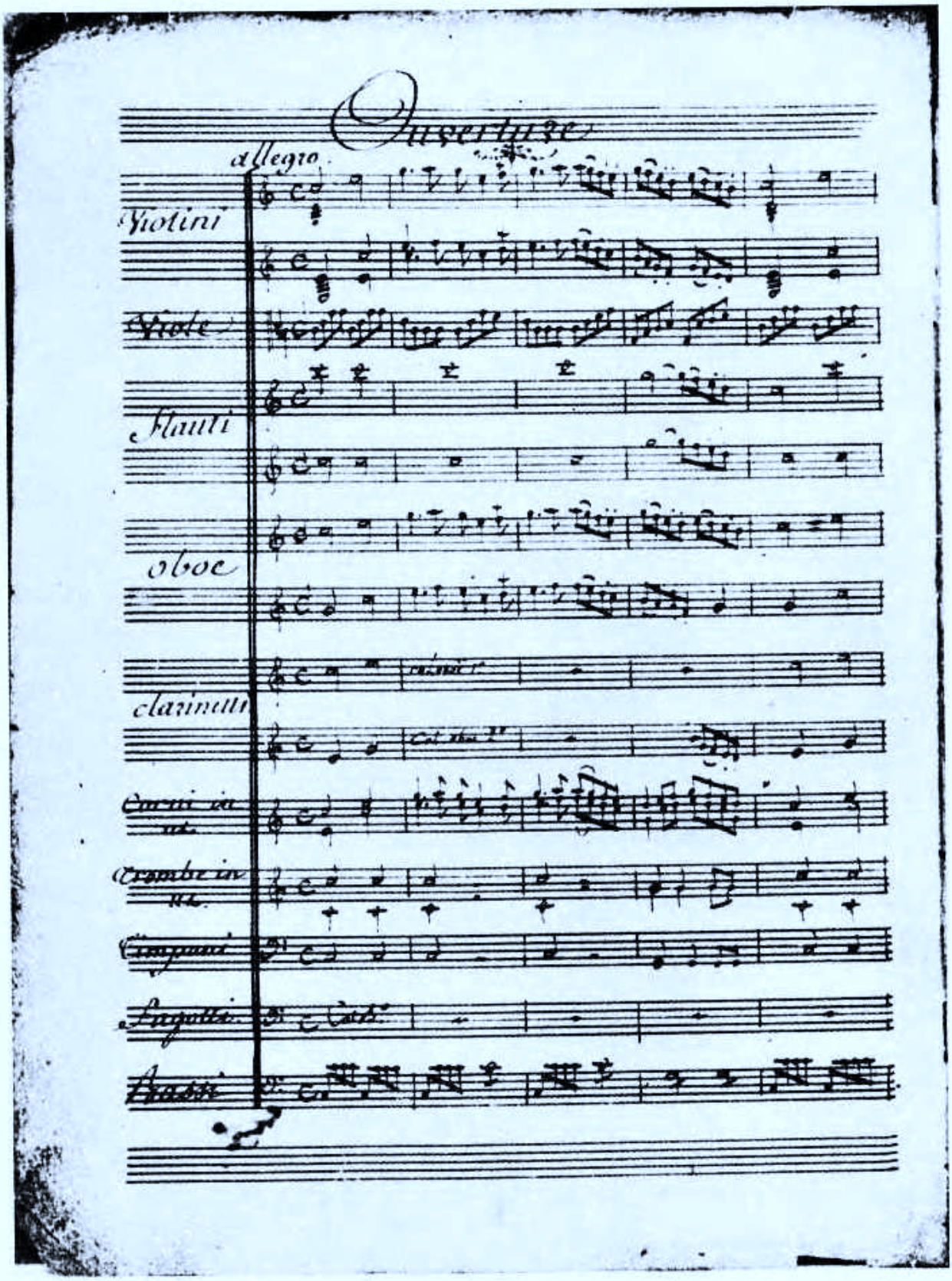
[50] Das Incipit der Introduction und des ersten Allegro (No. I) druckt Einstein (KV³, S. 518) nach der für die Introduction einzigen Quelle, dem handschriftlichen André-Verzeichnis von 1833, Abschnitt *Nachträgliche Manuscripte*, Buchstabe B, ab.

[51] Diese Nummern fehlen in der AMA. Sie wurden zum ersten Male von W. Boettcher, a. a. O., S. 171, abgedruckt. Unsere Übertragung weicht in einigen Punkten von der Boettchers ab.

[52] Im handschriftlichen André-Verzeichnis, *Nachträgliche Manuscripte*, Buchstabe B, heißt es: „*Die erste Violine hat Mozart ohne weitere Partitur geschrieben, und somit wohl auch die übrigen 3 Stimmen, welche ich aber nur in Abschrift besitze . . .*" Vgl. KV³, S. 518.

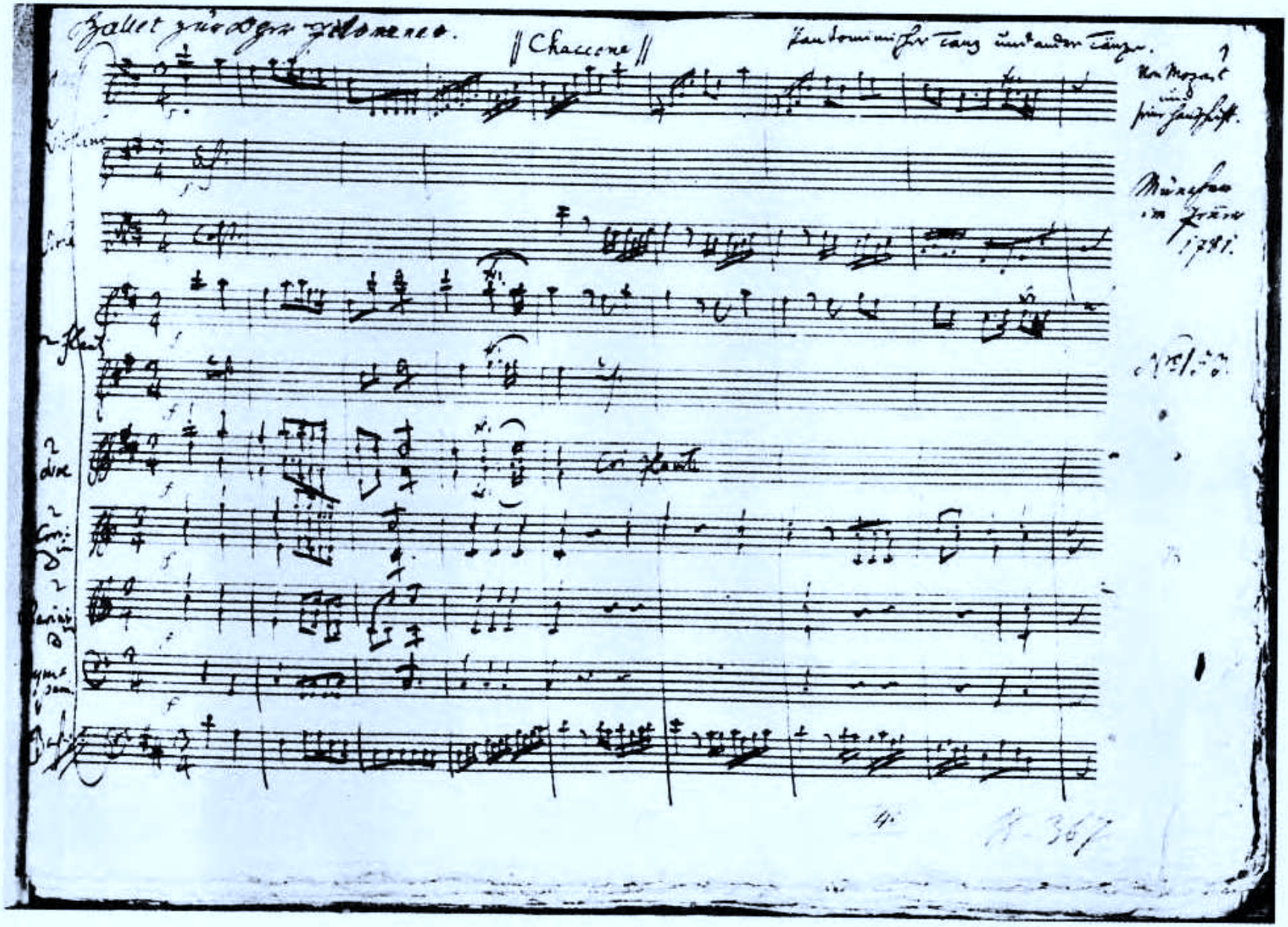
[53] Der Beginn der Fassung B ist nicht von Mozart selbst geschrieben, ebenso stammen die szenischen Anweisungen in dieser Fassung von einer dritten Hand; sie sind in die vorliegende Ausgabe daher in Kursivdruck übernommen worden (vgl. dazu auch den Kritischen Bericht).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



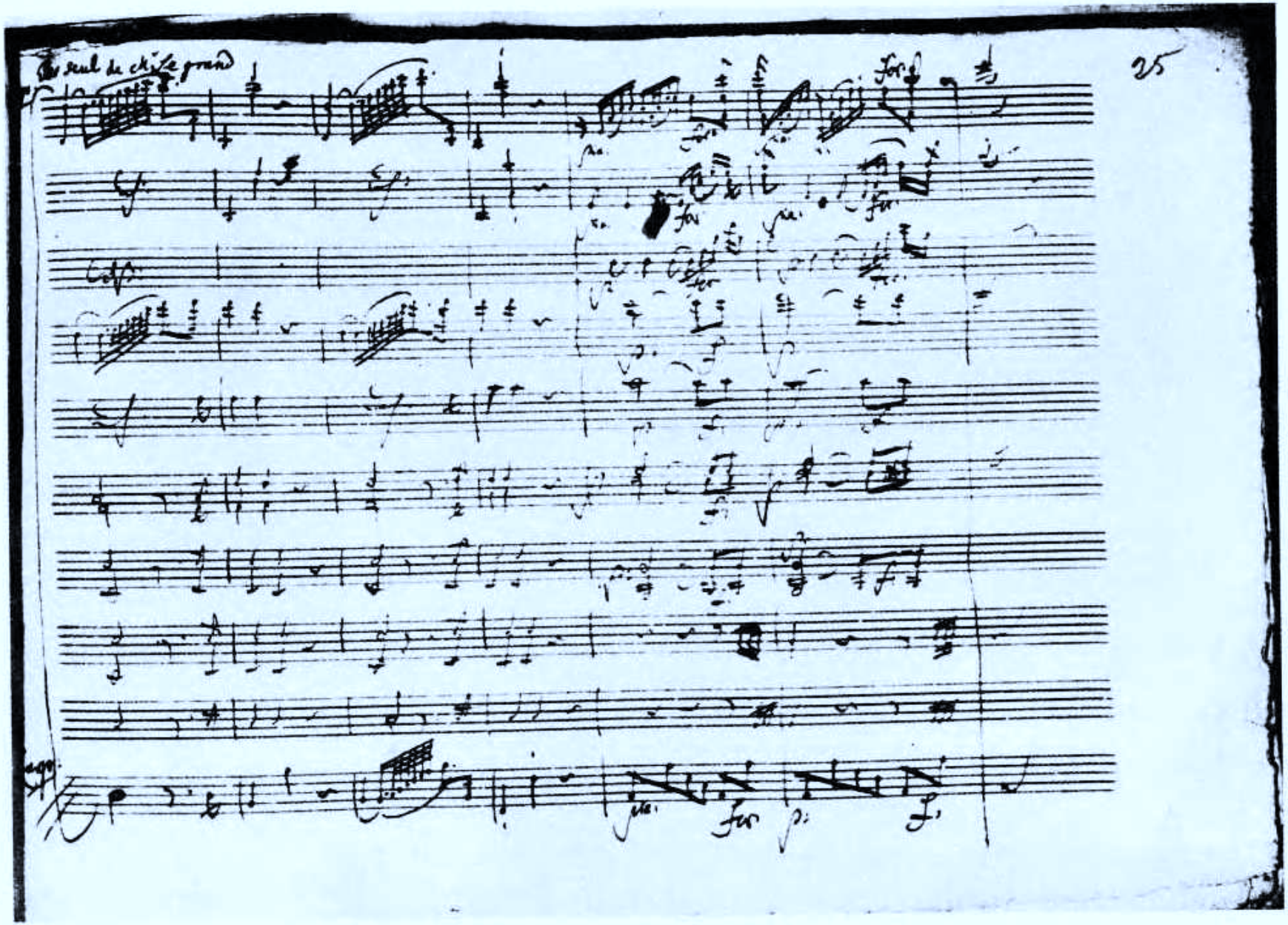
Les petits riens KV Anh. 10 (299b): Erste Seite der im Besitz der Bibliothèque de l'Opéra Paris befindlichen Partitur-Abschrift; vgl. Seite 3, Ouverture, Takt 1–5.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



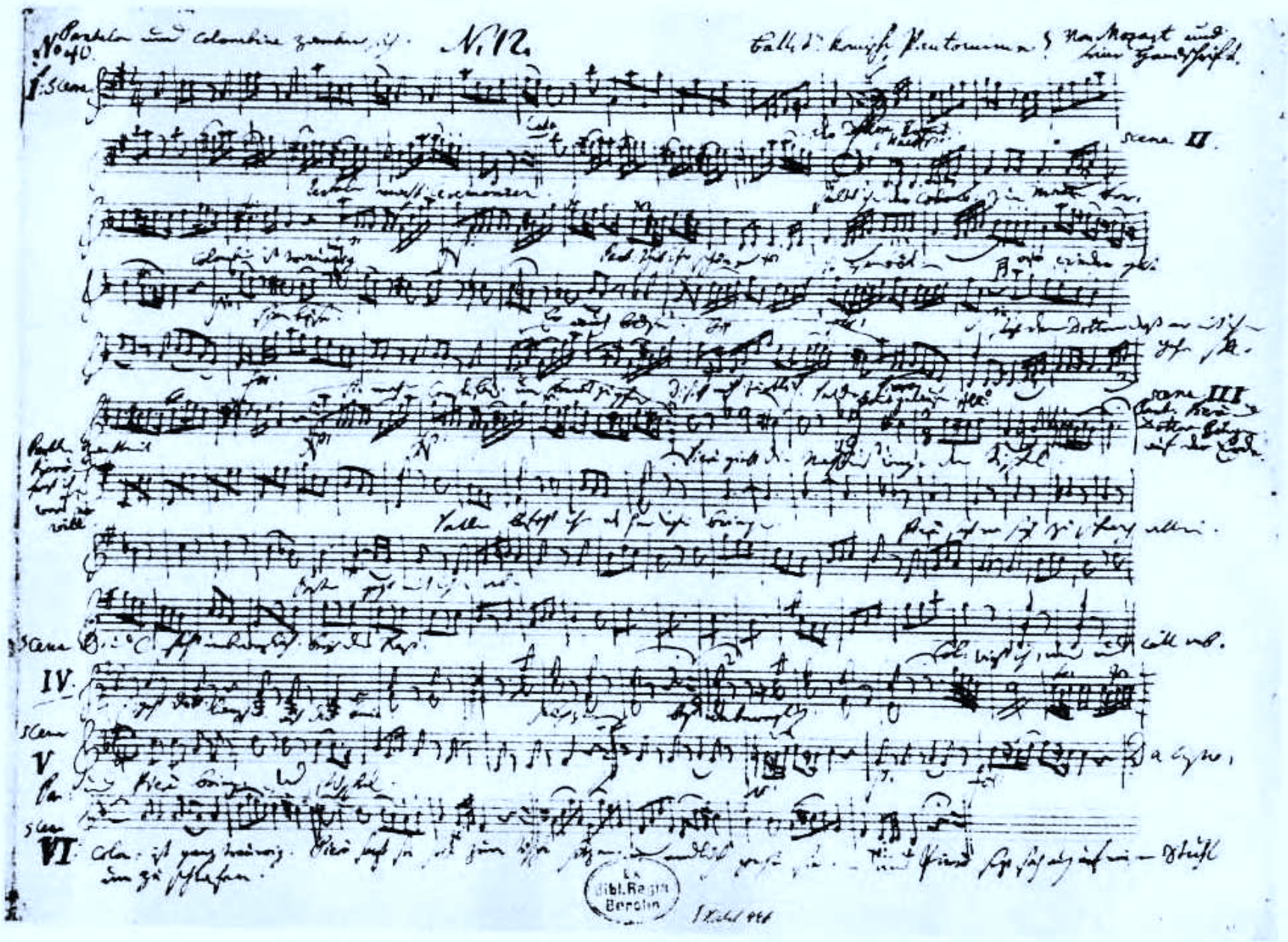
Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367: Blatt 1[r] des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (jetzt „Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Tübinger Depot der Staatsbibliothek"): vgl. Seite 49, No. 1, Chaconne, Takt 1–7.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



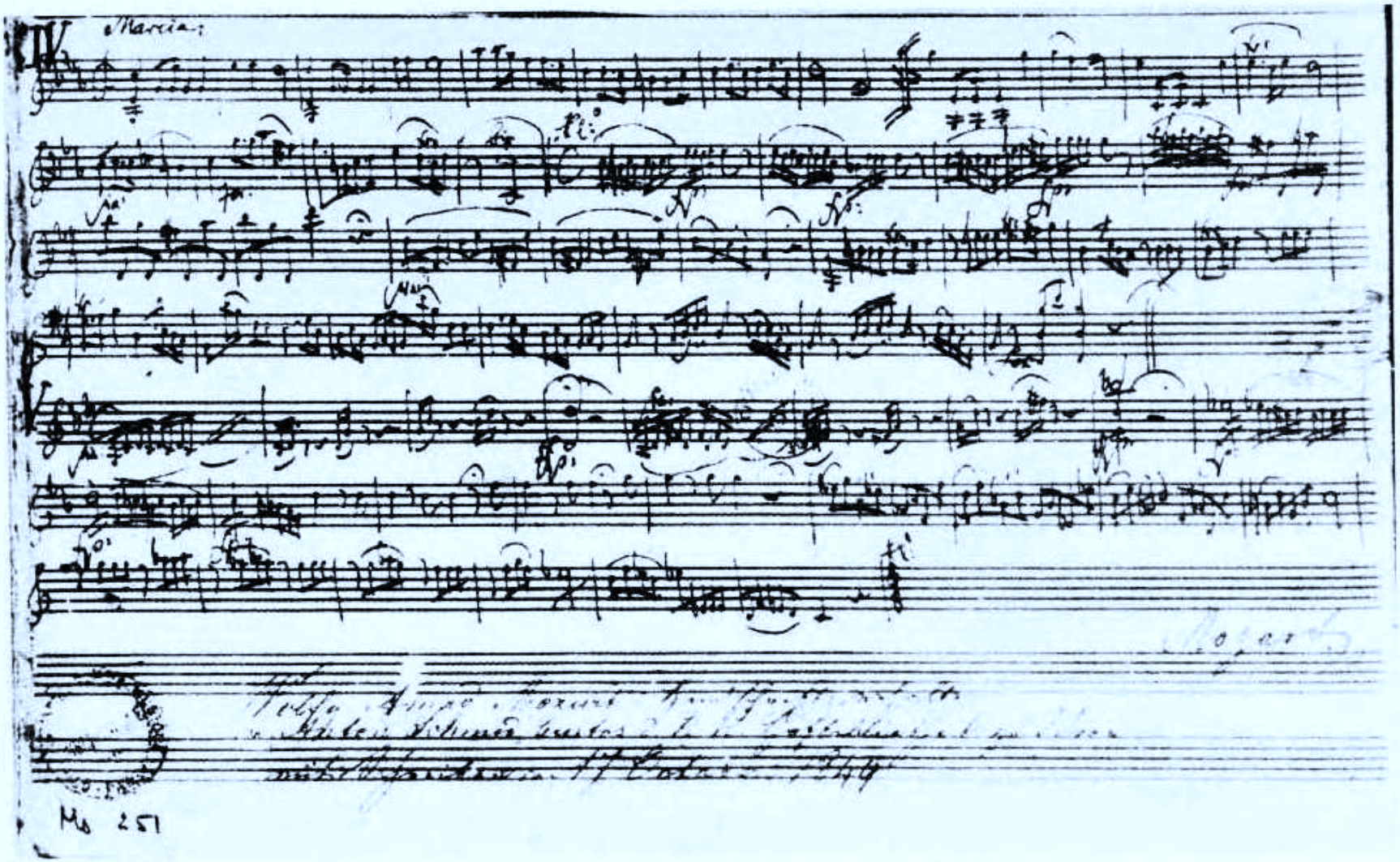
Ballettmusik zur Oper *Idomeneo* KV 367: Blatt 25[r] des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (jetzt „Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Tübinger Depot der Staatsbibliothek") vgl. Seite 73, No. 2, Takt 1–6.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Musik zu einer Faschingspantomime KV 446 (416e): Erste Seite des Autographs = Blatt 1r der vier im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindlichen Blätter (vgl. auch *Zum vorliegenden Band*, S. XIV); vgl. Seite 120–122, Fassung A, Scena I–VI.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Musik zu einer Faschingspantomime KV 446 (416^d): Letzte Seite des Autographs = einseitig beschriebenes Blatt im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire de Musique Paris (vgl. auch *Zum vorliegenden Band*, S. XIV); vgl. Seite 127, Fassung B, No. XIV und XV.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

MUSIK ZU PANTOMIMEN UND BALLETTEN

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Ballettmusik

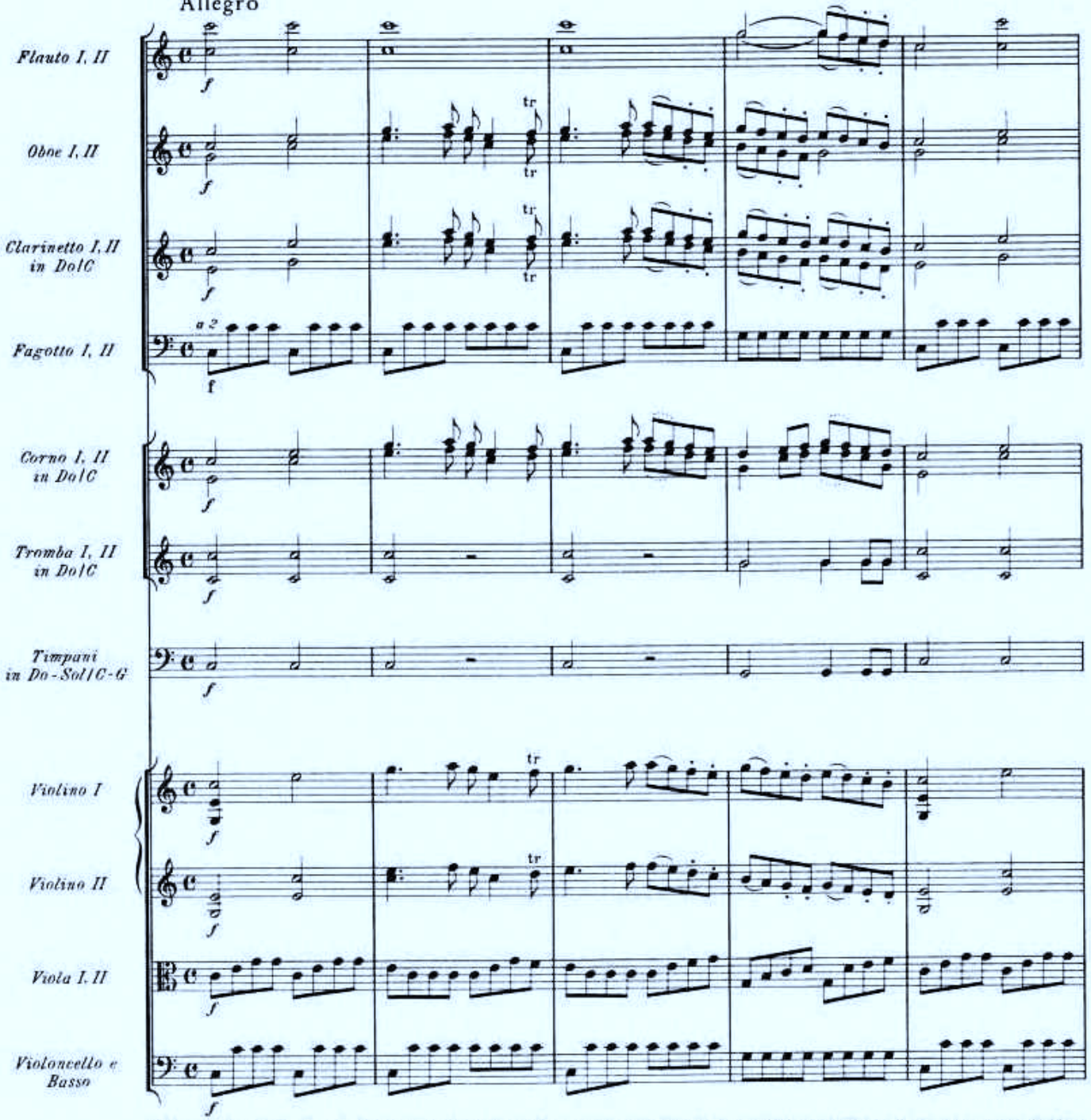
zur Pantomime „Les petits riens"

KV Anh. 10 (299b) *)

Ouverture ‹Mozart›

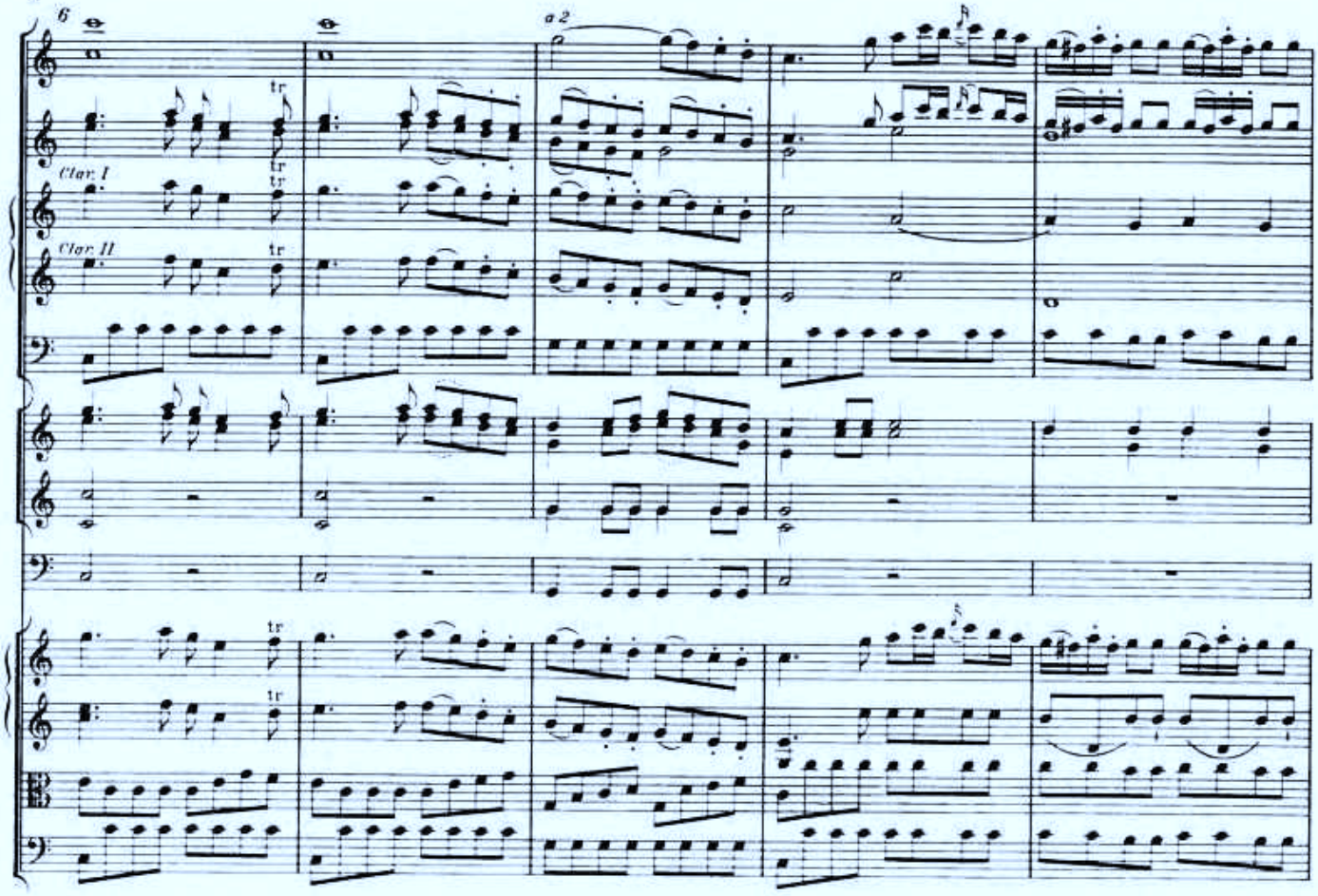
Allegro

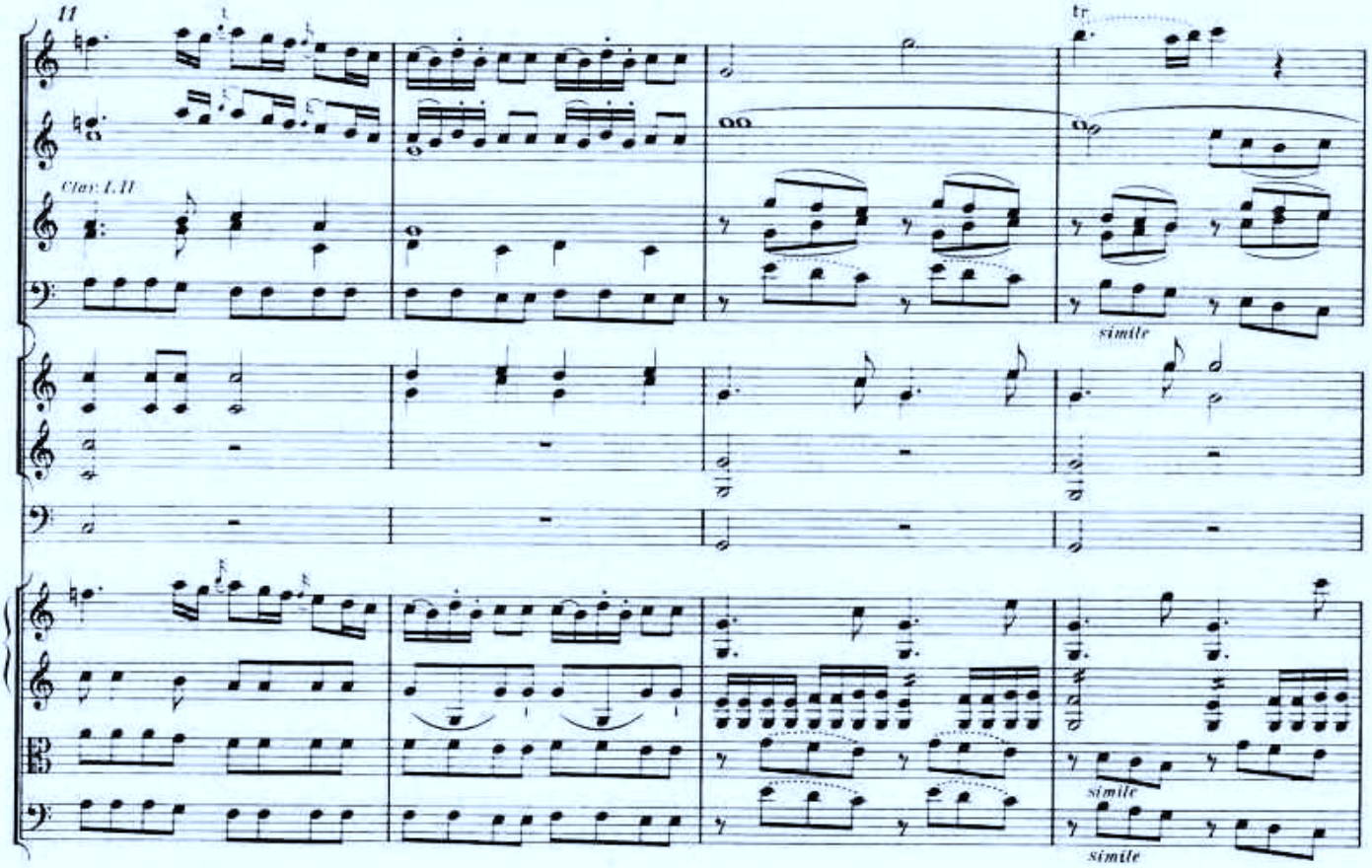
Entstanden Paris, vor dem 11. Juni 1778

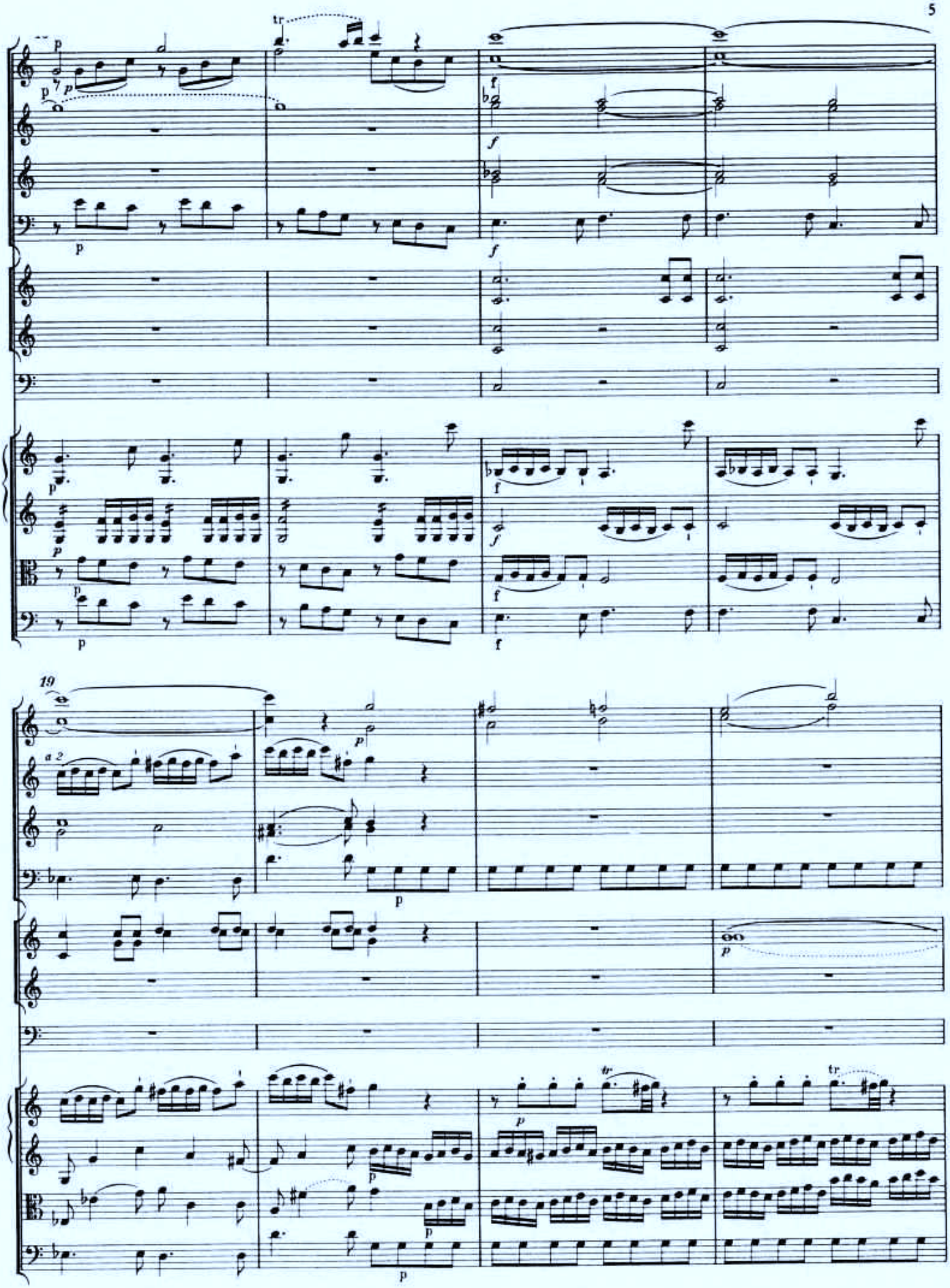


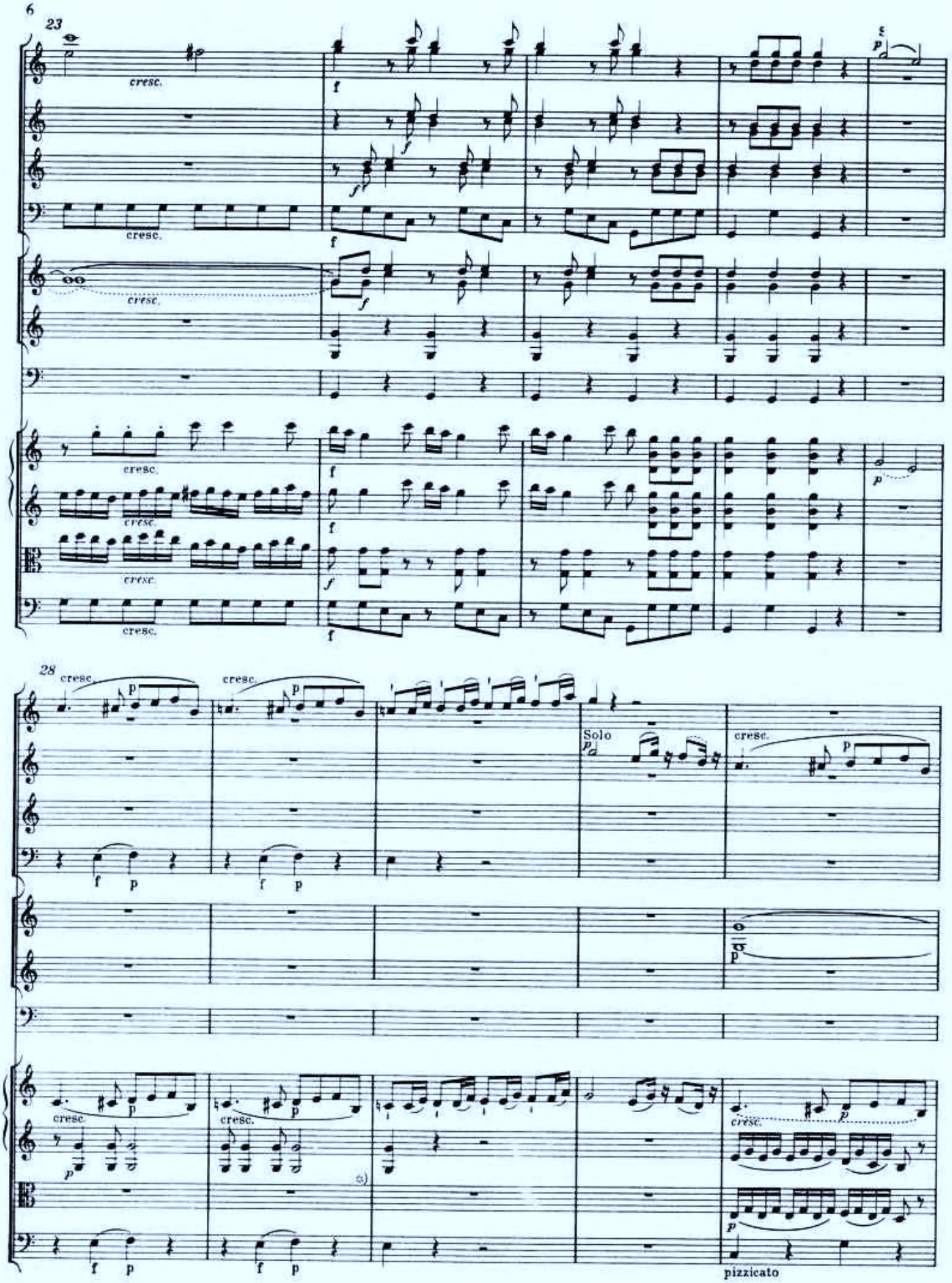
*) Nur einzelne Stücke dieser Ballettmusik sind von Mozart komponiert, und zwar mit größter Wahrscheinlichkeit die Ouverture sowie die Nummern 9–12, 15, 16 und 18; möglicherweise auch noch die Nummern 4, 5, 7, 8, 13, 14, 17. Nicht von Mozart stammen dürften die Nummern 1–3, 6, 19 und 20. Zur Echtheitsfrage vgl. Vorwort, S. VIII–X, und Krit. Bericht.

© 1963 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

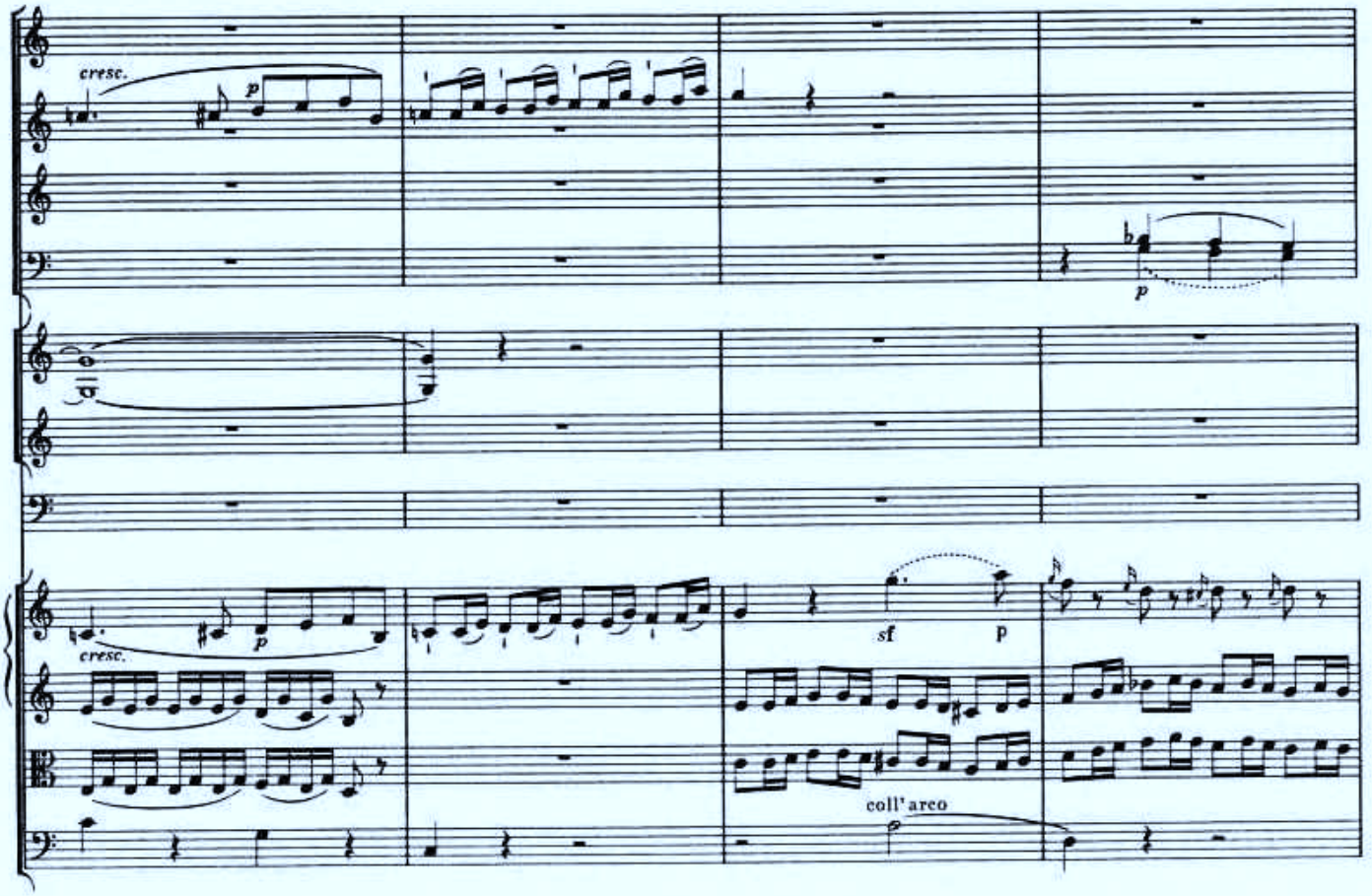

6
a 2
Clar. I
Clar. II
tr

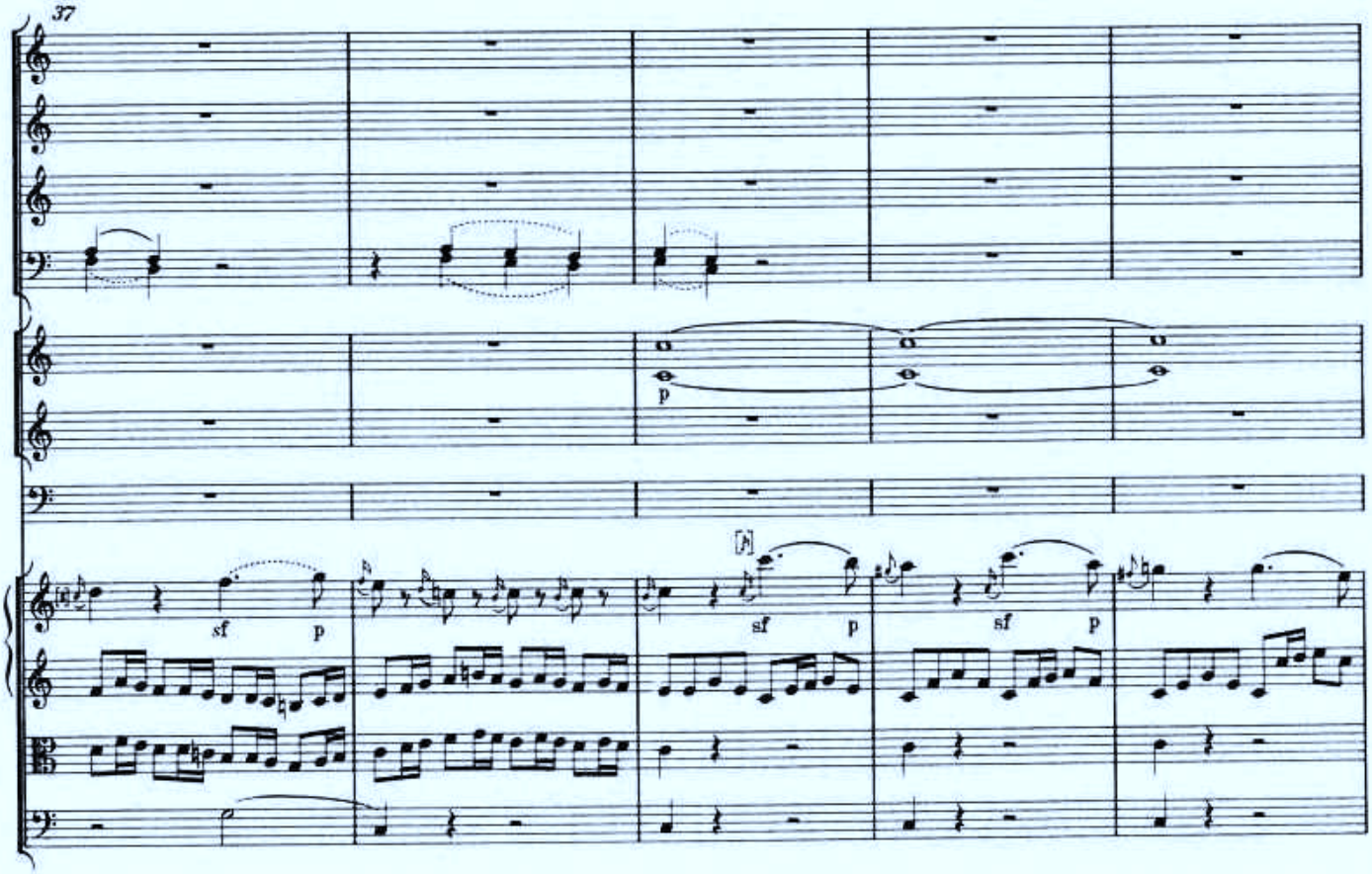

11
Clar. I, II
tr
simile
simile
simile

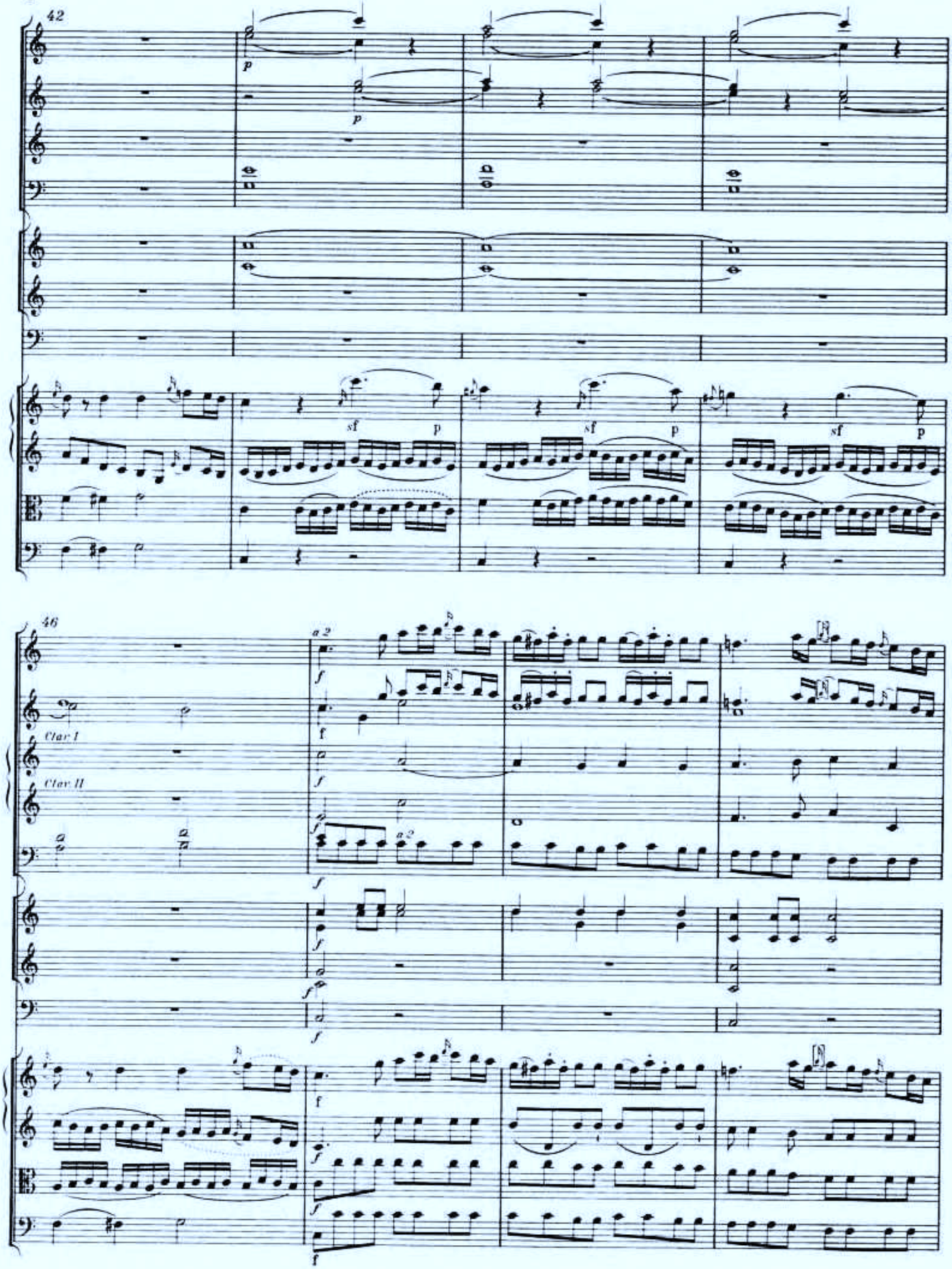

19
a 2

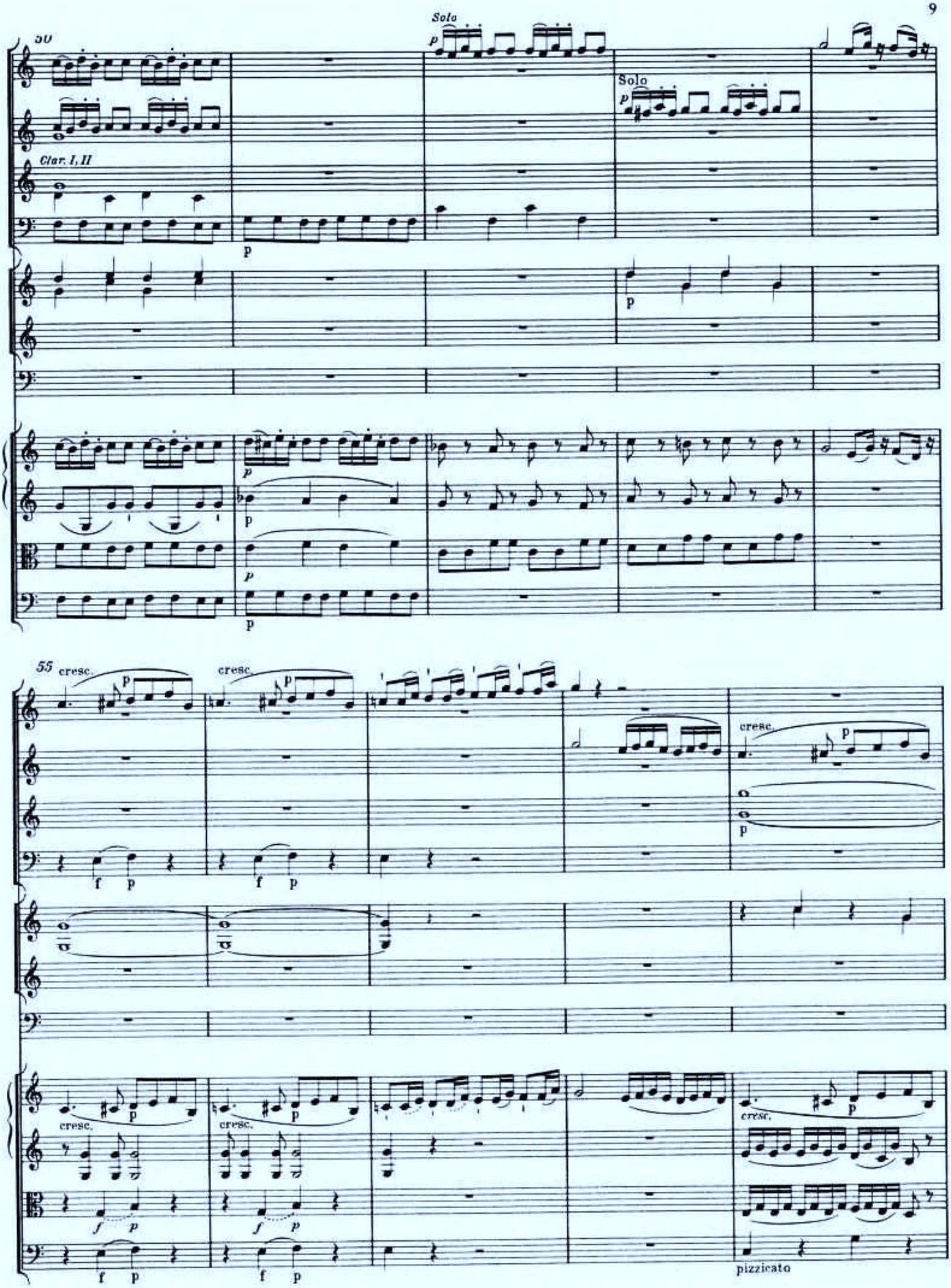


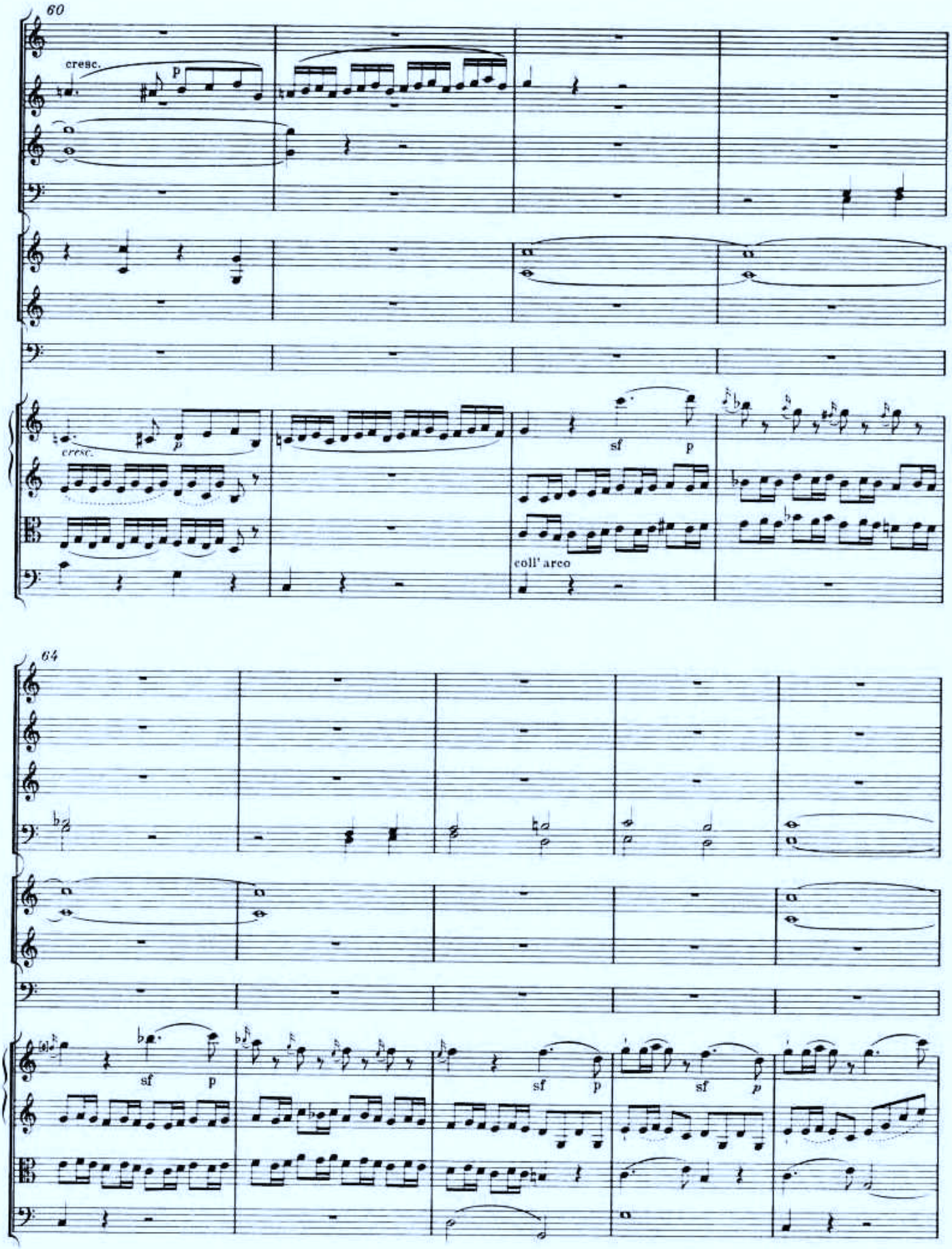
*) Ossia in Viola für T. 28/29: wie T. 55/56.

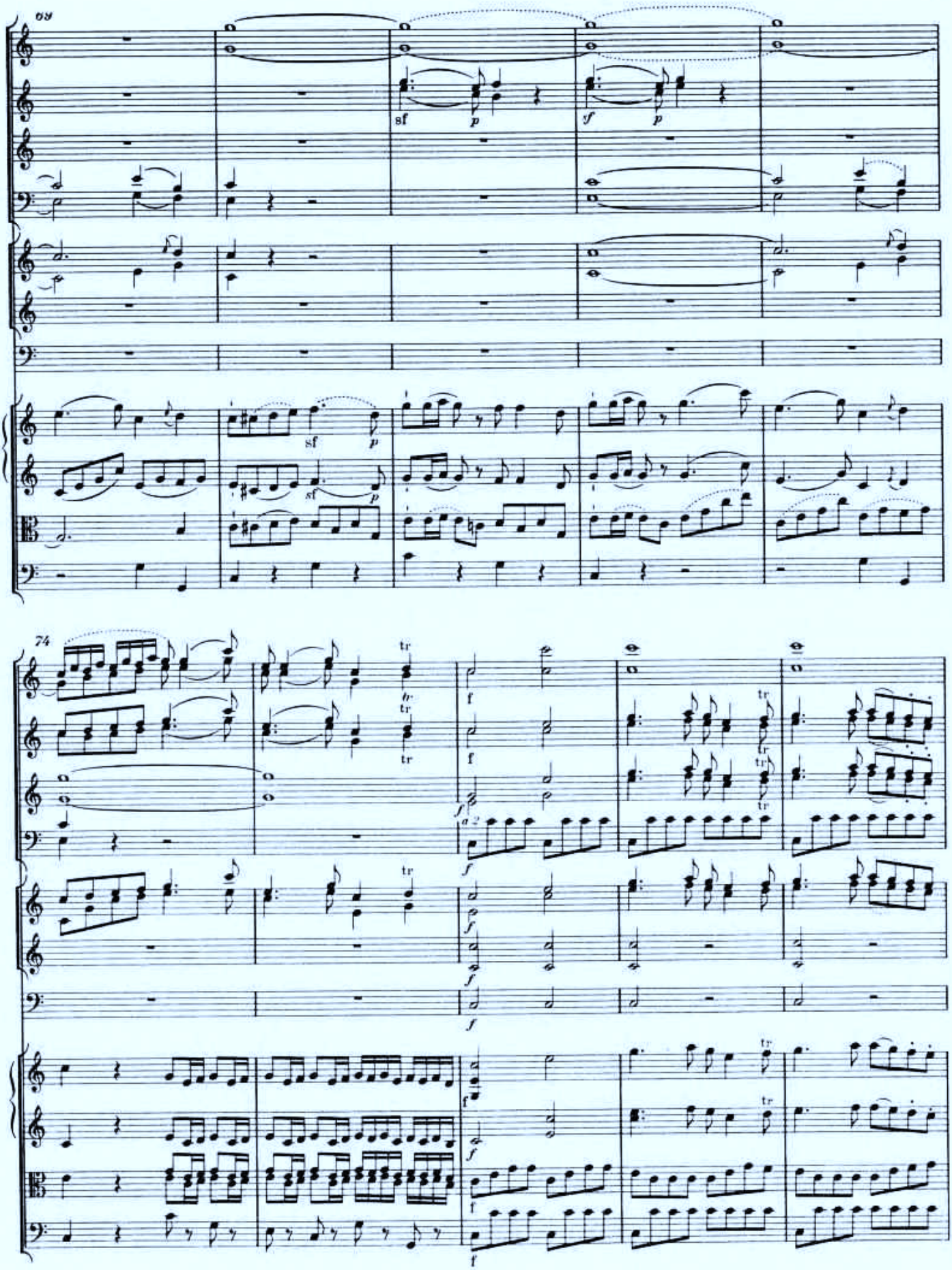

cresc.
p
p
cresc.
p
sf
p
coll' arco

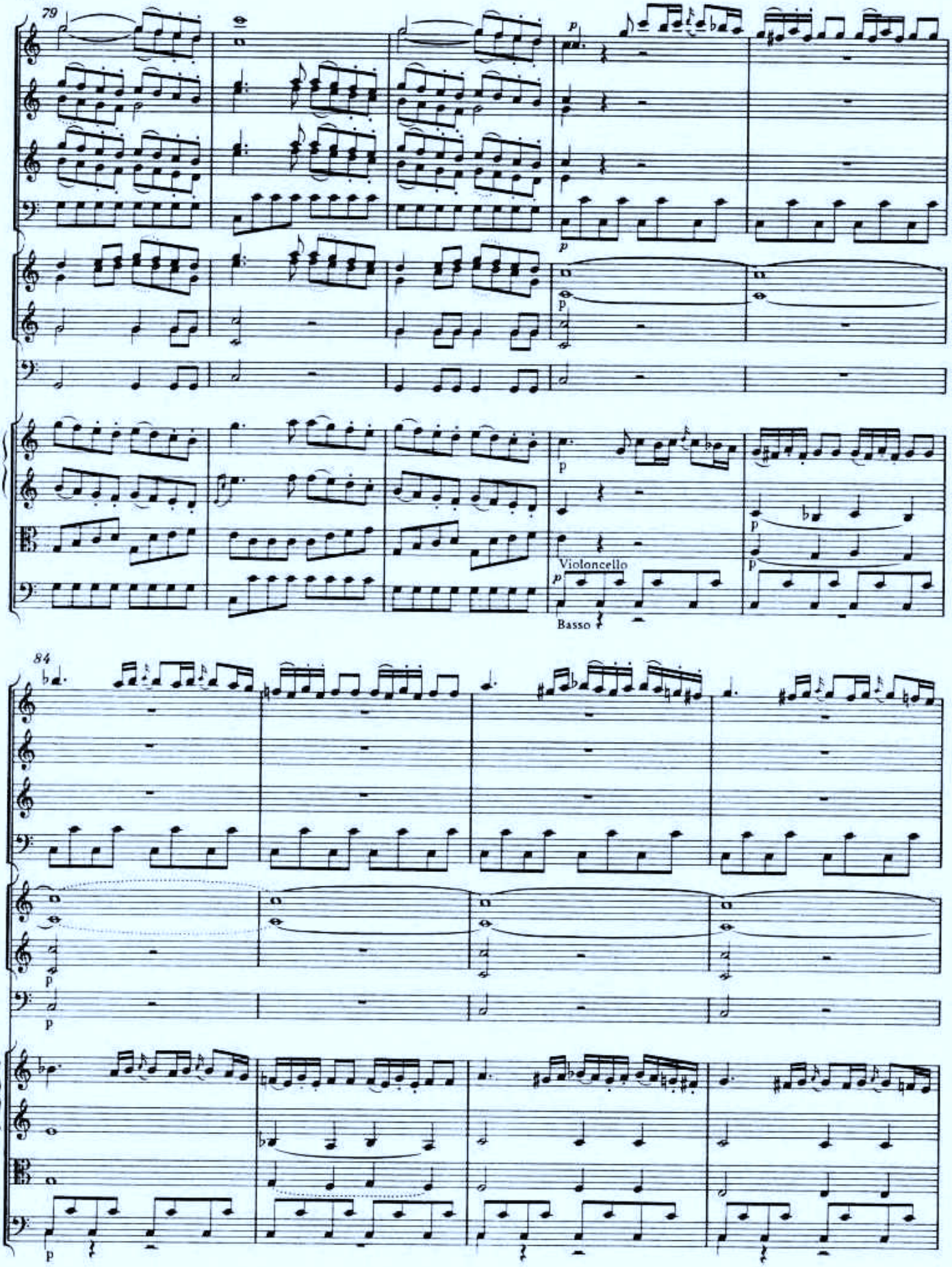

37
p
sf
p
[A]
sf
p
sf
p

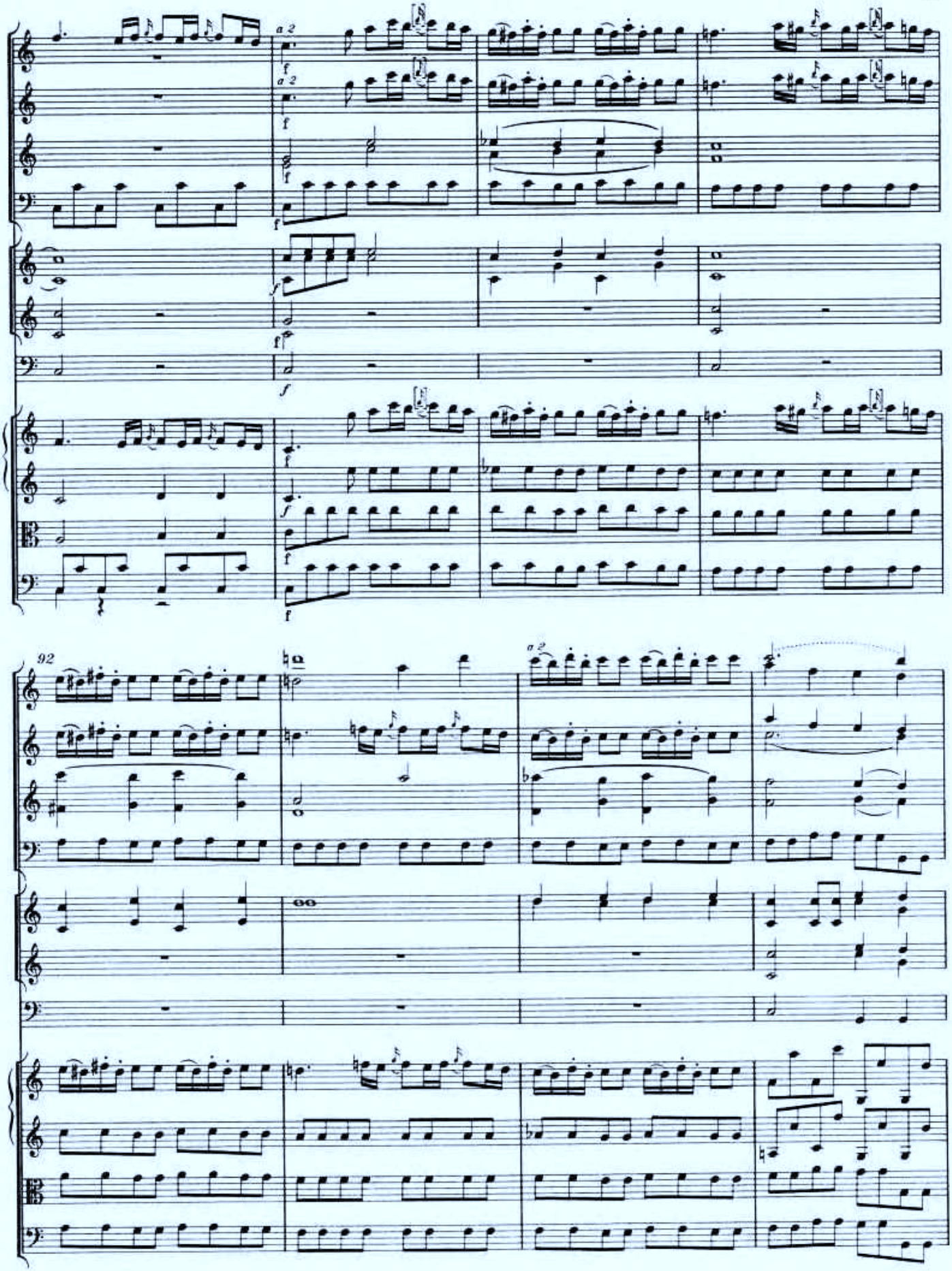

42
46
Clar I
Clar II
a 2

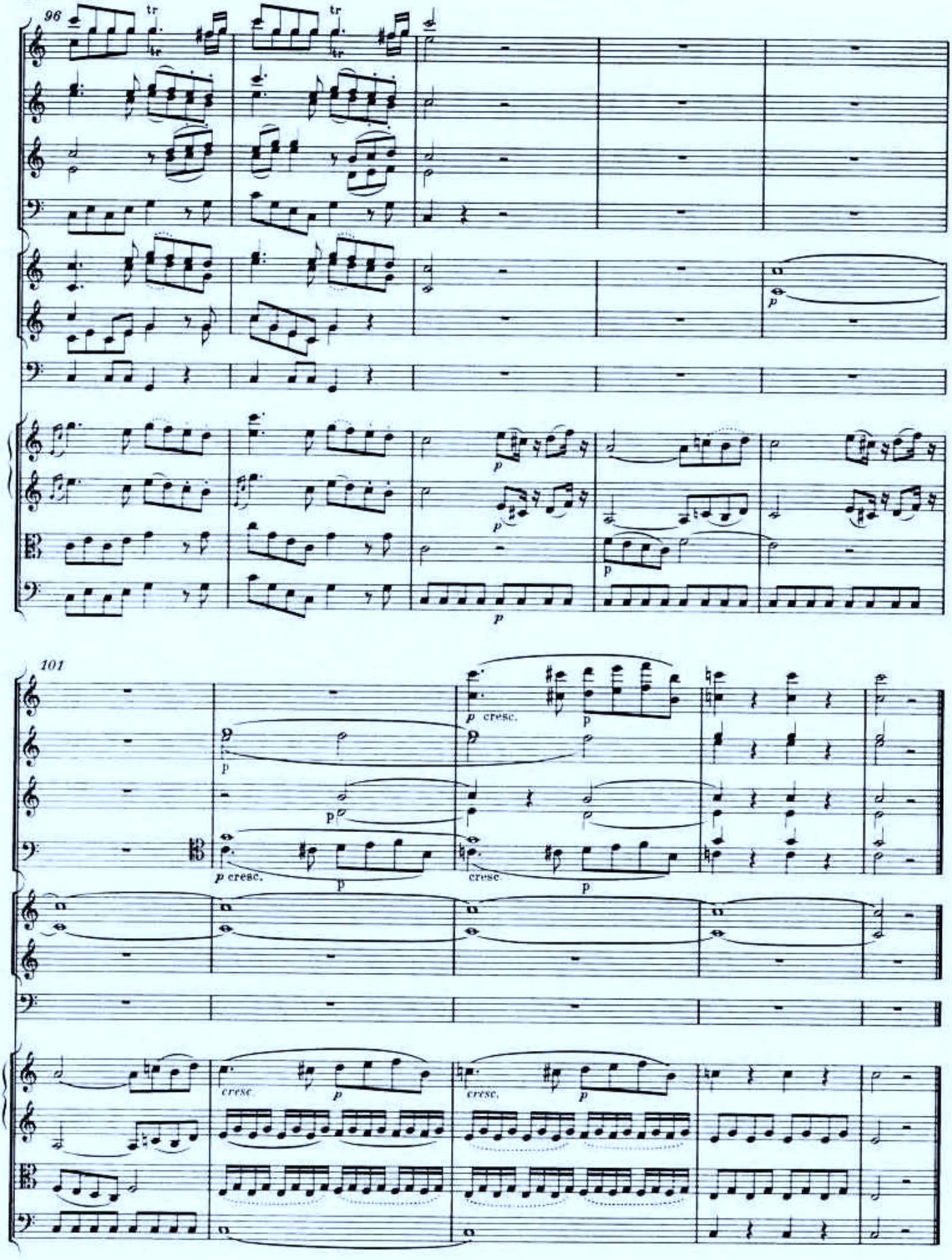

50
Solo
Solo
Clar. I, II
55
cresc.
pizzicato

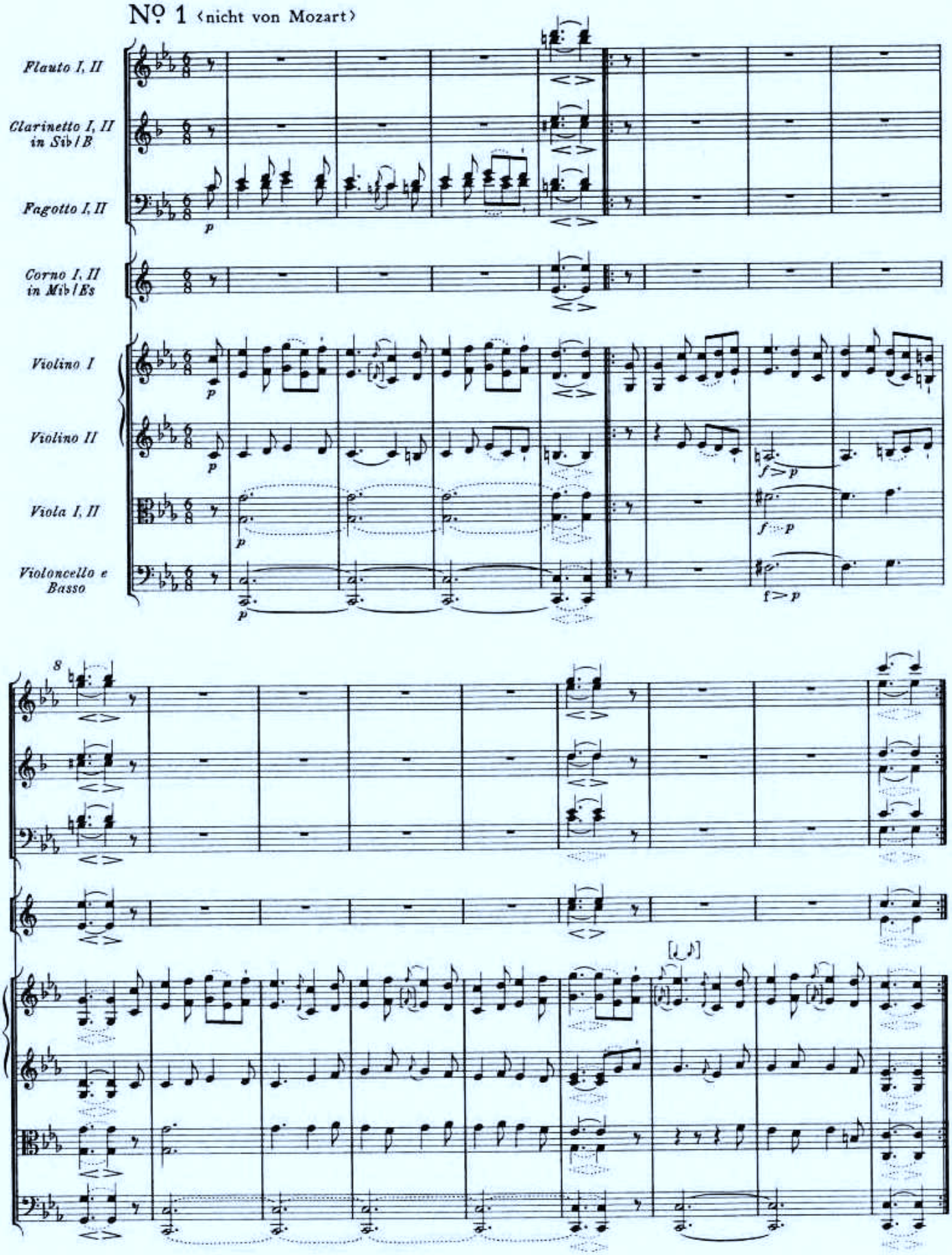

60
cresc.
p
cresc.
p
sf
p
coll' arco
64
sf
p
sf
p
sf
p

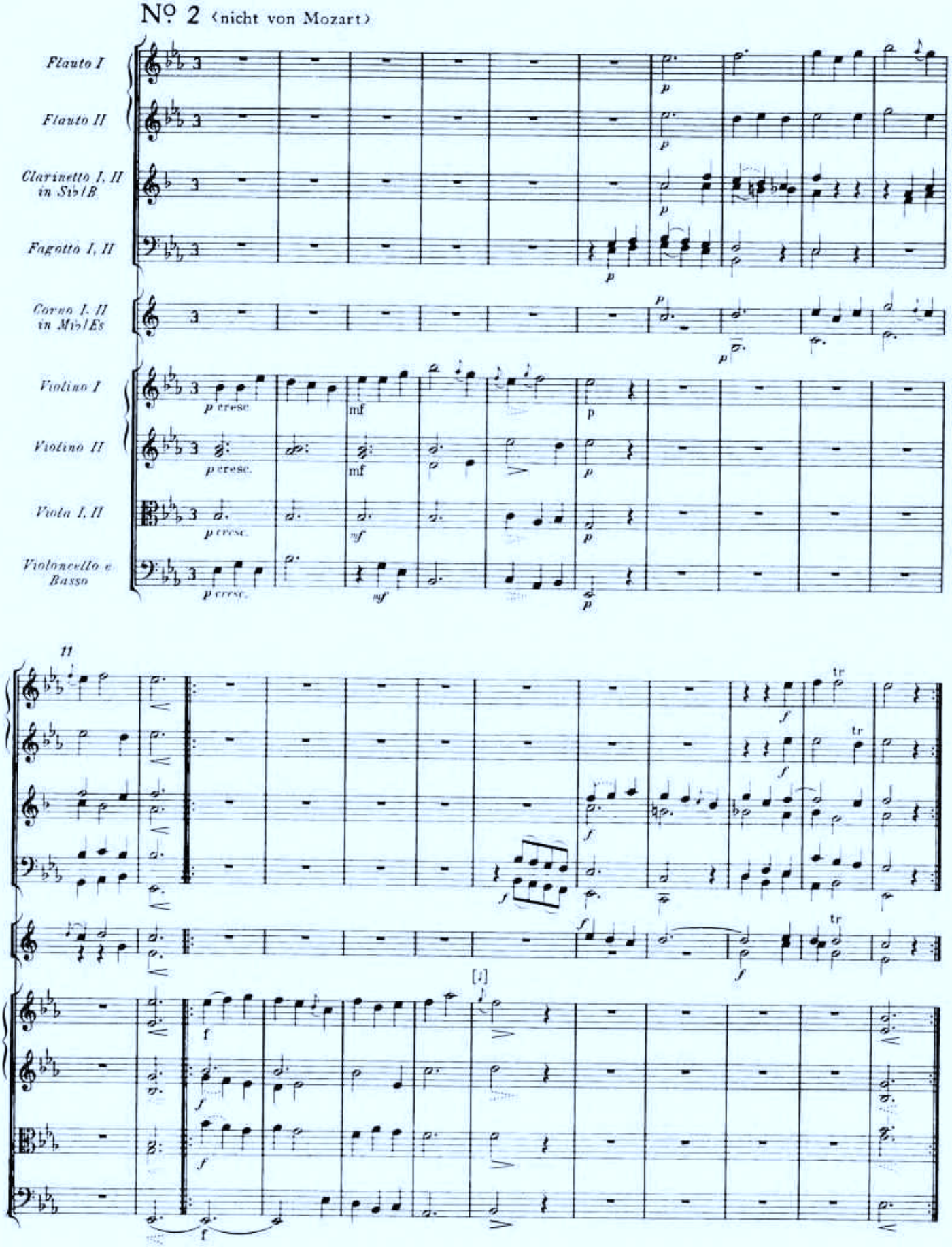

68
74


79
Violoncello
Basso
84

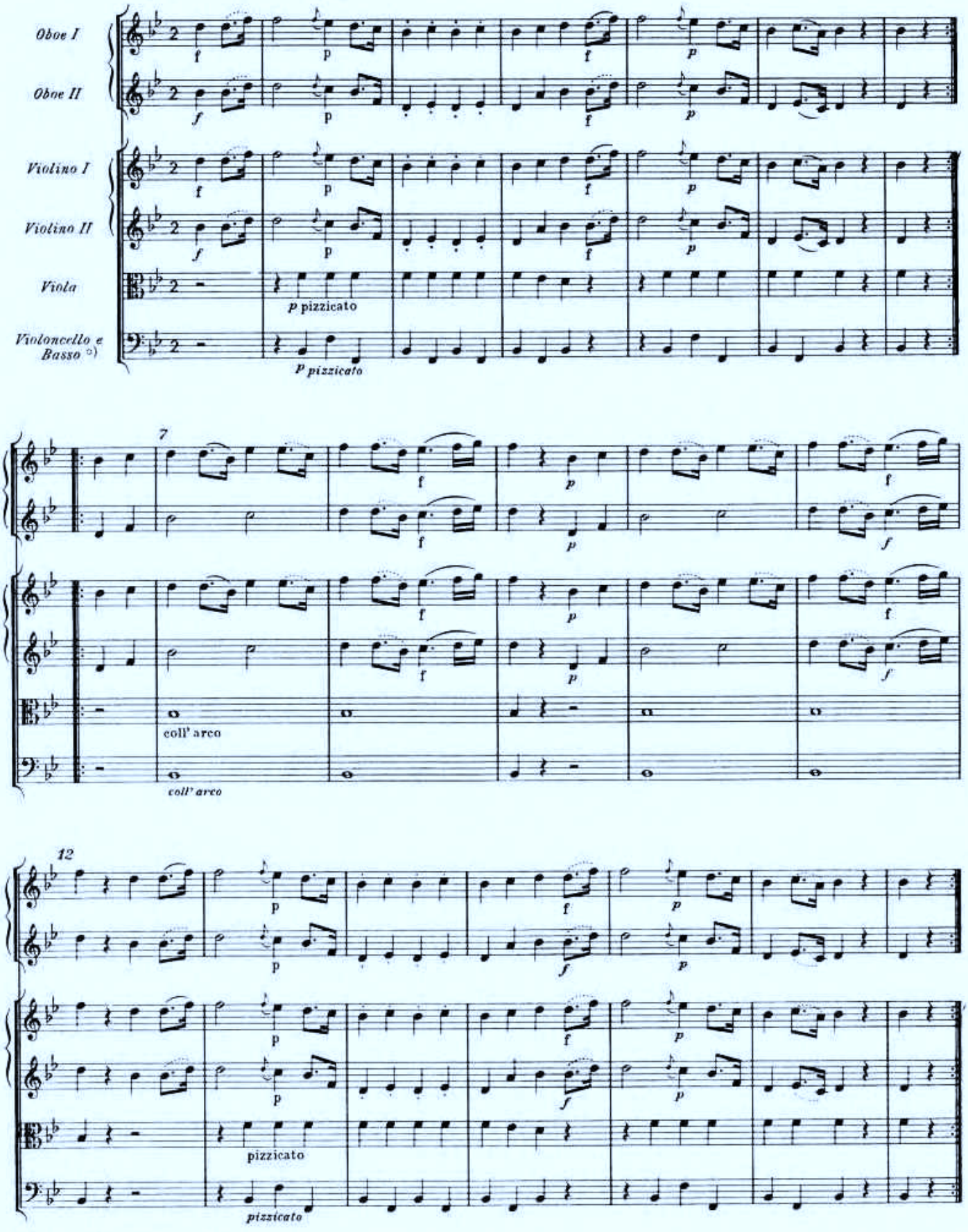

a 2
f
92


96
tr
p
101
p cresc.
cresc.

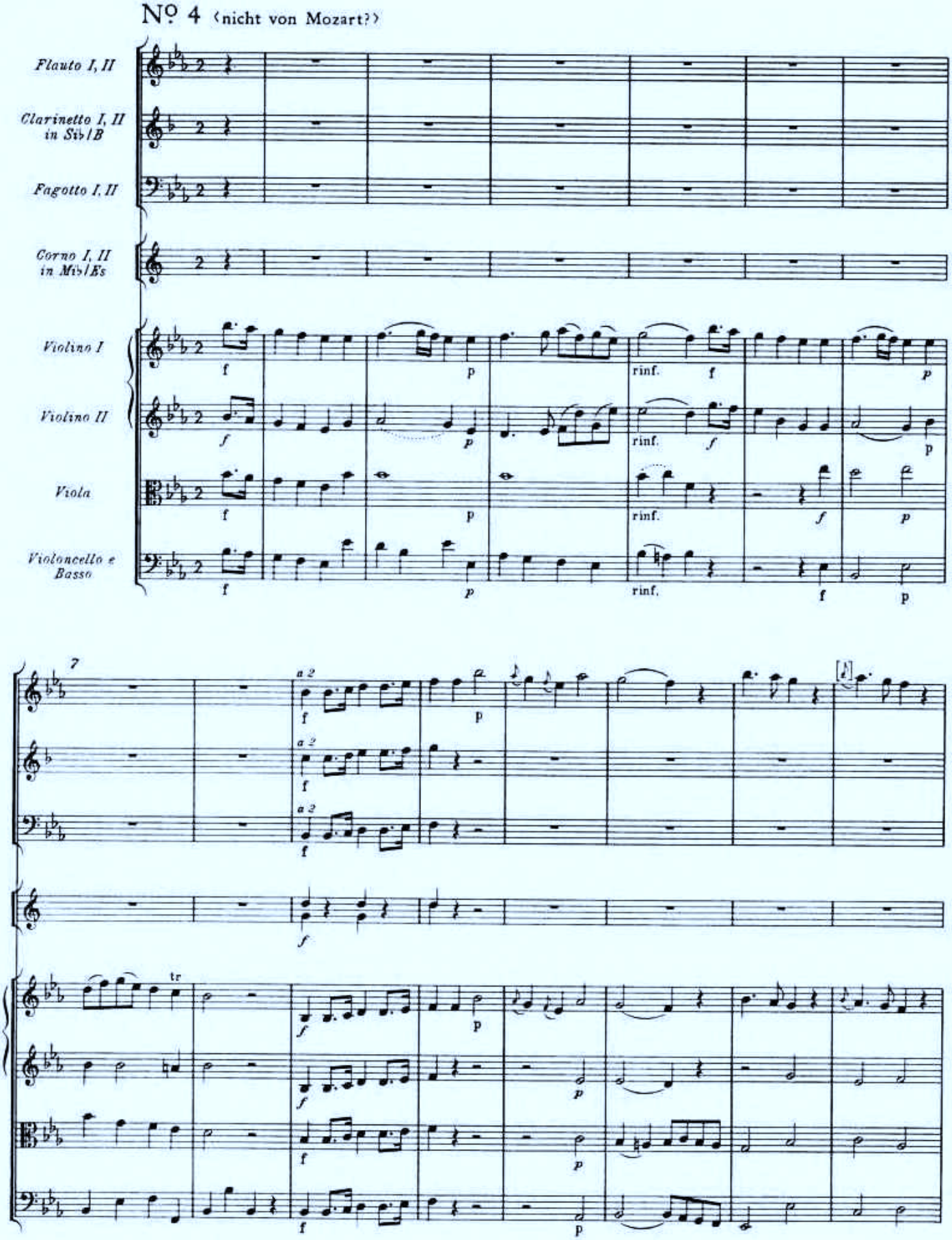

Nº 1 ‹nicht von Mozart›
Flauto I, II
Clarinetto I, II in Sib / B
Fagotto I, II
Corno I, II in Mib / Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
8

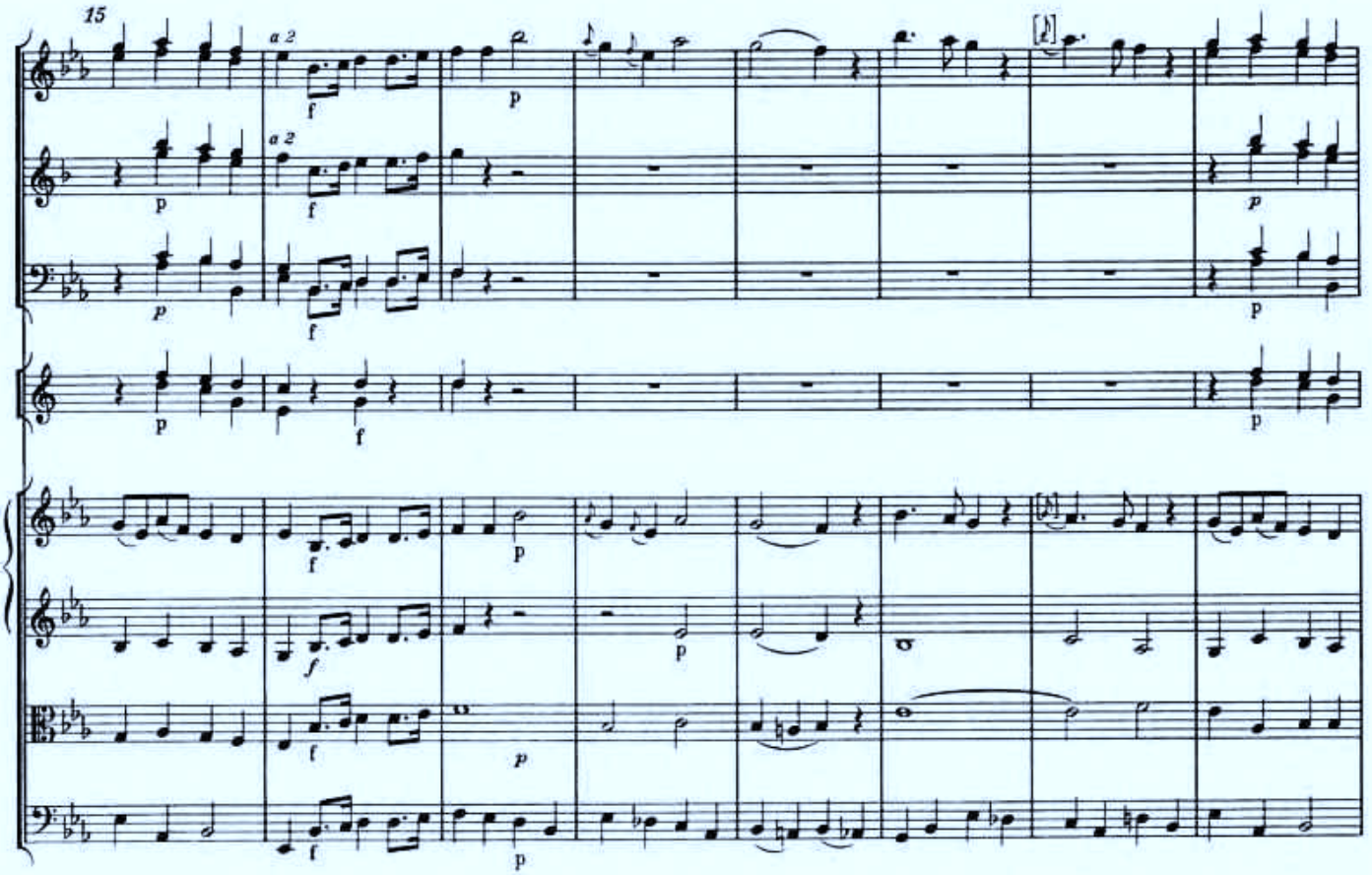

Nº 2 (nicht von Mozart)
Flauto I
Flauto II
Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
p cresc.
mf
sf
tr

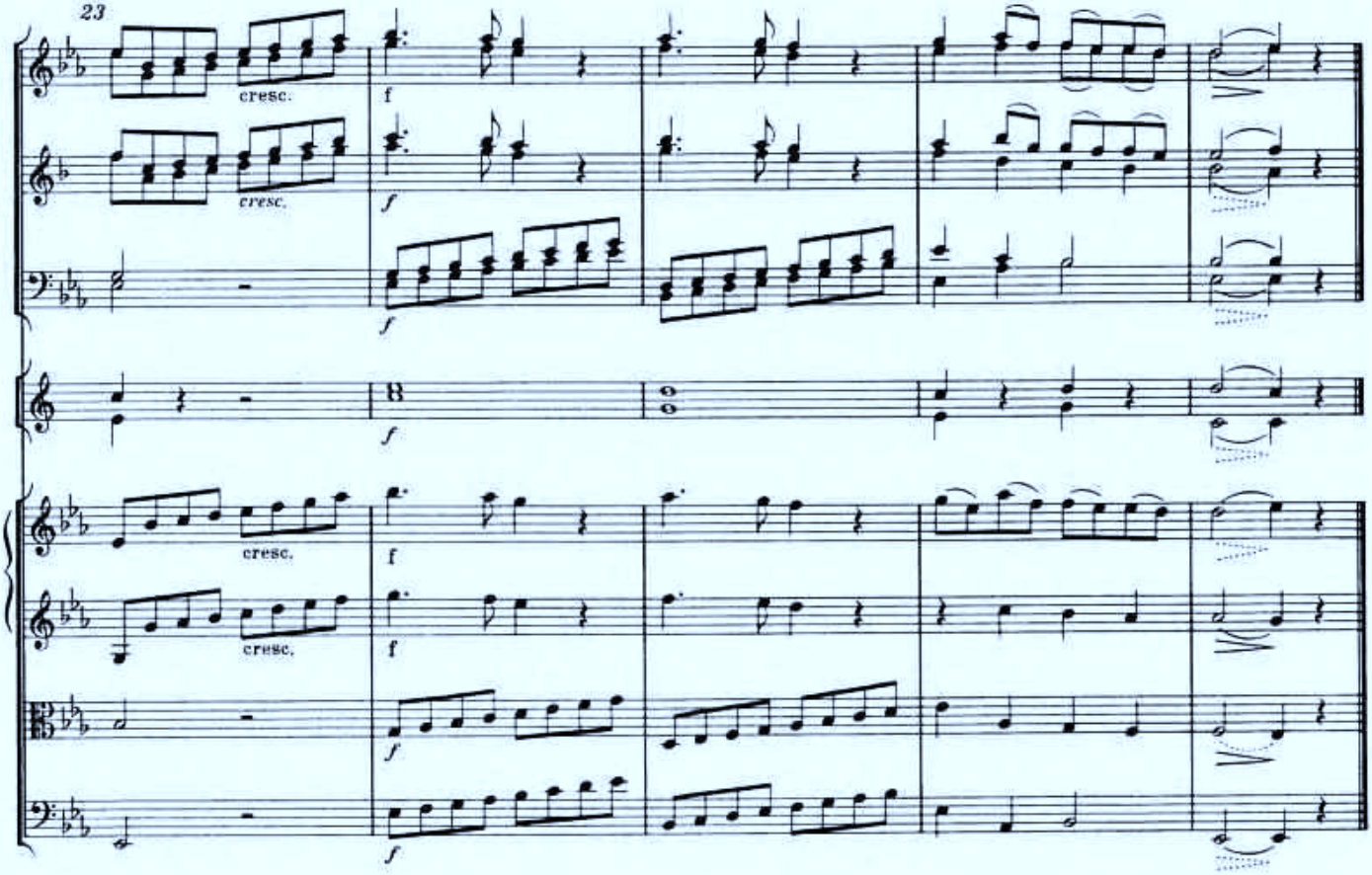
Nº 3 ‹nicht von Mozart›



*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. X.

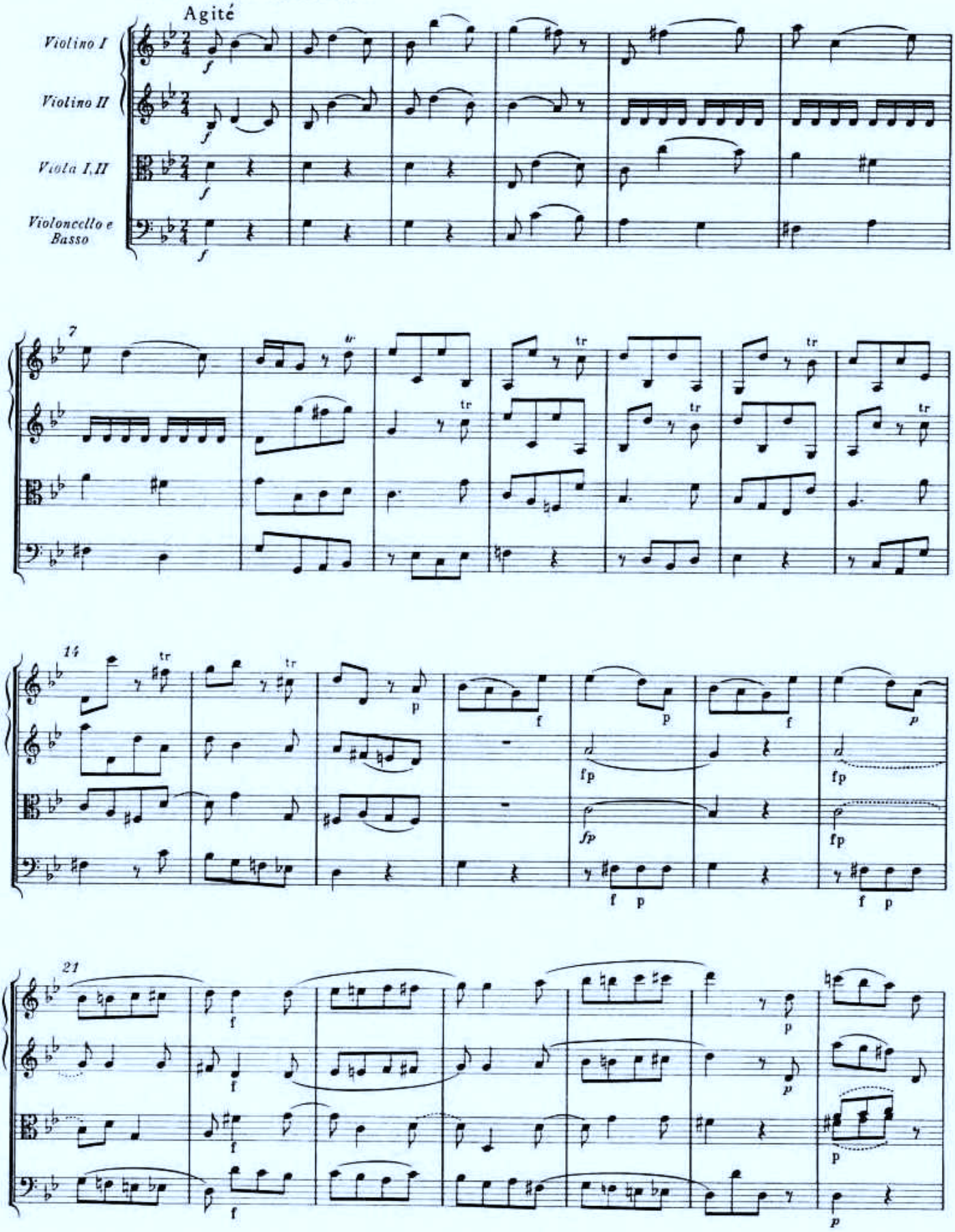

Nº 4 (nicht von Mozart?)
Flauto I, II
Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
rinf.
7
a 2
tr

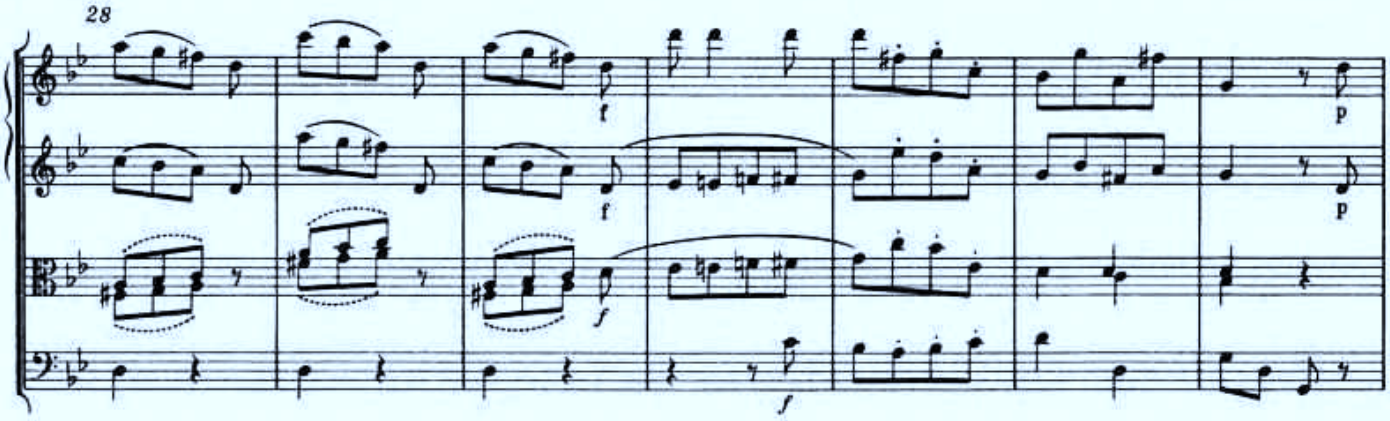

15
a 2
a 2

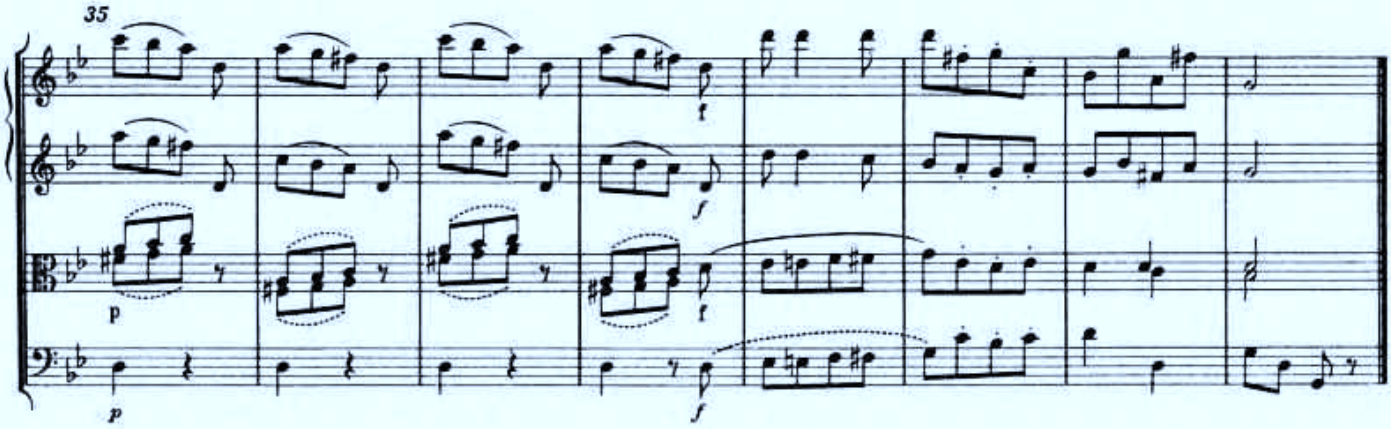

23
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

No. 5 ‹nicht von Mozart?›

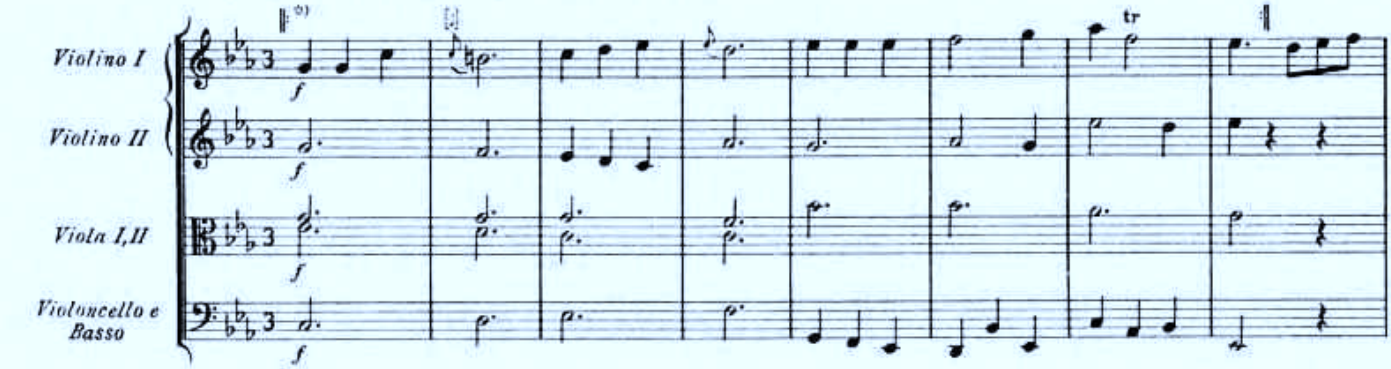
Agité

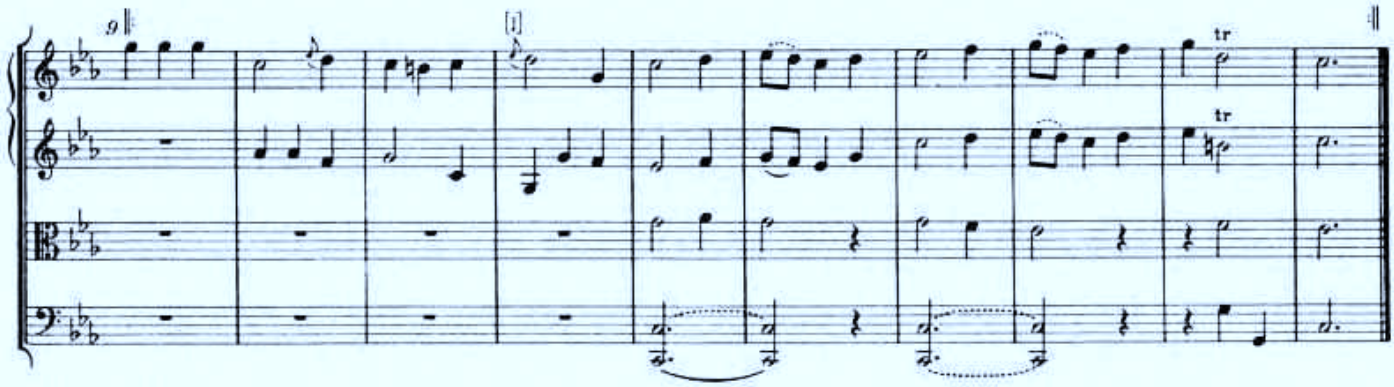






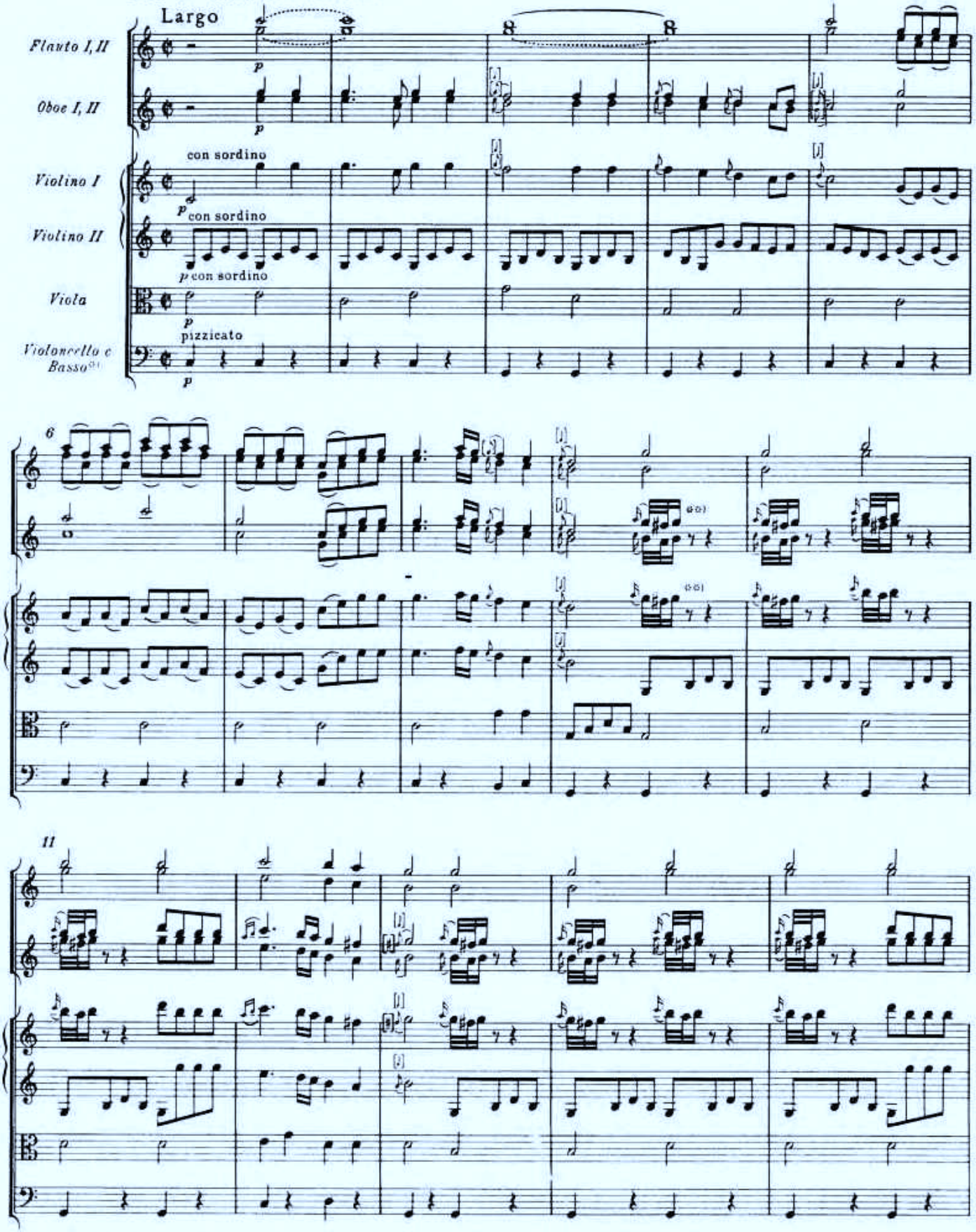
Nº 6 Menuet (nicht von Mozart)





*) Vgl. Vorwort, S. X.

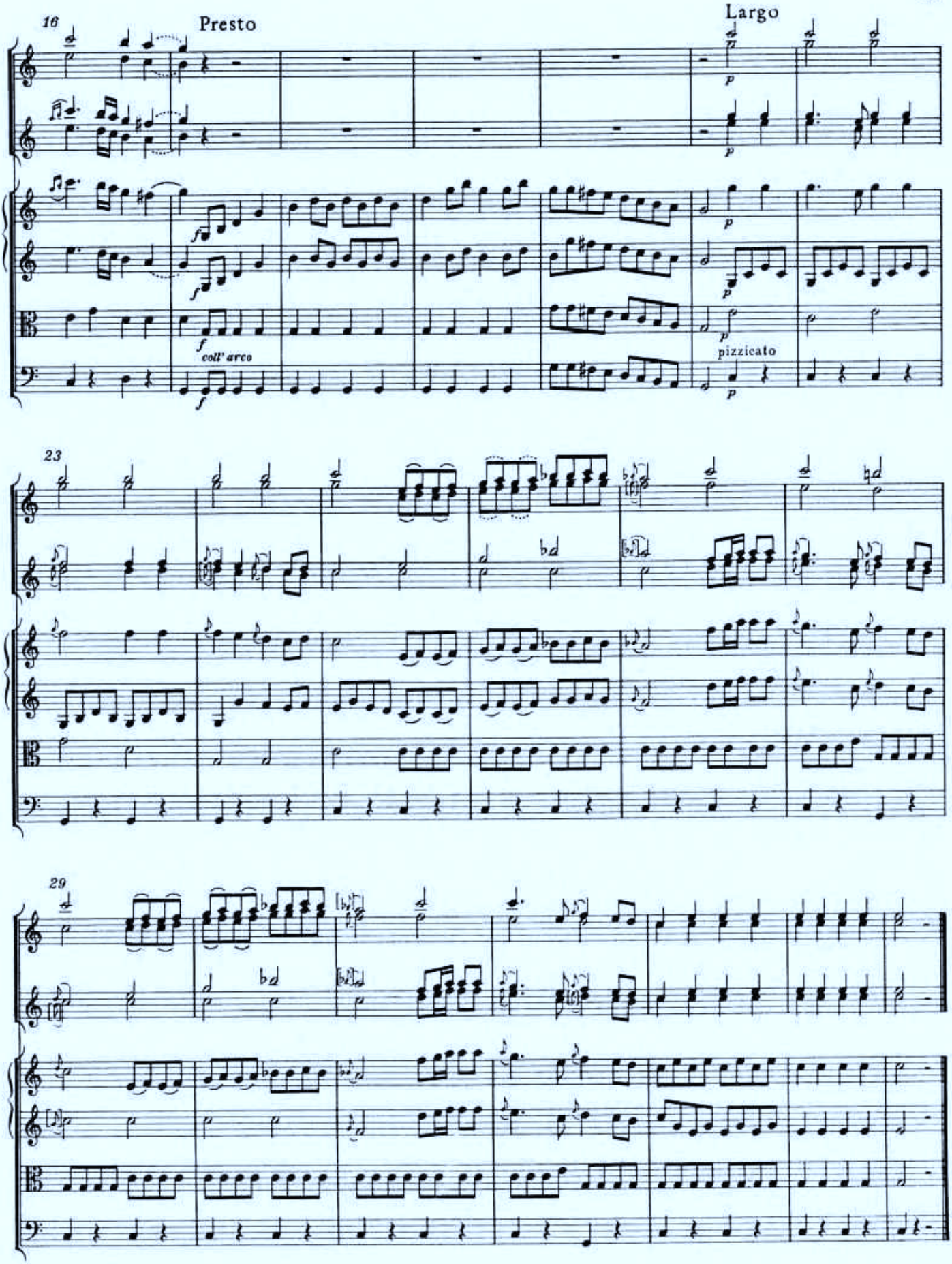
No. 7 ‹nicht von Mozart?›



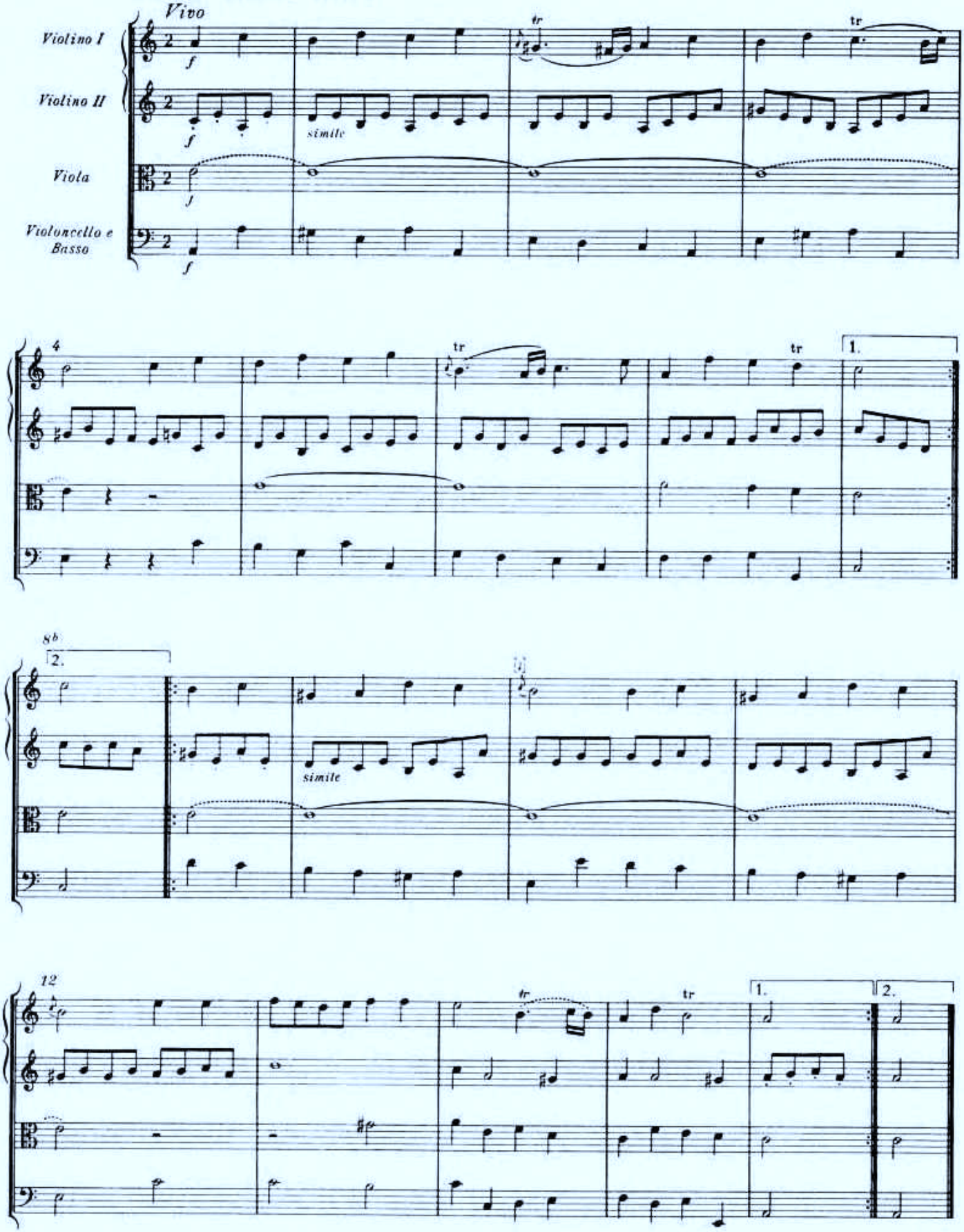
*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. X.

**) Ausführung hier und an den entsprechenden Stellen:

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

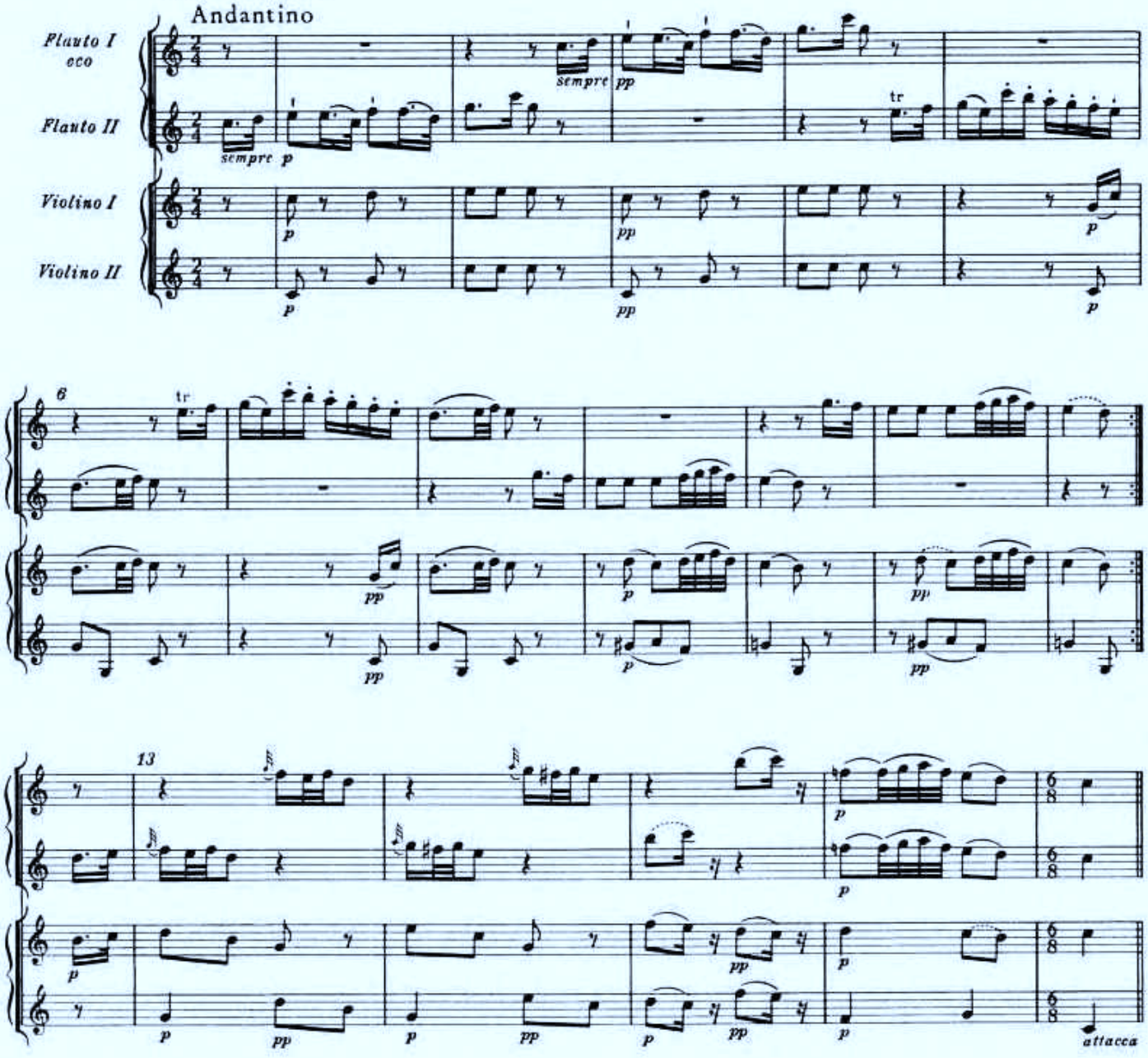

16
Presto
Largo
coll' arco
pizzicato
23
29

Nº 8 (nicht von Mozart?)



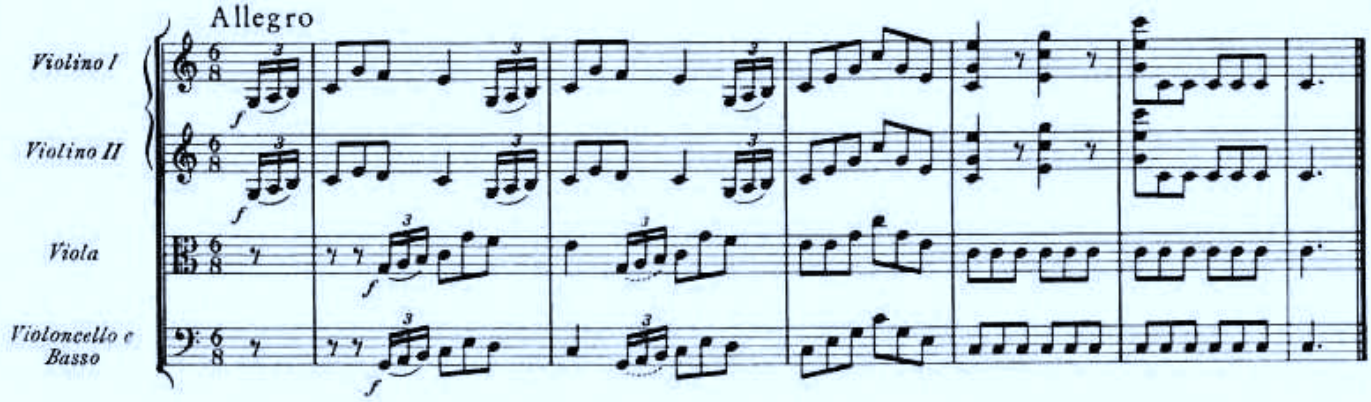
Nº 9 ‹Mozart›

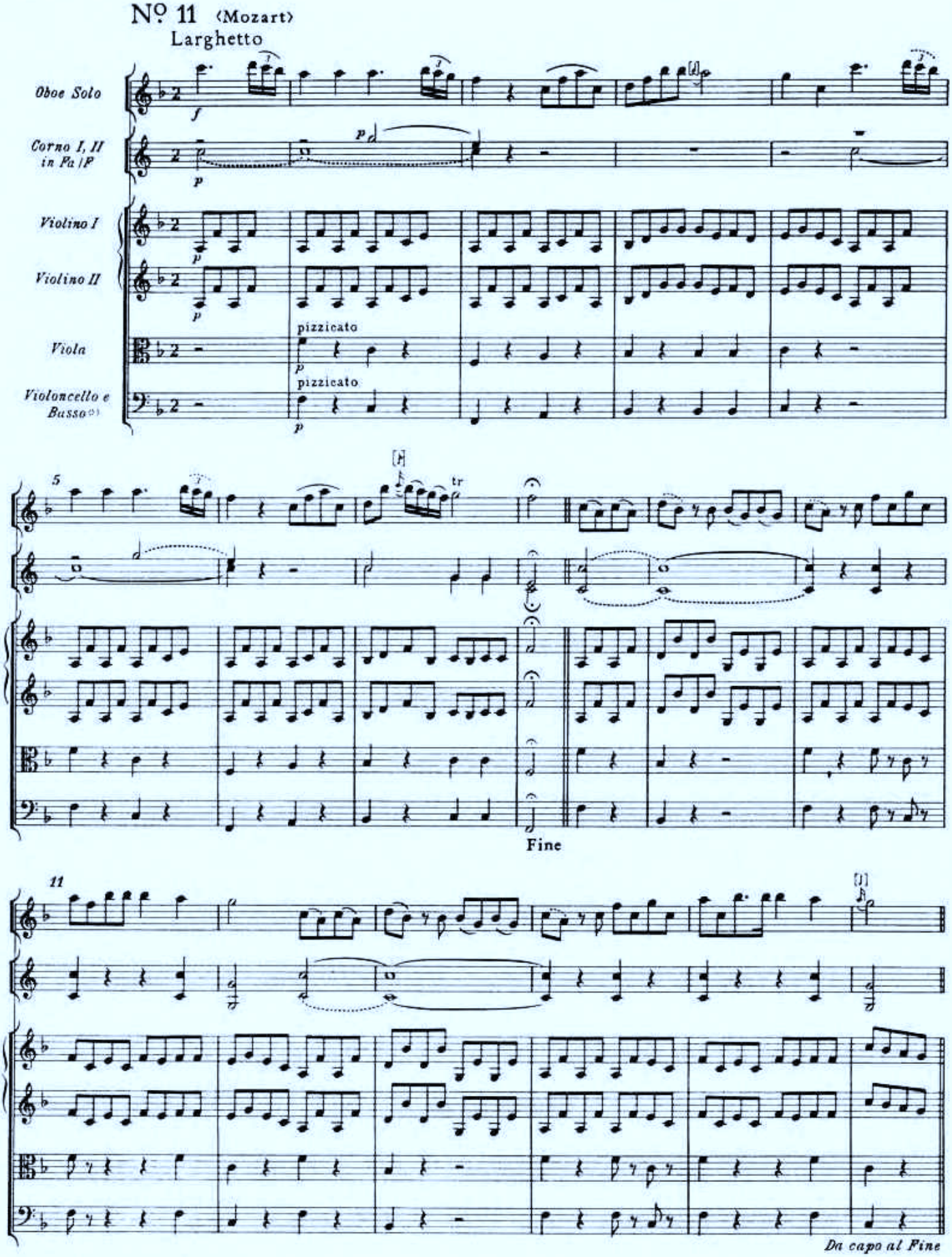
Andantino



Nº 10 ‹Mozart›

Allegro

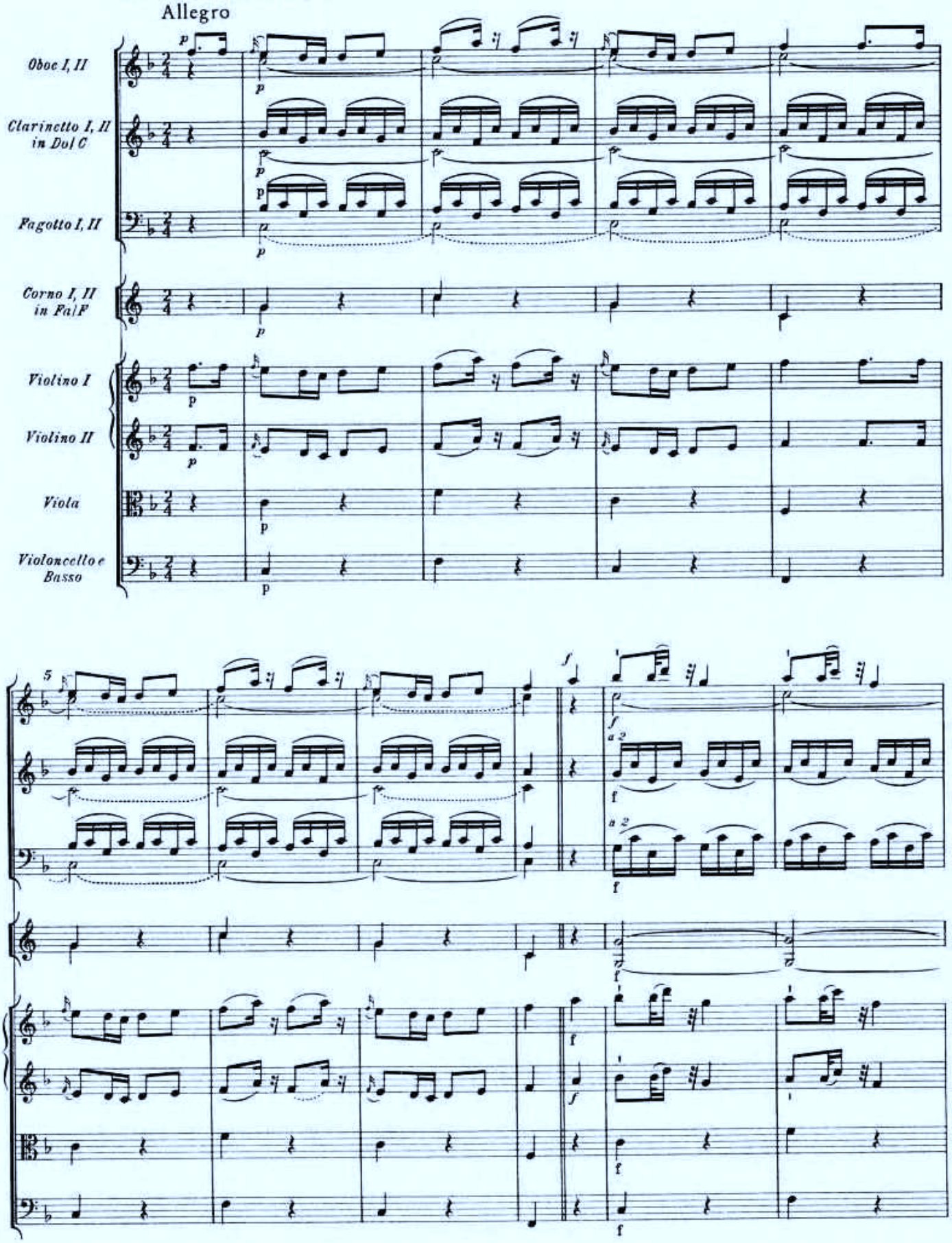


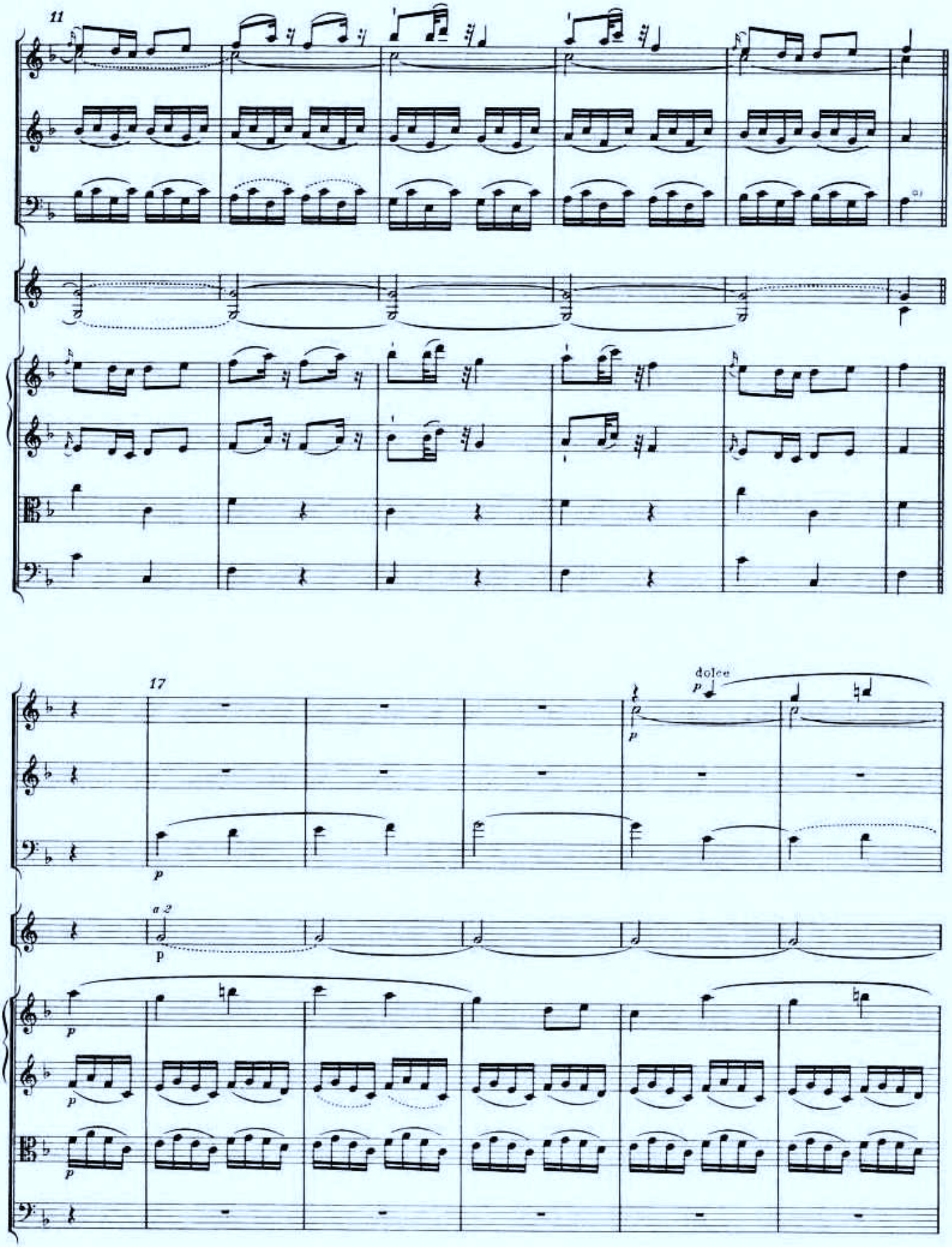


*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. X.

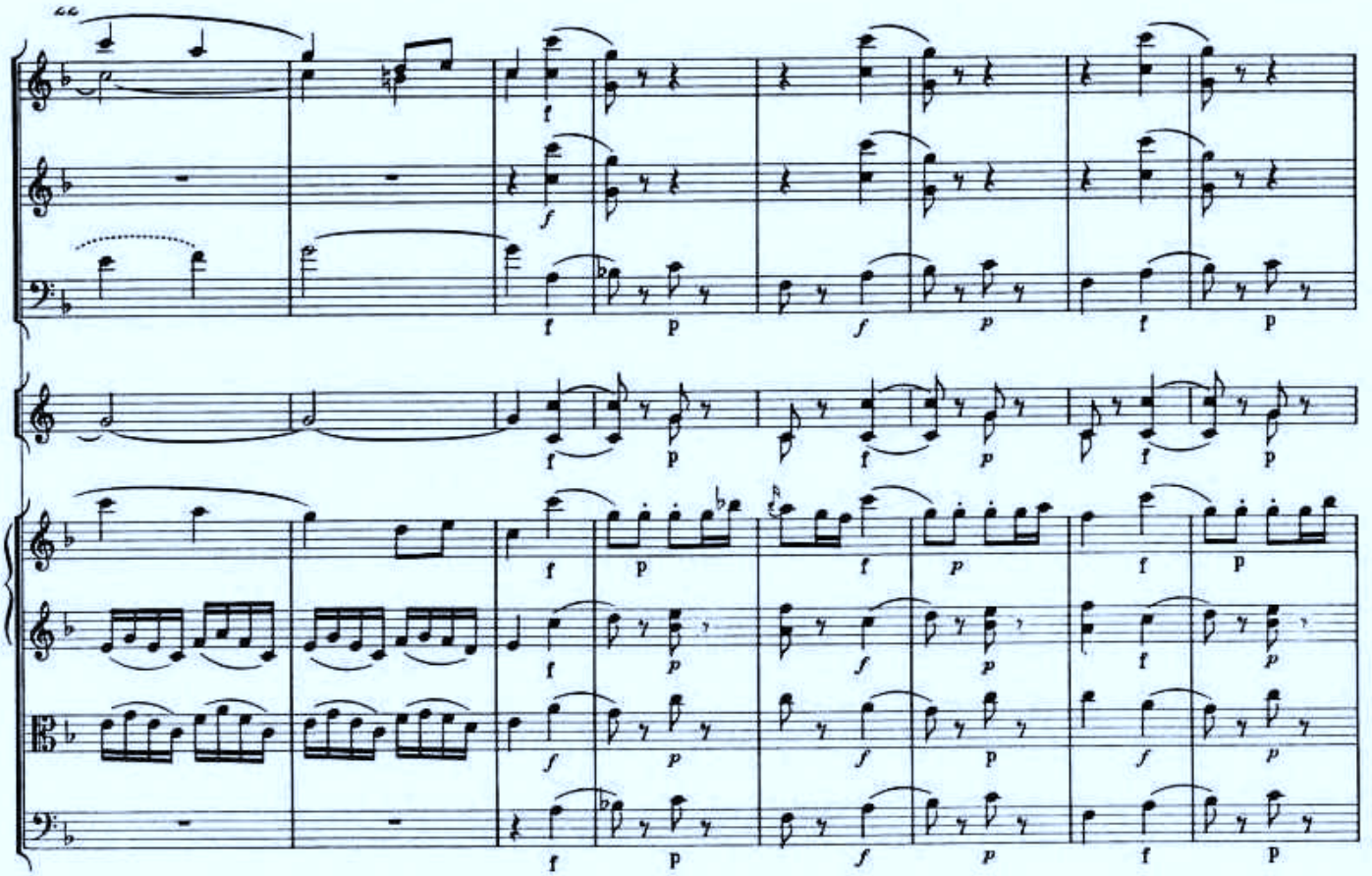
Nº 12 Gavotte ‹Mozart›

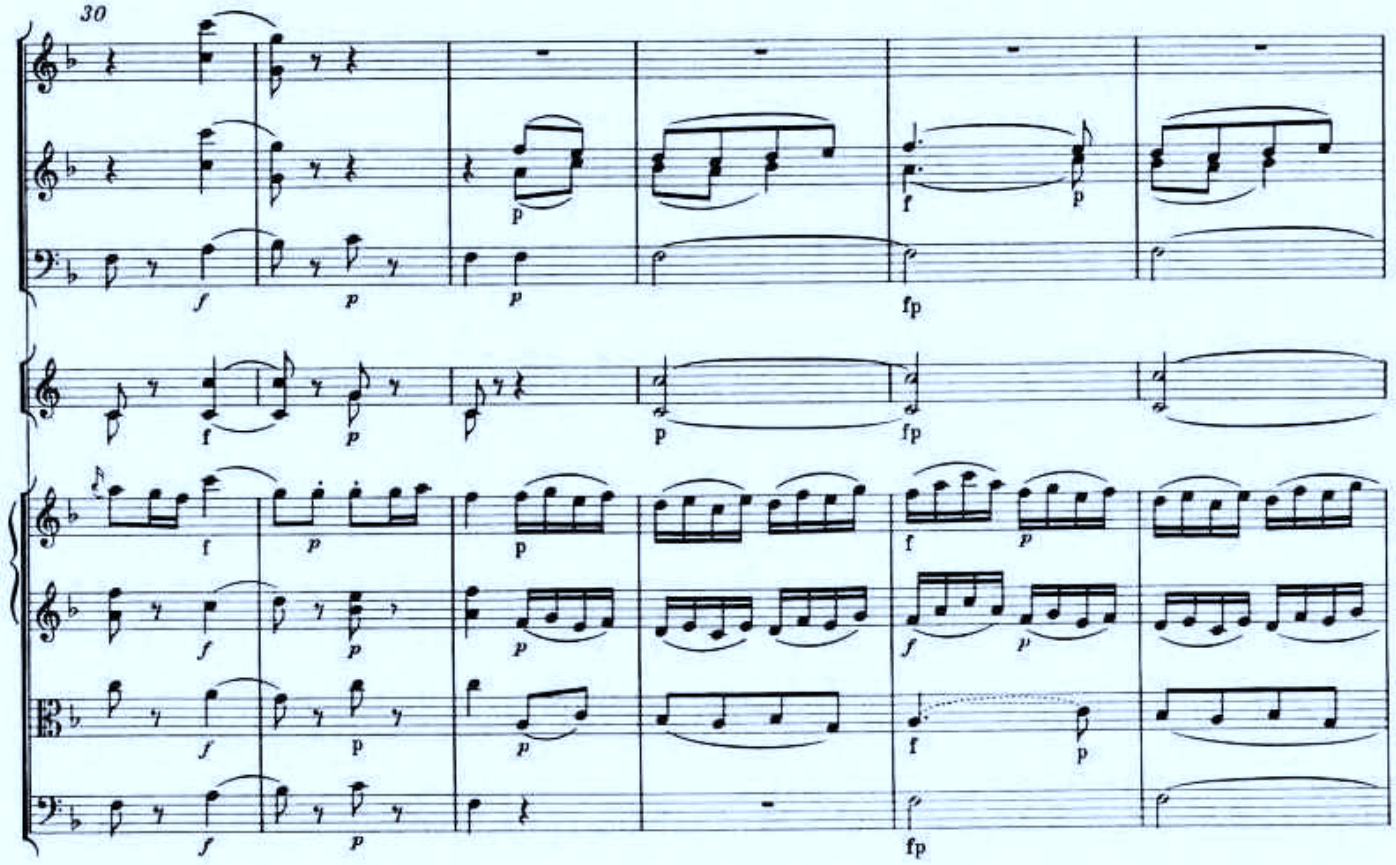
Allegro

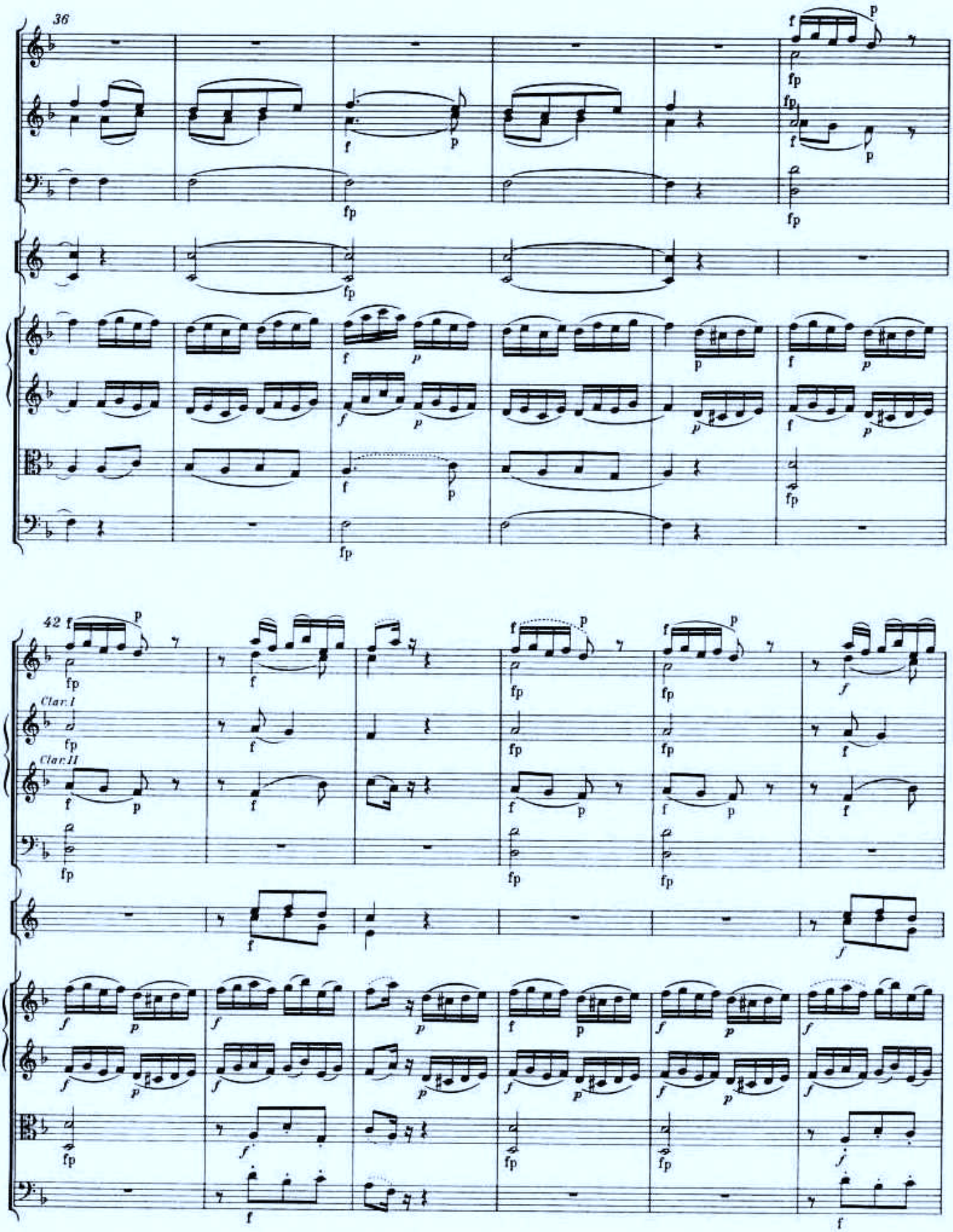


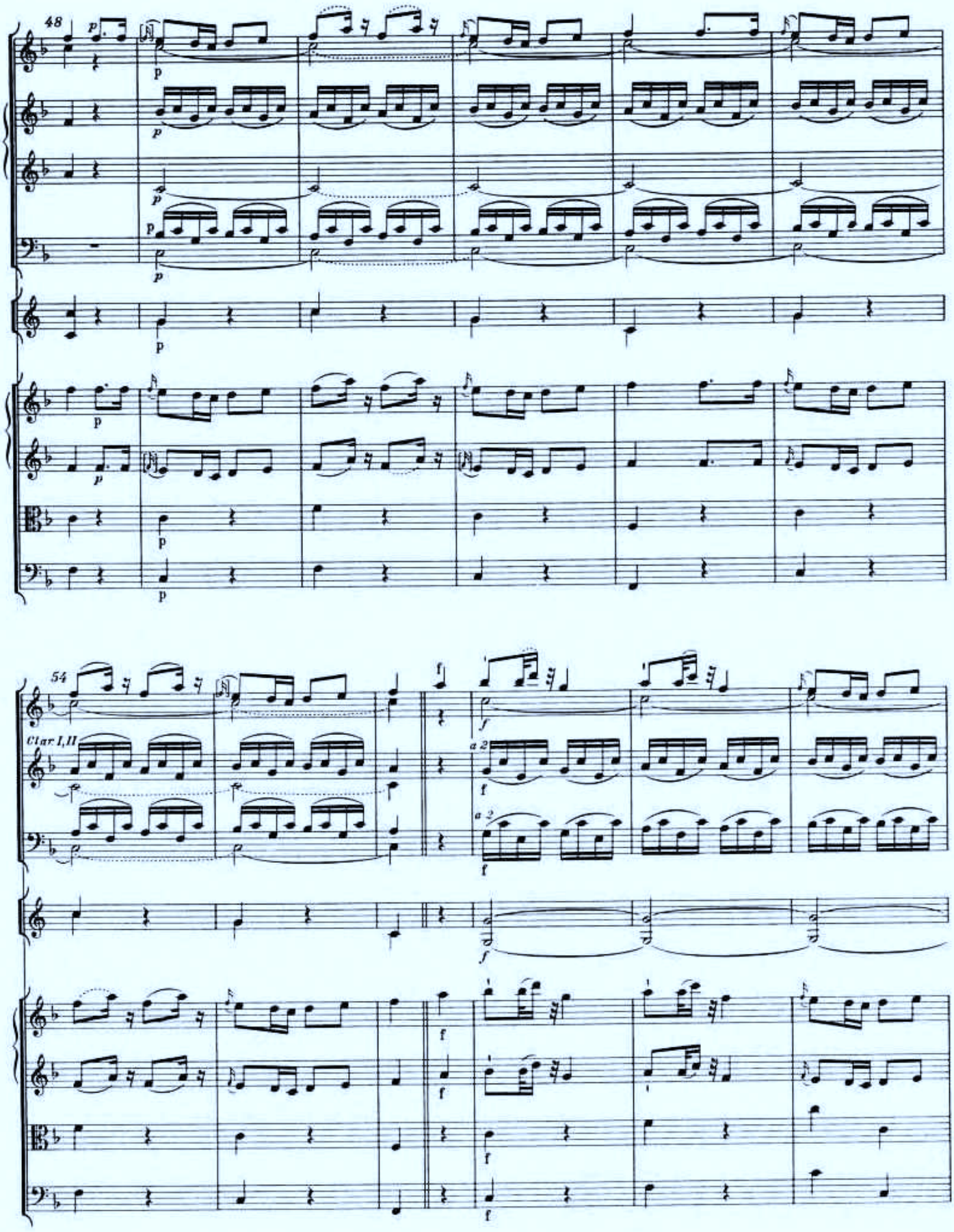


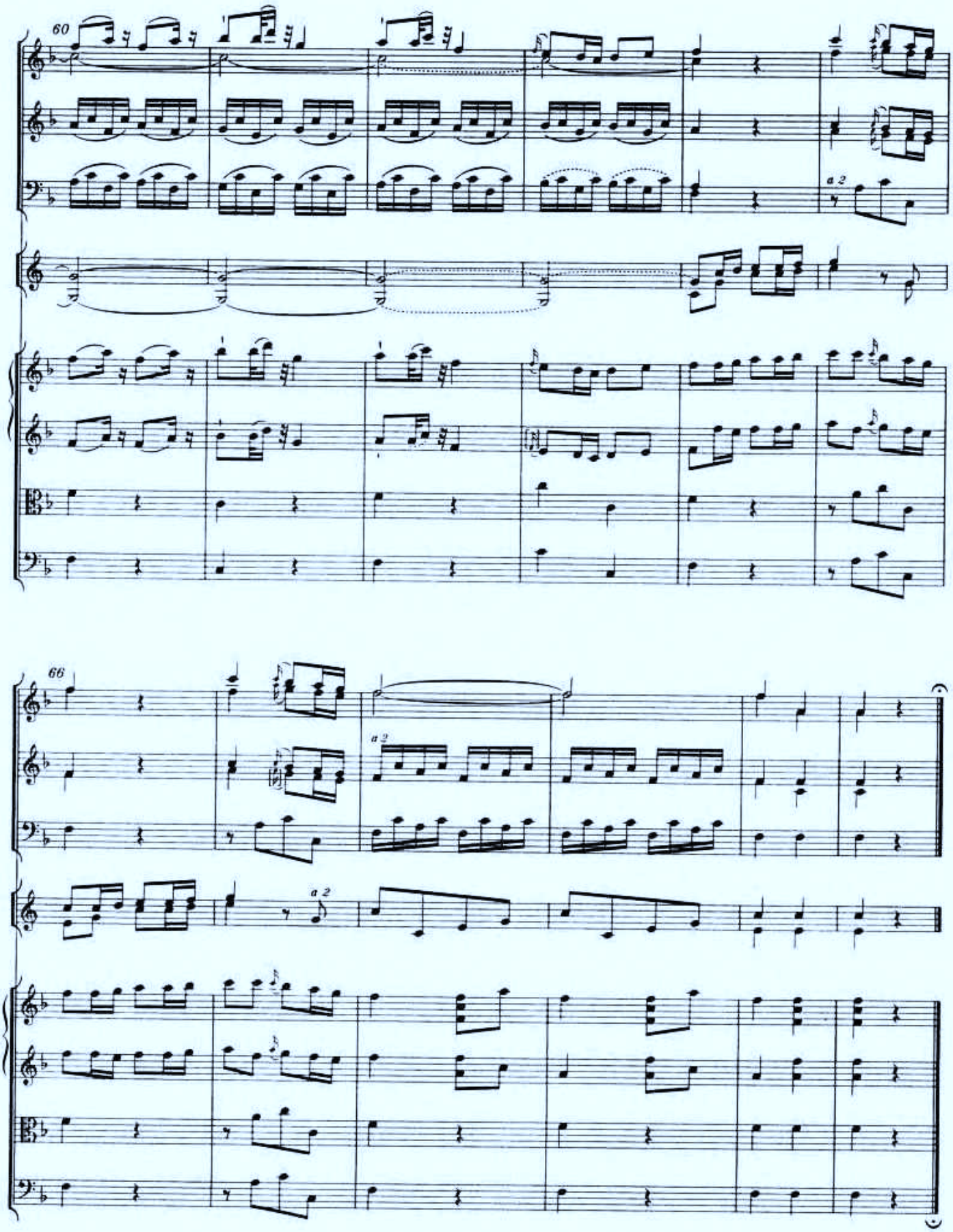
*) Ossia in Fagott I für T. 16: wie T. 64.




30

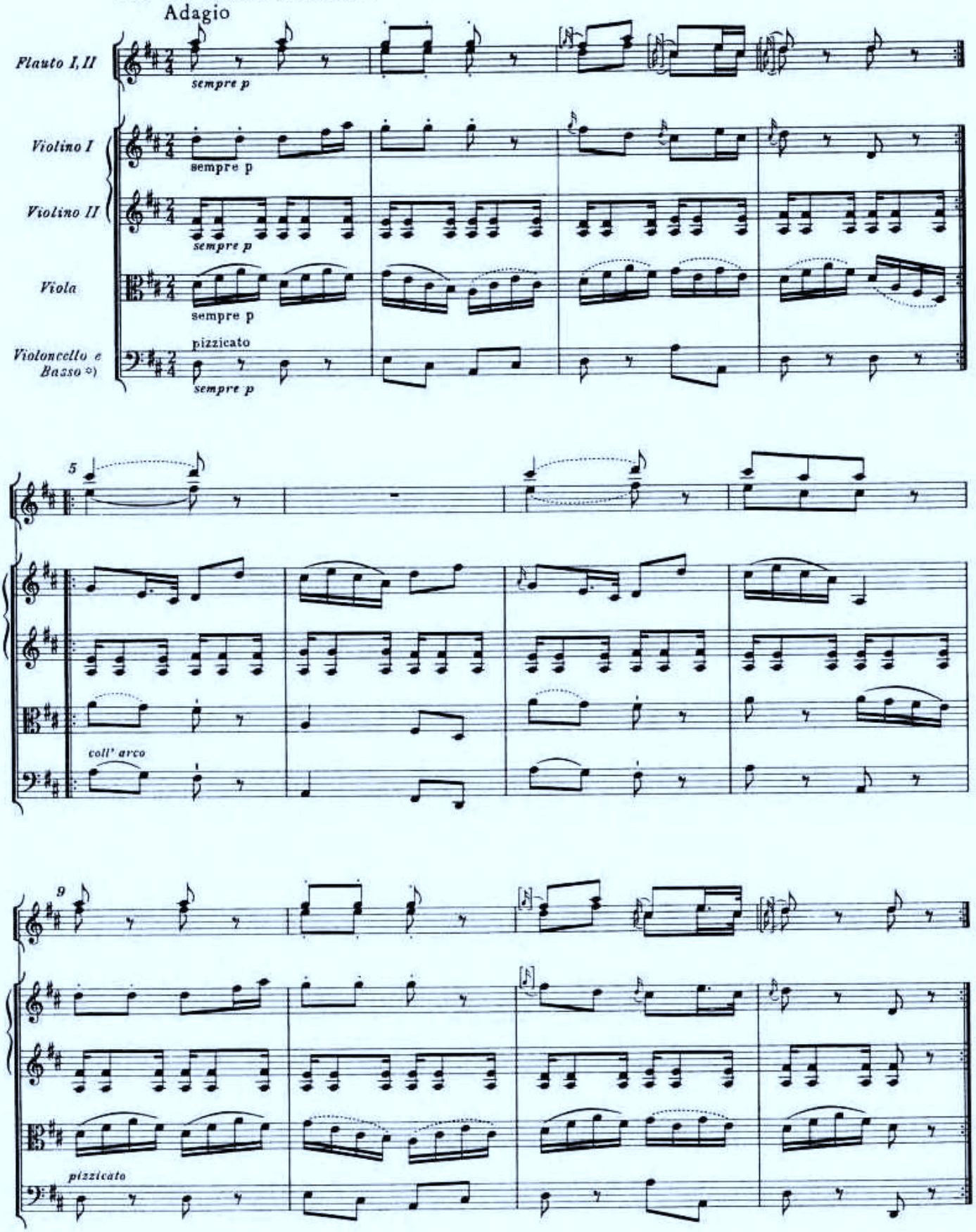

36
42
Clar. I
Clar. II


48
54
Clar I, II
a 2
a 2


60
a 2
66
a 2
a 2

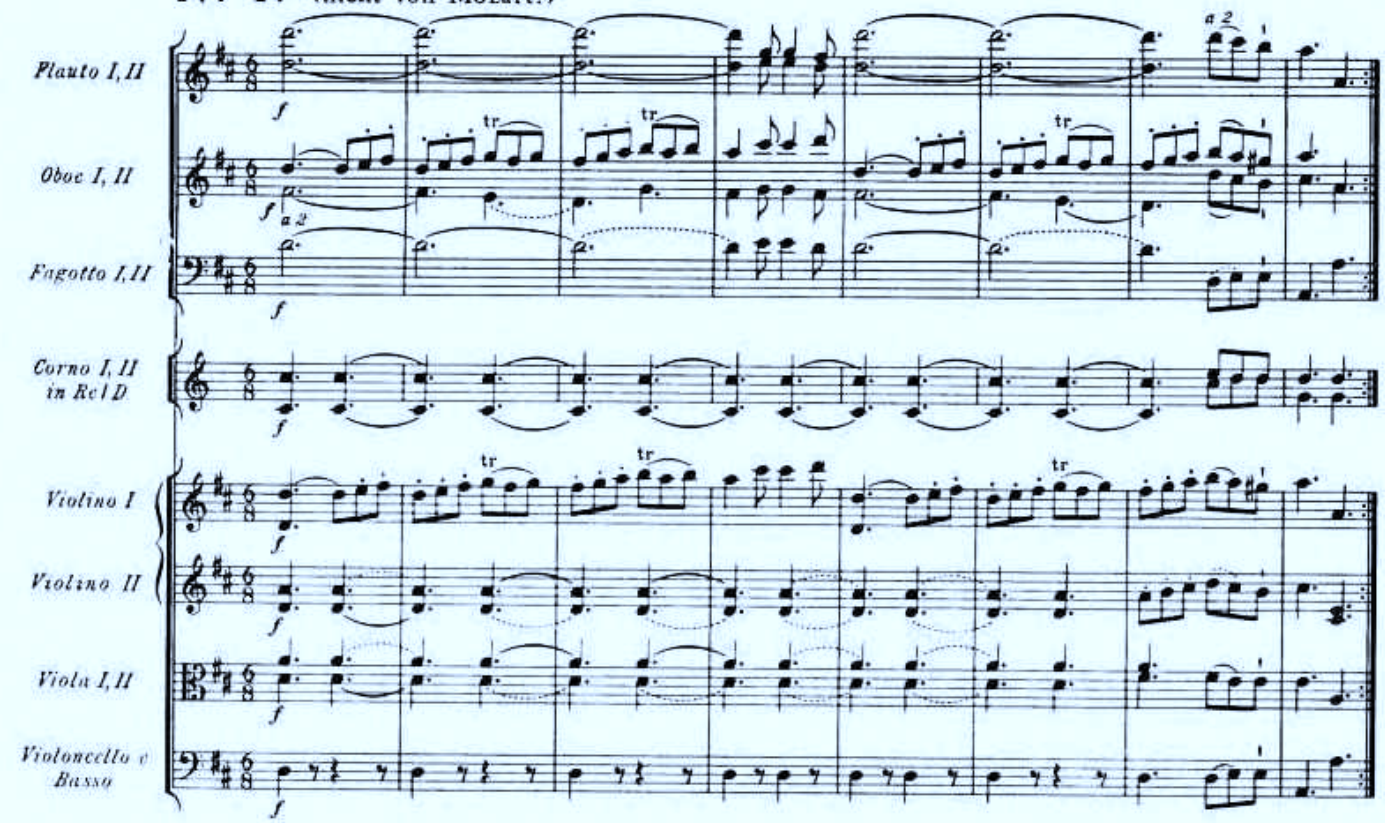
Nº 13 ‹nicht von Mozart?›

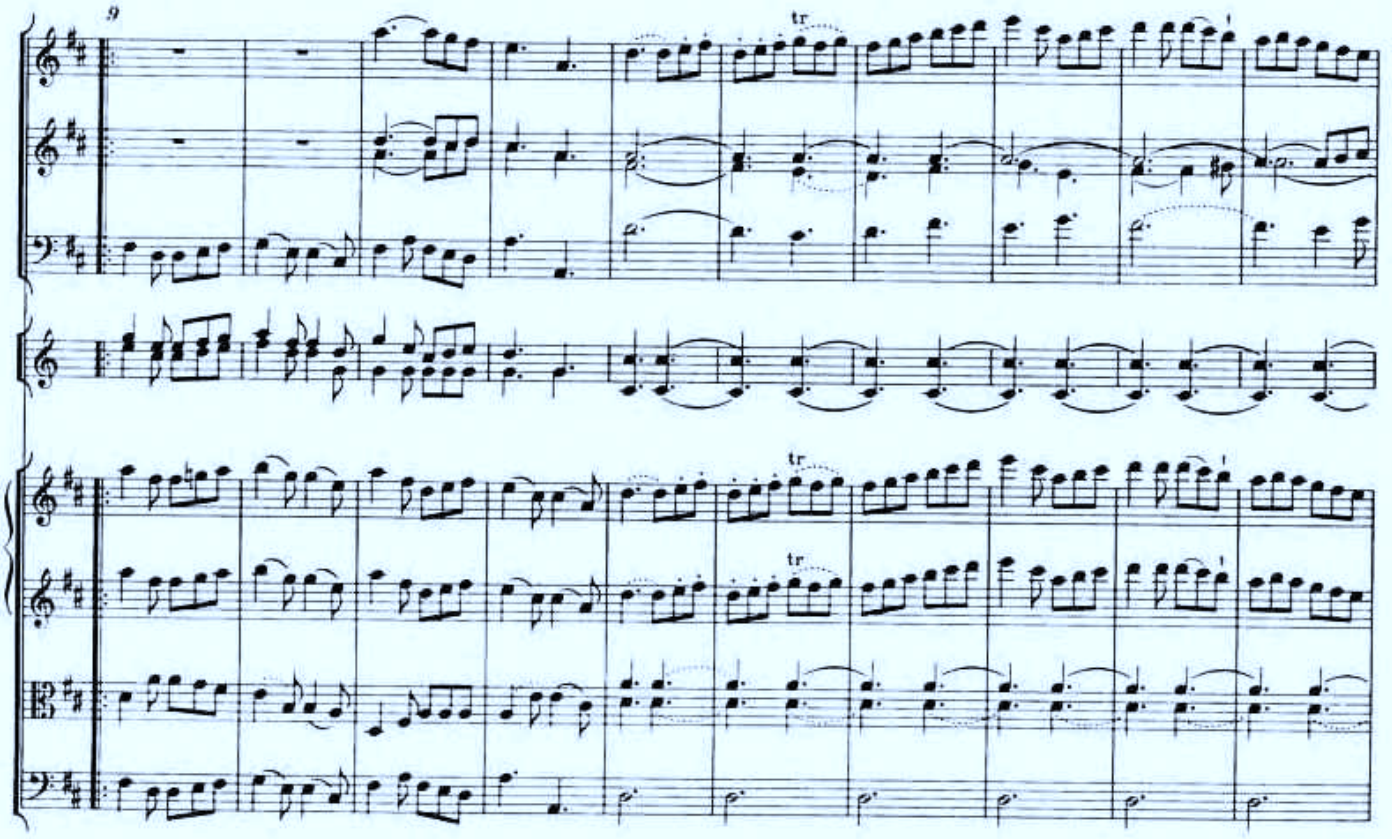
Adagio

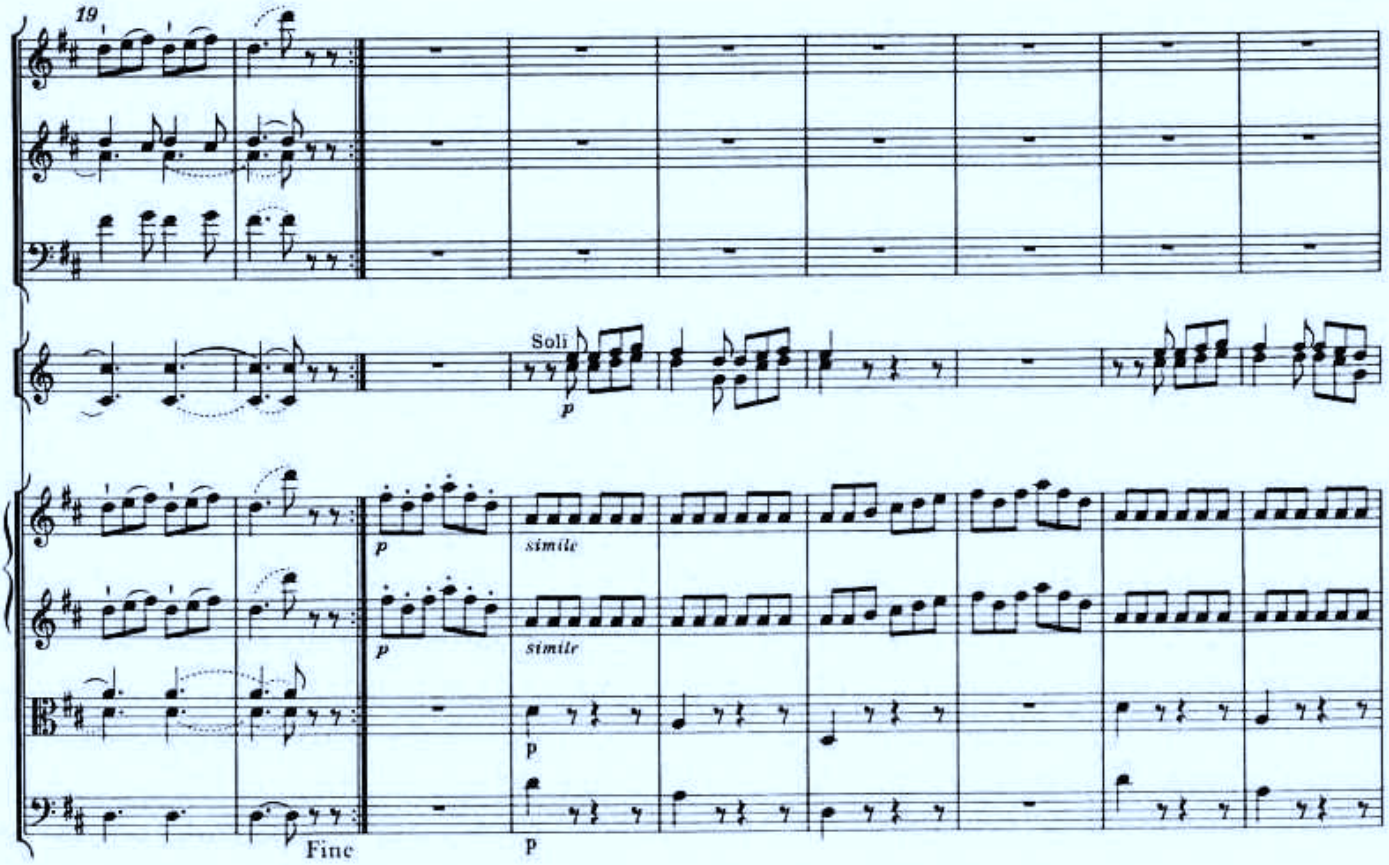


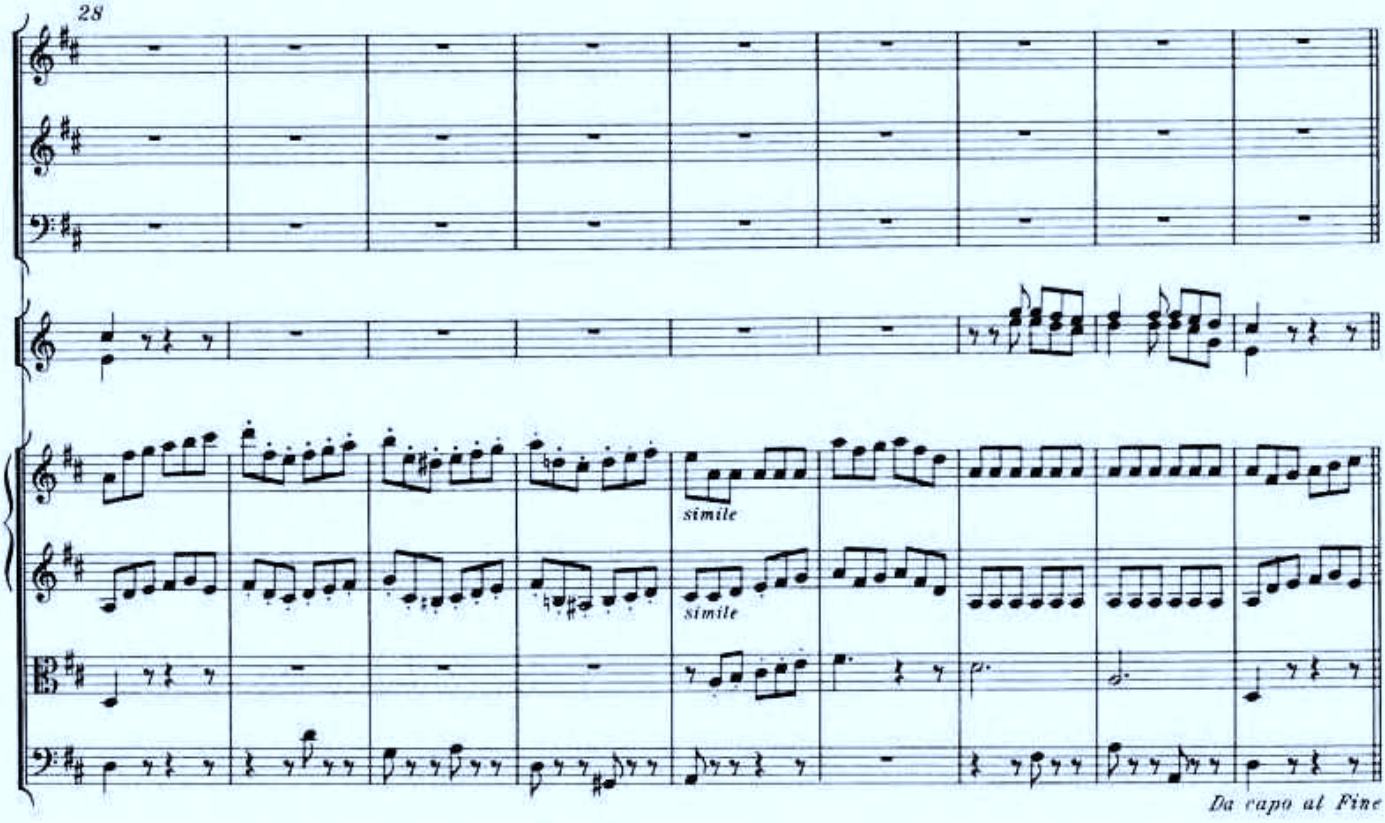
*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. X.

Nº 14 (nicht von Mozart?)

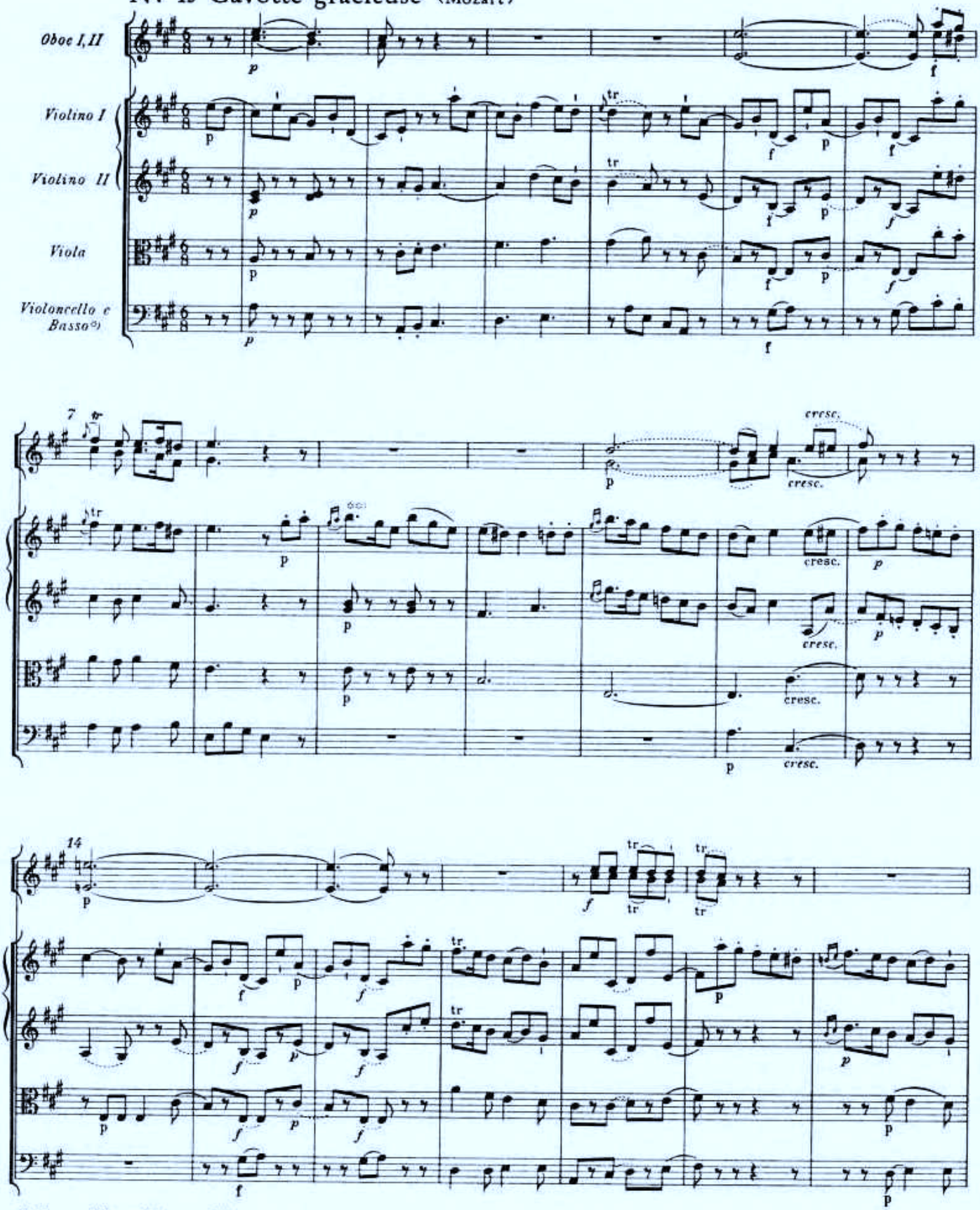





19
Soli
p
p
simile
p
simile
p
Fine
p

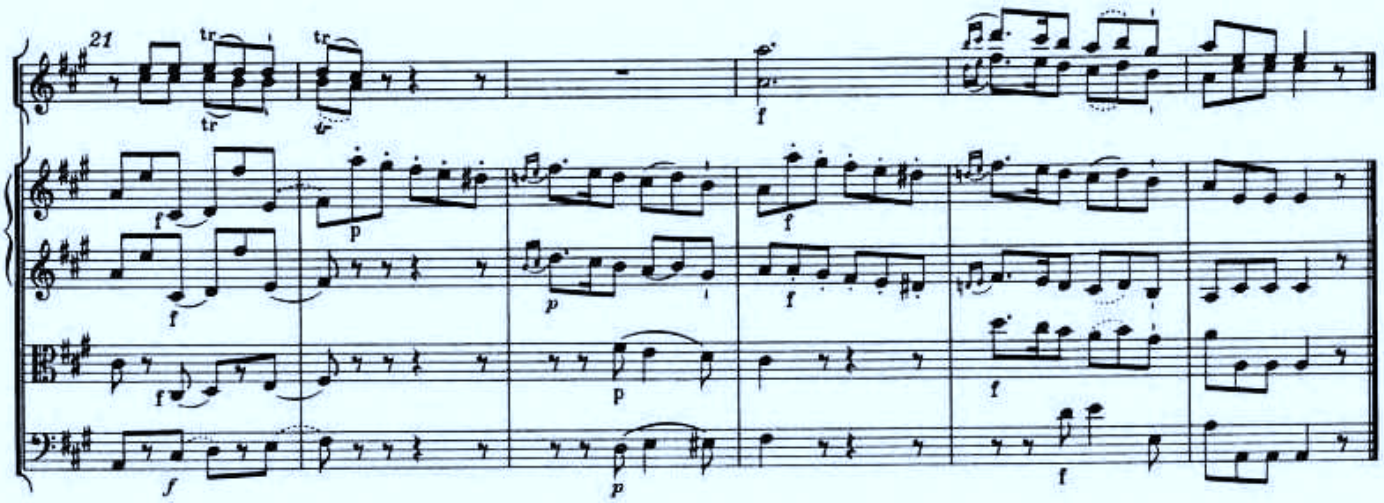

28
simile
simile
Da capo al Fine

Nº 15 Gavotte gracieuse ‹Mozart›

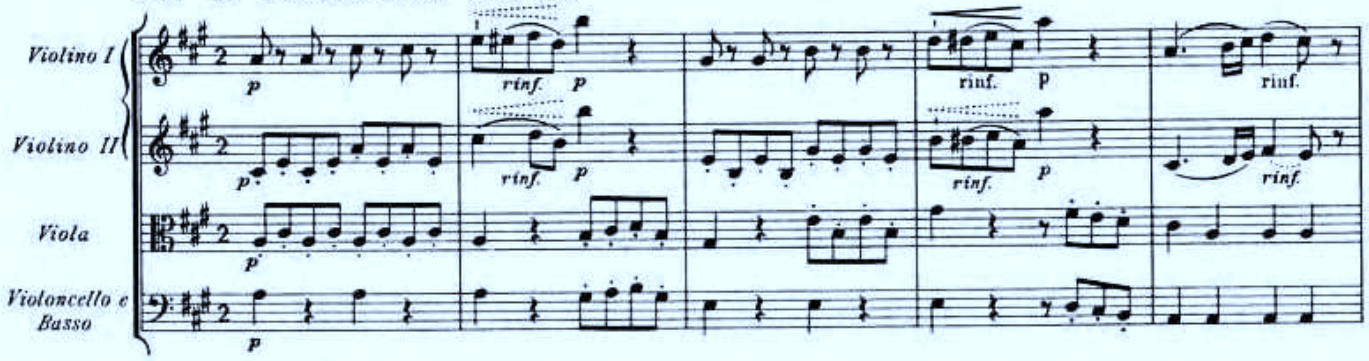


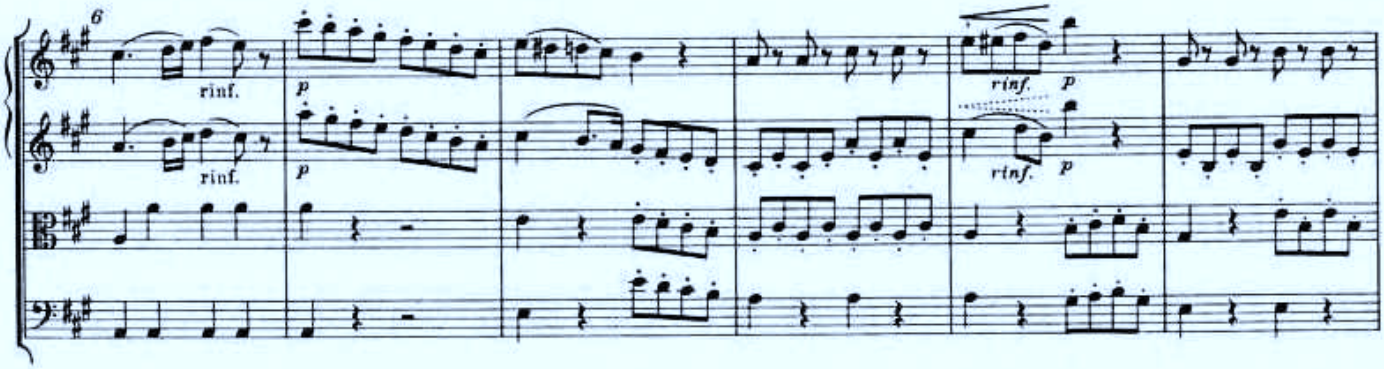
*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. X.

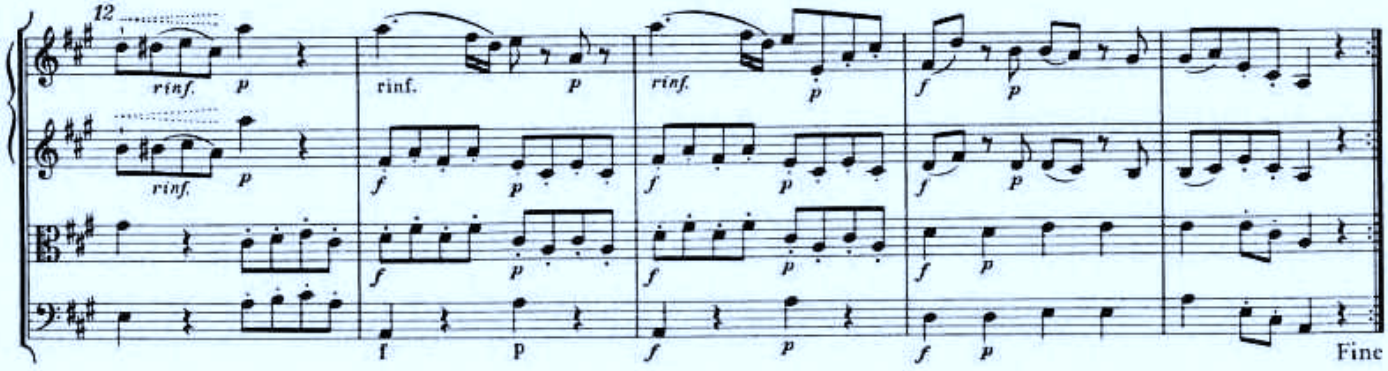
**) Ausführung hier und an den entsprechenden Stellen:

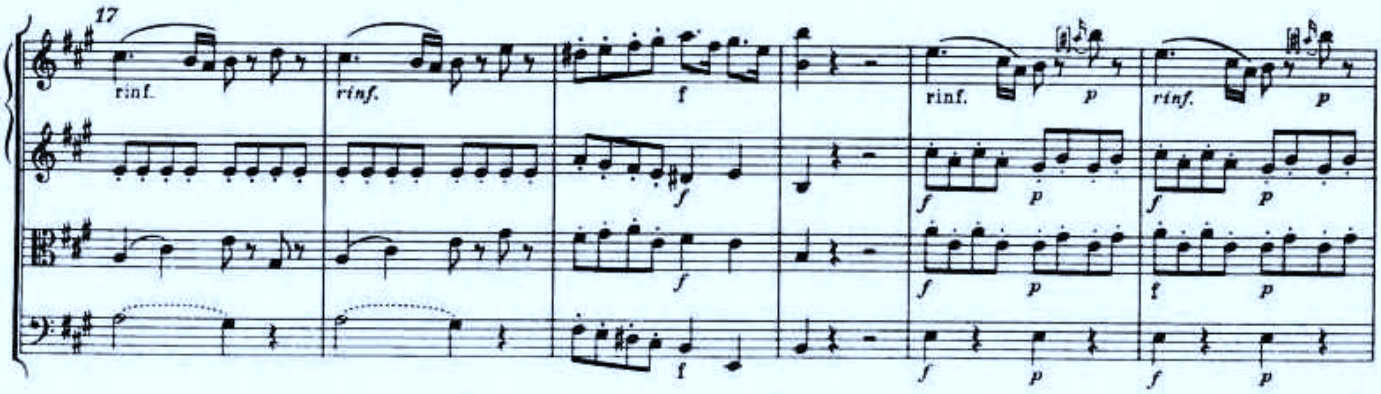


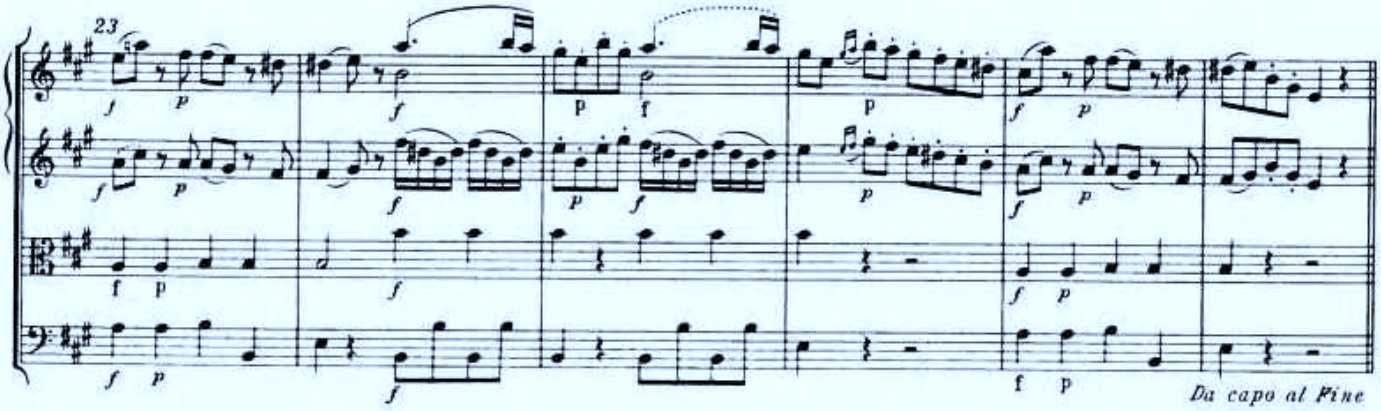
Nº 16 Pantomime ‹Mozart›



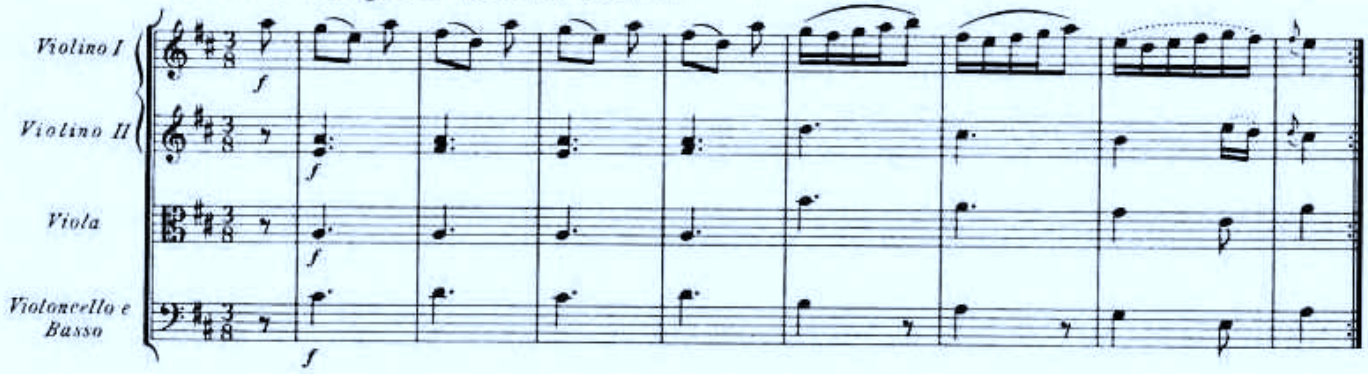


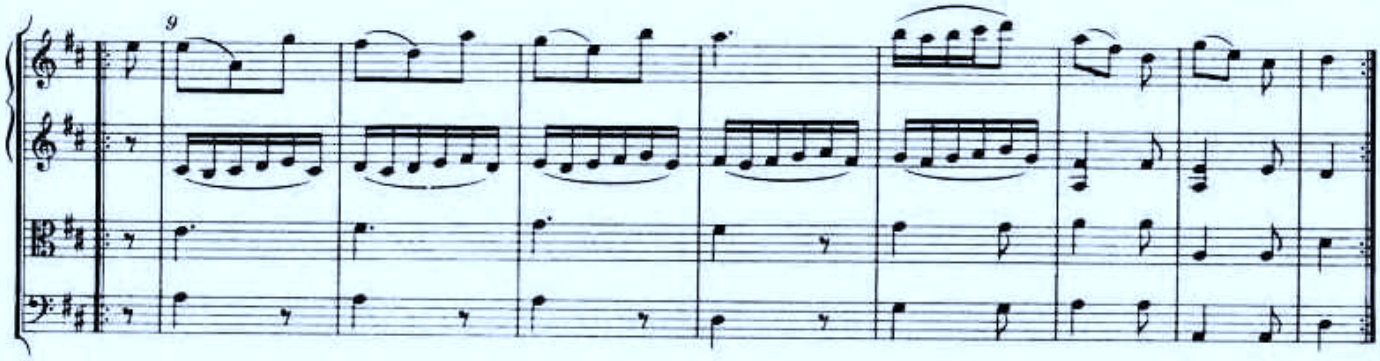




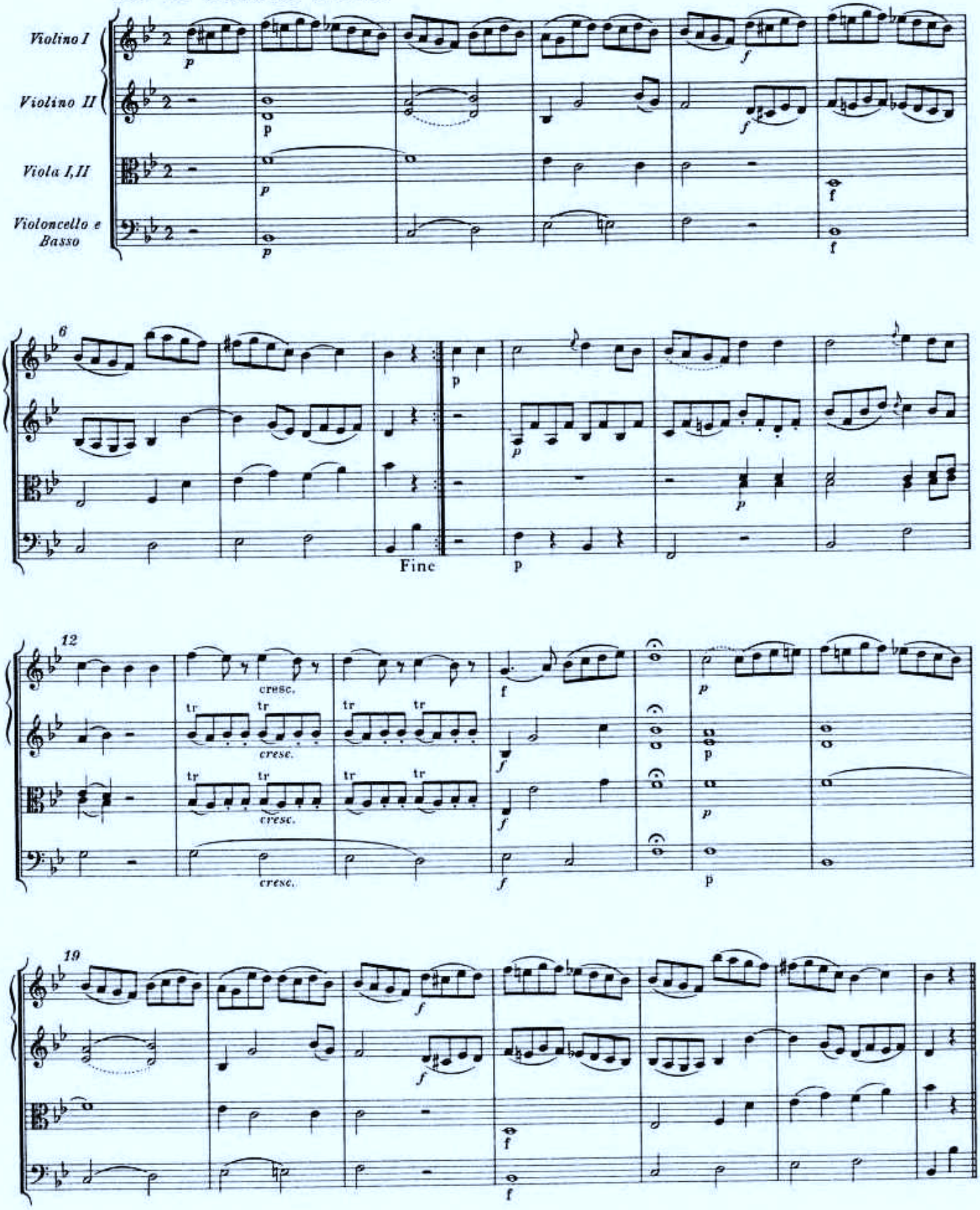


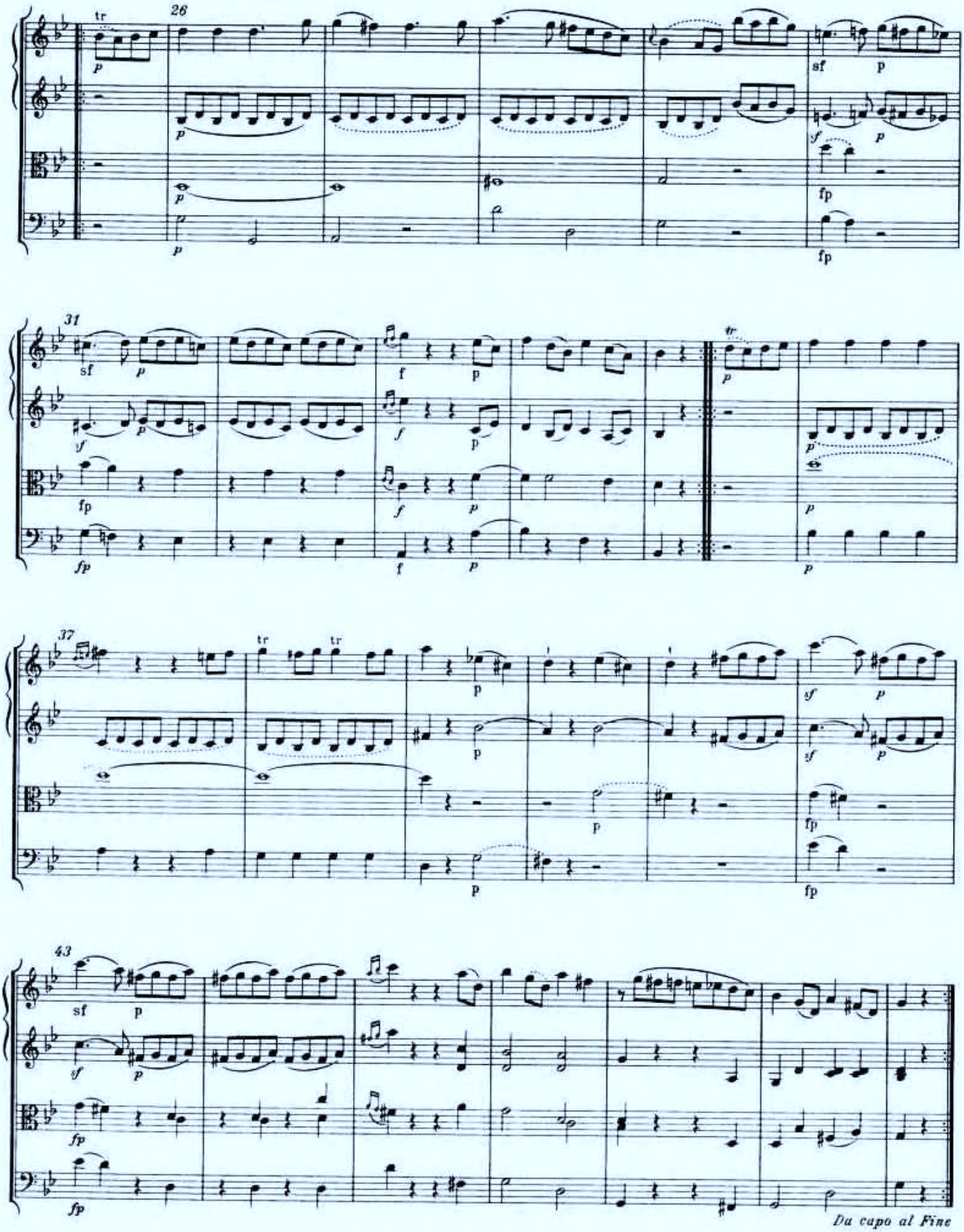
Nº 17 Passepied (nicht von Mozart?)

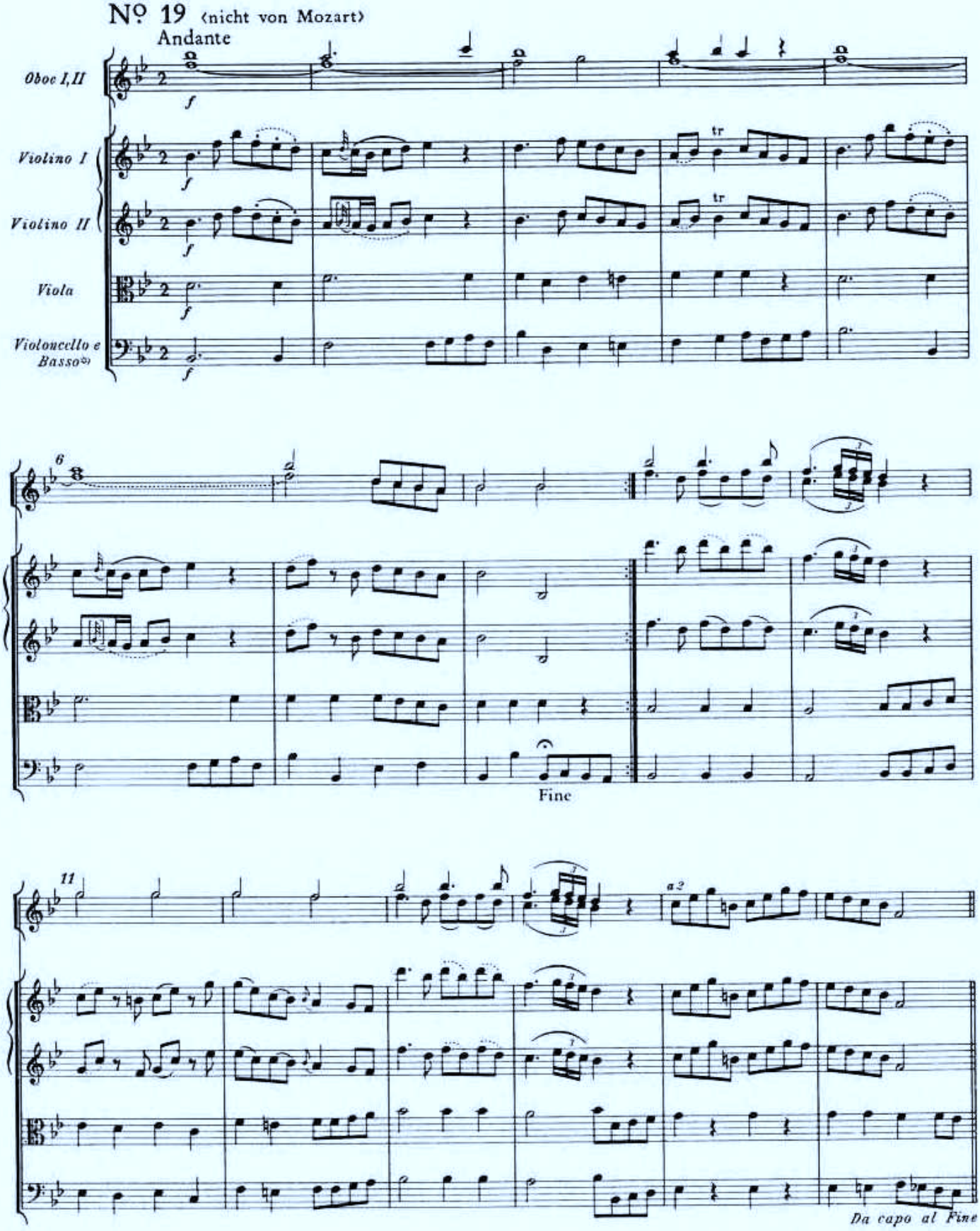




Nº 18 Gavotte ‹Mozart›

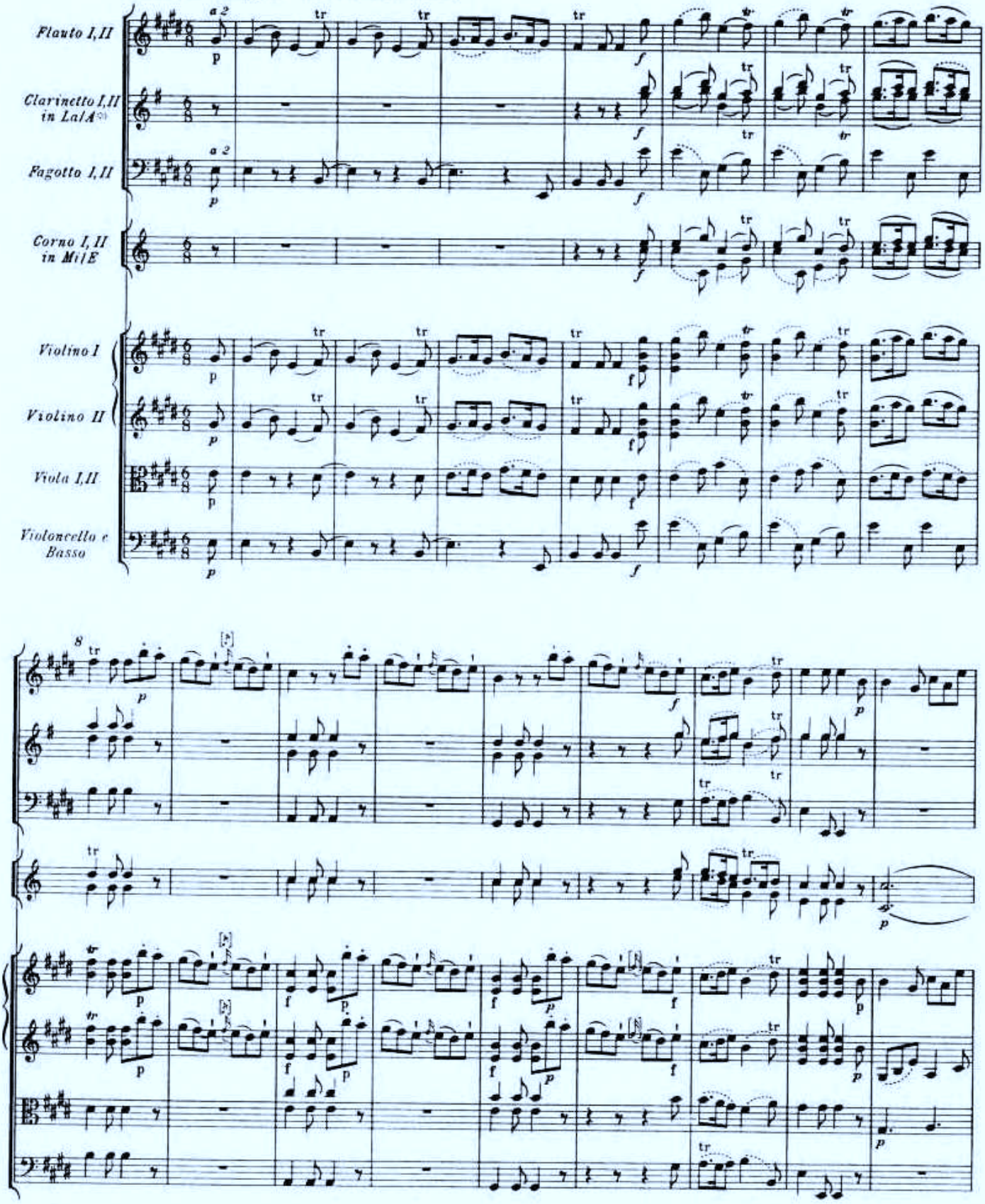



26
31
37
43
Da capo al Fine

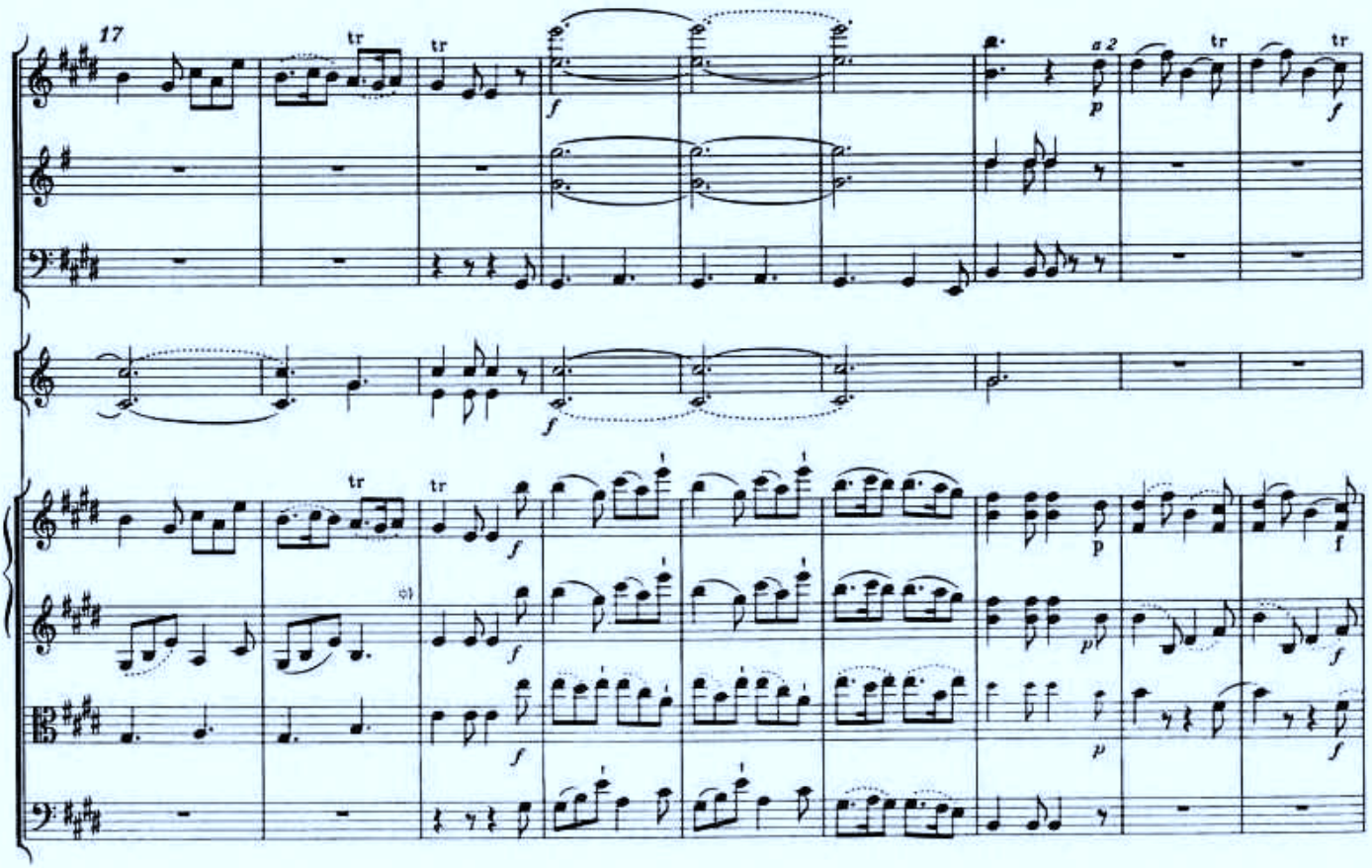


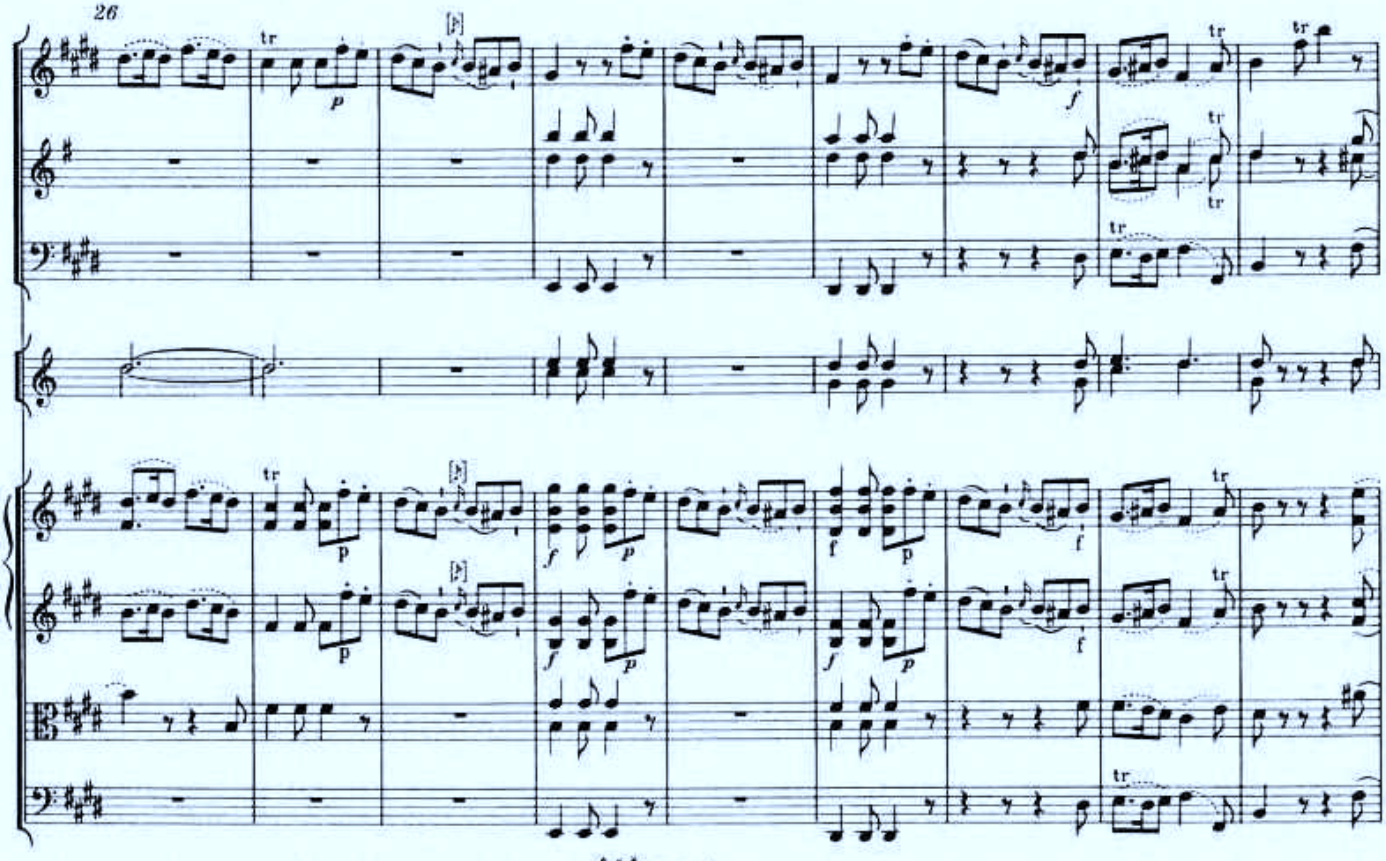
*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. X.

Nº 20 Gigue (nicht von Mozart)

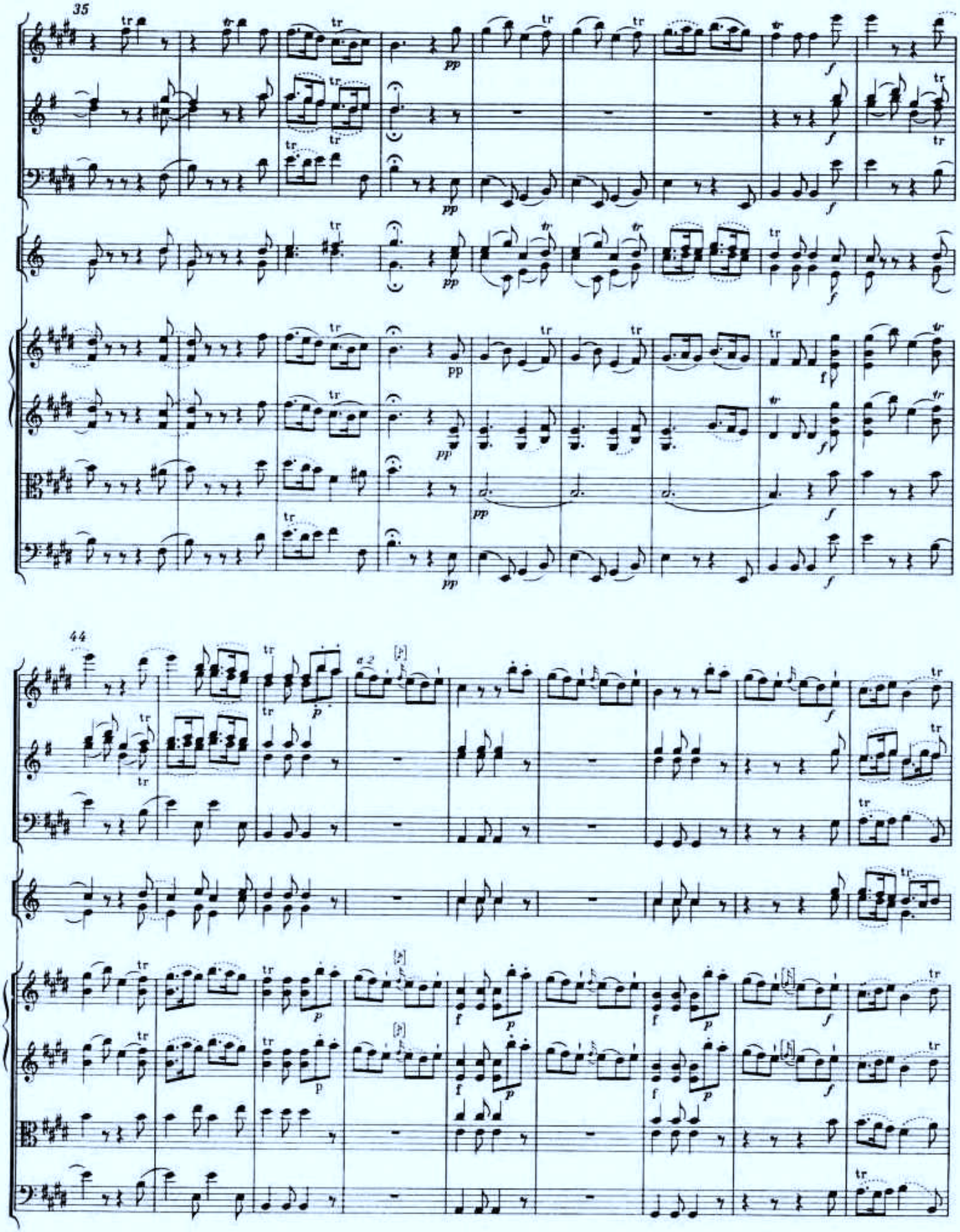


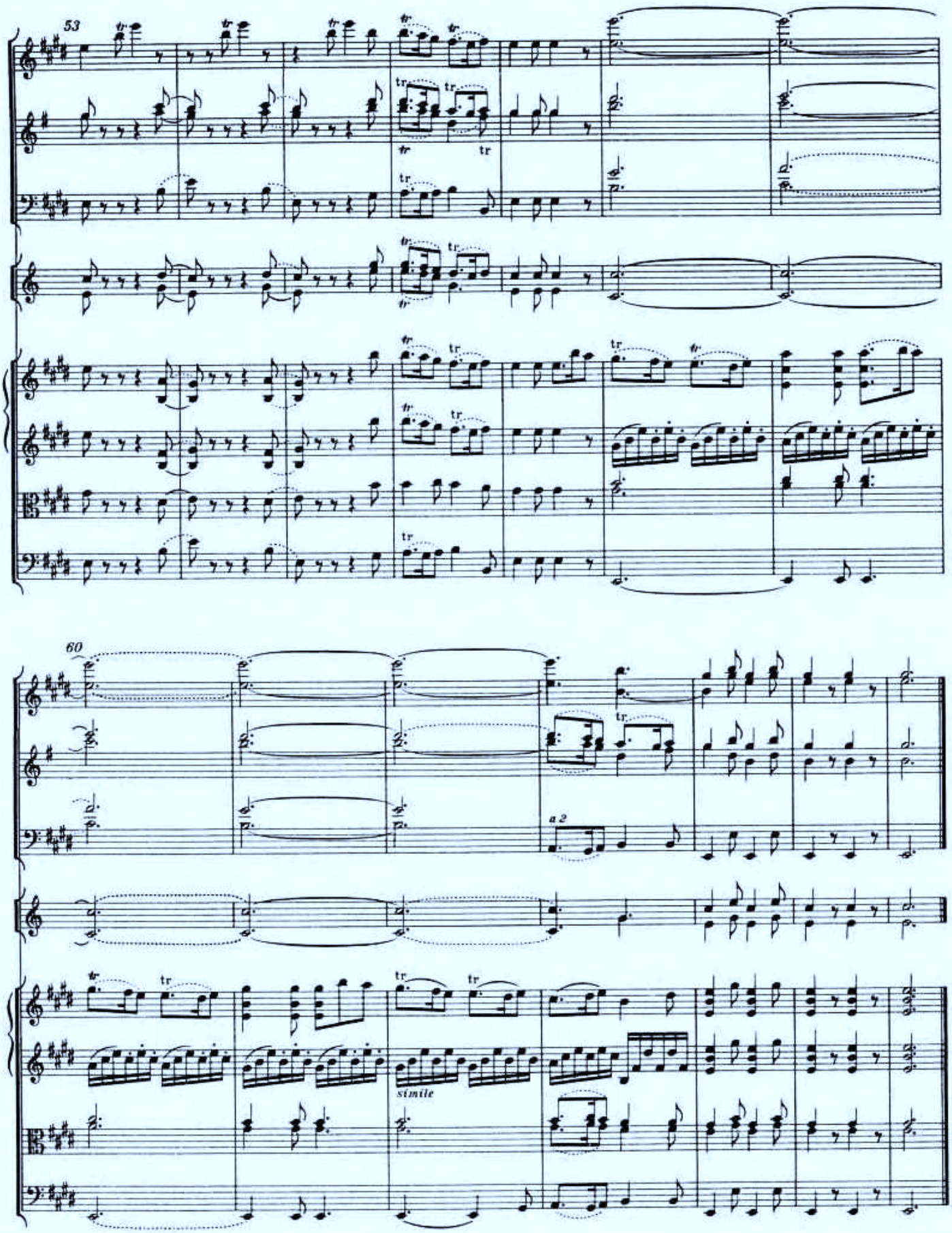
*) Zur Originalnotierung der Klarinetten vgl. Vorwort, S. X. und Krit. Bericht.





*) Ossia in Violine I für T. 18 als Vorschlag des Bandbearbeiters:


35
pp
f
44
a 2
p

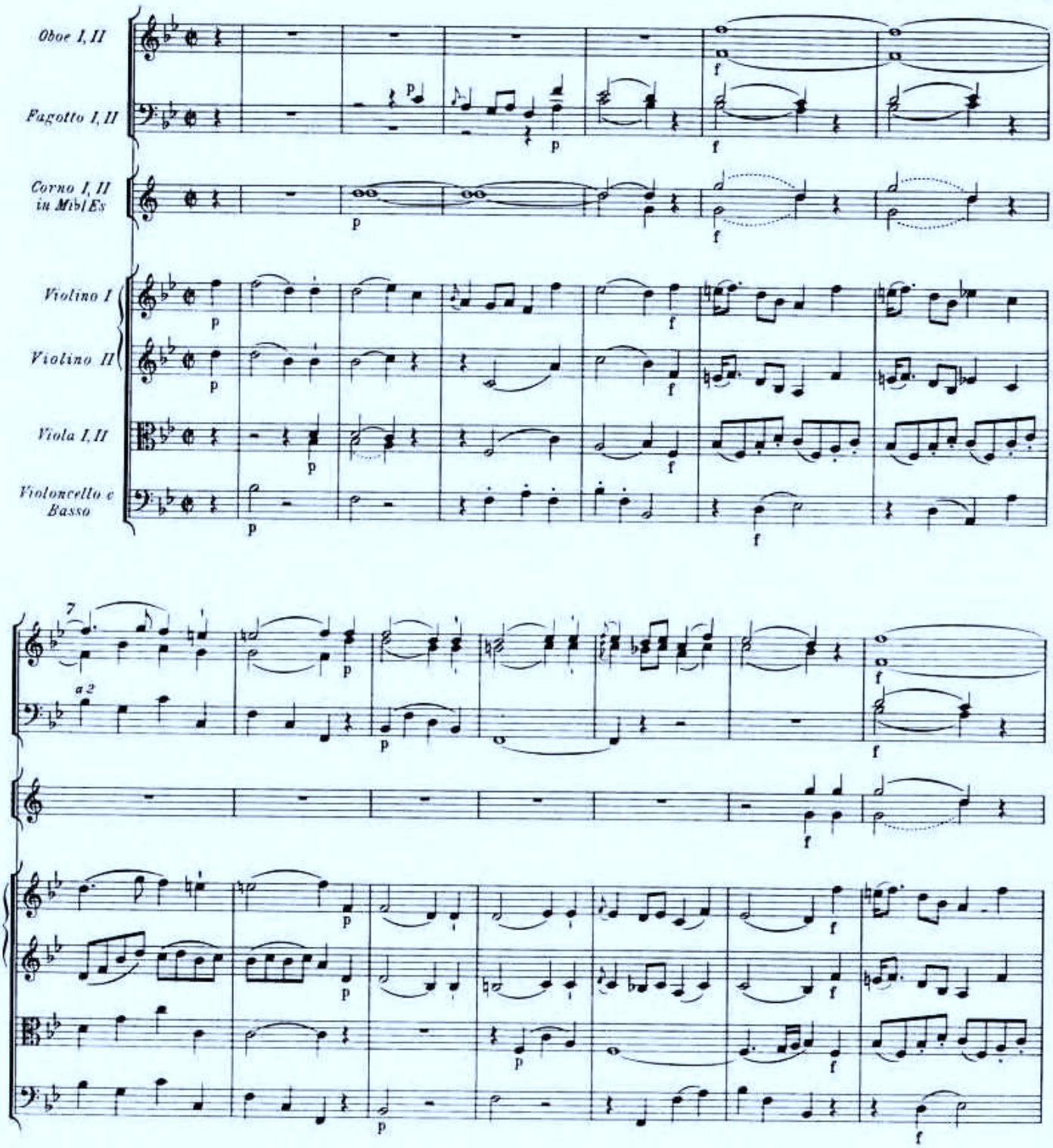

53
60
a 2
simile

Gavotte in B

für Orchester

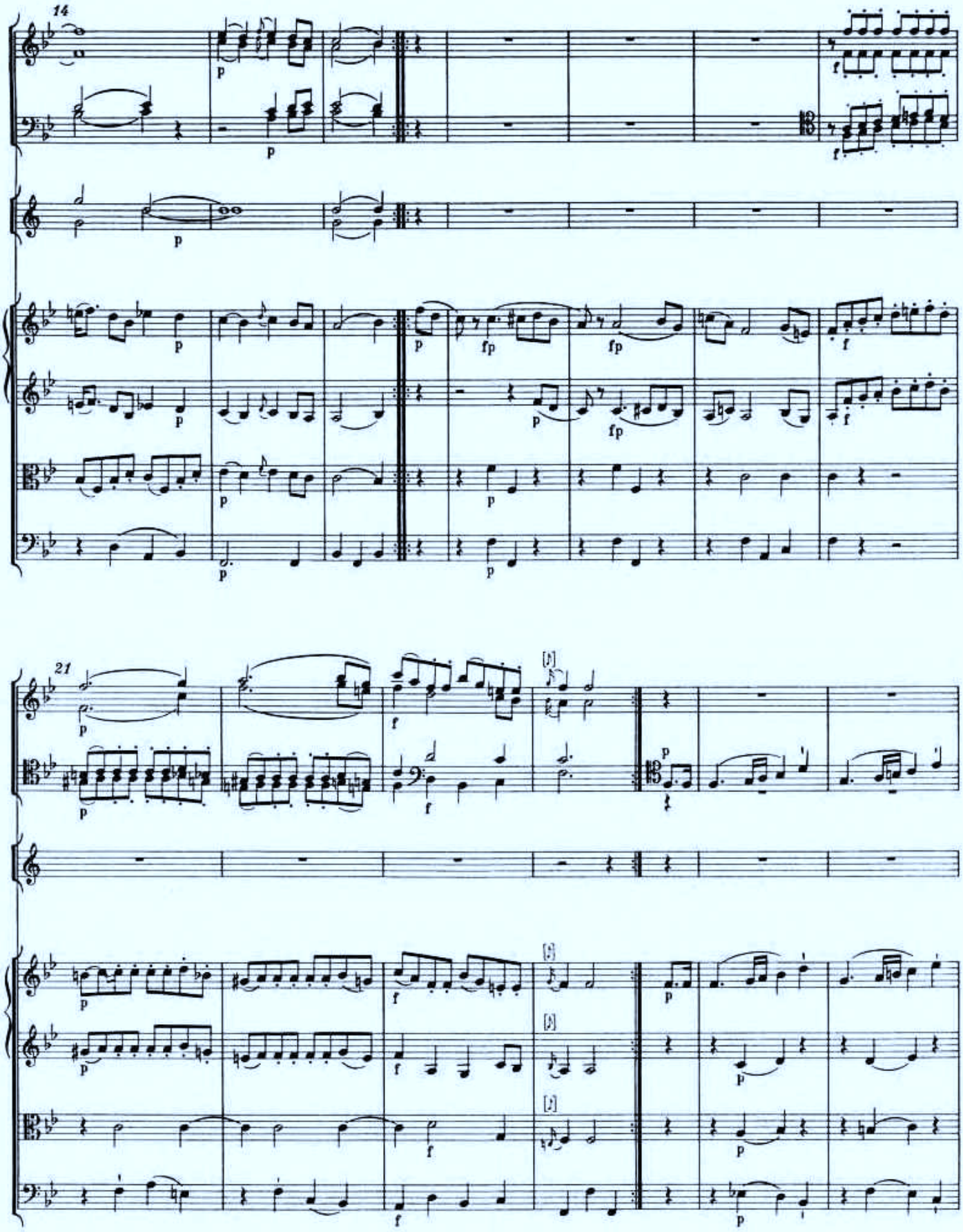
KV 300

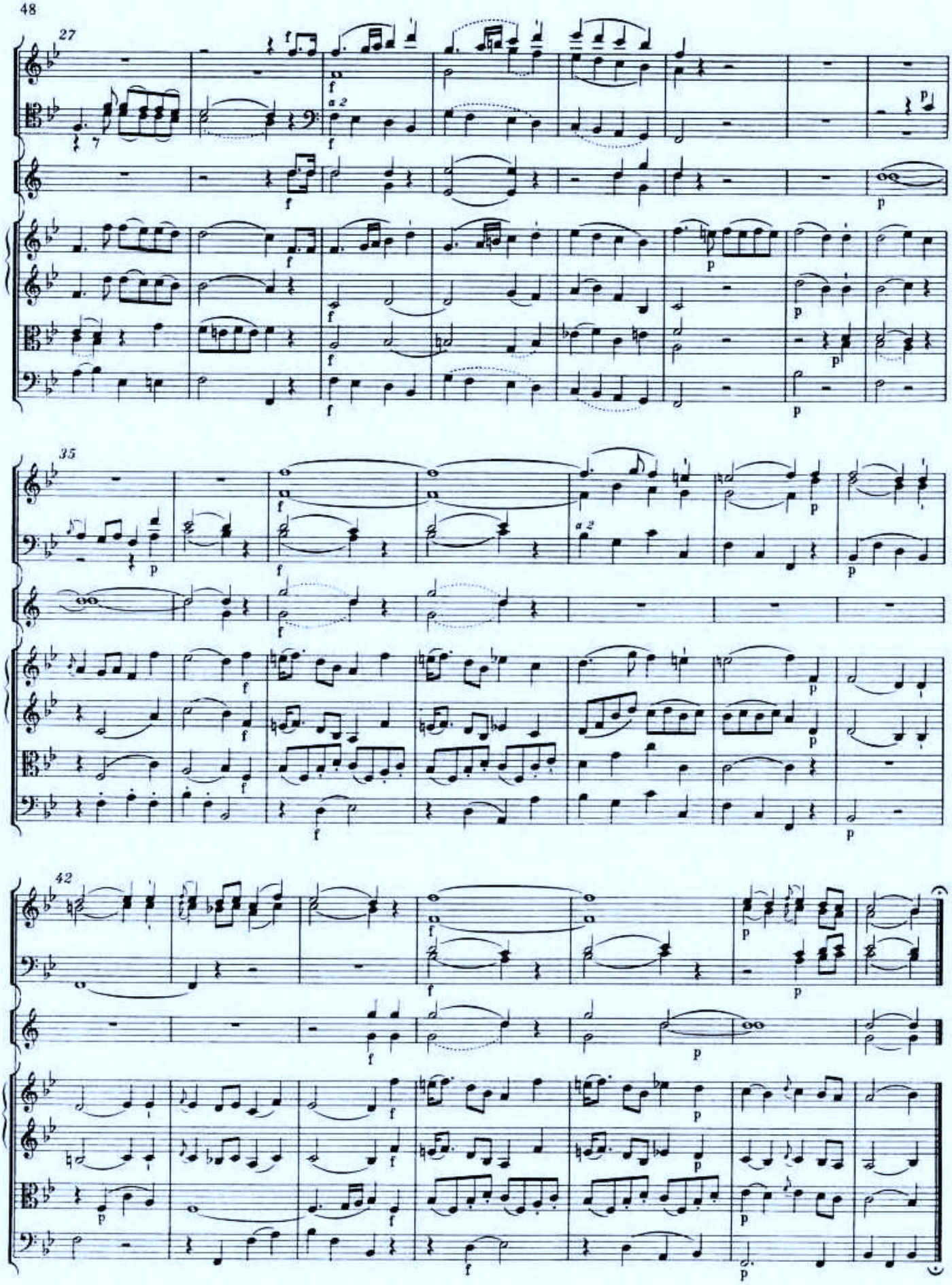
Entstanden angeblich Paris 1778 *)



*) Vgl. Vorwort, S. X.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


14
21


27
a 2
35
a 2
42

Ballettmusik

zur Oper „Idomeneo"

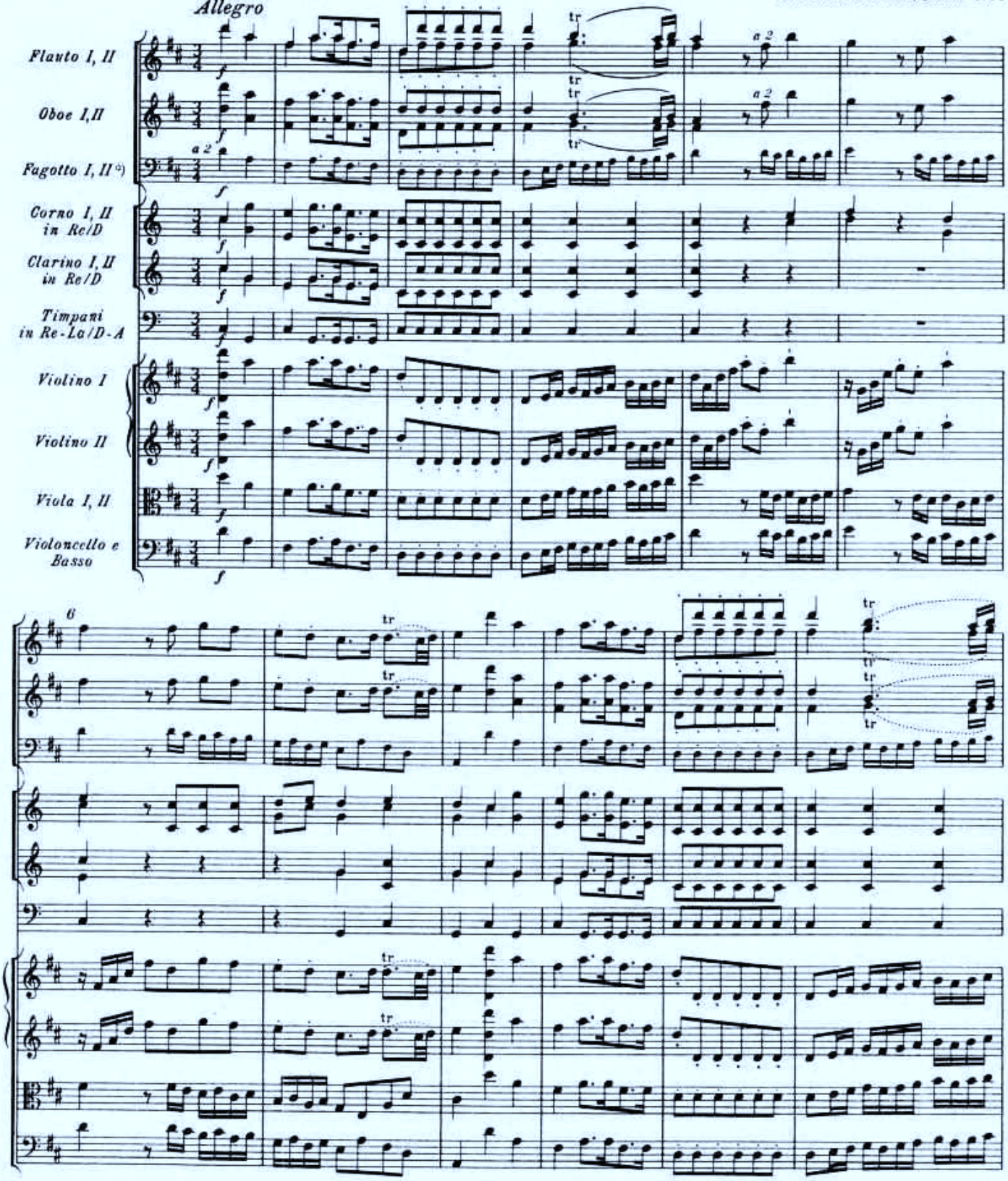
KV 367

Nº 1 Chaconne

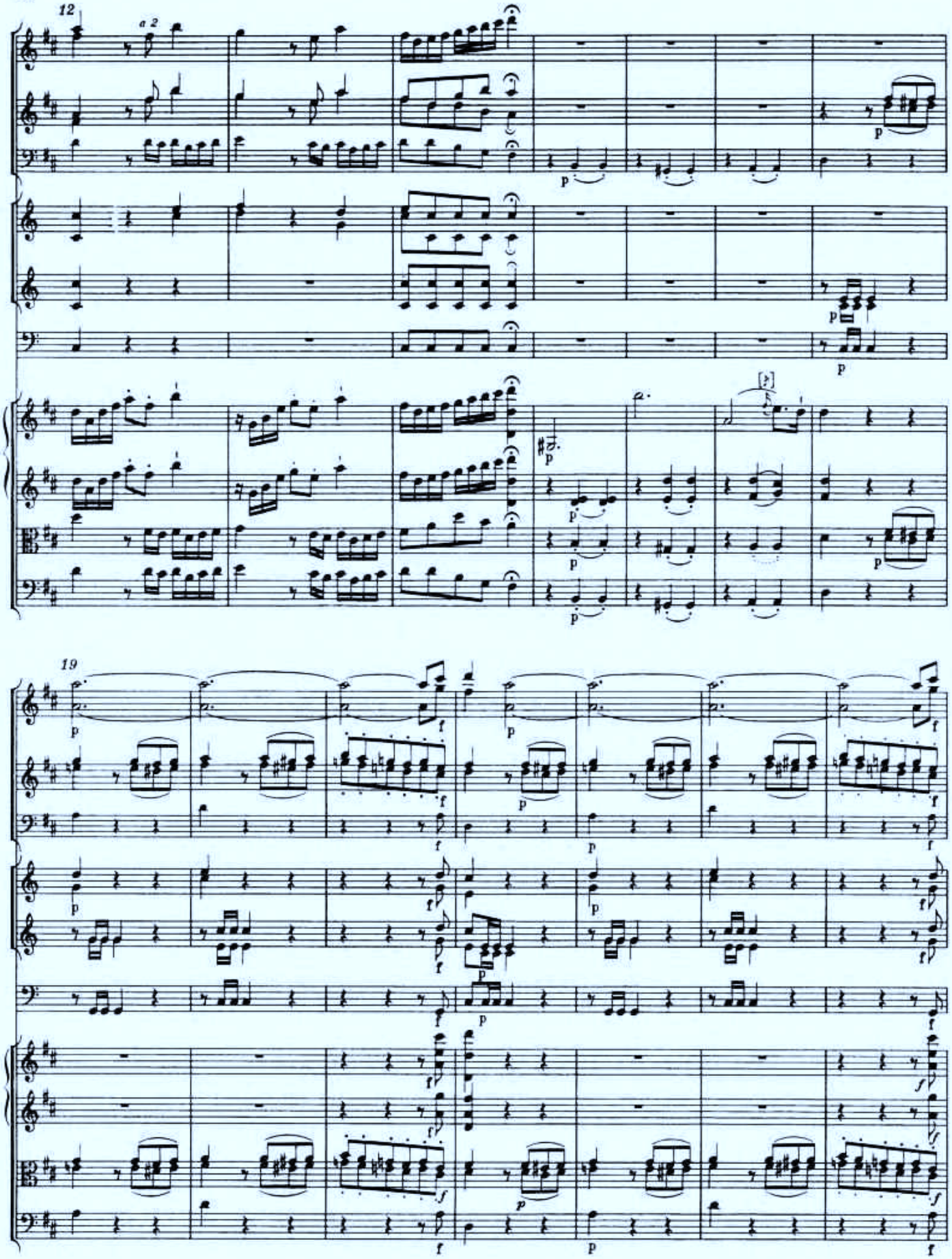
Pour le Ballet

Allegro

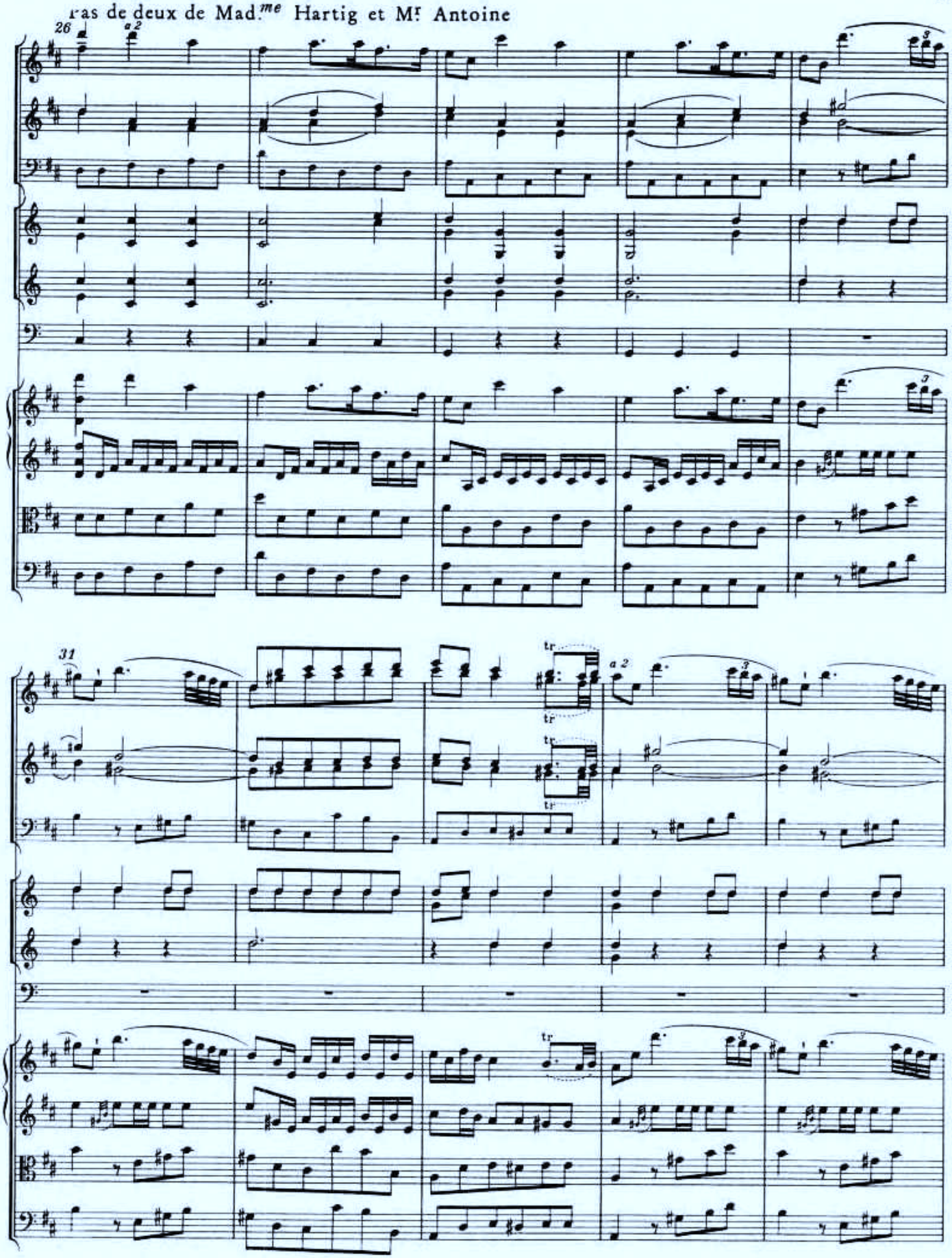
Entstanden München, Januar 1781

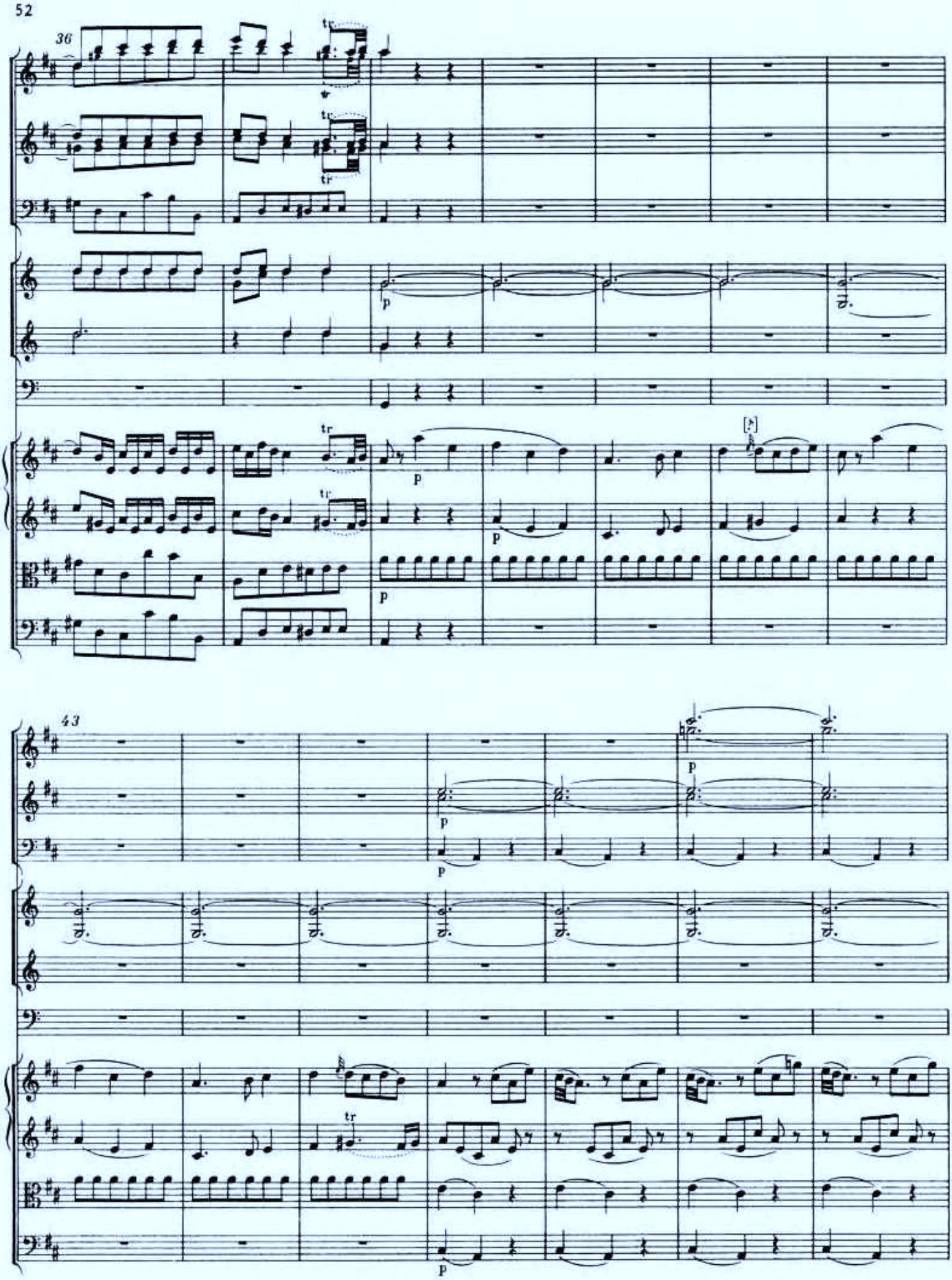


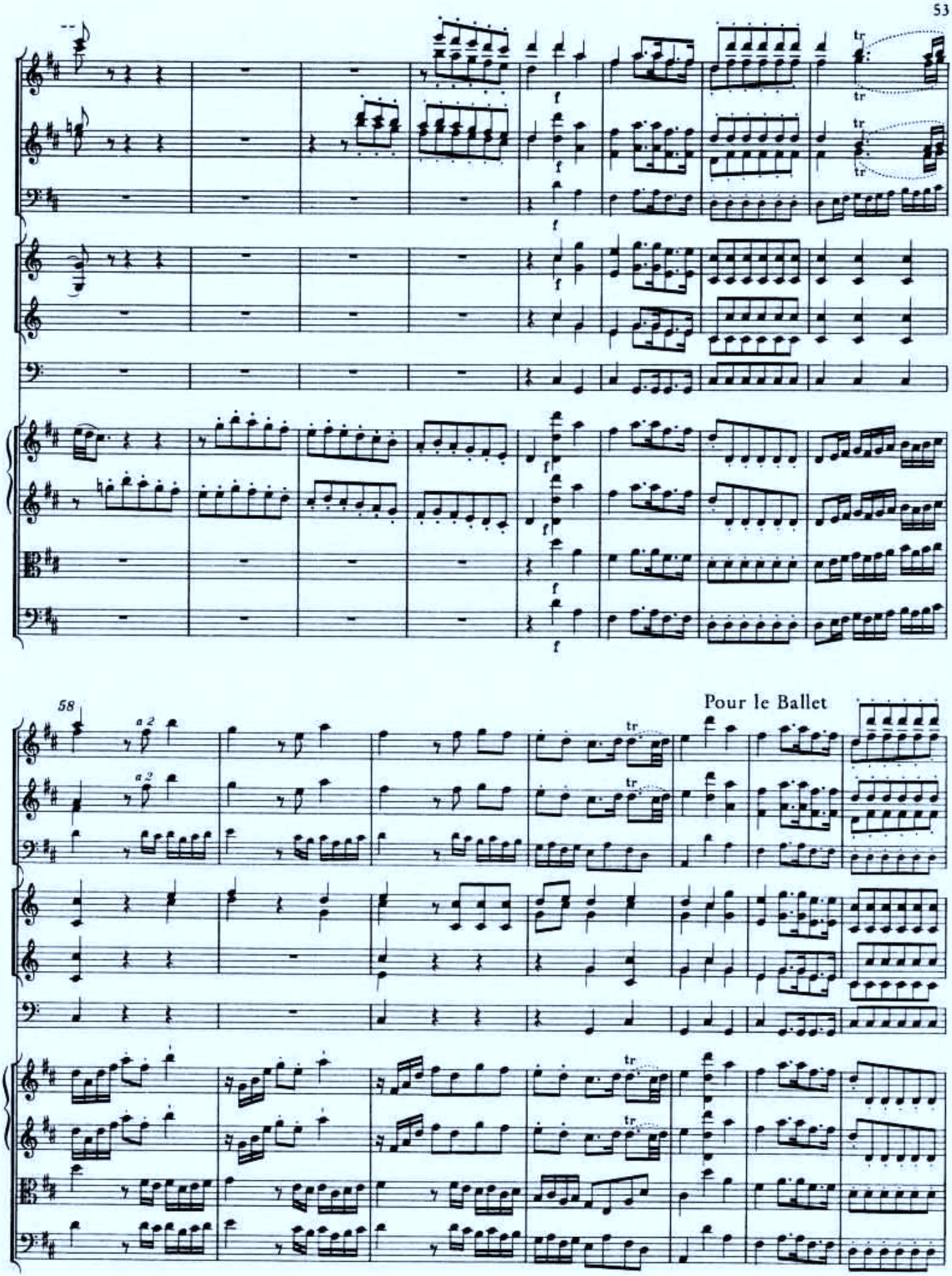
*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 1–153 vgl. Vorwort, S. XII, und Krit. Bericht.

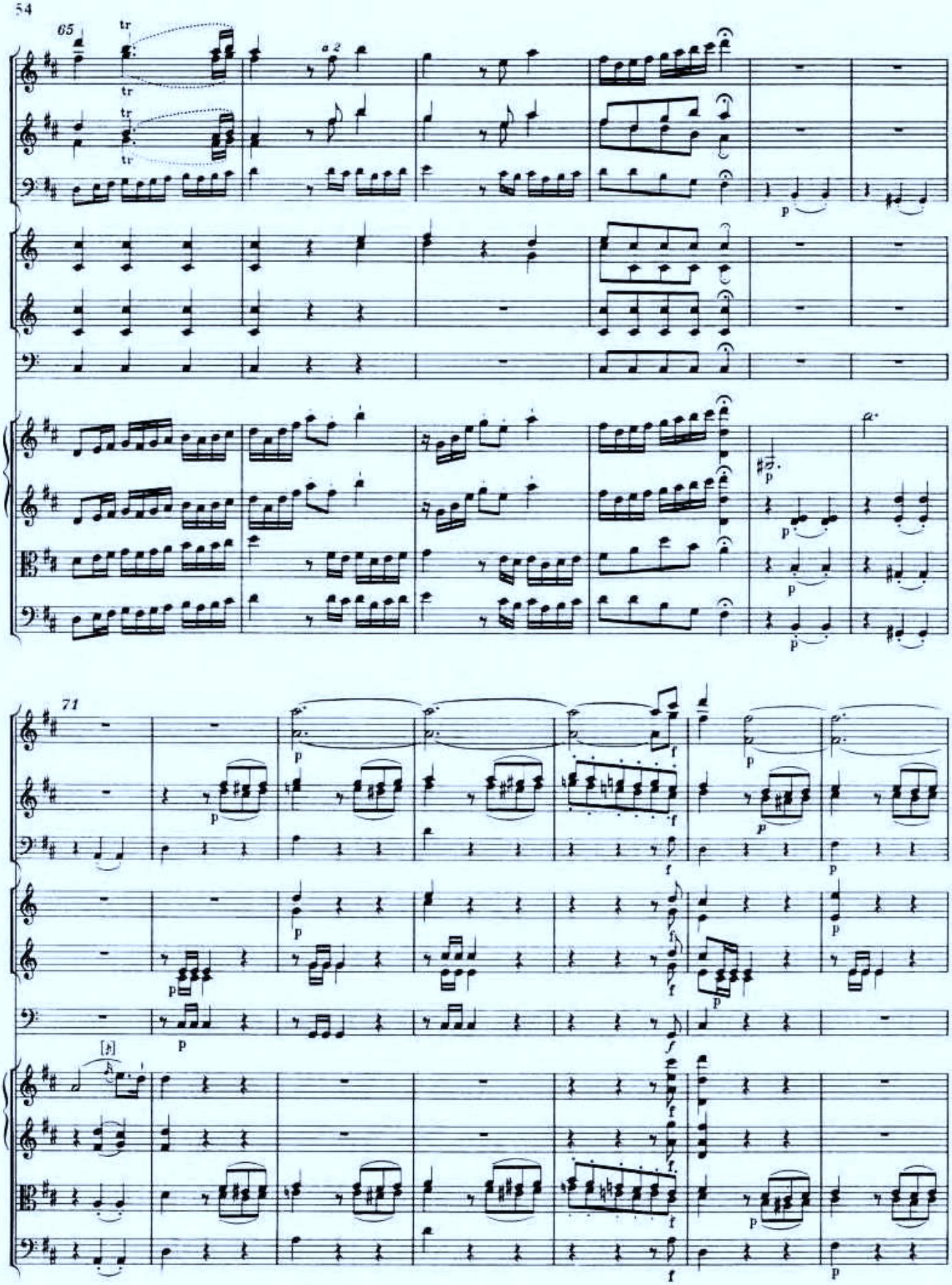

12
a 2
19

ras de deux de Mad.me Hartig et Mr Antoine

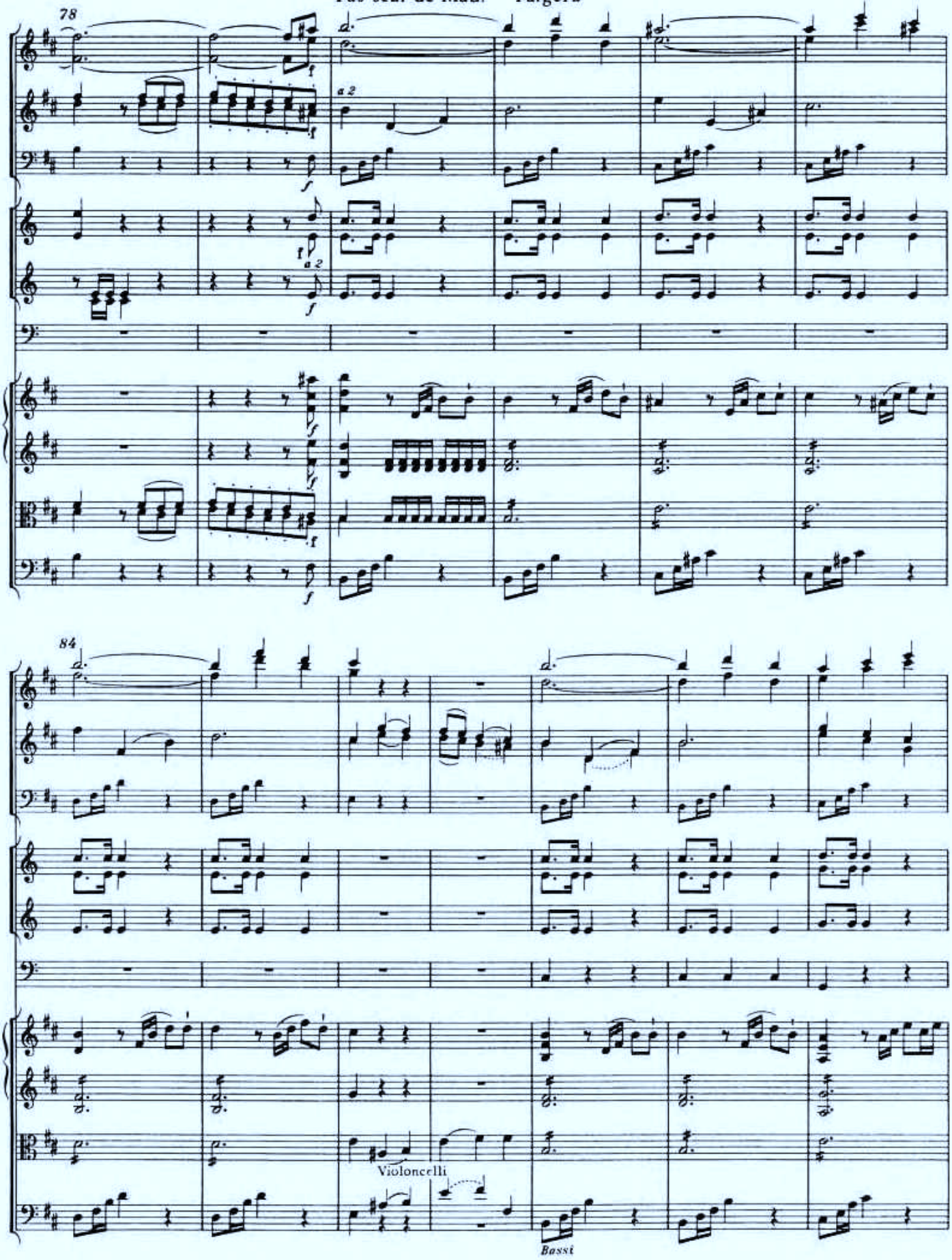


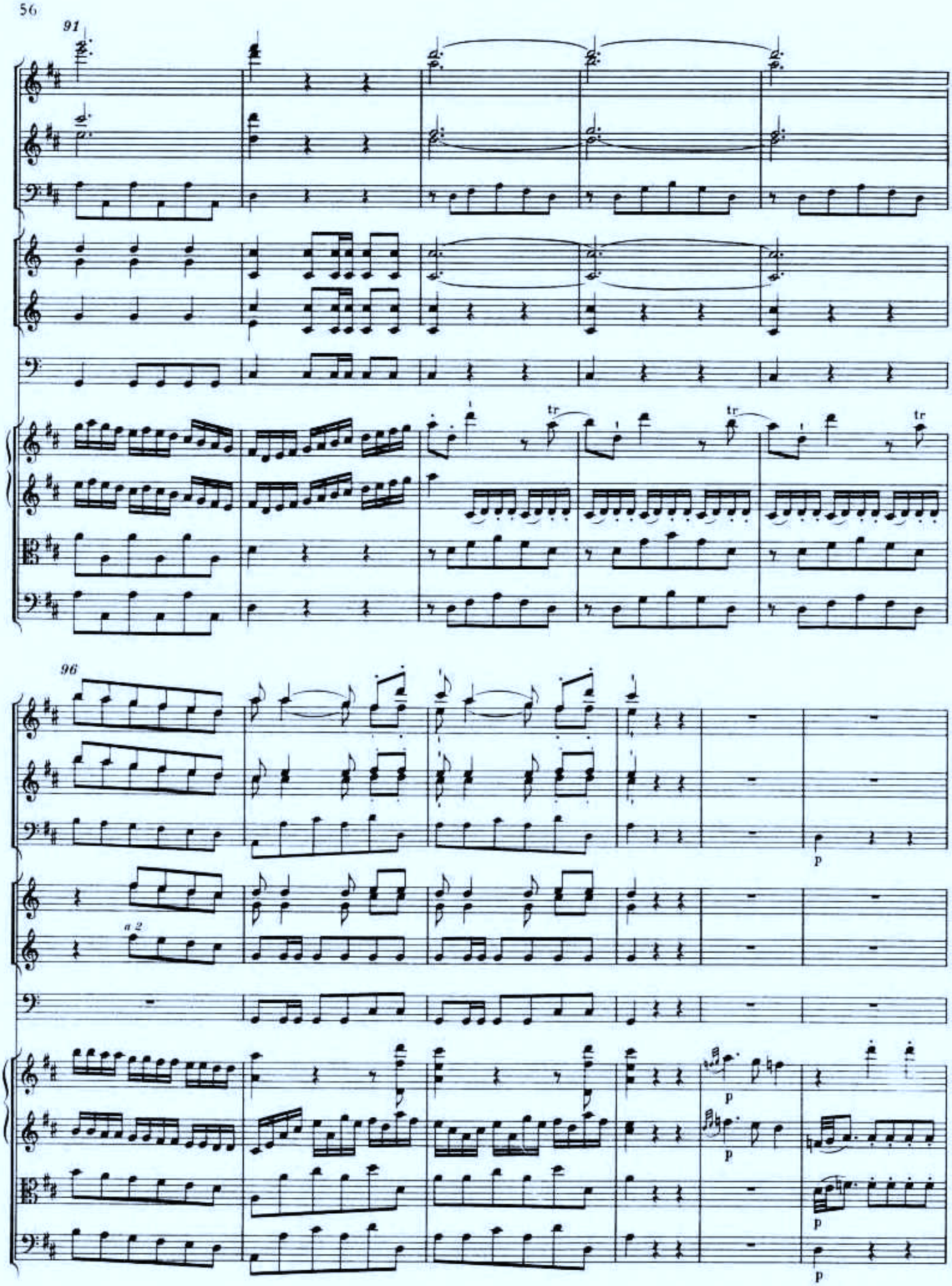

36
43

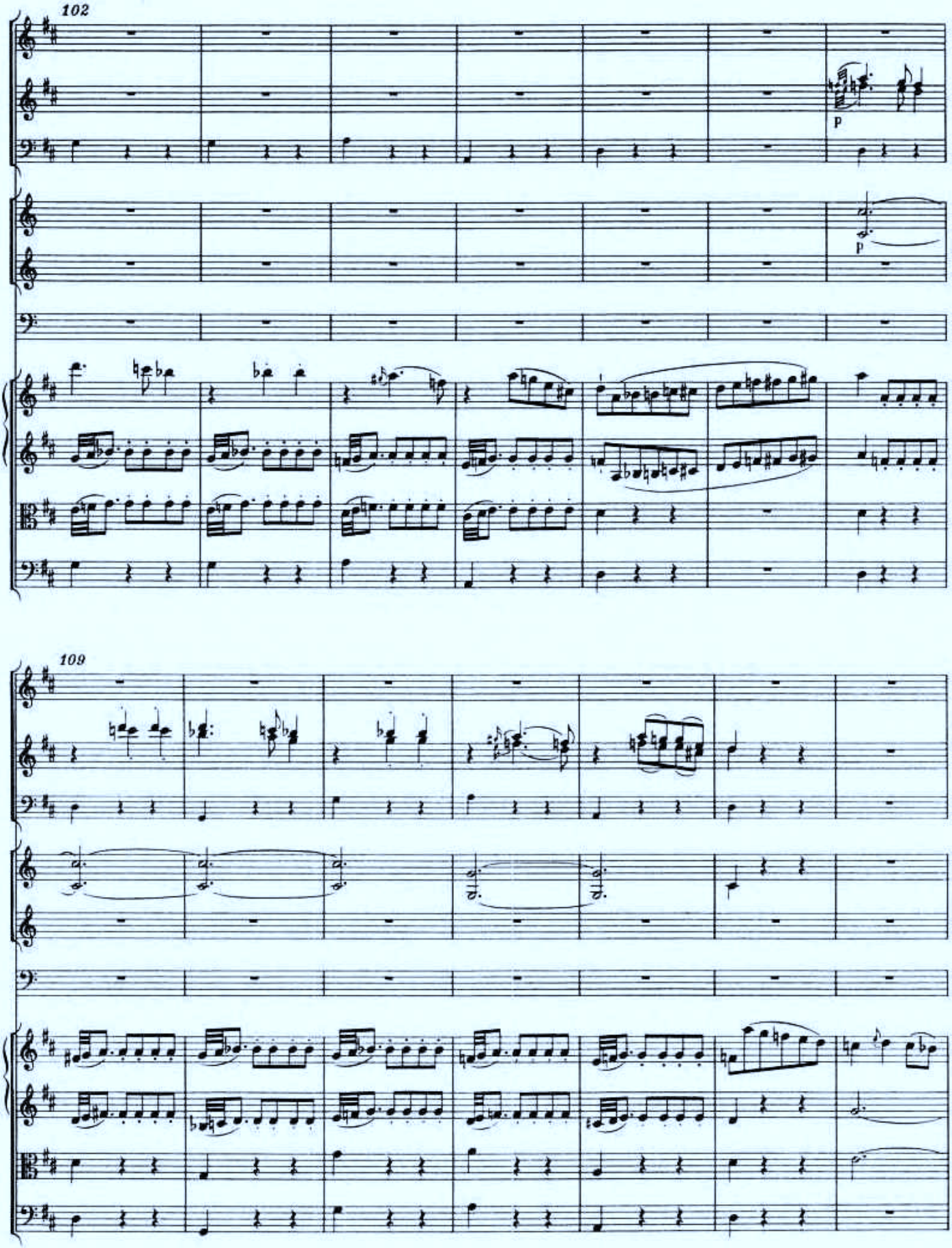

58
Pour le Ballet

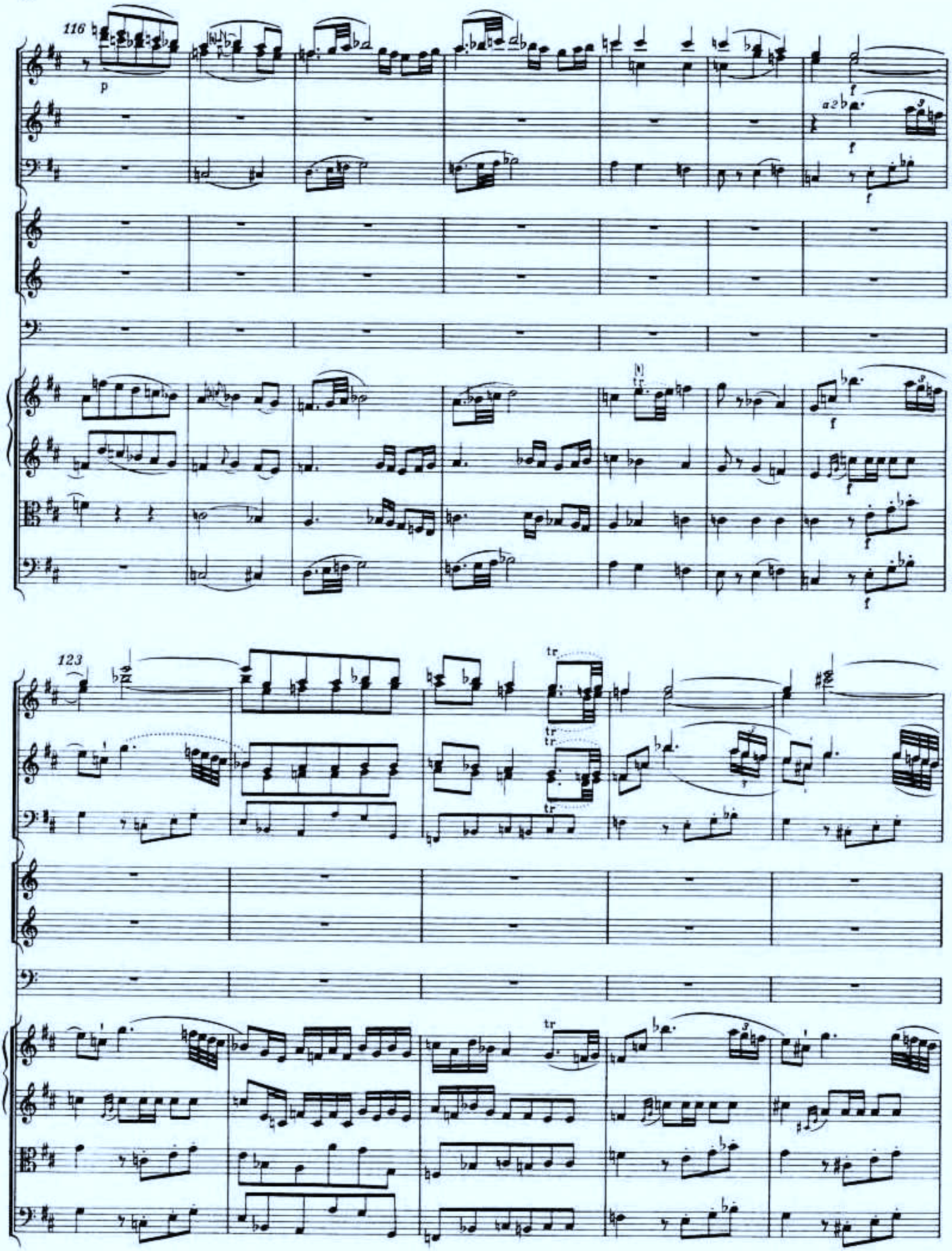

65
tr
a 2
p
71
f
[♮]

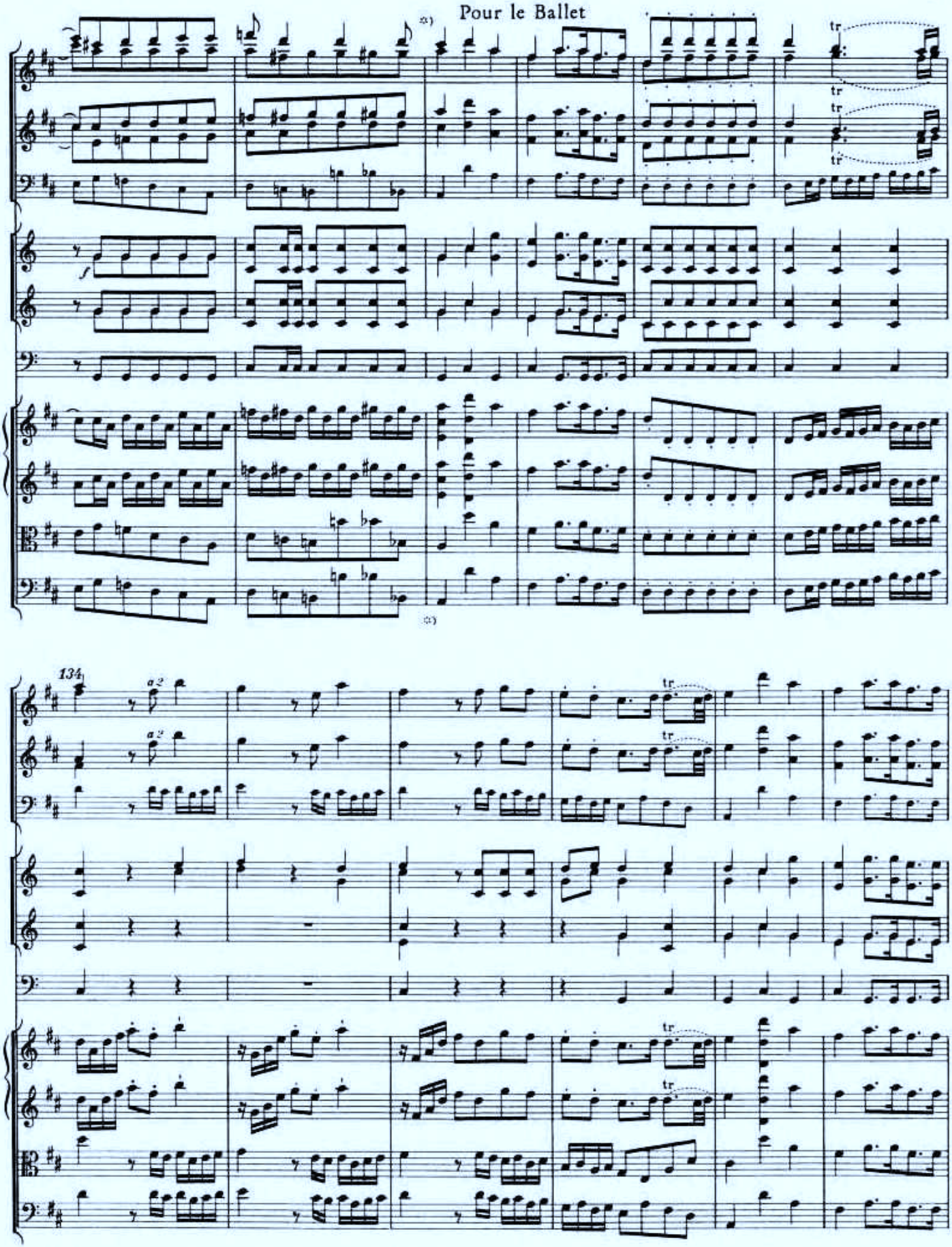
Pas seul de Mad.me Falgera



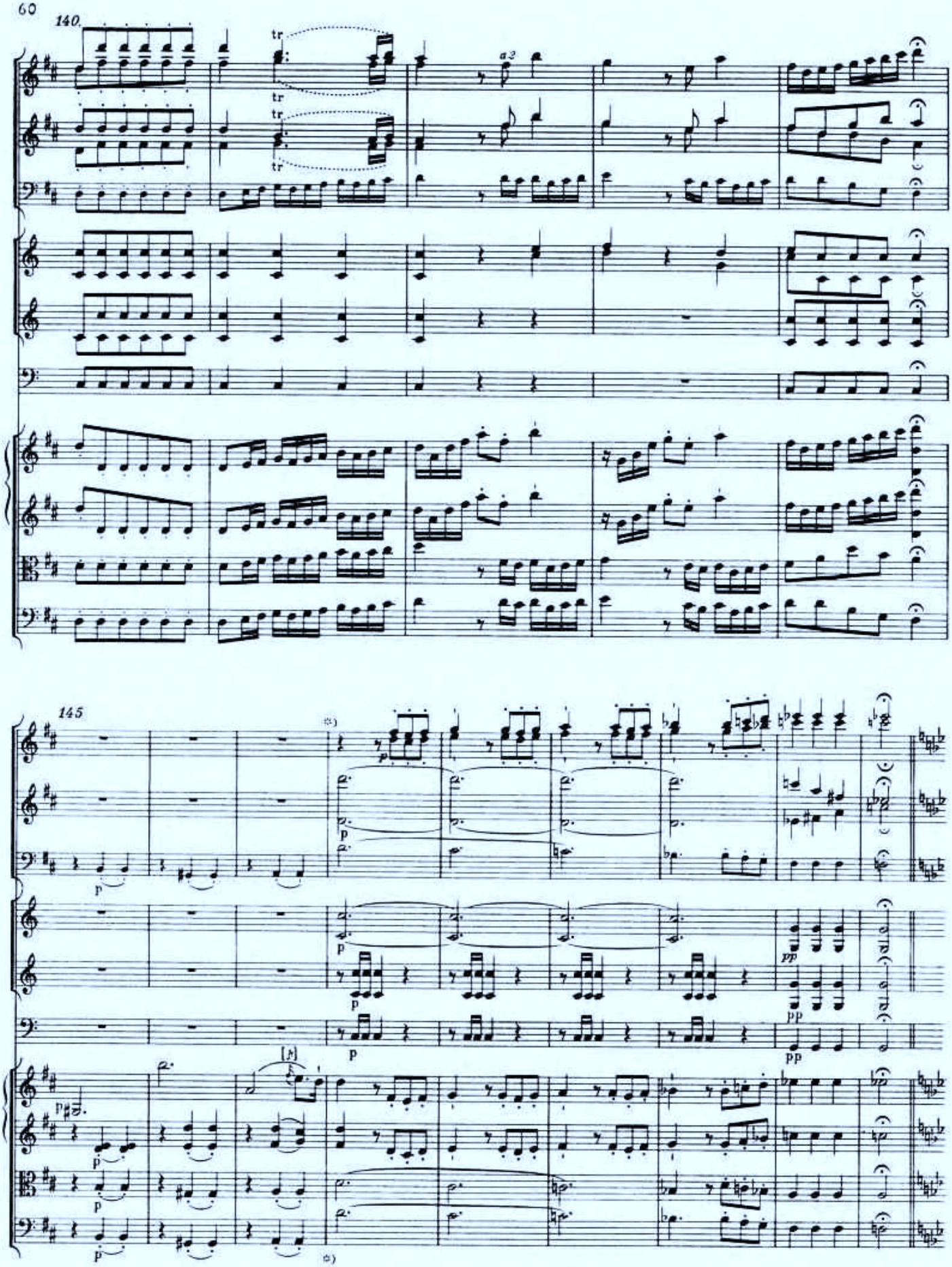

91
tr
tr
tr
96
a 2
p
p
p
p
p


102
p
p
109

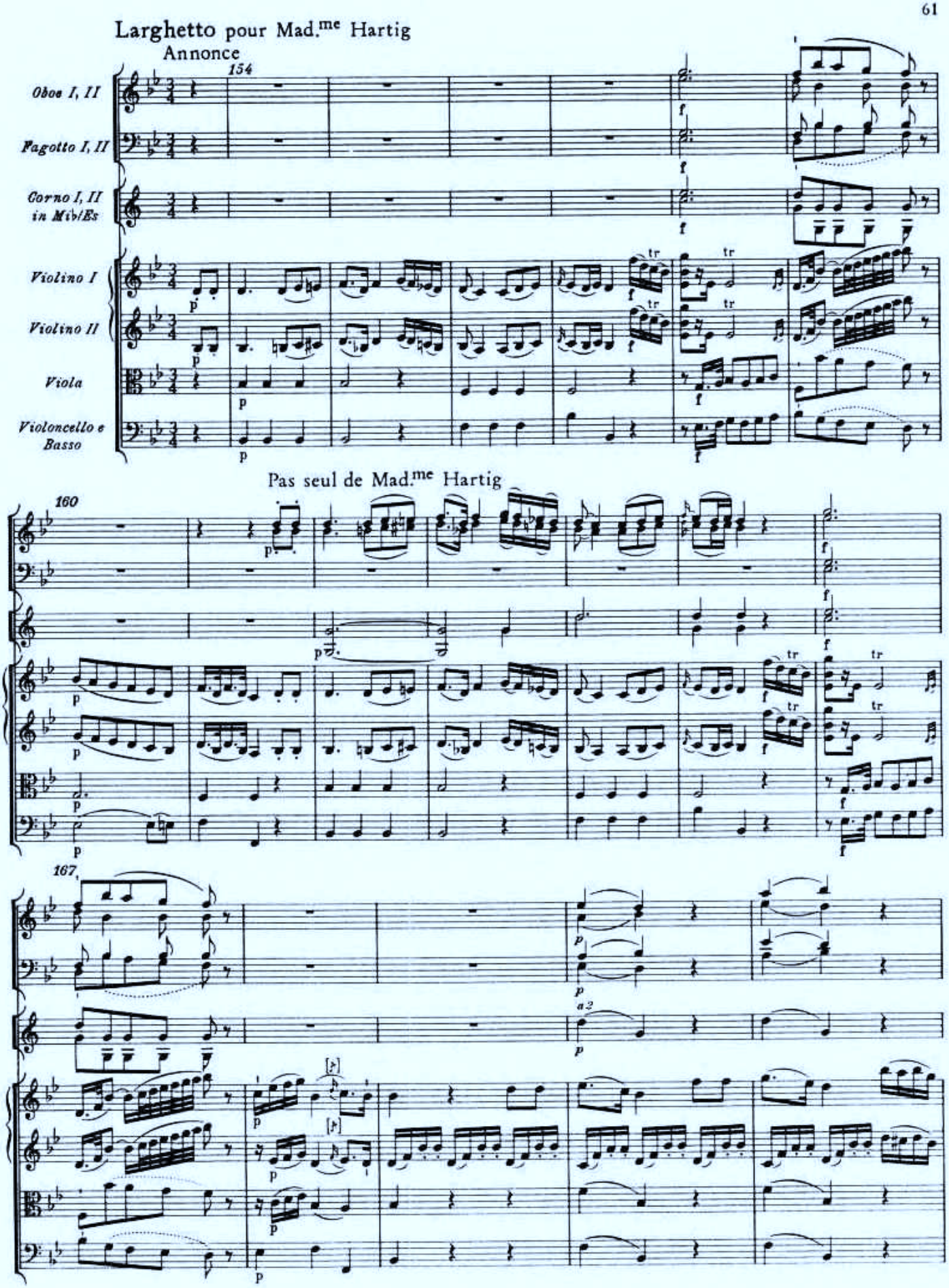

116
p
a2
f
123
tr

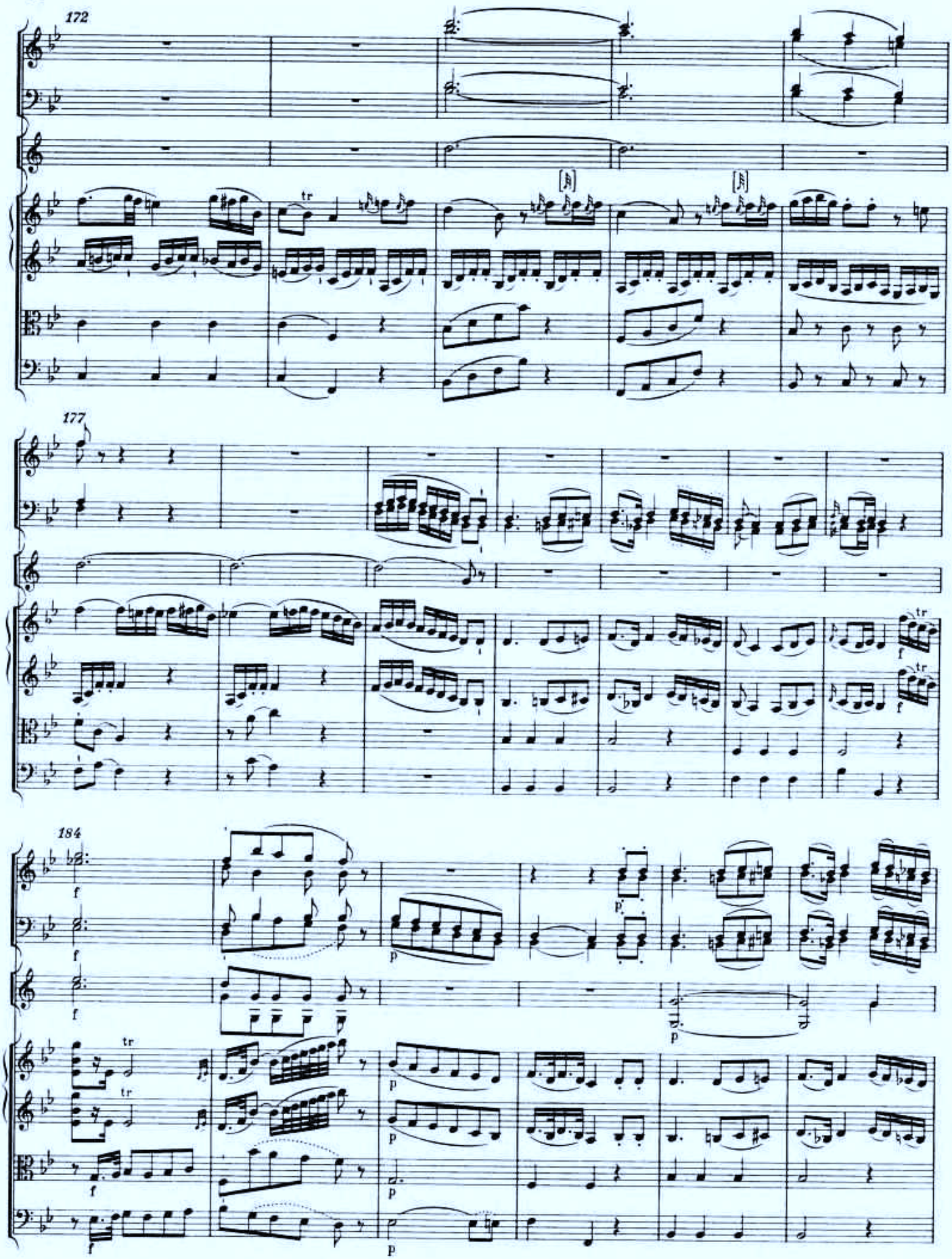


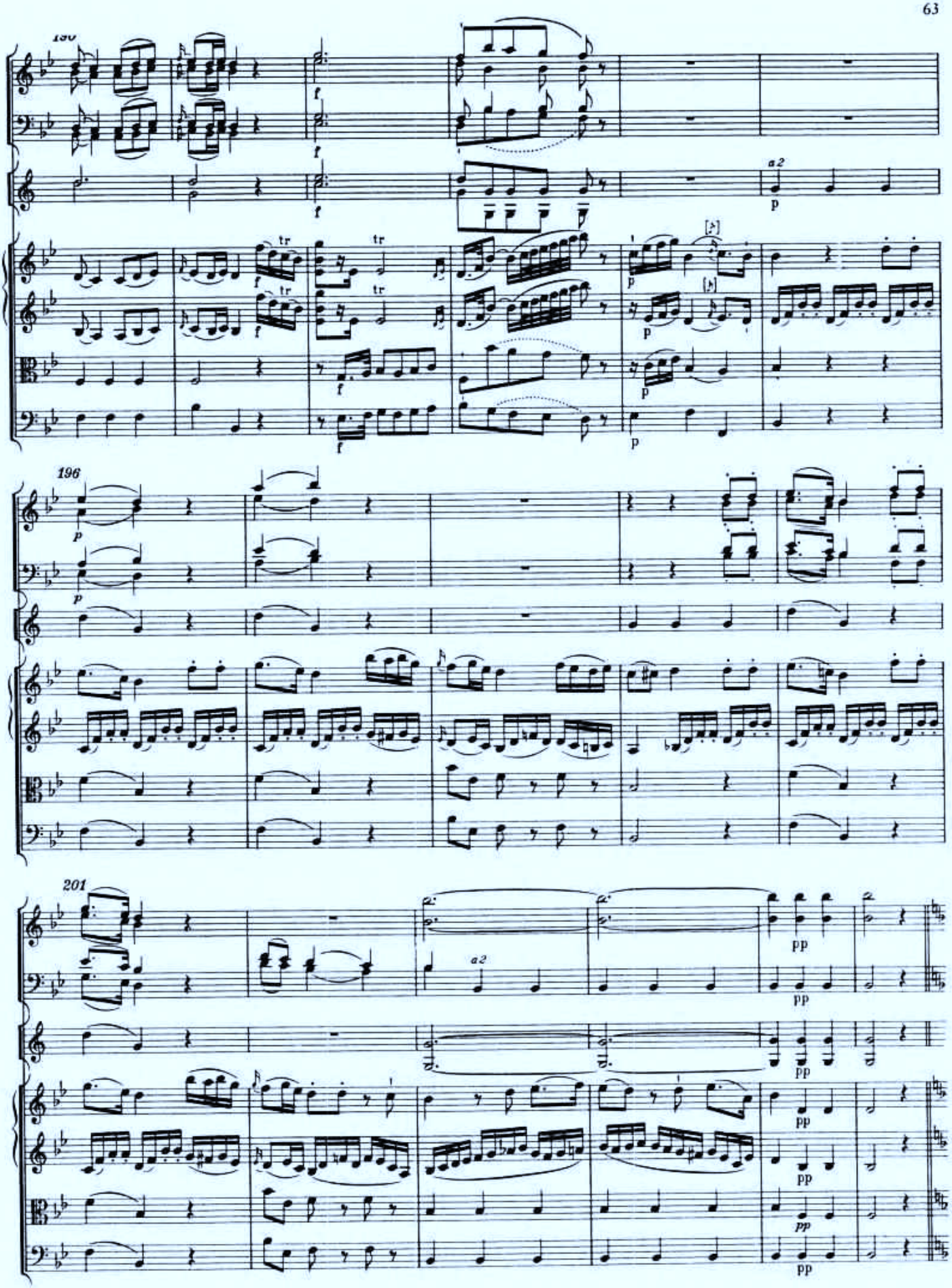
*) Nach T. 129 stehen im Autograph 23 gestrichene Takte, die im Anhang III, 1. a), S. 114, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort, S. XI.



*) Nach T. 147 stehen im Autograph 9 gestrichene Takte (erste Schlußfassung von No. 1 und Beginn einer nicht weitergeführten ursprünglichen No. 2), die im Anhang III. 1. b), S. 115, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort, S. XII.


Larghetto pour Mad.me Hartig
Annonce
154
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
Pas seul de Mad.me Hartig
160
167

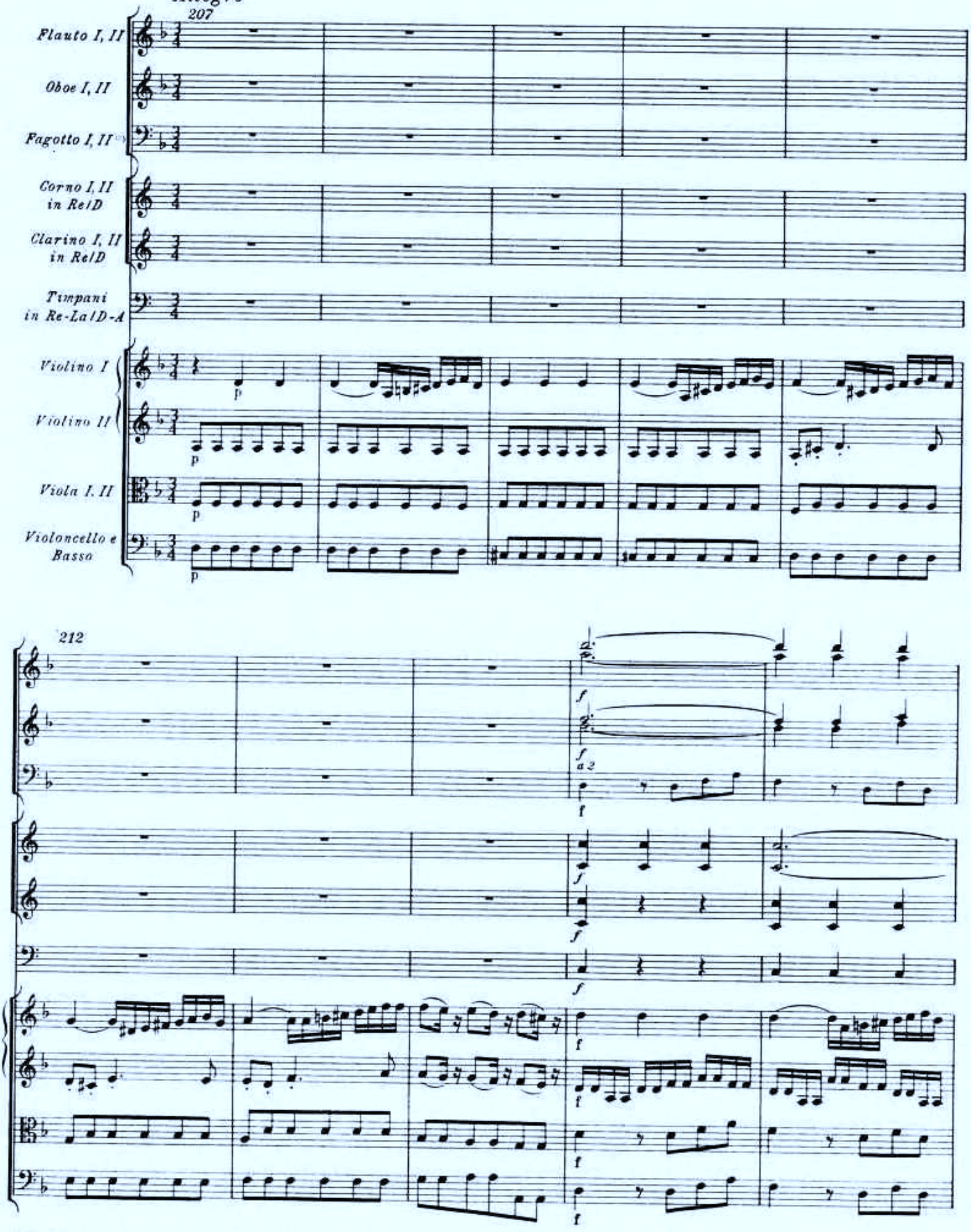

172
177
184


196
201
a2
pp

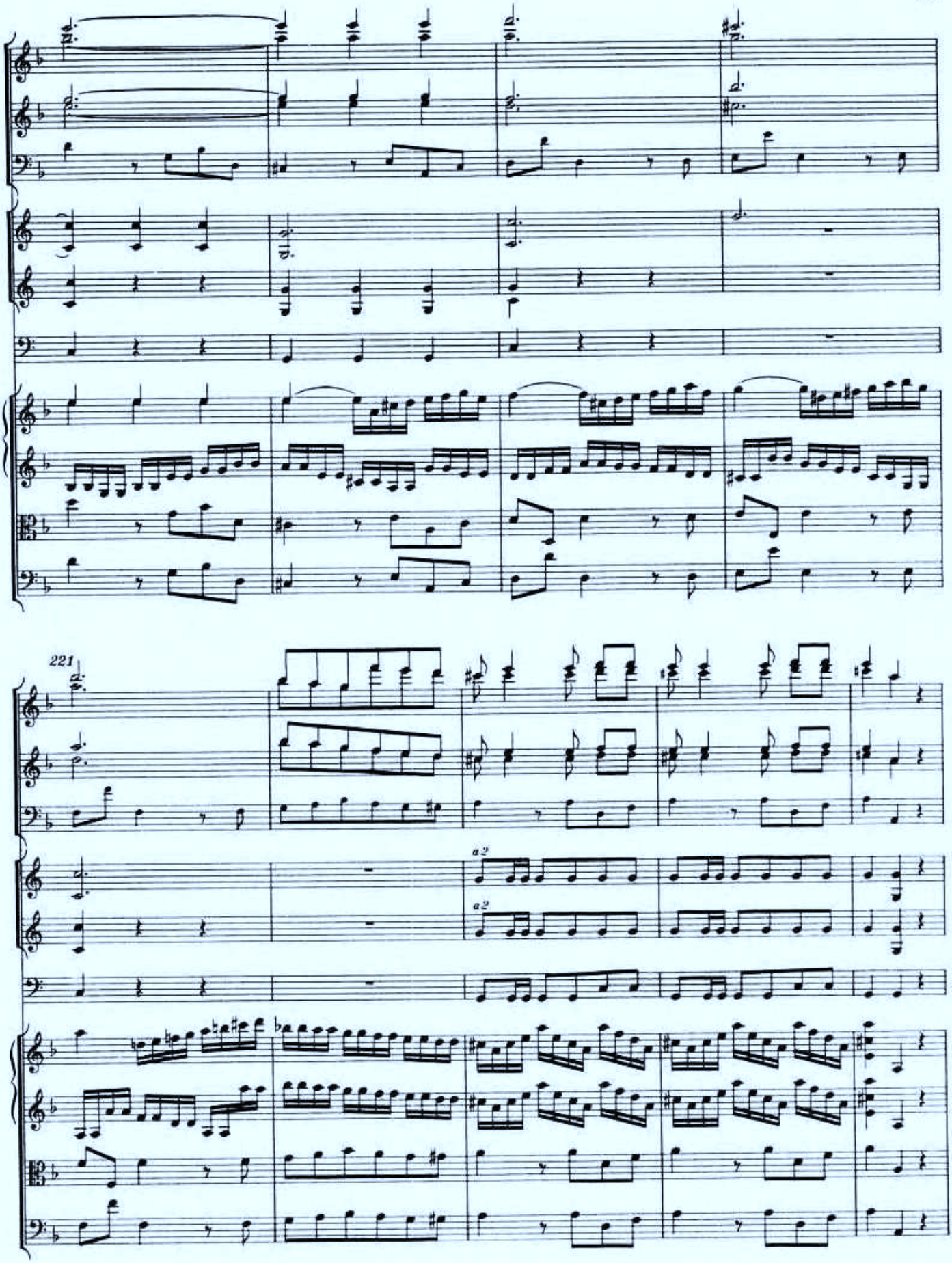
La Chaconne, qui reprend

Annonce

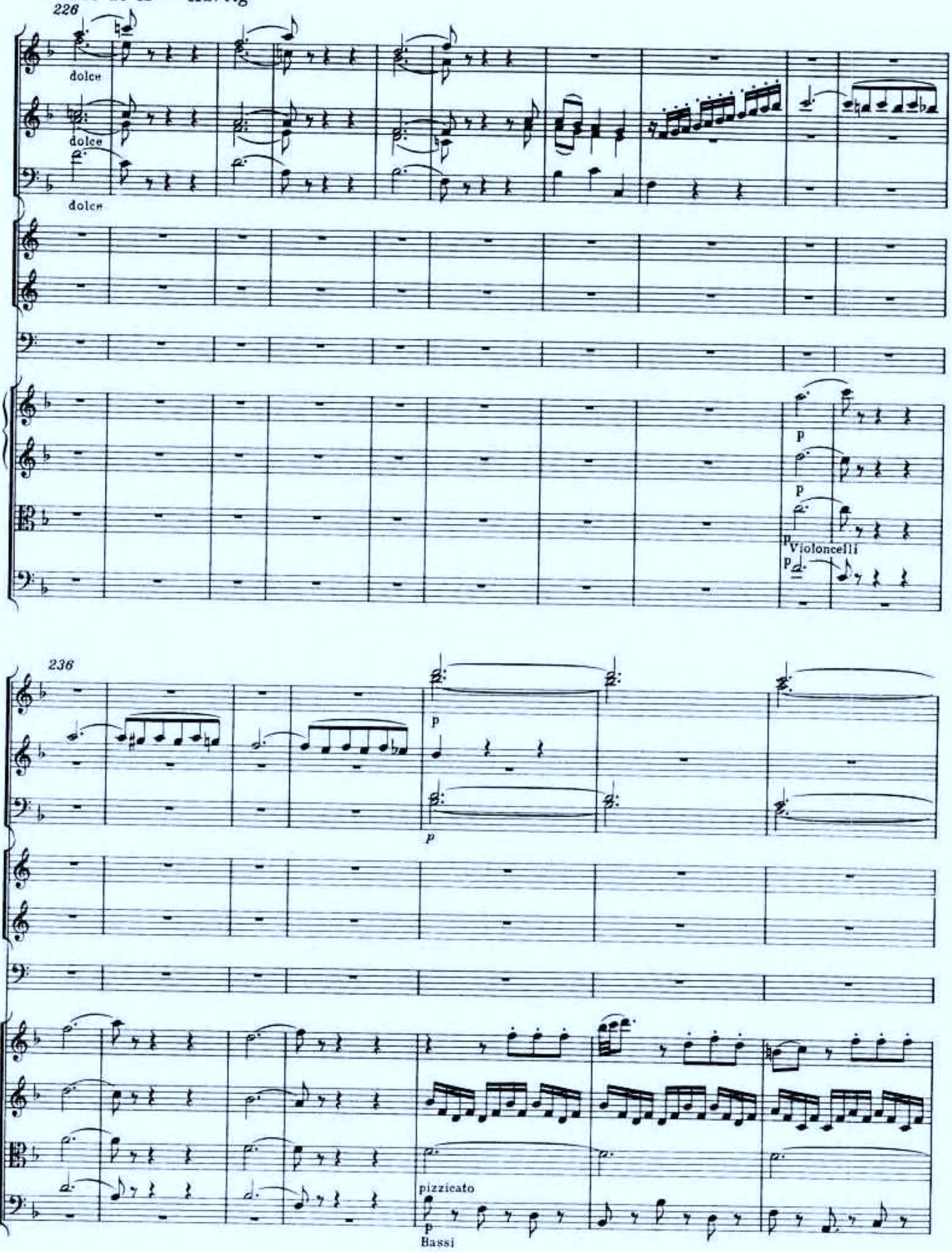
Allegro

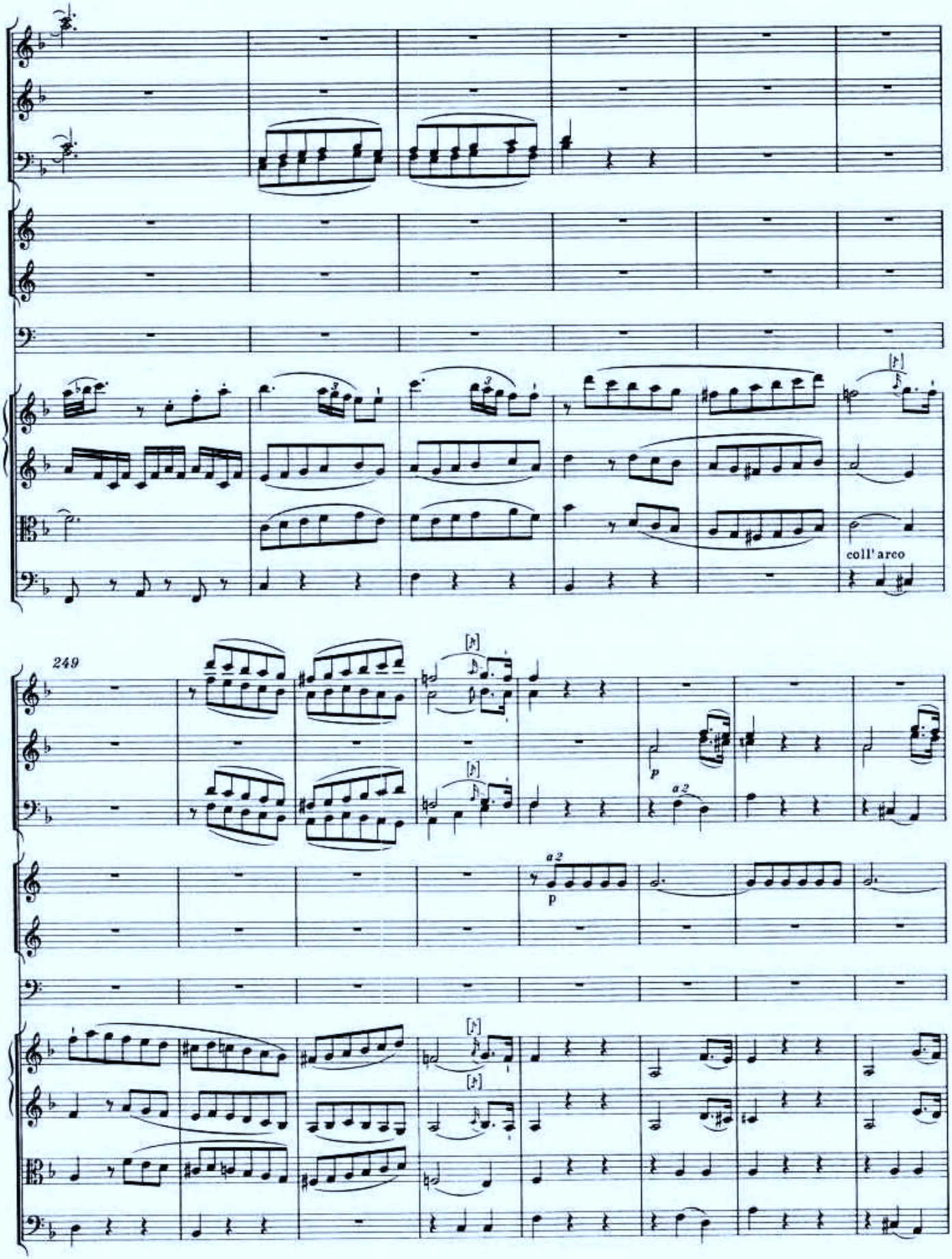


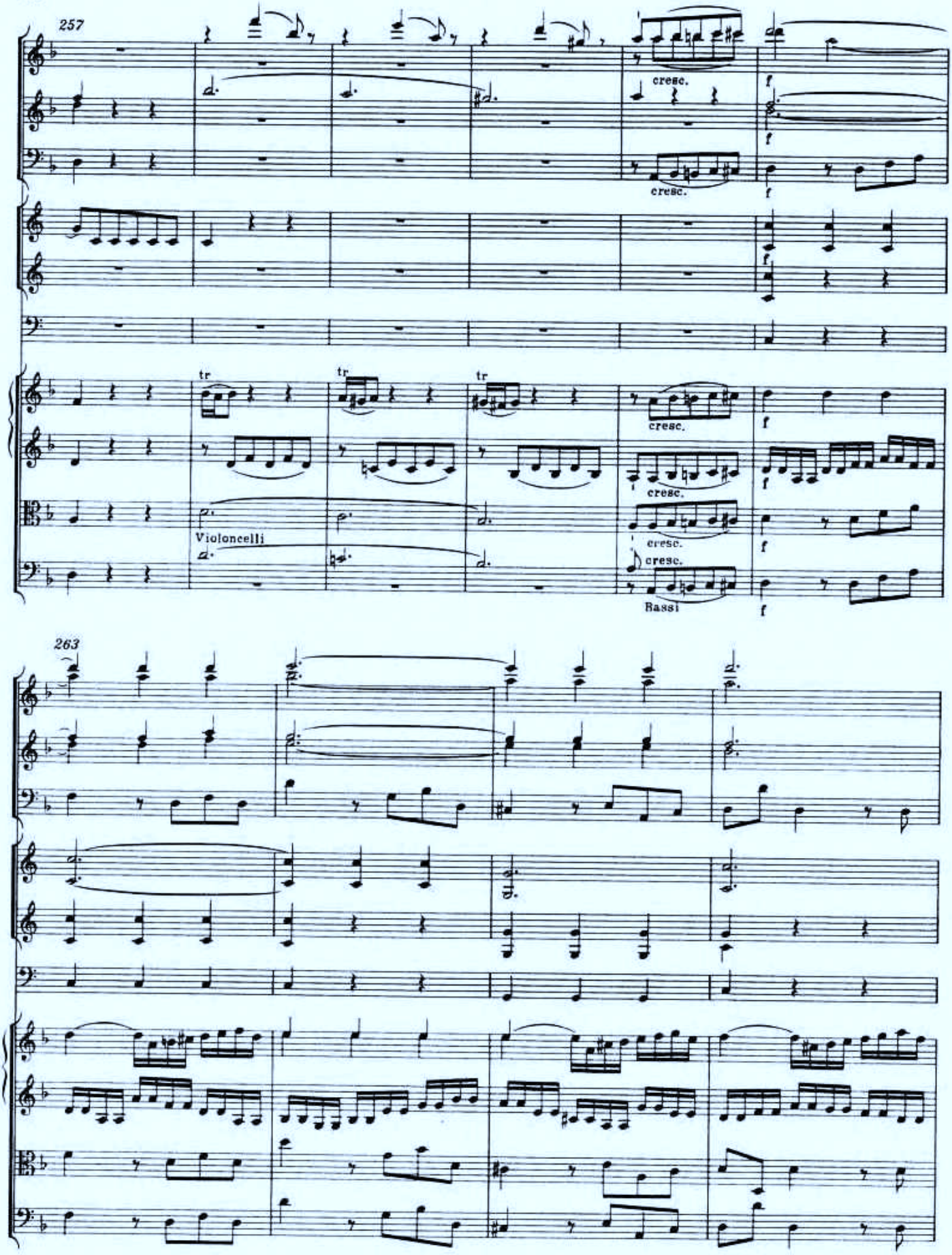
*) Zur Mitwirkung der Fagotte in T. 215–225 vgl. Vorwort, S. XII, und Krit. Bericht.

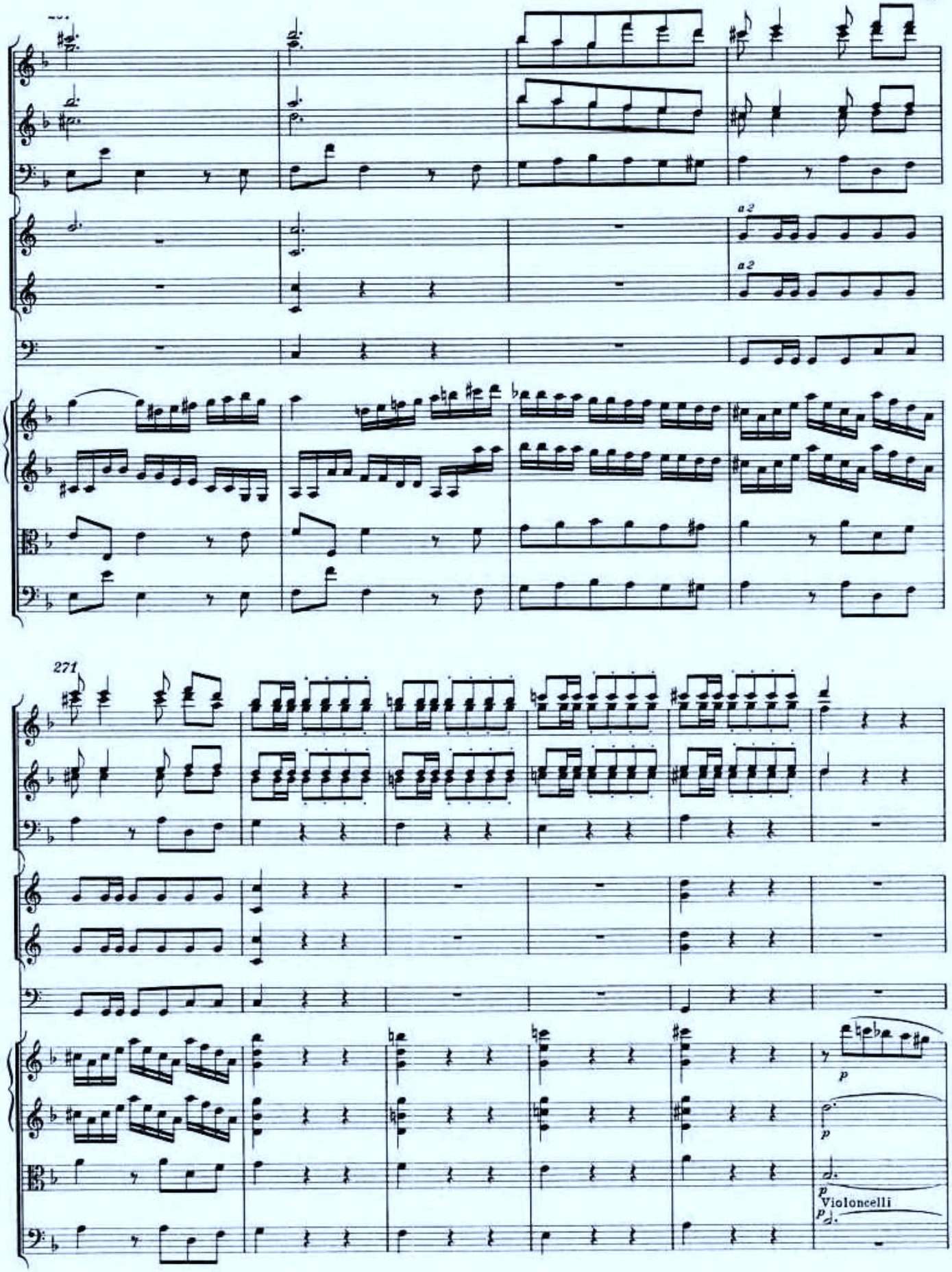

221
a 2
a 2

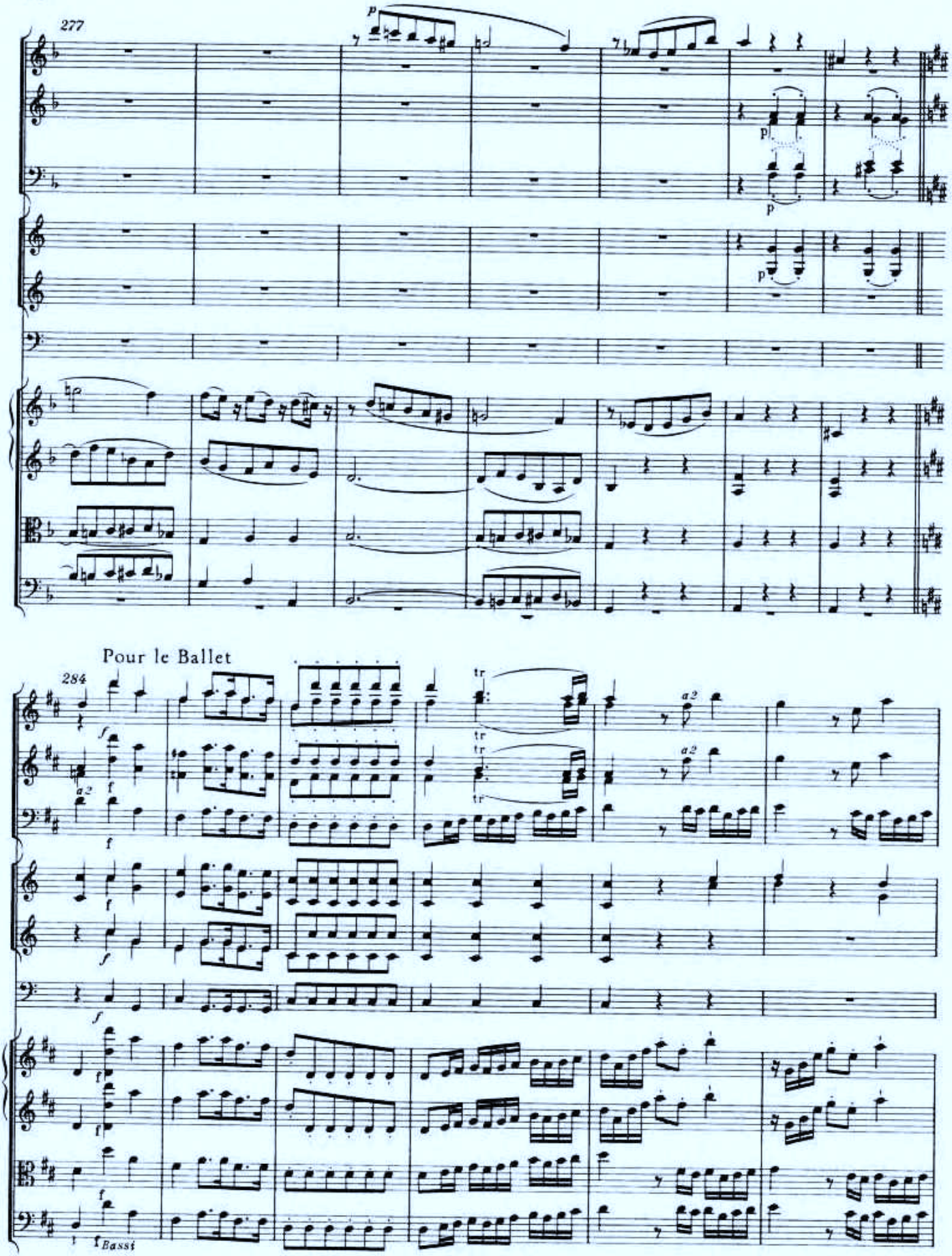
Pas de *Mme Hartig*

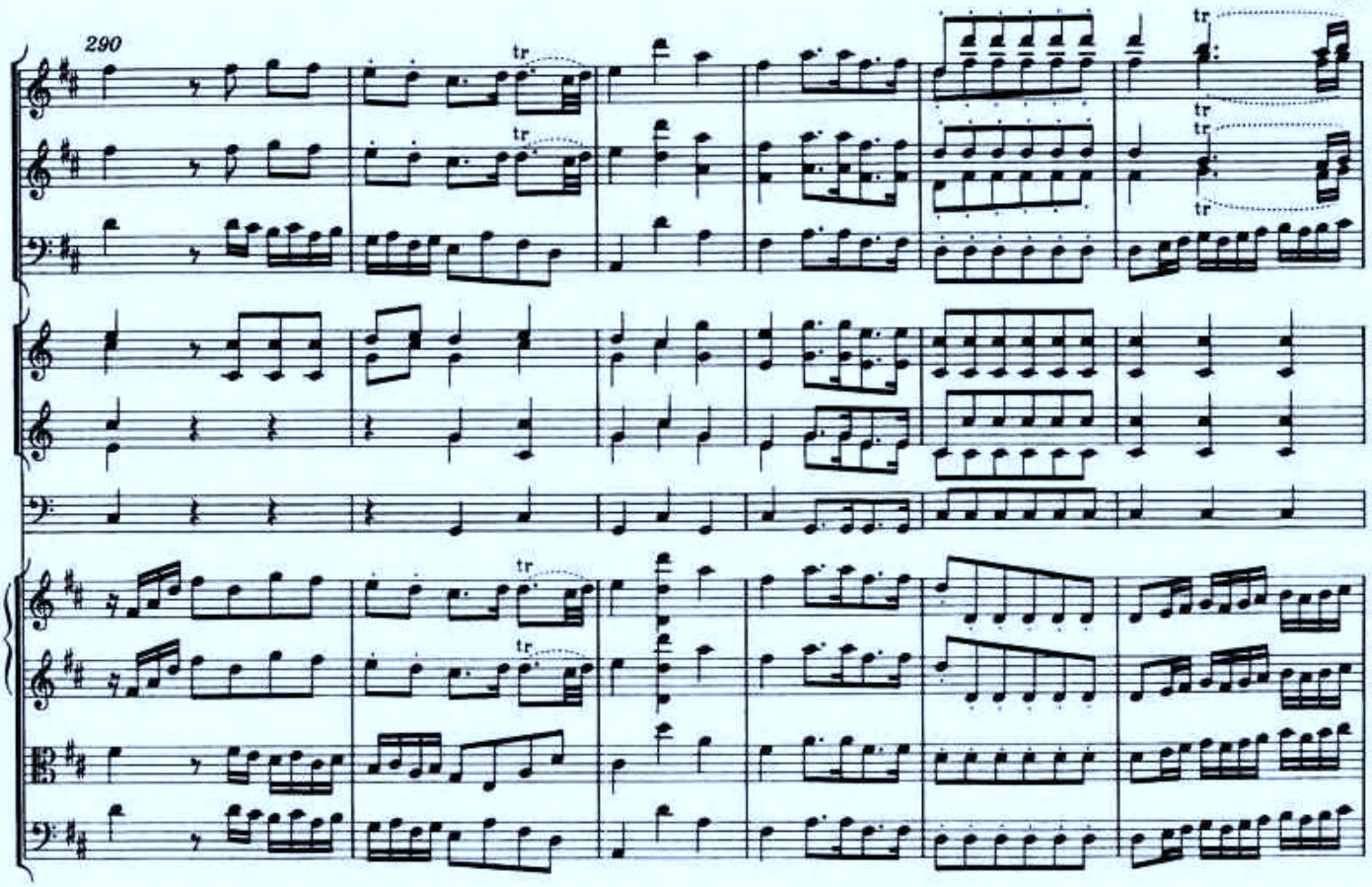


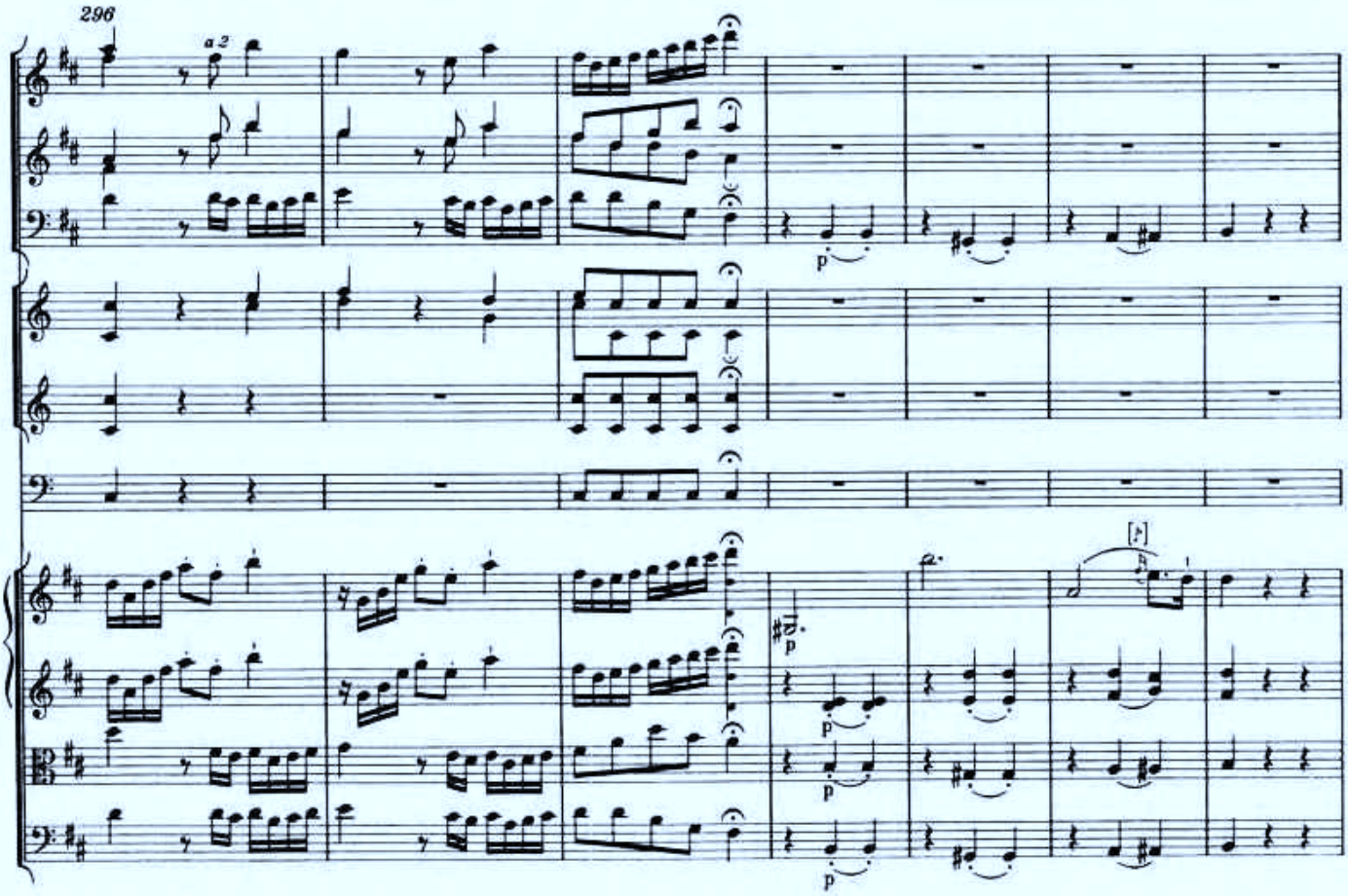

coll' arco
249
a 2
p
a 2
p

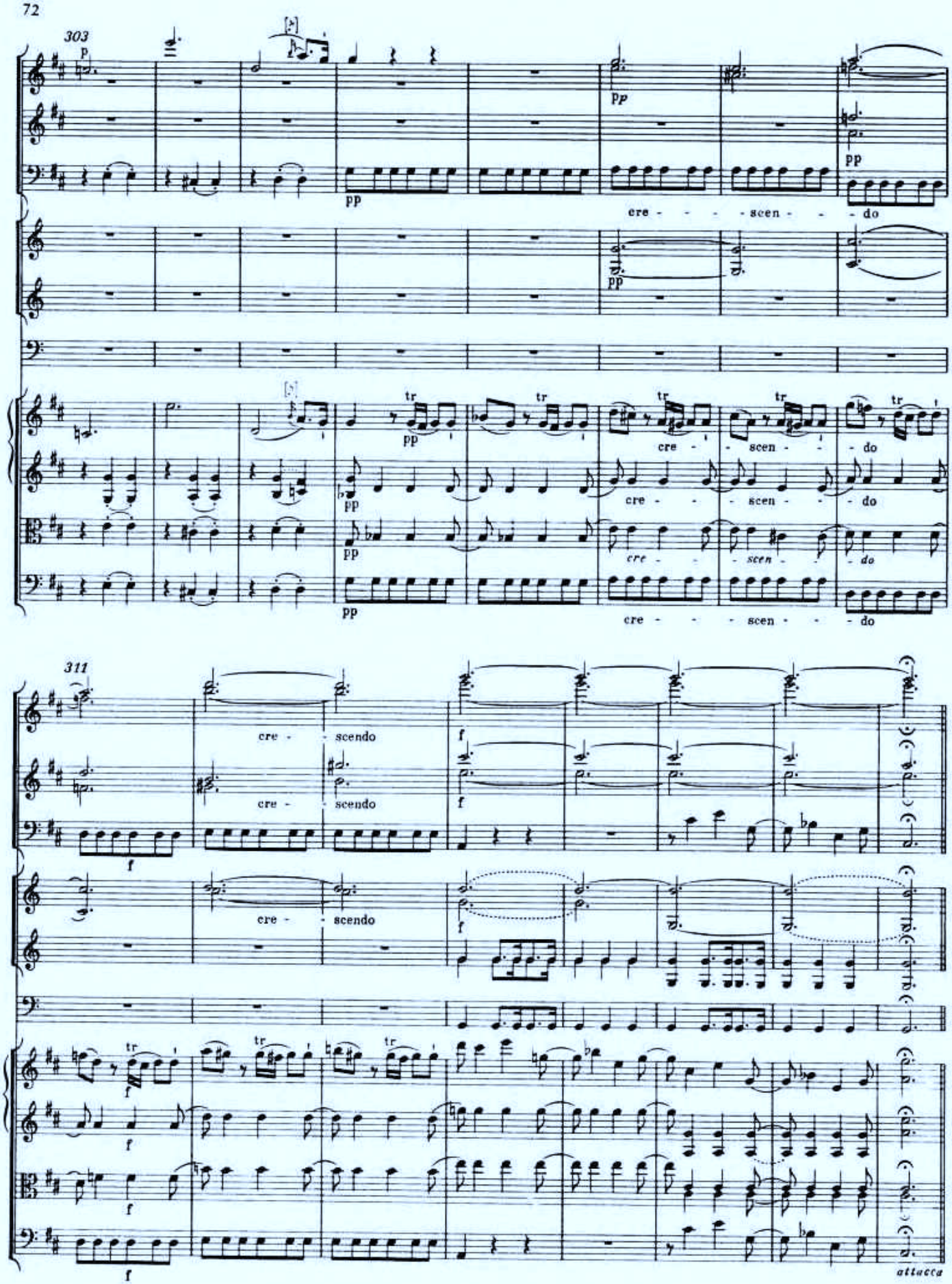

257
cresc.
cresc.
f
tr
tr
tr
Violoncelli
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Bassi
263


a 2
a 2
271
p
p
p
Violoncelli
p

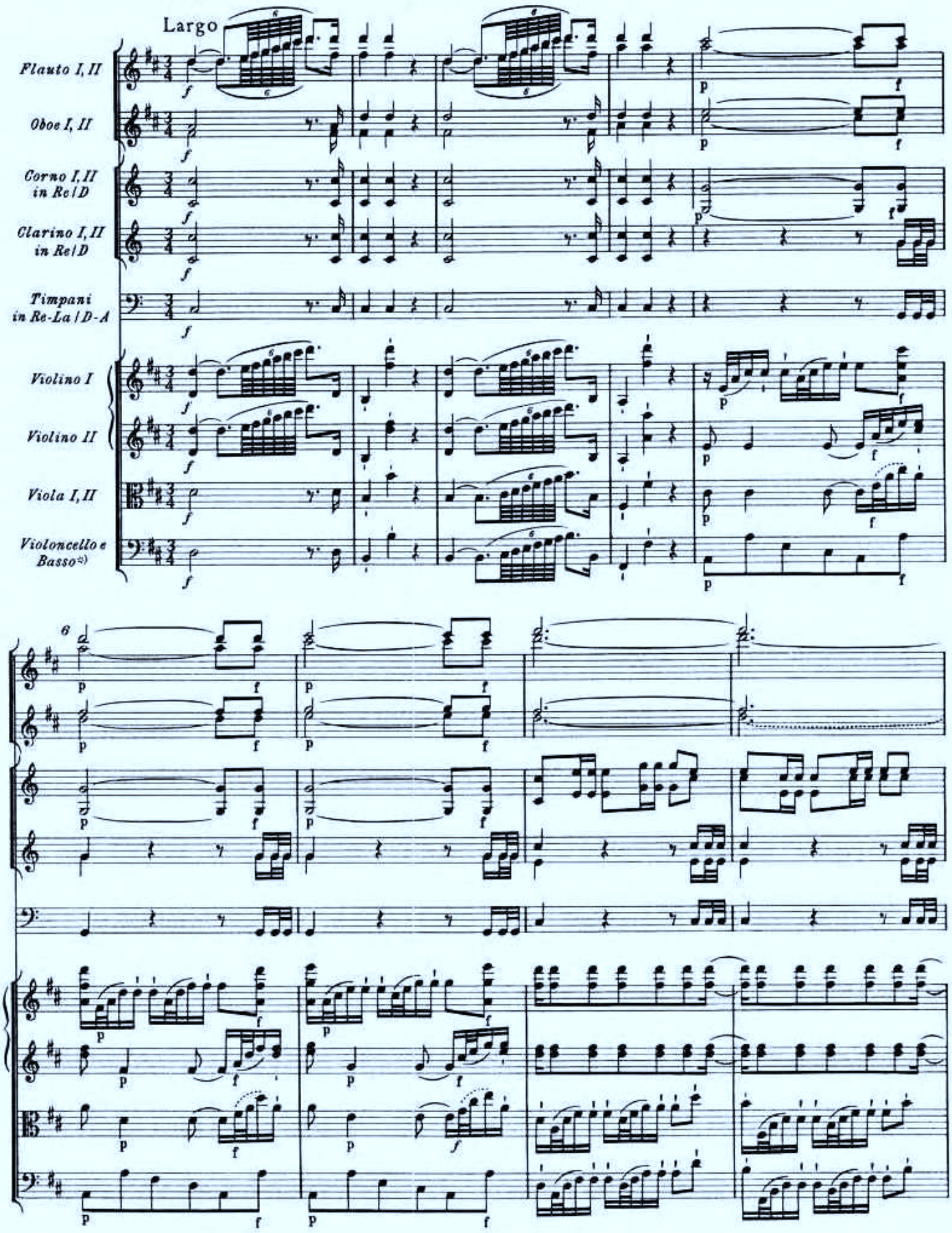

277
Pour le Ballet
284
Bassi


290
tr

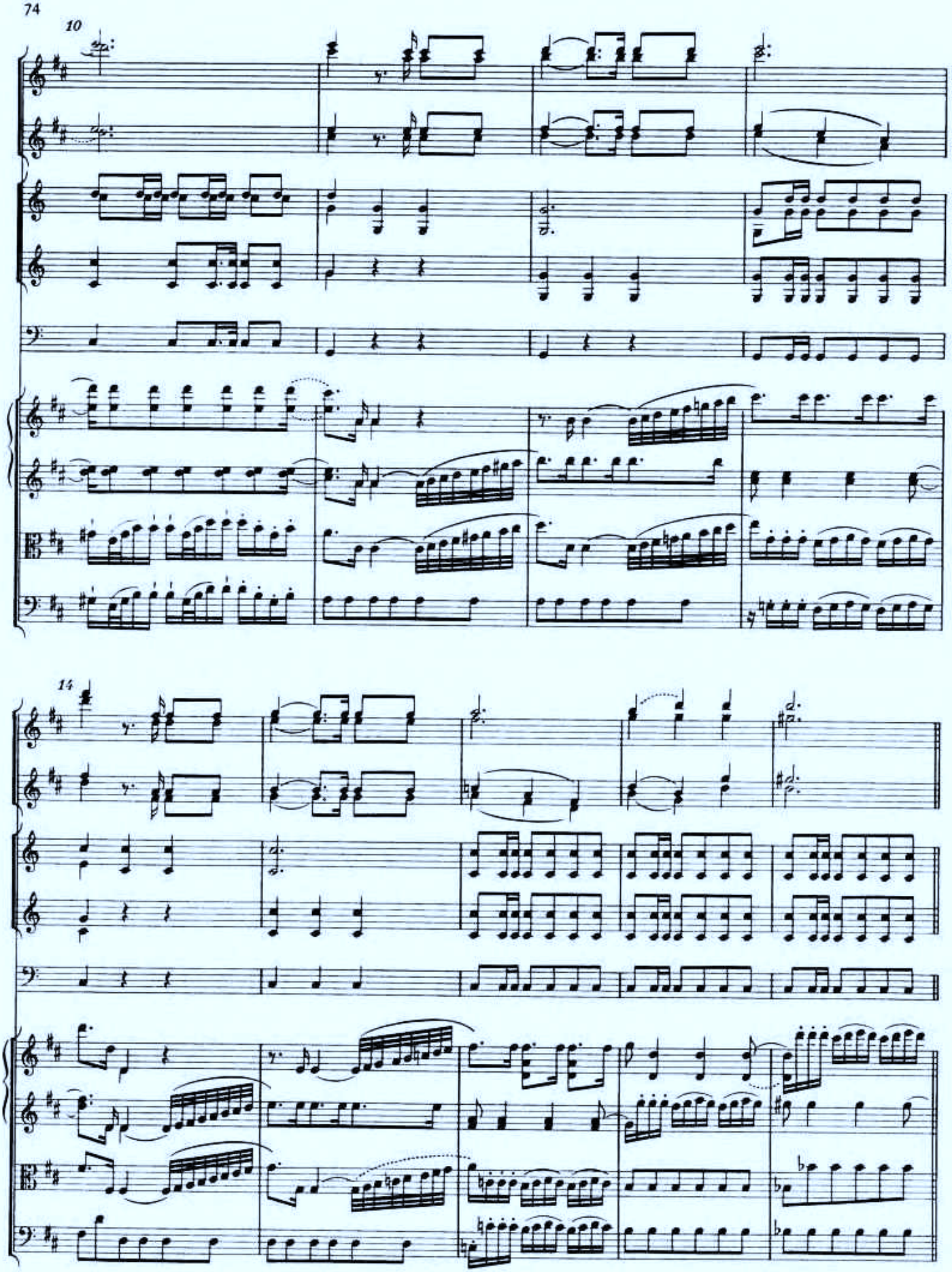

296
a 2
p


303
p
pp
cre - - - scen - - do
tr
311
cre - scendo
f
attacca

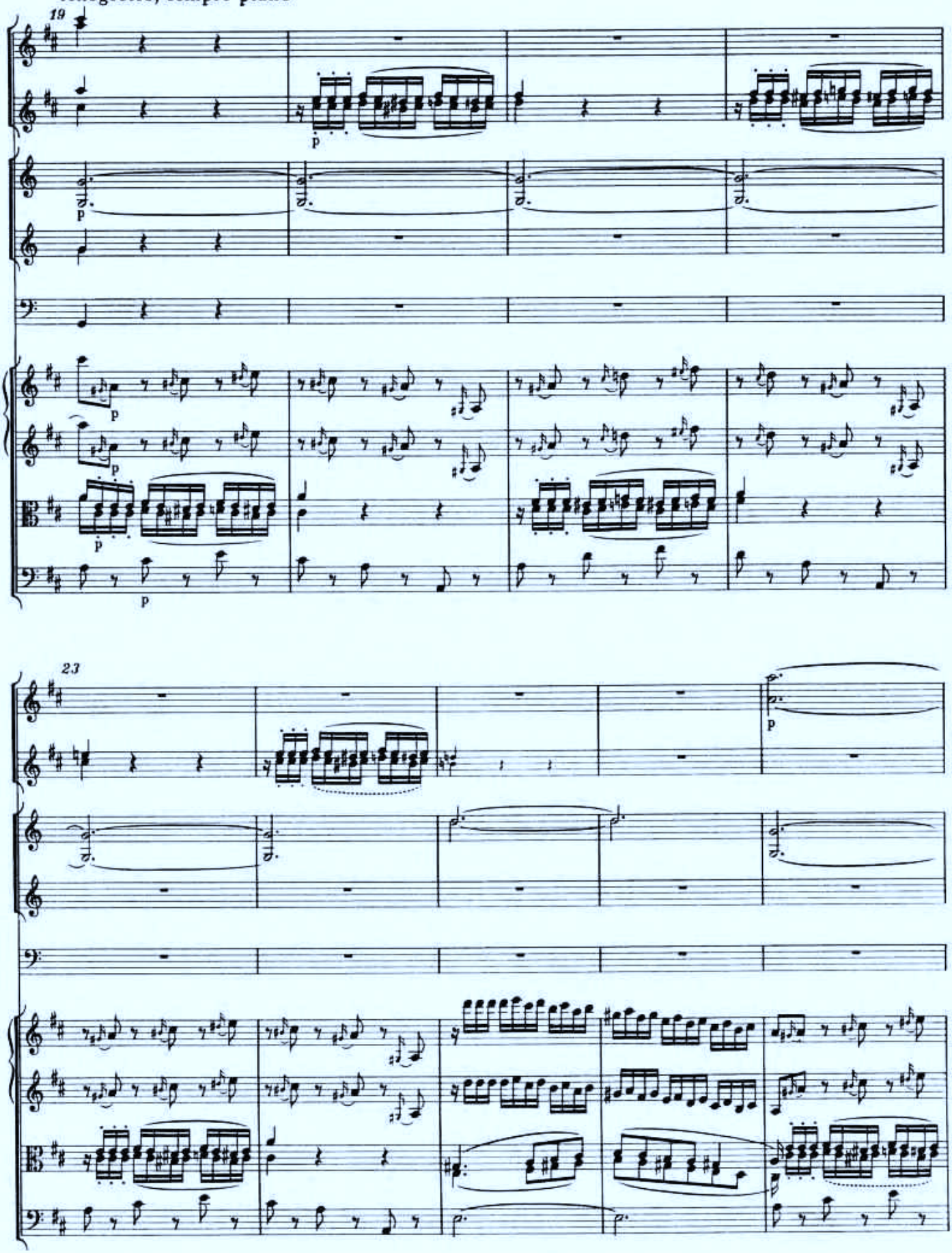
Nº 2 Pas seul de Mr Le Grand

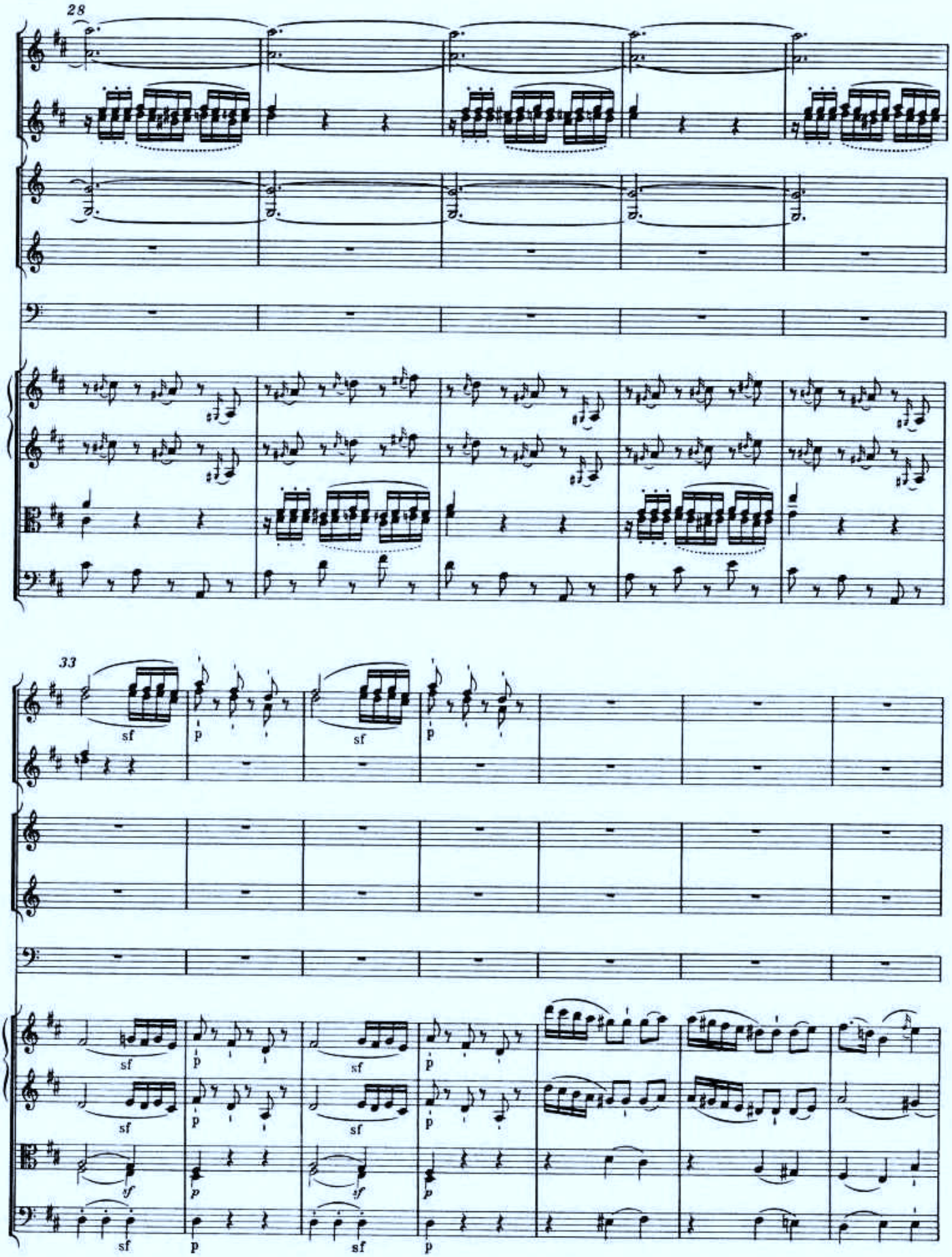


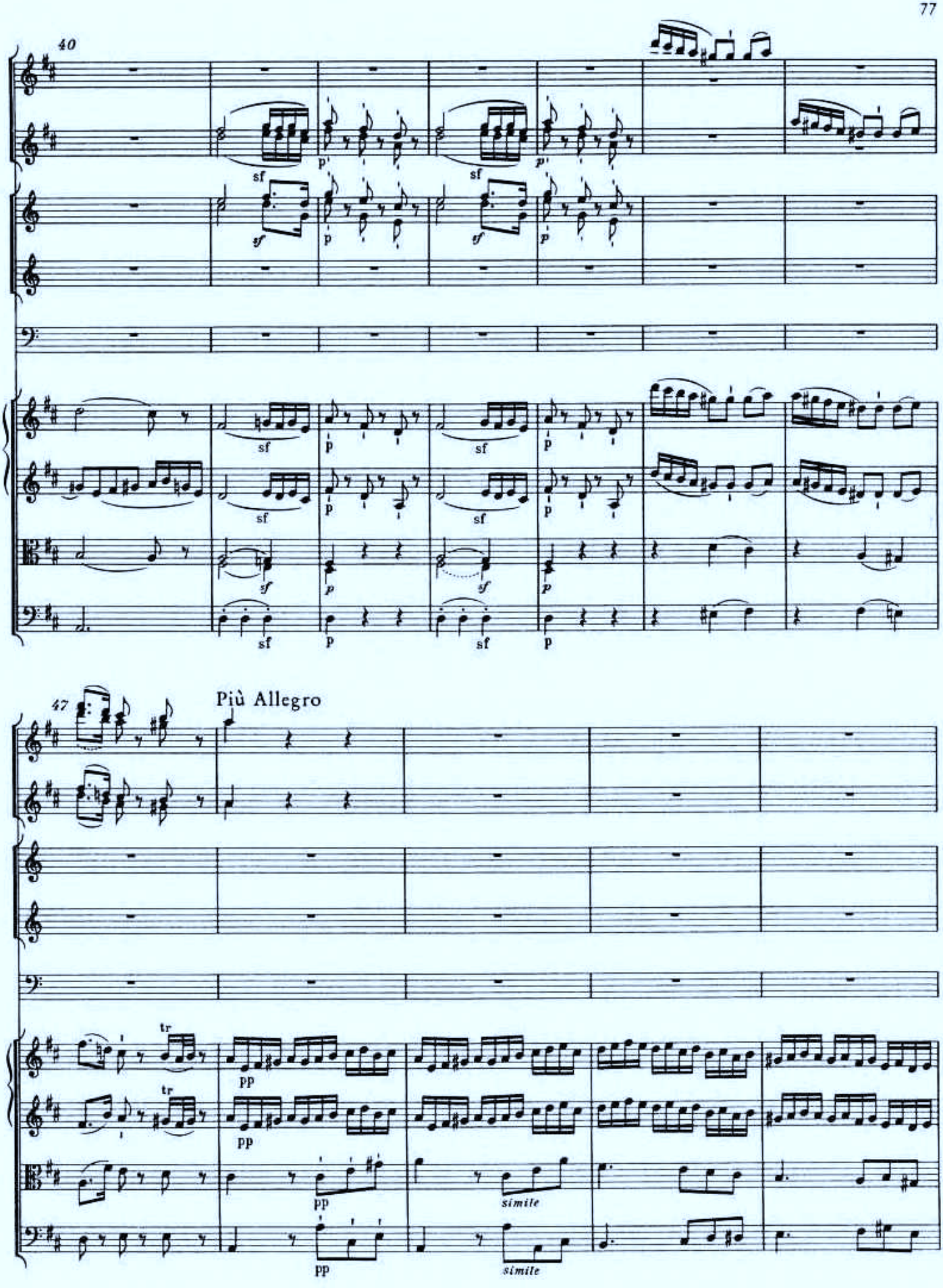
*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XII.

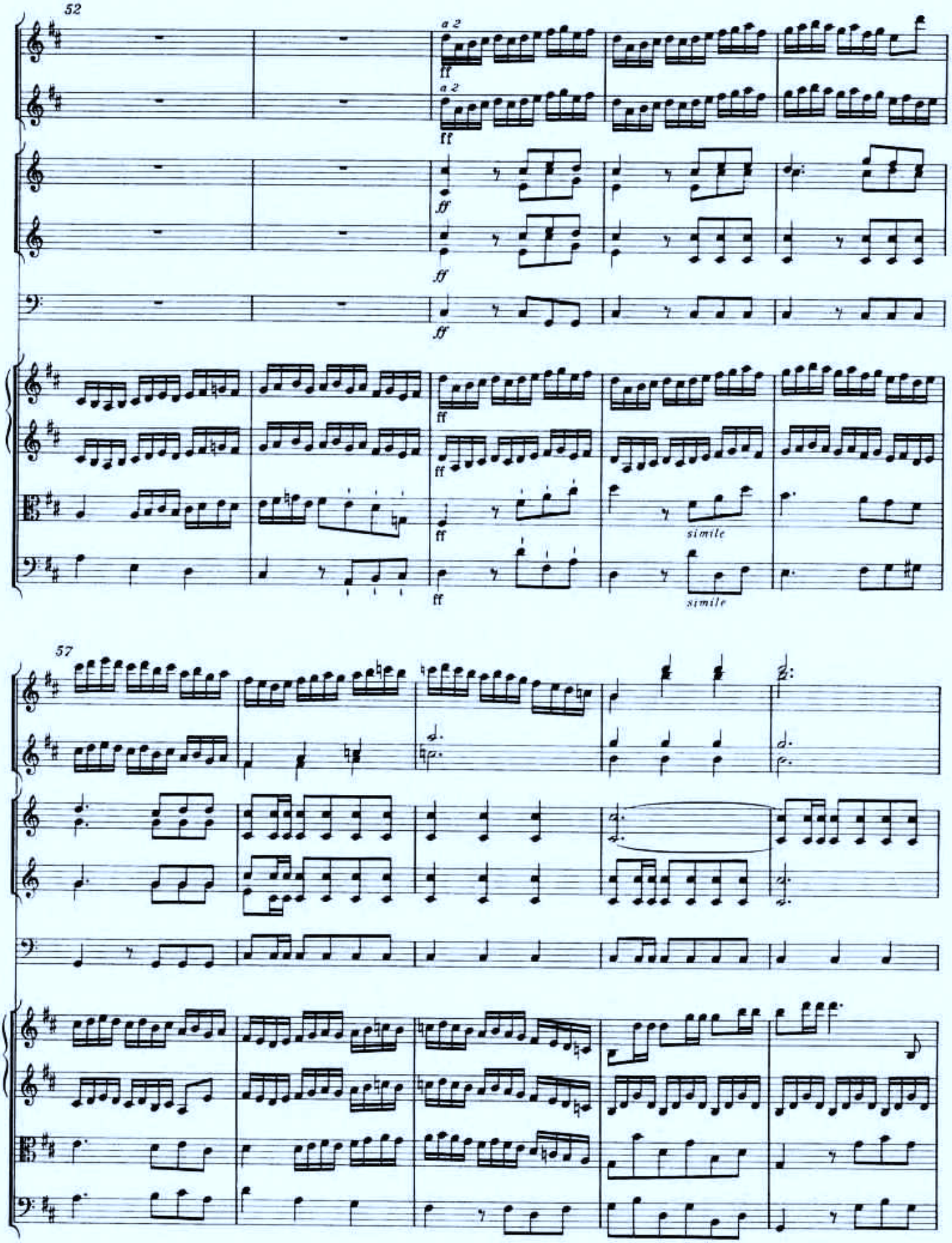

10
14

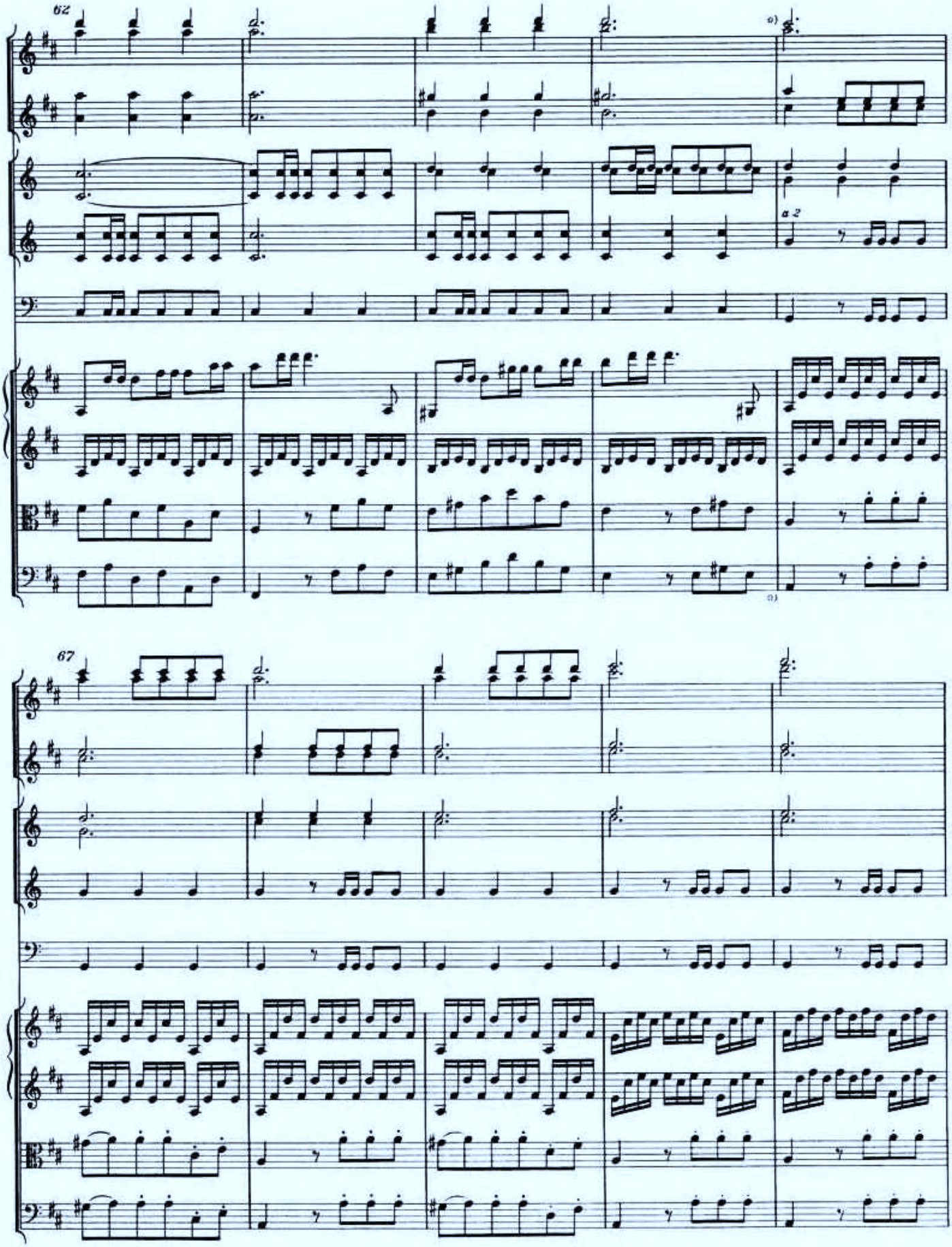
....egretto, sempre piano



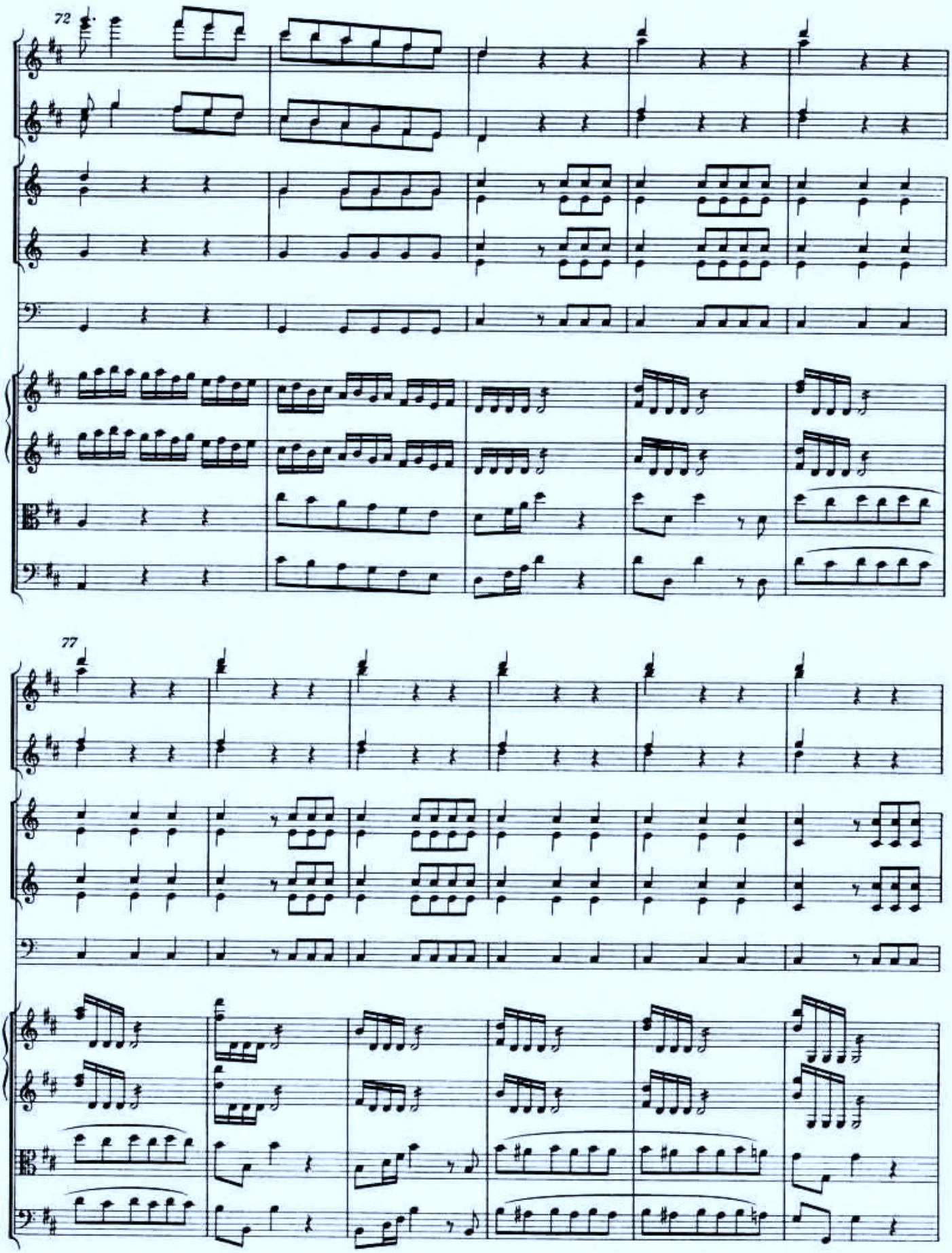

28
33
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p

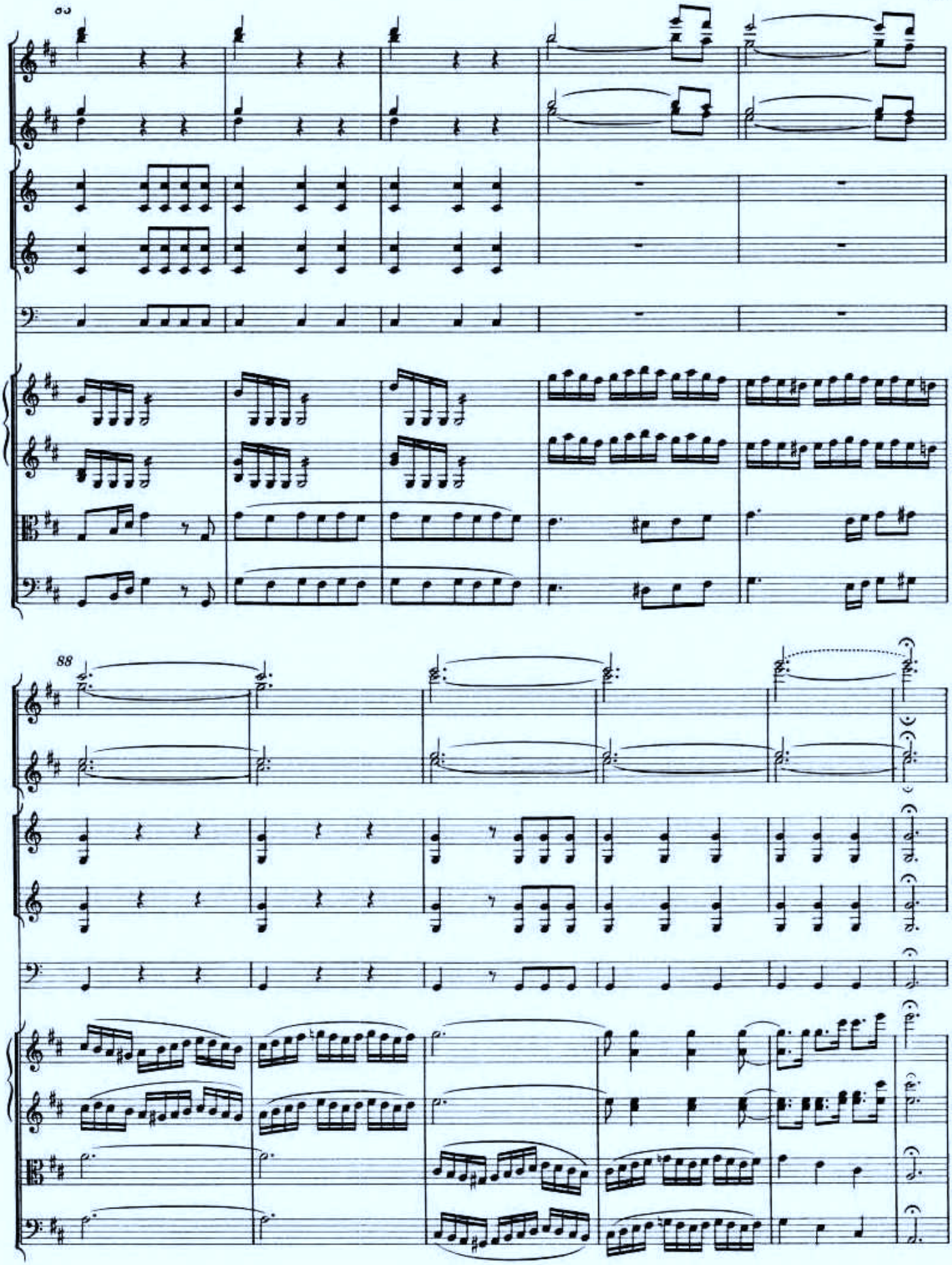

40
47
Più Allegro
sf
p
pp
tr
simile

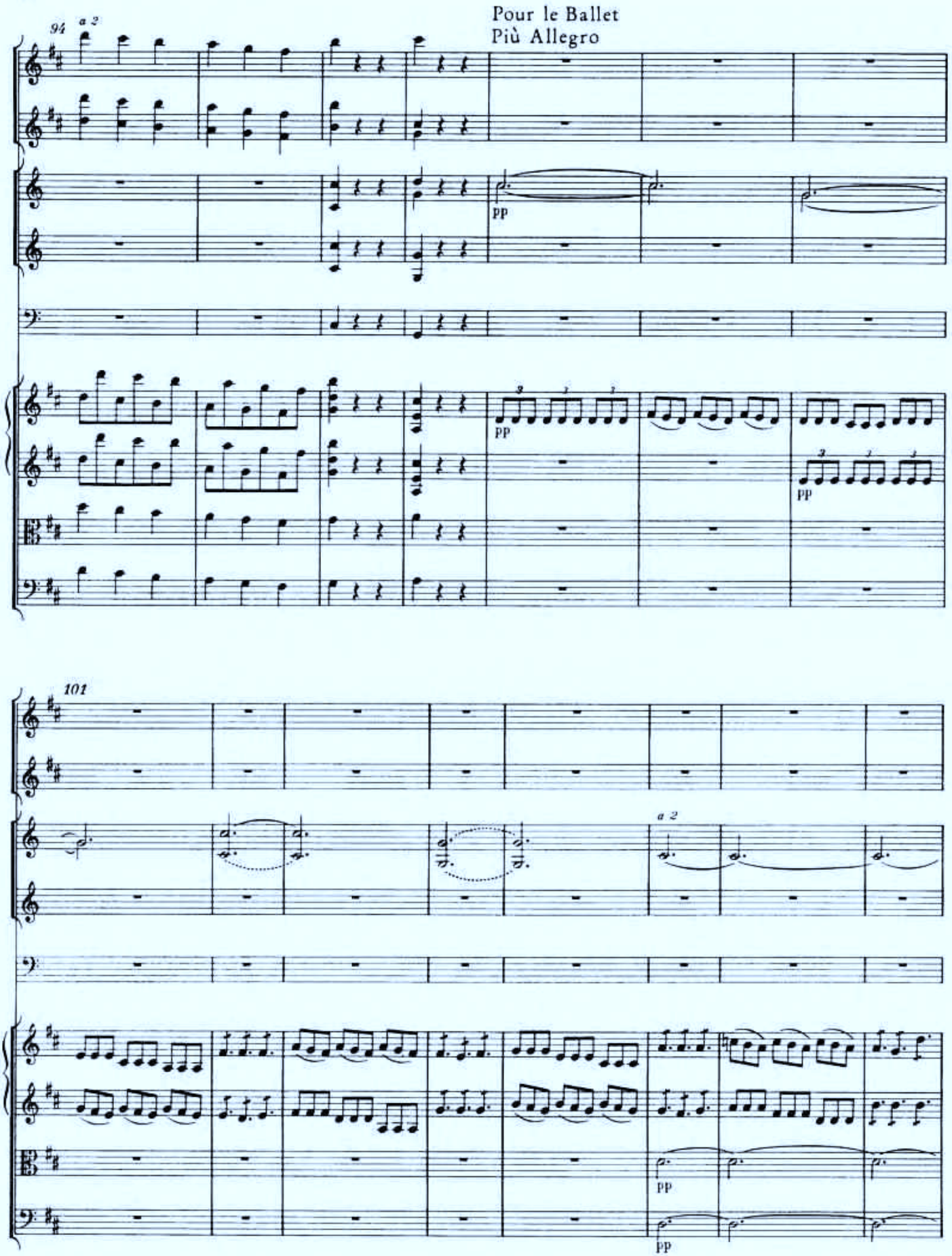

52
a 2
ff
a 2
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
simile
simile
57

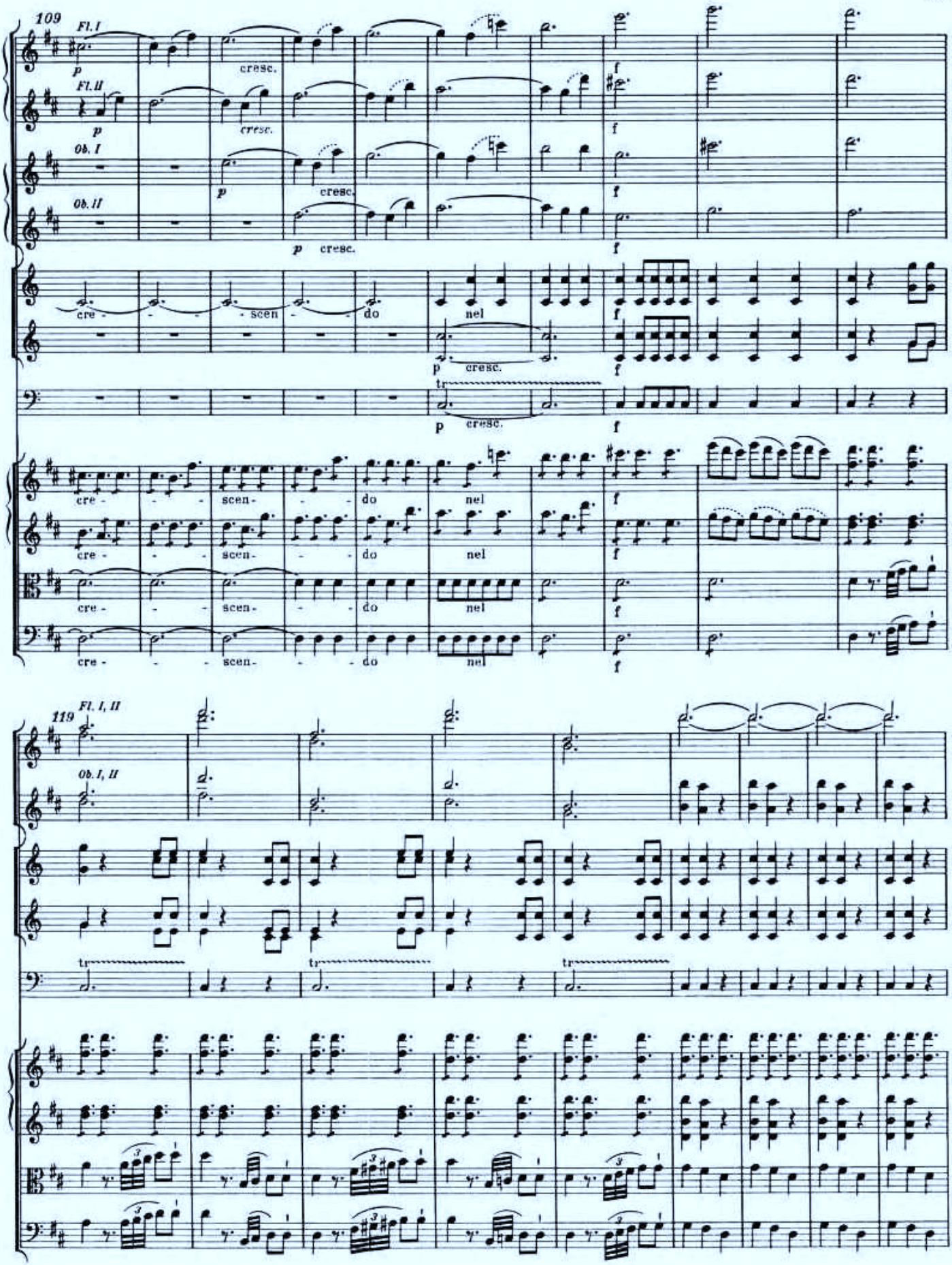


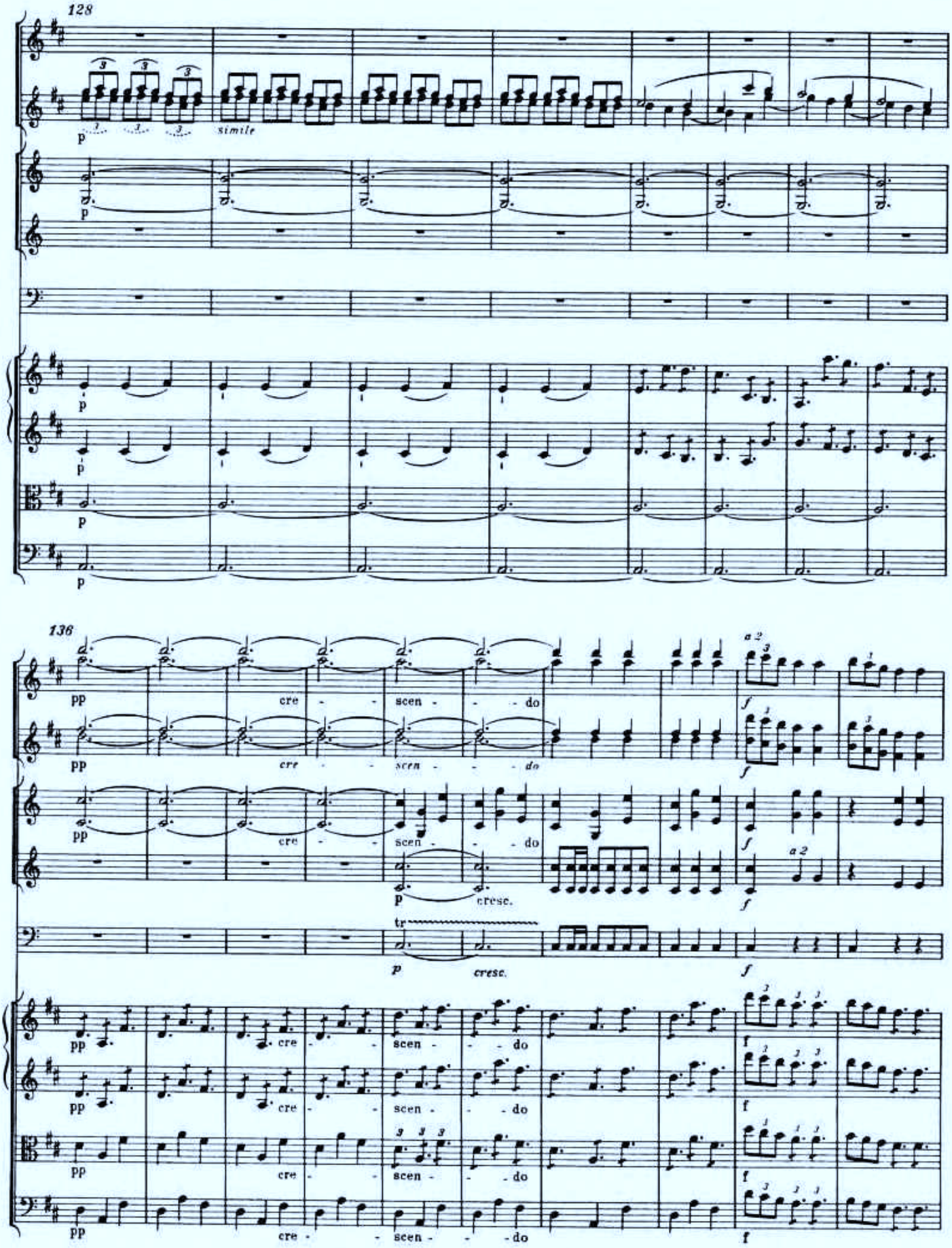
*) Nach T. 65 stehen im Autograph vier gestrichene Takte, die im Anhang III, 2., S. 116, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort, S. XII.

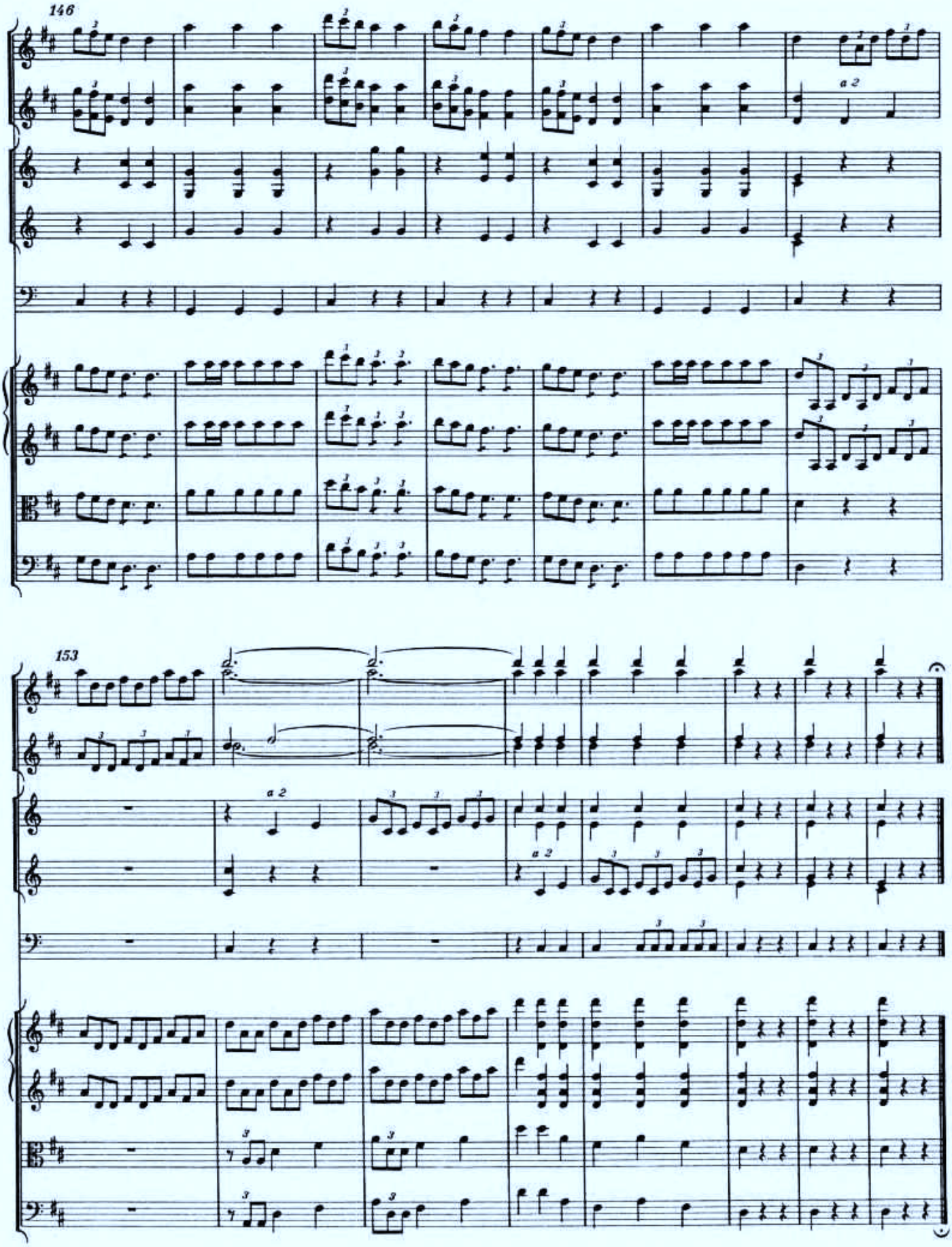

72
77

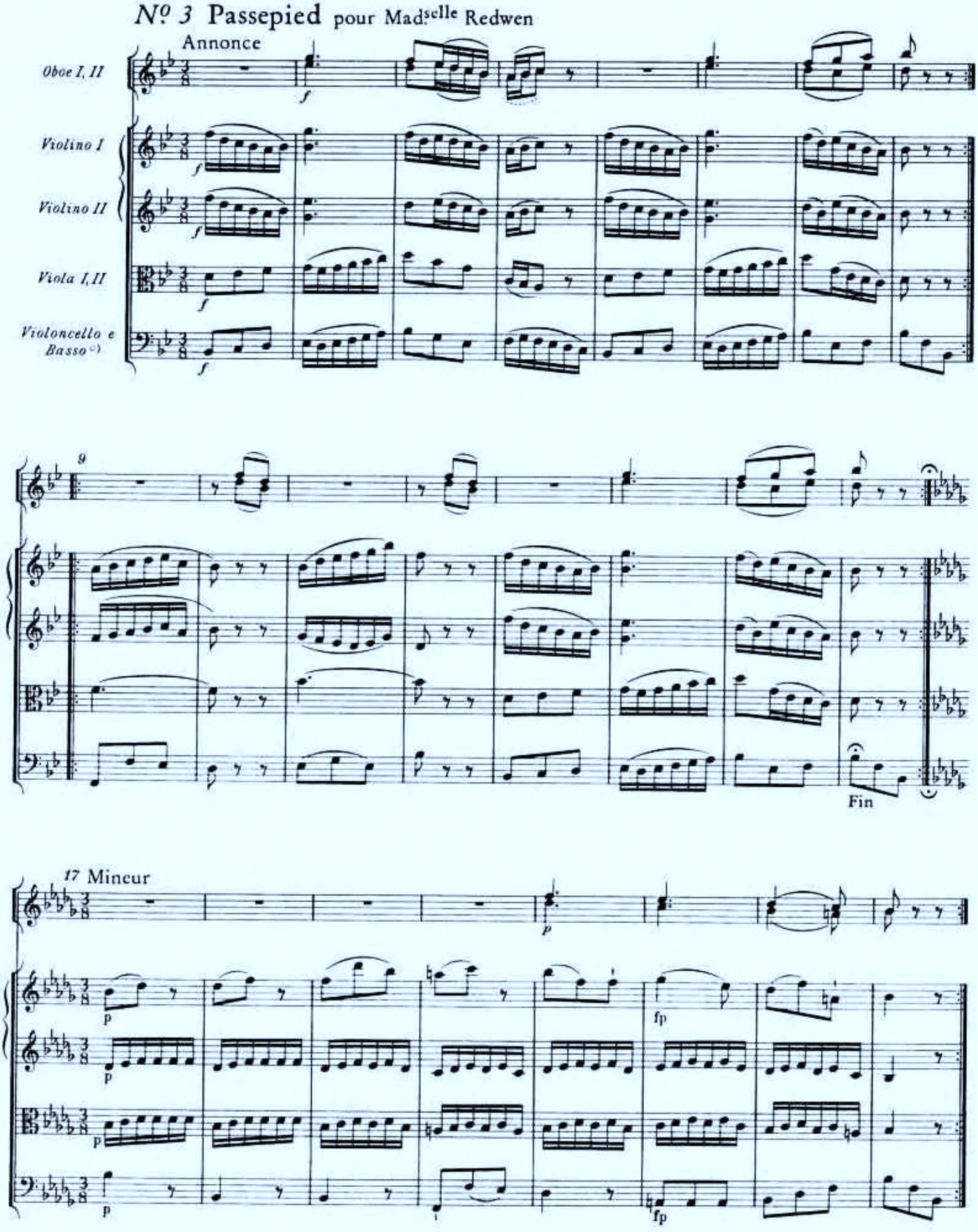

83
88


Pour le Ballet
Più Allegro
94
a 2
pp
101
a 2
pp
pp

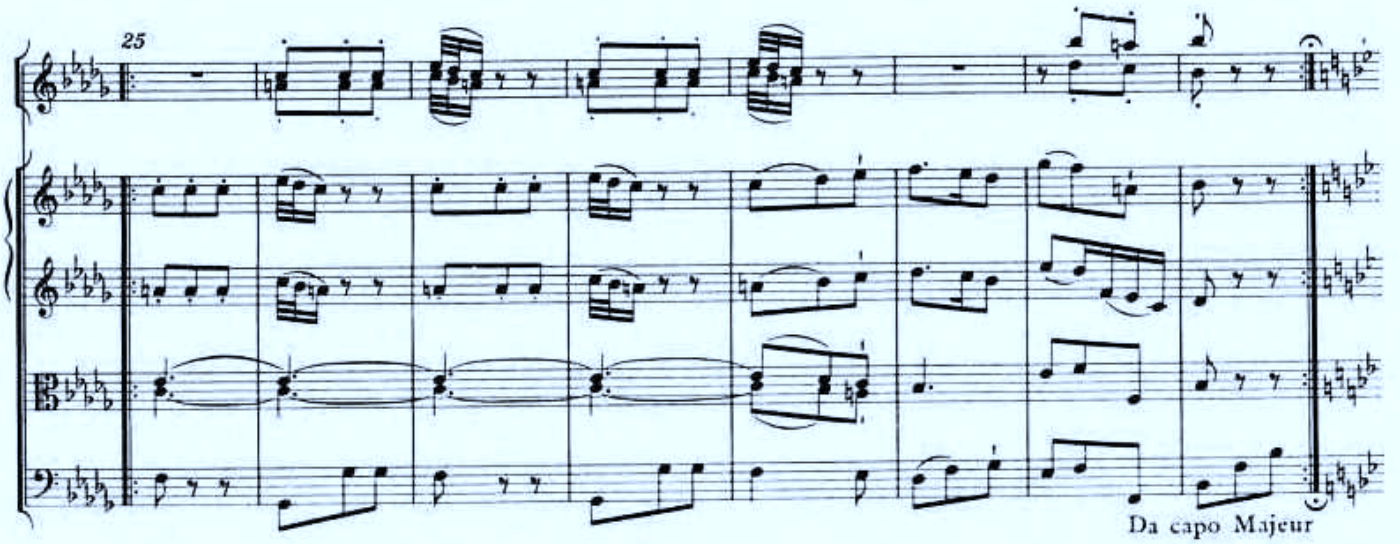

109
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
p
cresc.
f
cre - - - scen - - - do nel
tr
119
Fl. I, II
Ob. I, II

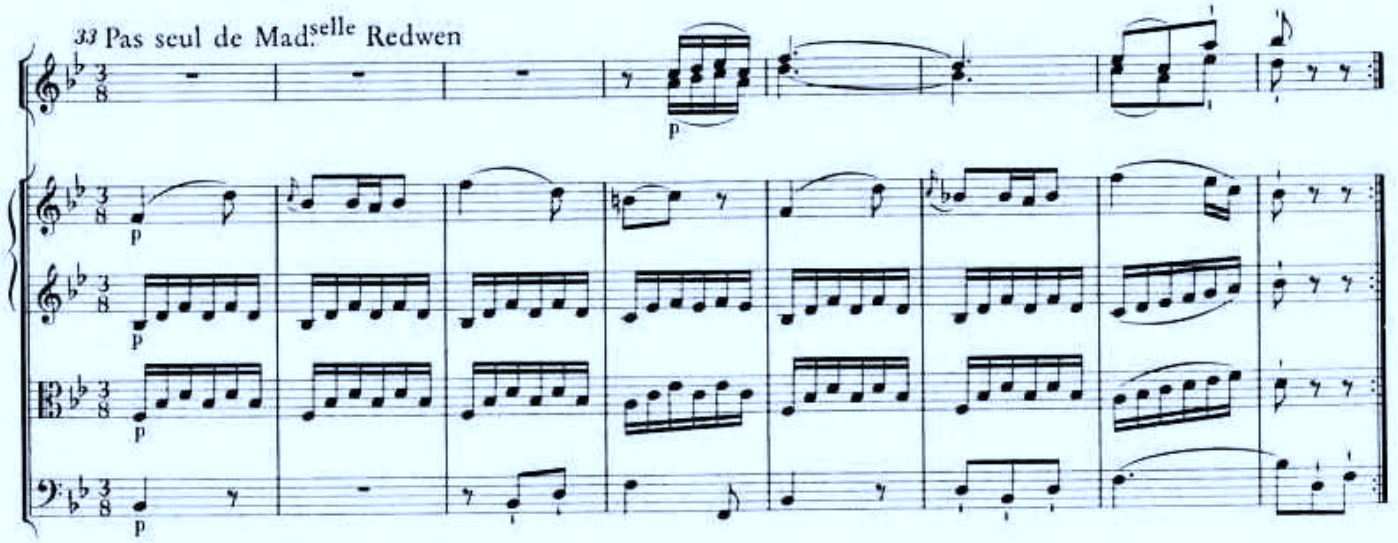

128
simile
136
cre - scen - do
cresc.

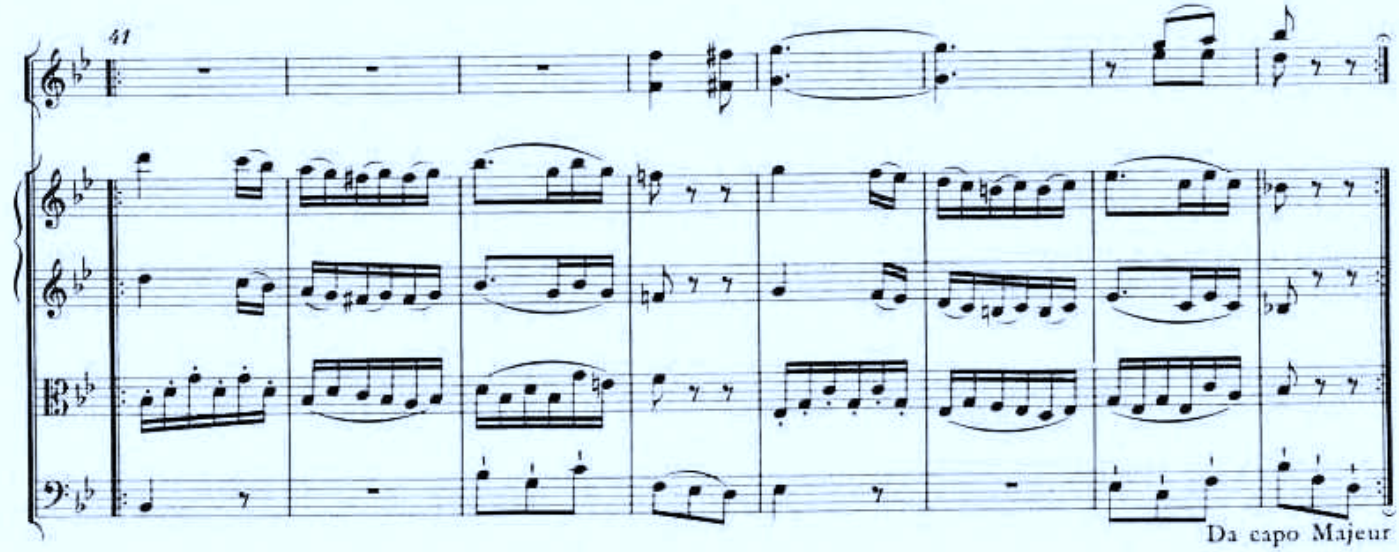

146
a 2
153
a 2
a 2



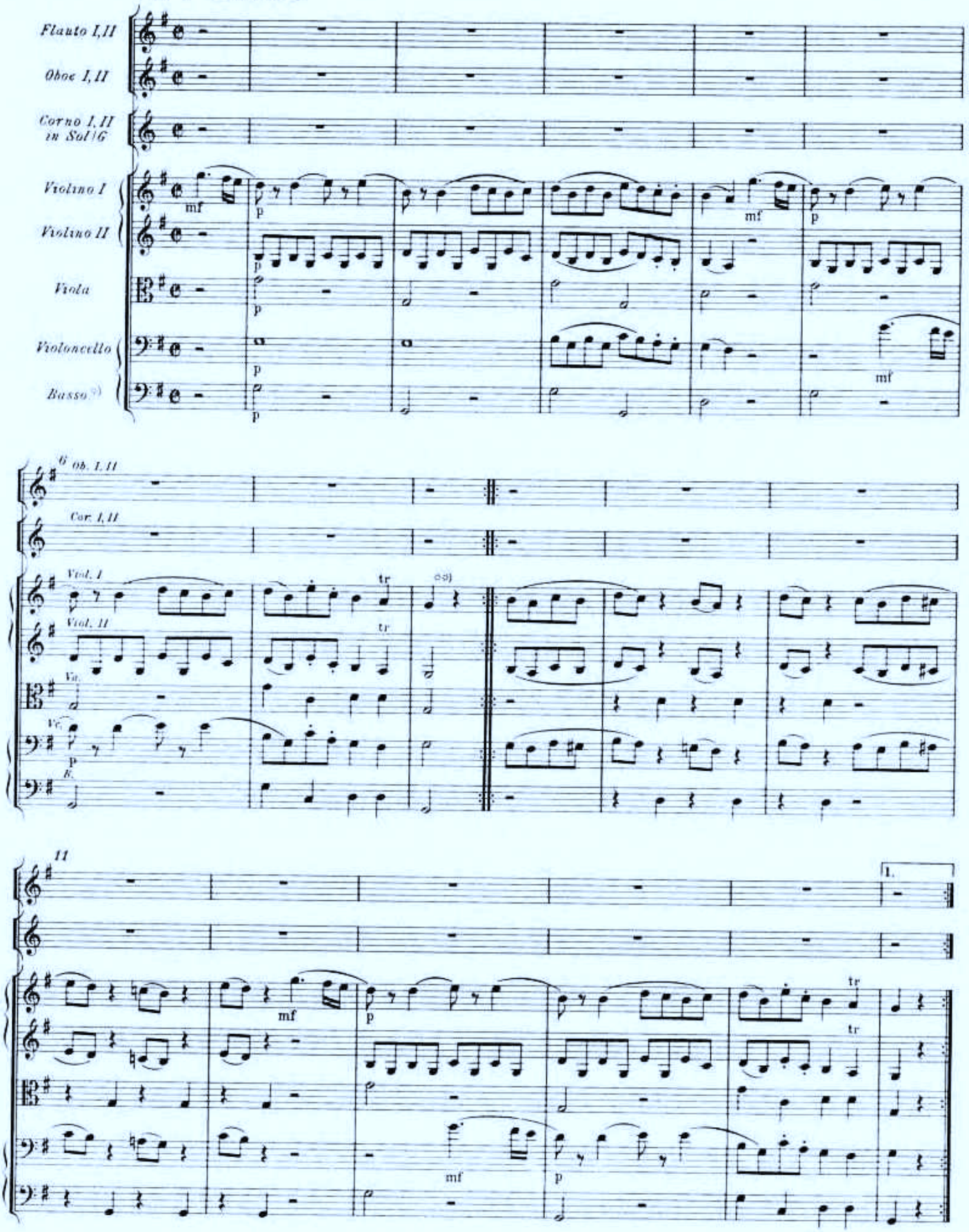
*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XII.


25
Da capo Majeur


33 Pas seul de Mad.selle Redwen
p

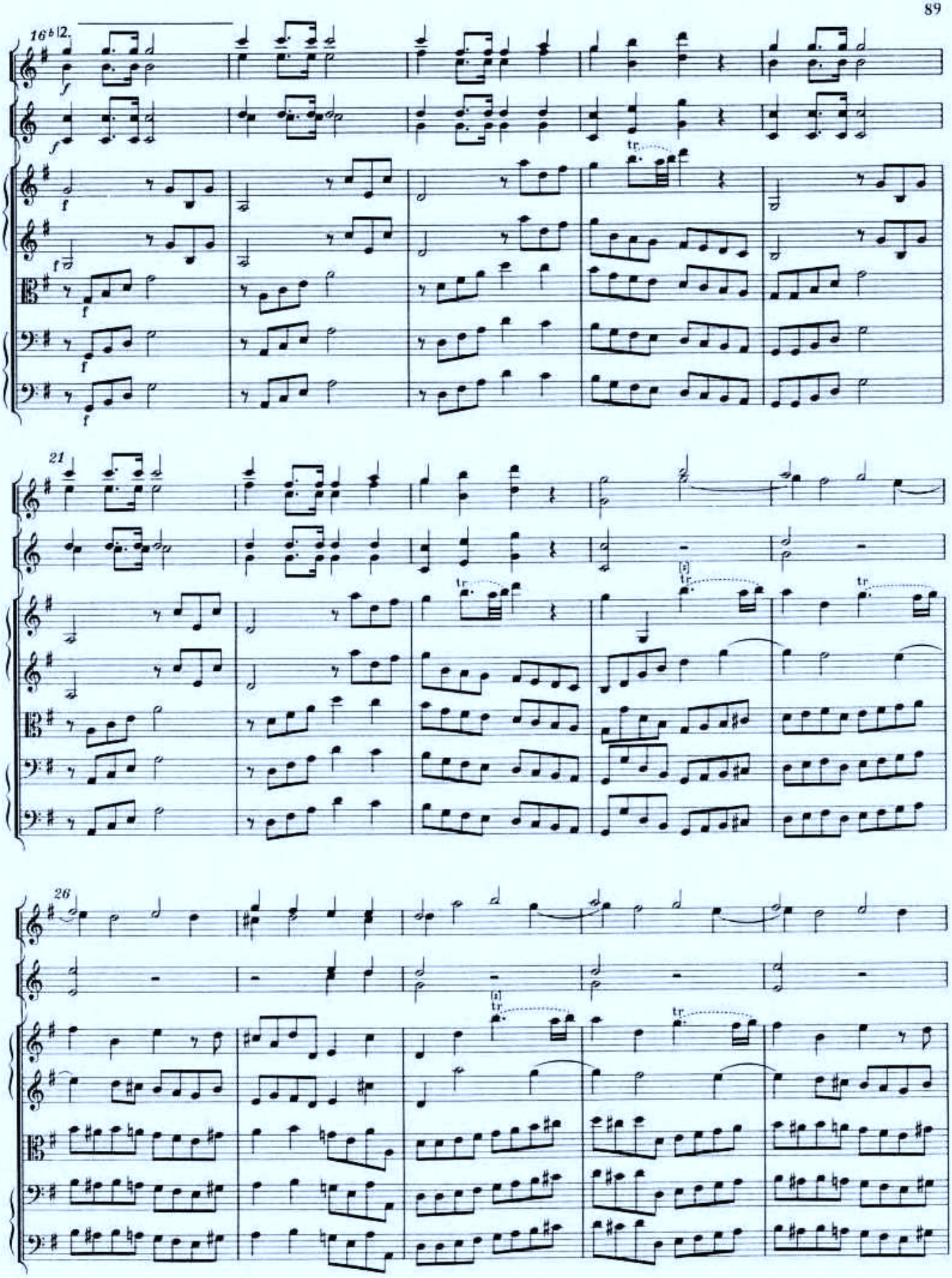

41
Da capo Majeur

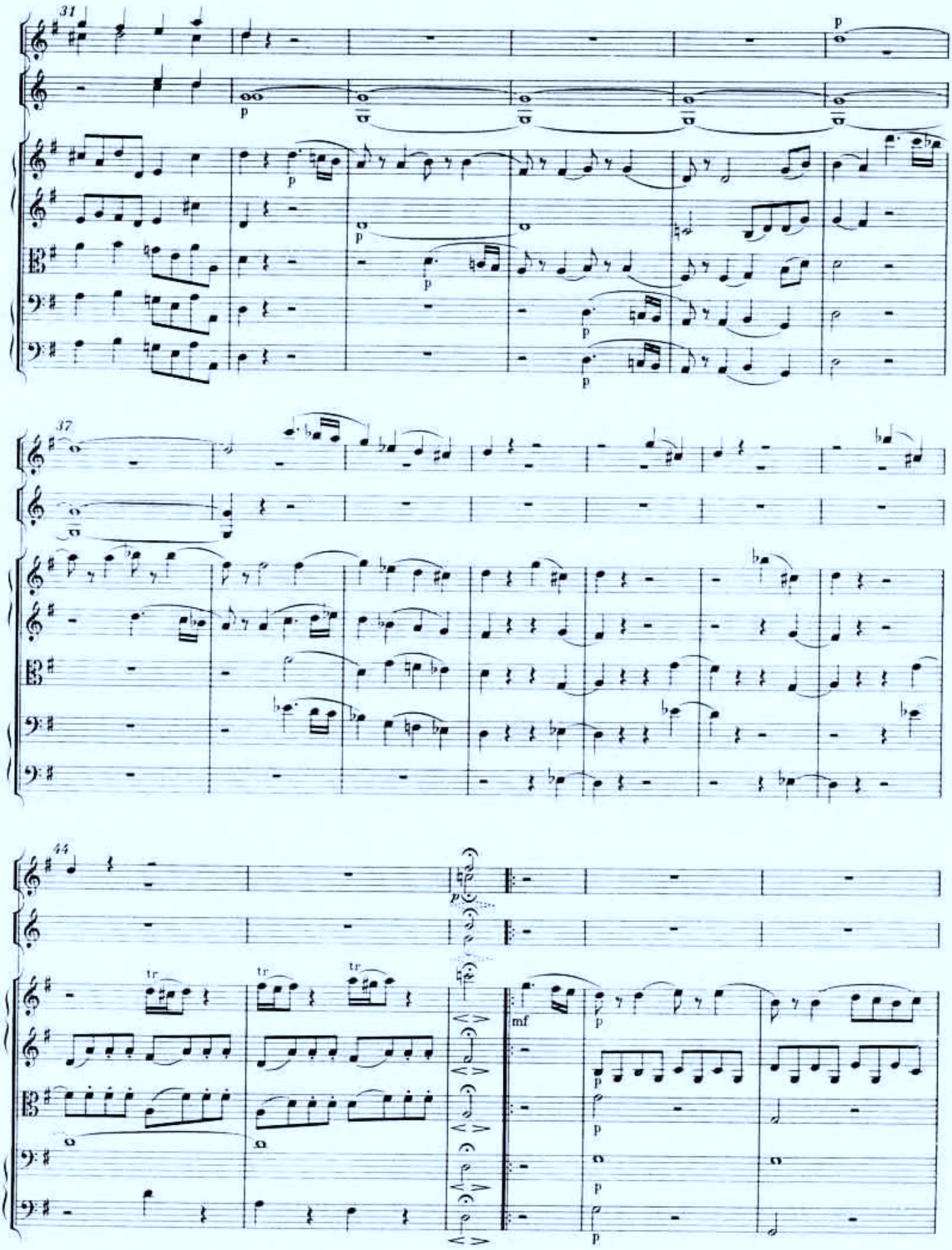
Nº 4 Gavotte

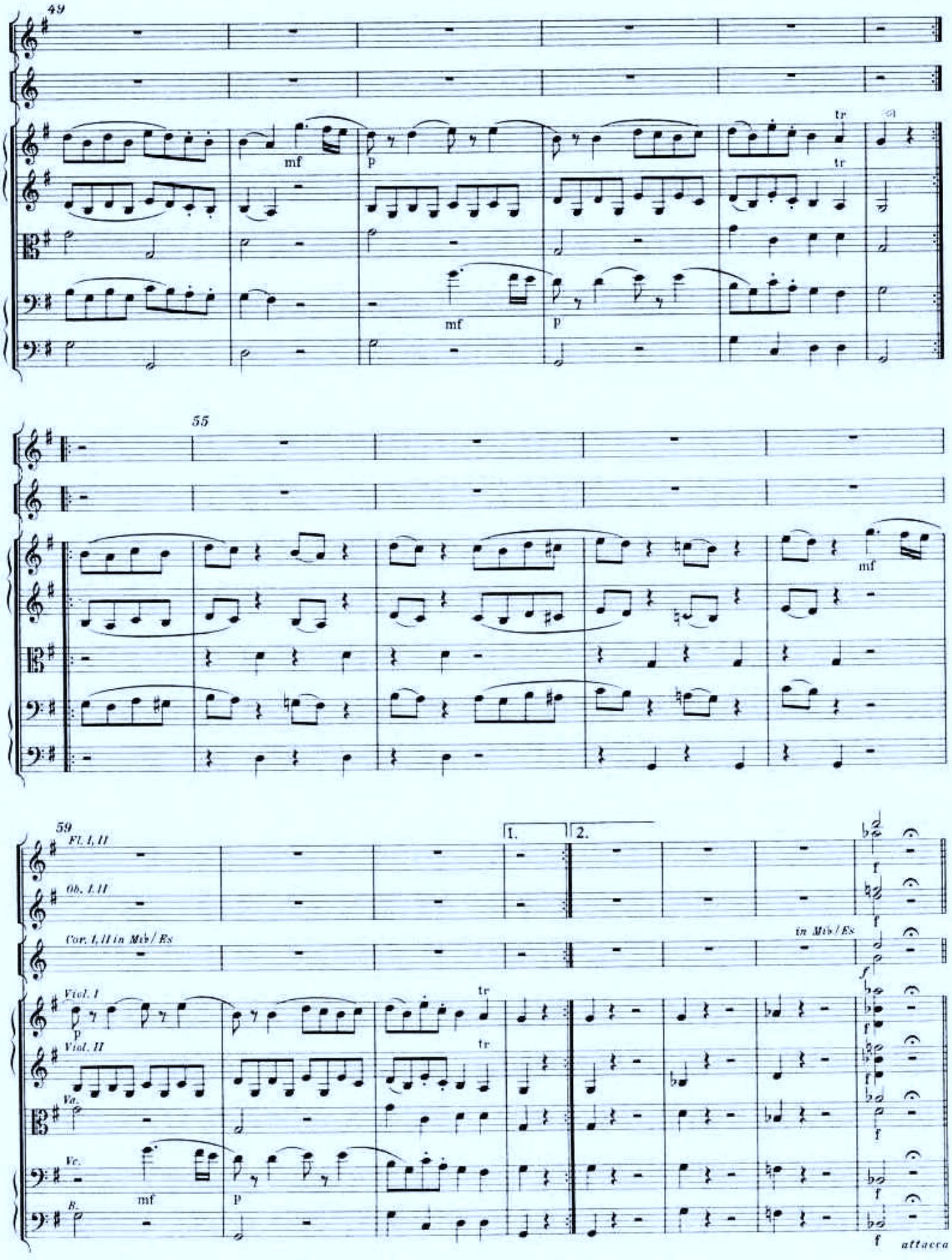


*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XII.

**) Vorschlag des Bandbearbeiters für T. 8a, Violine I: Volta I wie gestochen, Volta II Halbe g'.


16
21
26

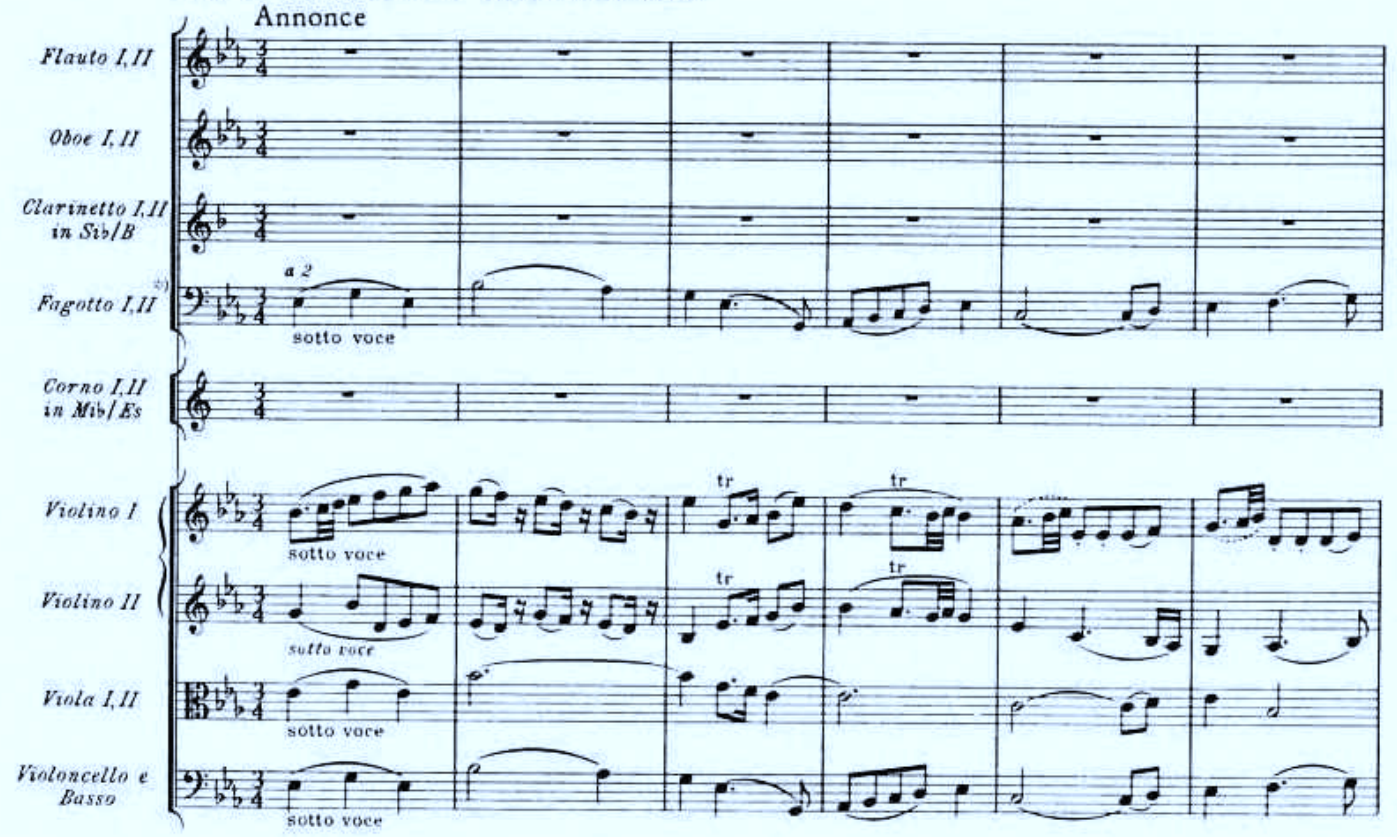

31
37
44
tr
mf

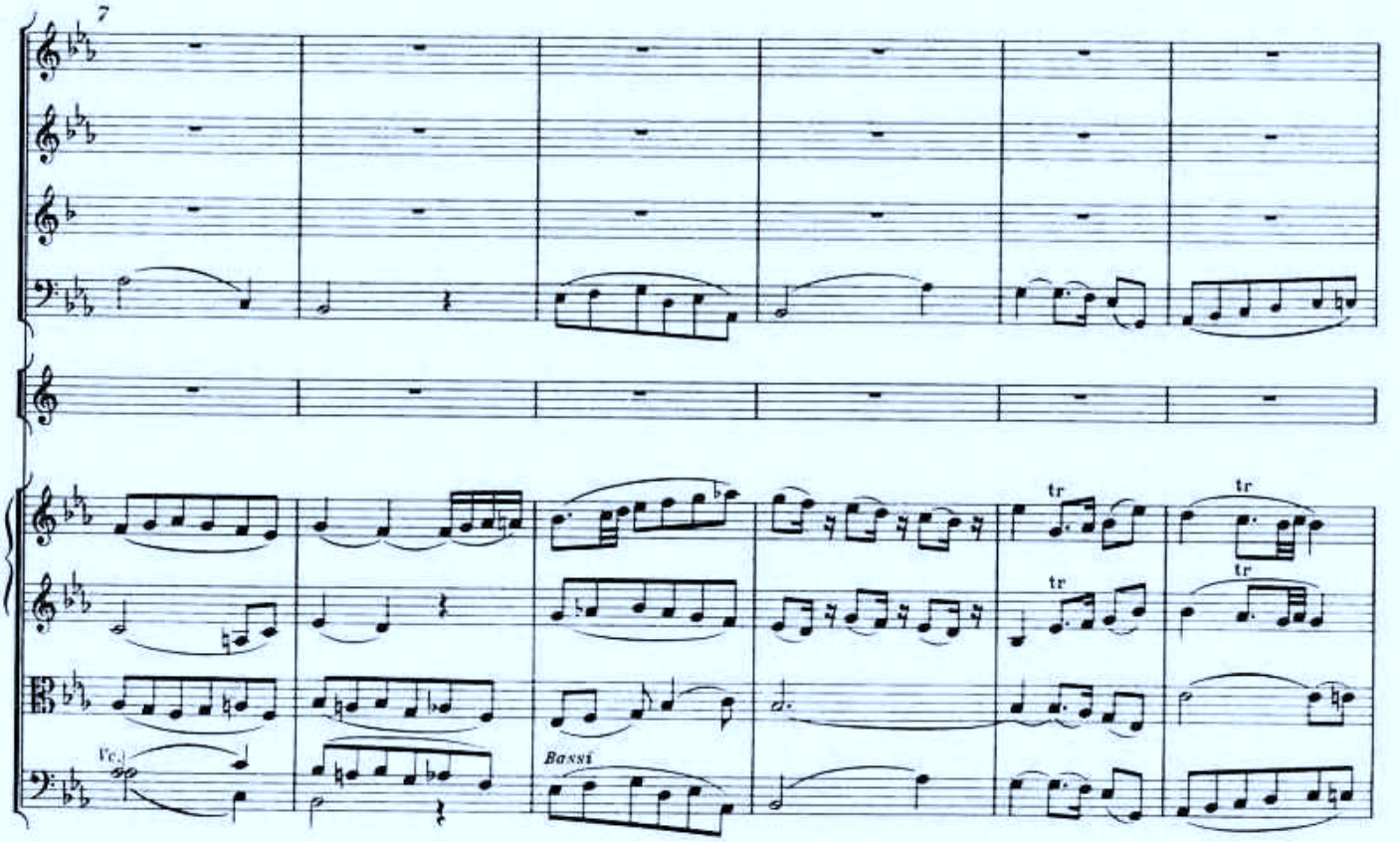


*) Vorschlag des Bandbearbeiters für T. 54⁴, Violine I: Volta I wie gestochen, Volta II Halbe g'.

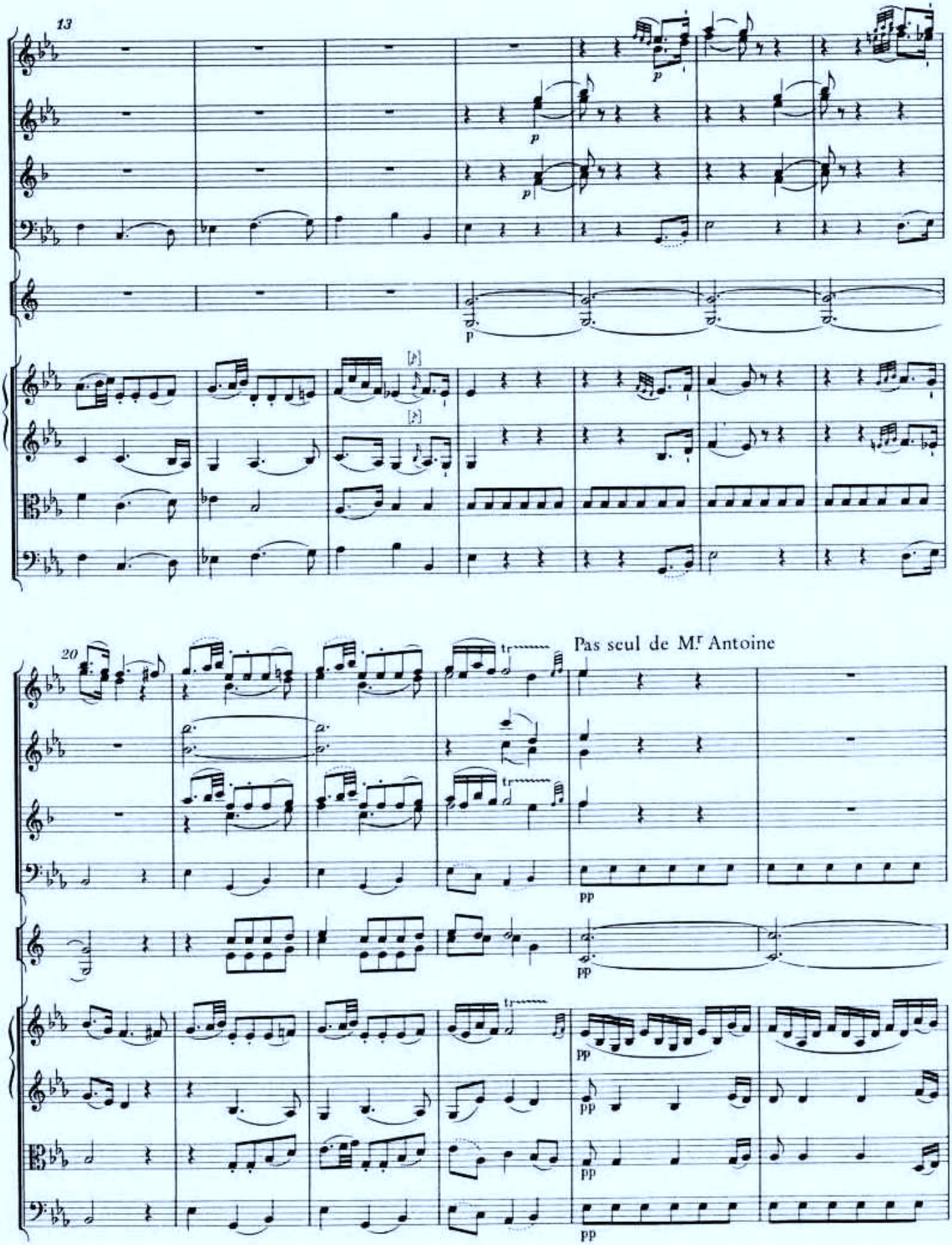
Nº 5 Passacaille pour M.r Antoine

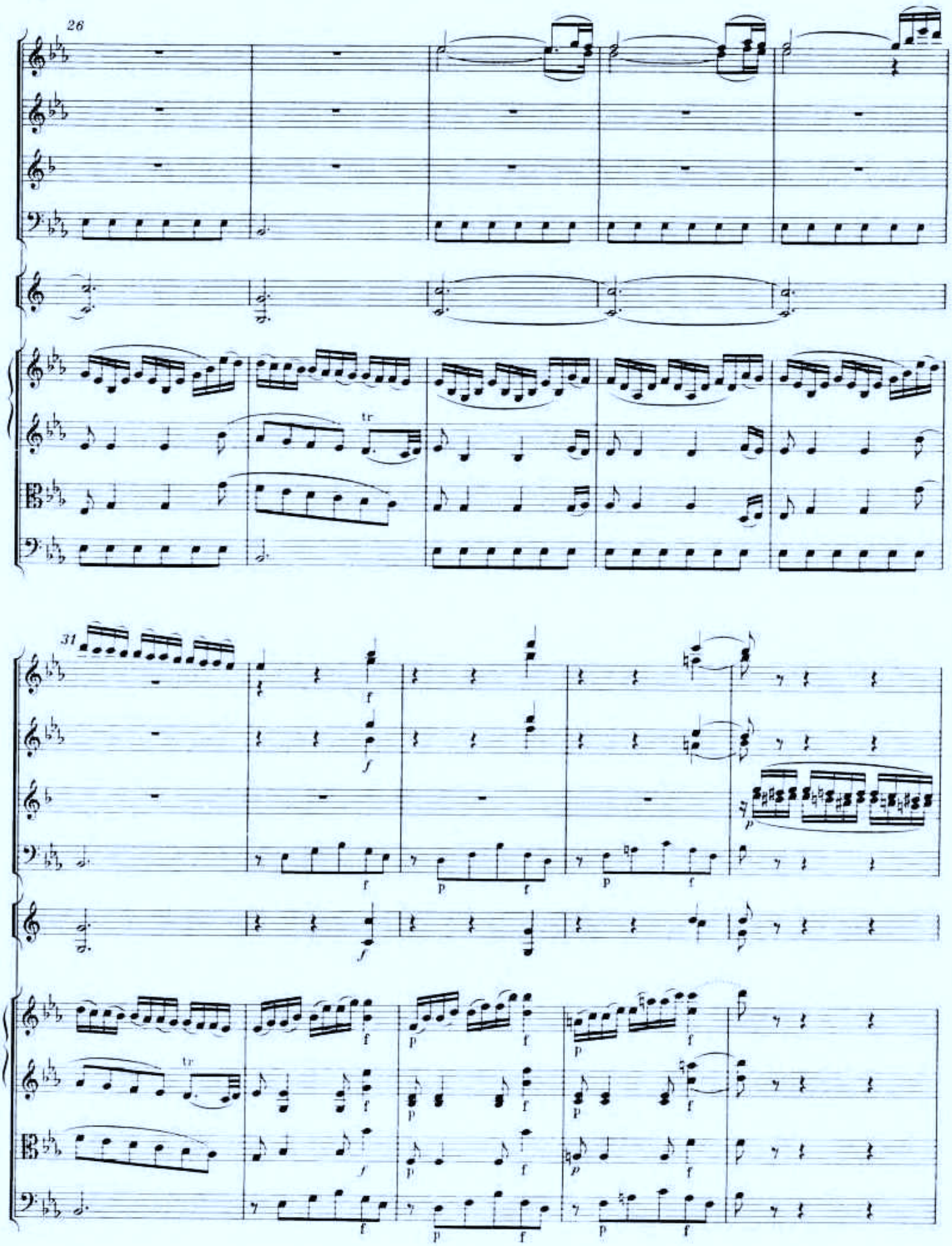
Annonce

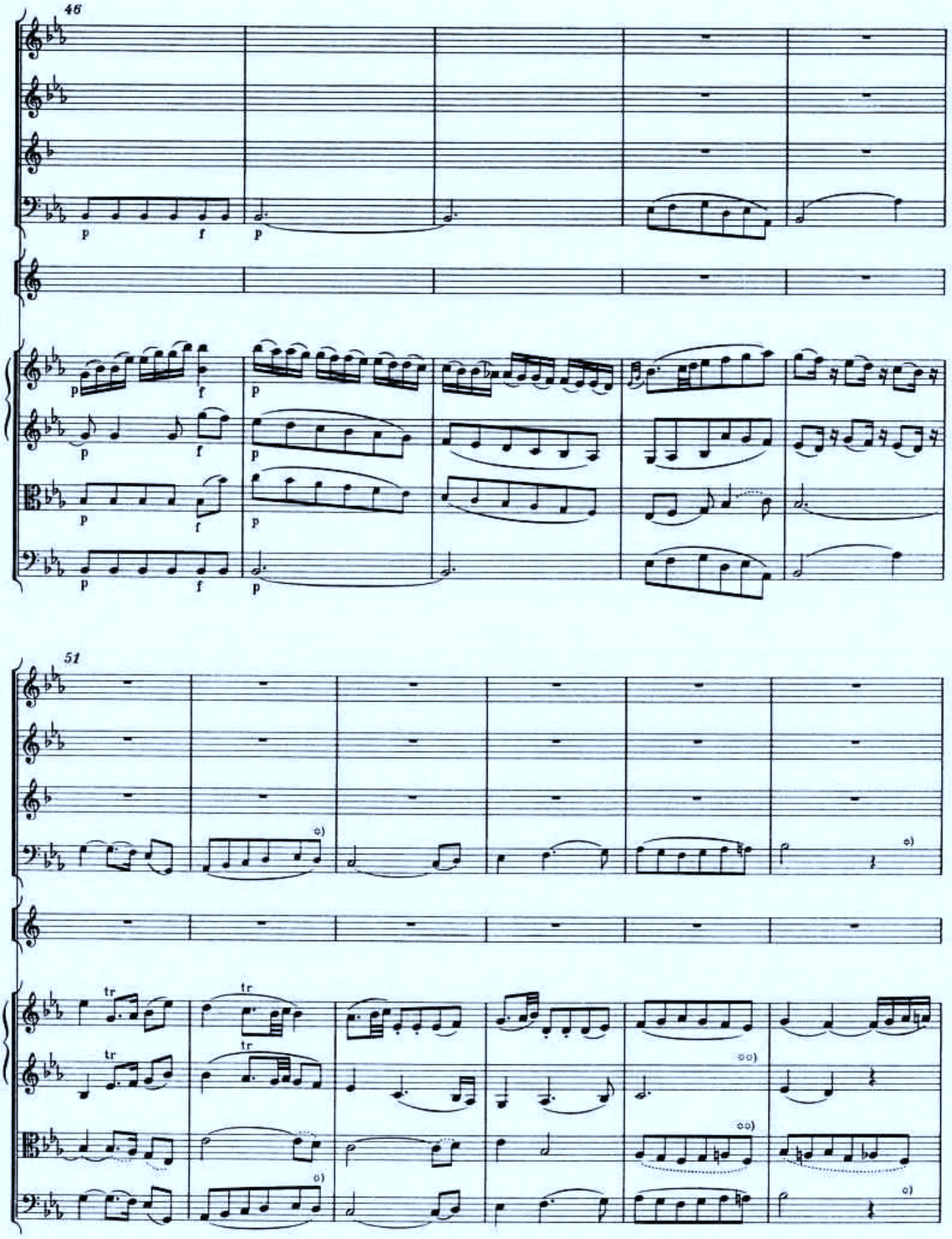




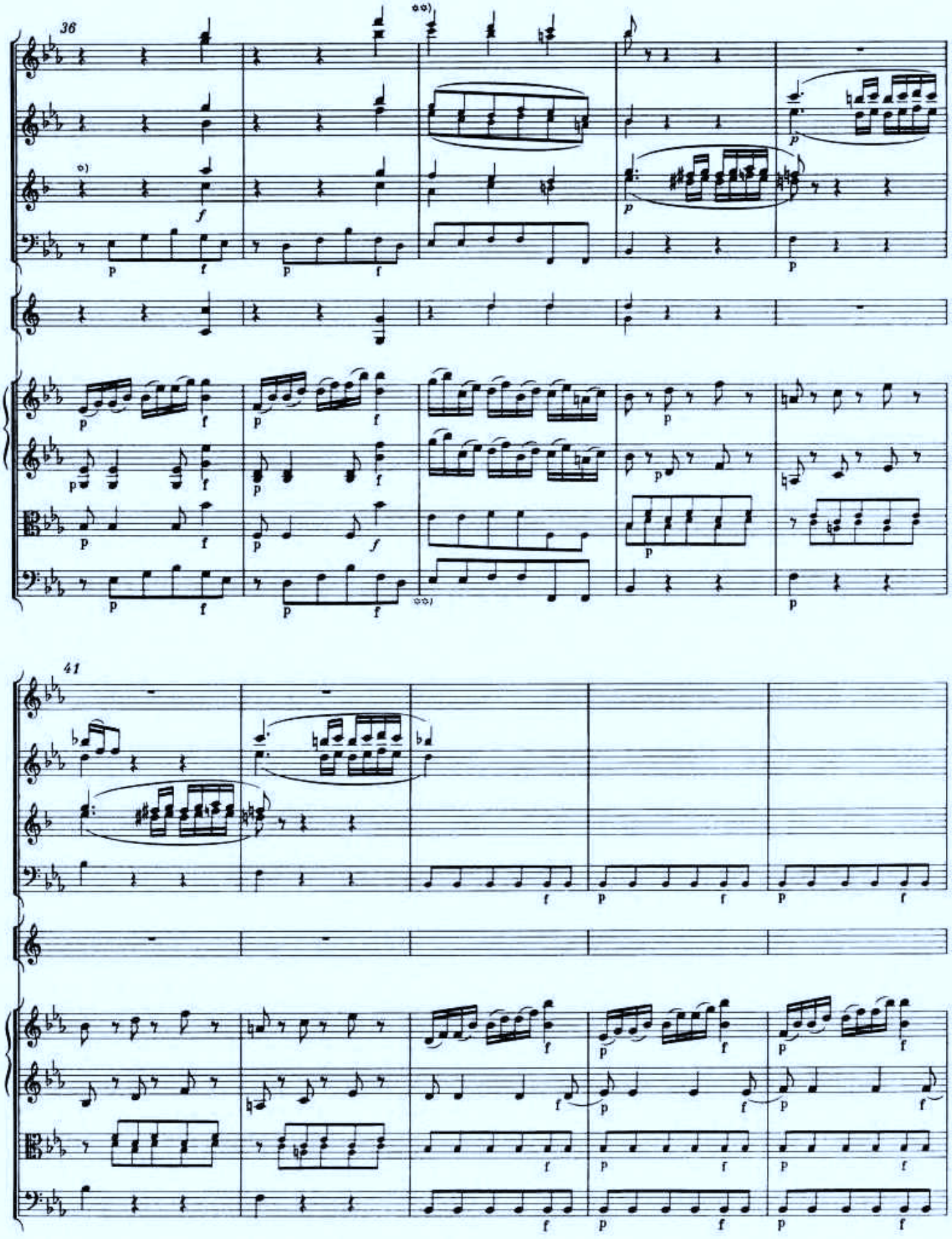
*) Zur Mitwirkung der Fagotte in T. 1–106 vgl. Vorwort, S. XII, und Krit. Bericht.


13
20
Pas seul de Mr Antoine


26
tr
31
f
p
tr



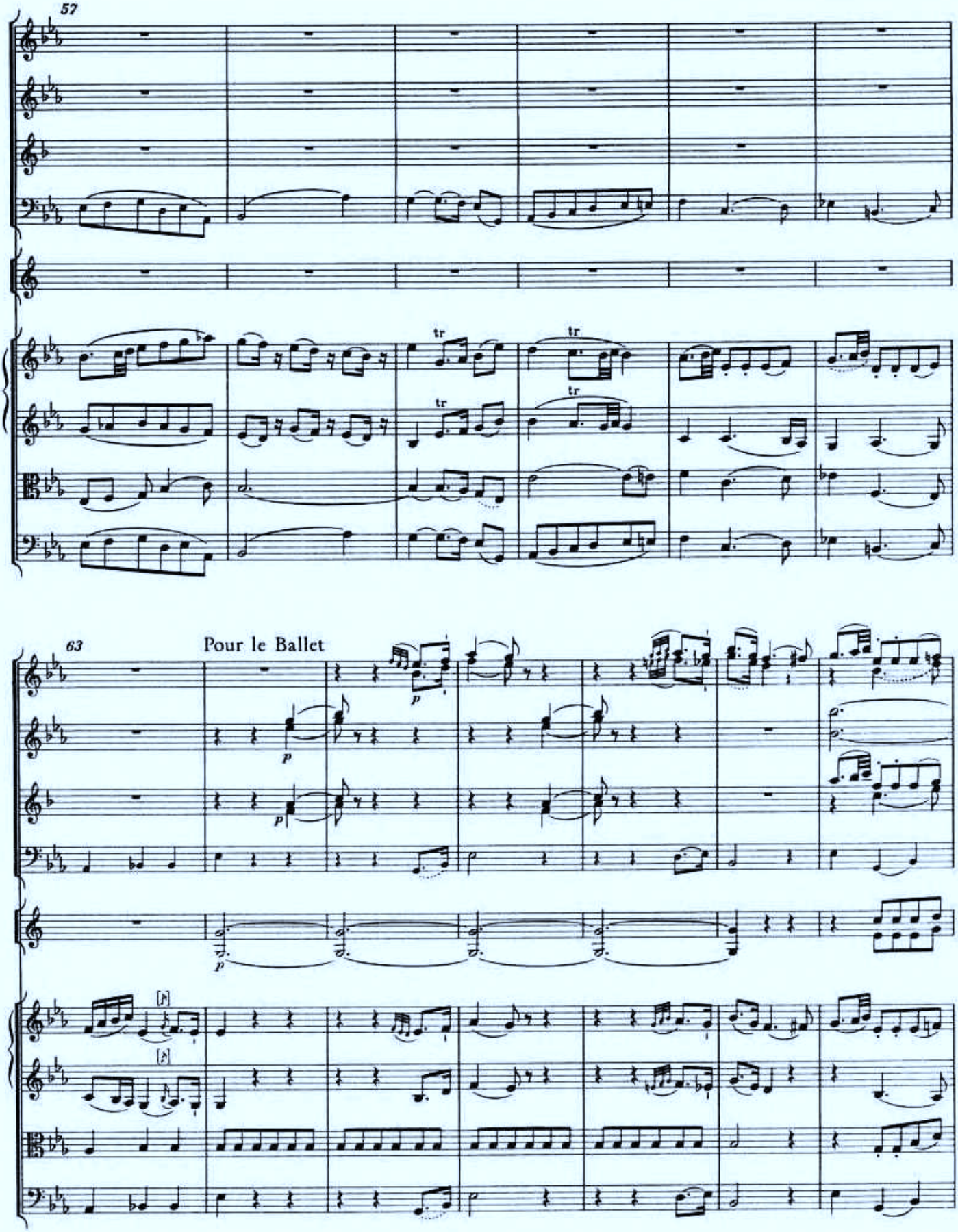
*) Ossia in Fagott I, II und Violoncello/Baß für T. 52, 55/56: wie T. 4, 7/8.
**) Ossia in Violine II und Viola für T. 55: wie T. 7.



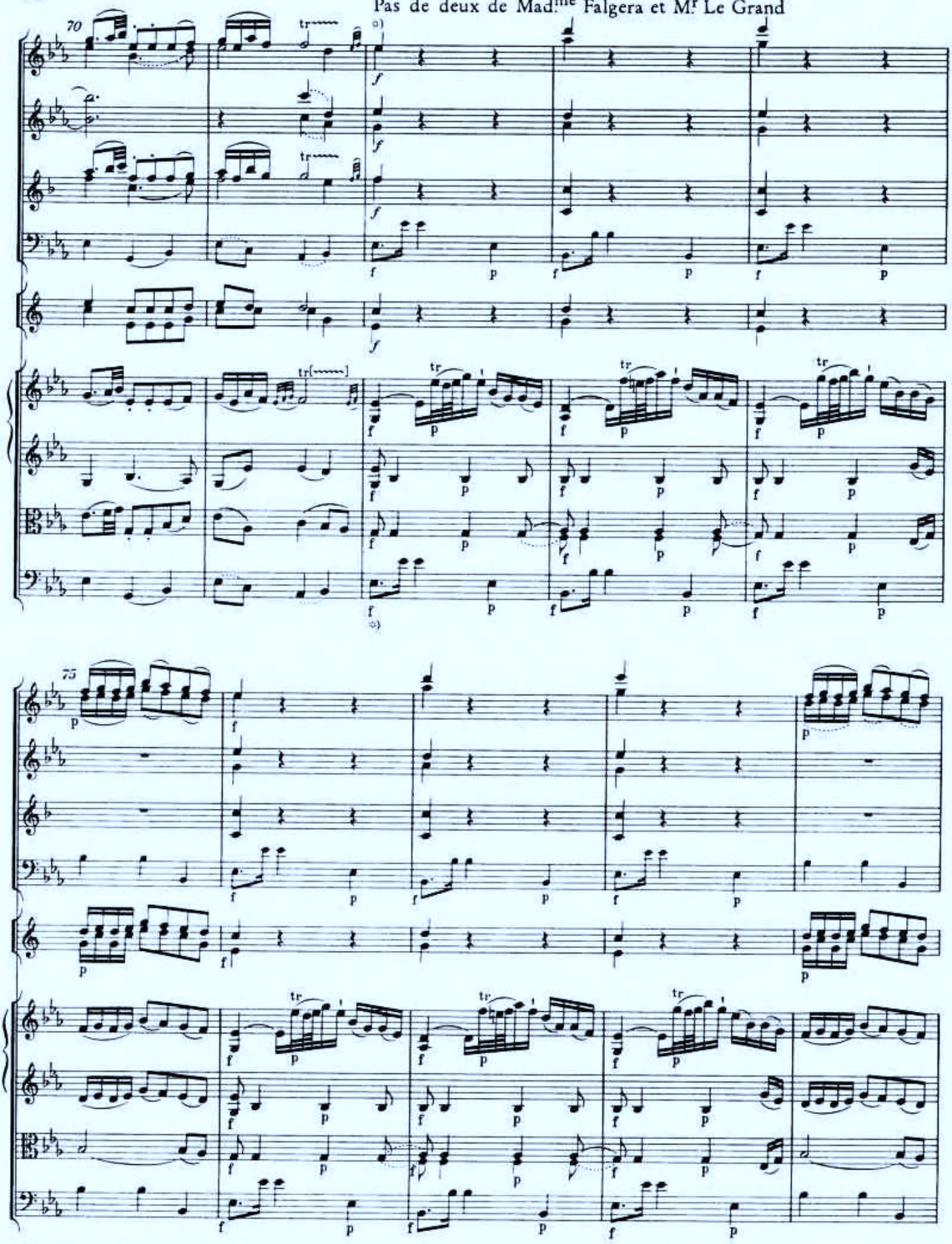
*) Ossia in Klarinette I, II für T. 36, 1. Viertel, als Vorschlag des Bandbearbeiters:

**) Zu den Takten 38 ff., insbesondere T. 43—59, vgl. Vorwort, S. XII, und Krit. Bericht: eine nicht vollendete zweite (spätere) Fassung der Takte 38 ff. ist im Anhang III, 3. a), S. 116 f., abgedruckt.

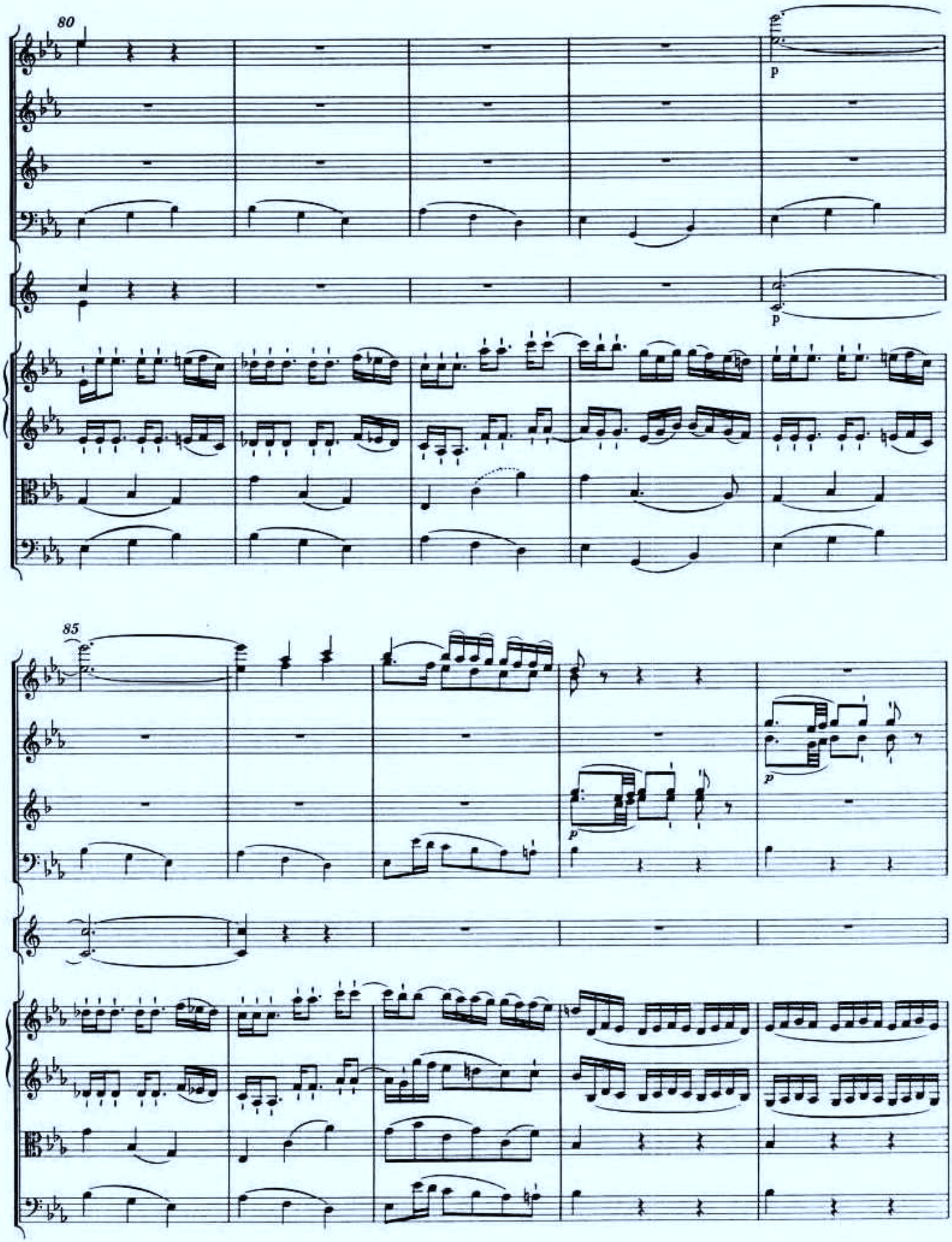
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

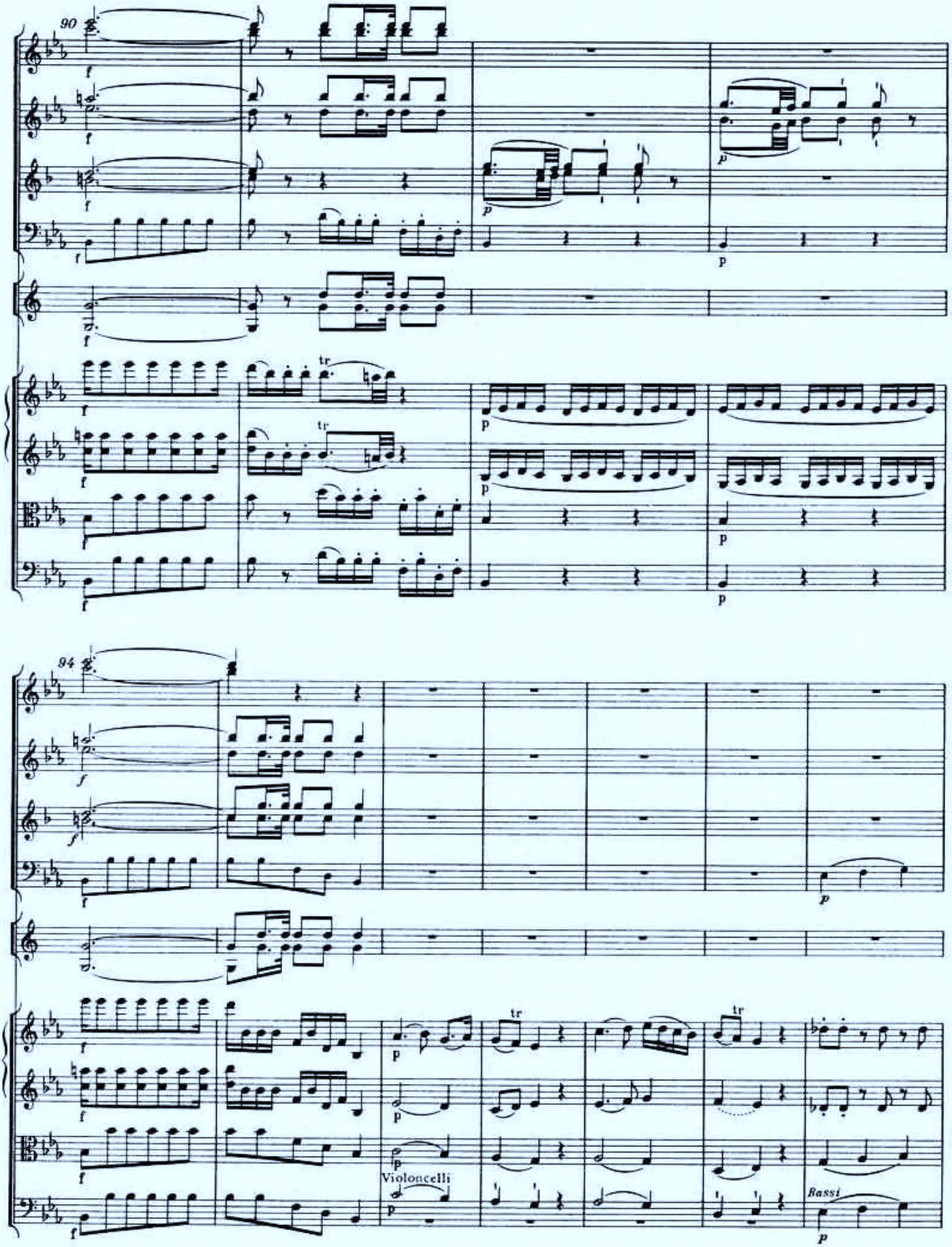

57
63
Pour le Ballet
tr
p

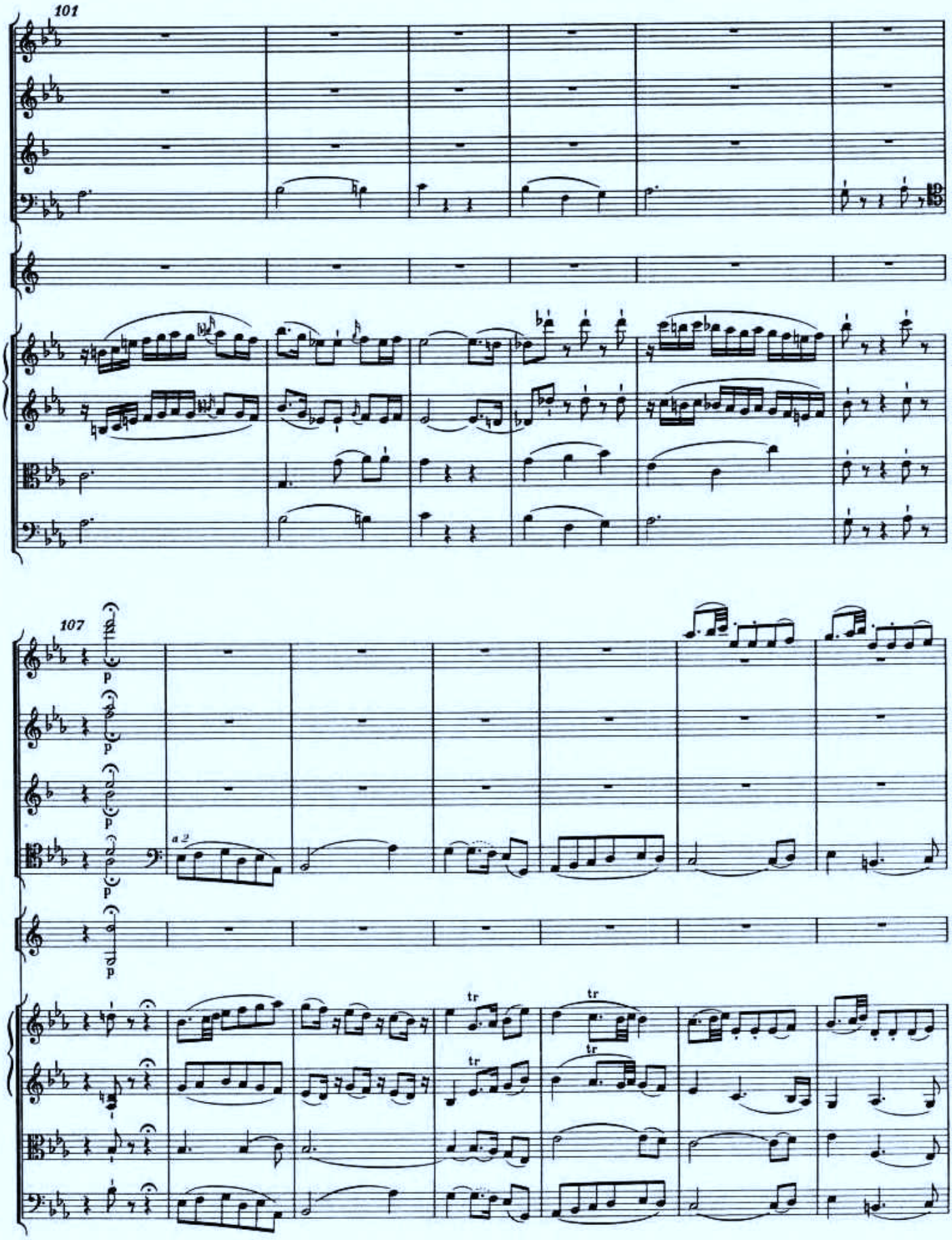
Pas de deux de Mad.me Falgera et M.r Le Grand

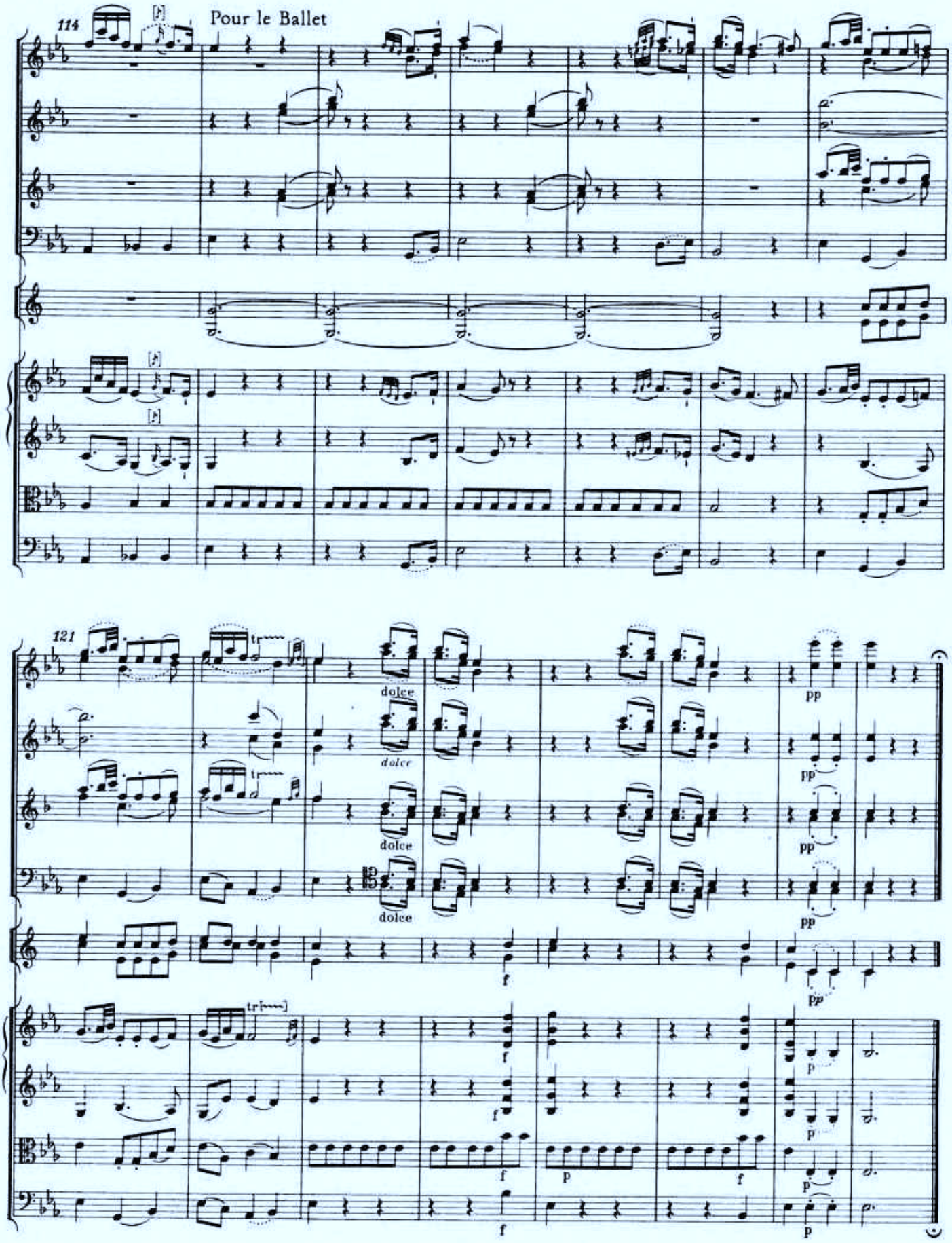


*) Nach T. 71 sind im Autograph 33 Takte gestrichen, die im Anhang III, 3. b), S. 118 f., abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort, S. XII.

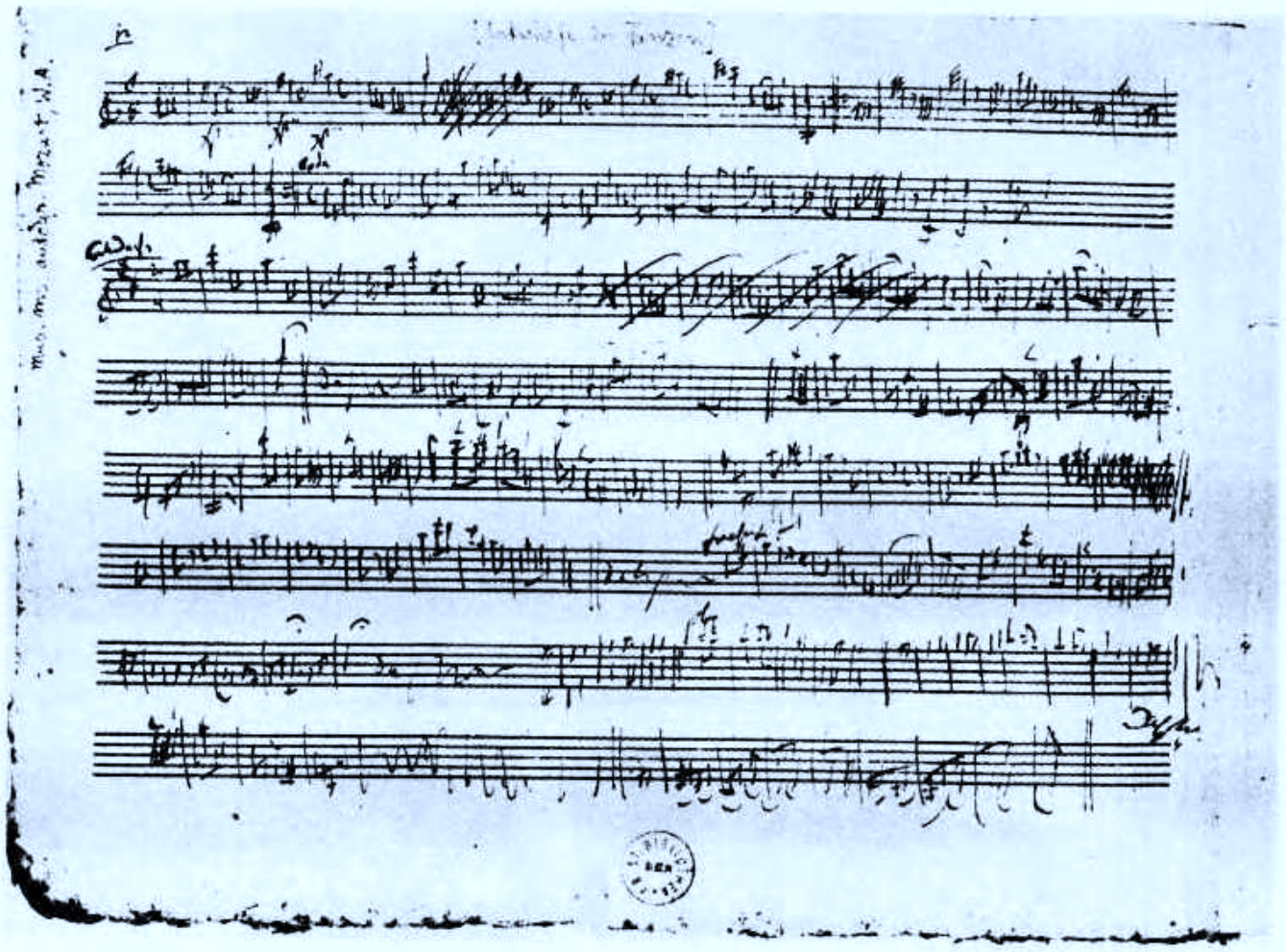

80
p
p
85
p
p


90
94
Violoncelli
Bassi


101
107
a 2
tr
tr
tr
tr


114
Pour le Ballet
121
dolce
dolce
dolce
pp
pp
pp
pp
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p

ANHANG



I

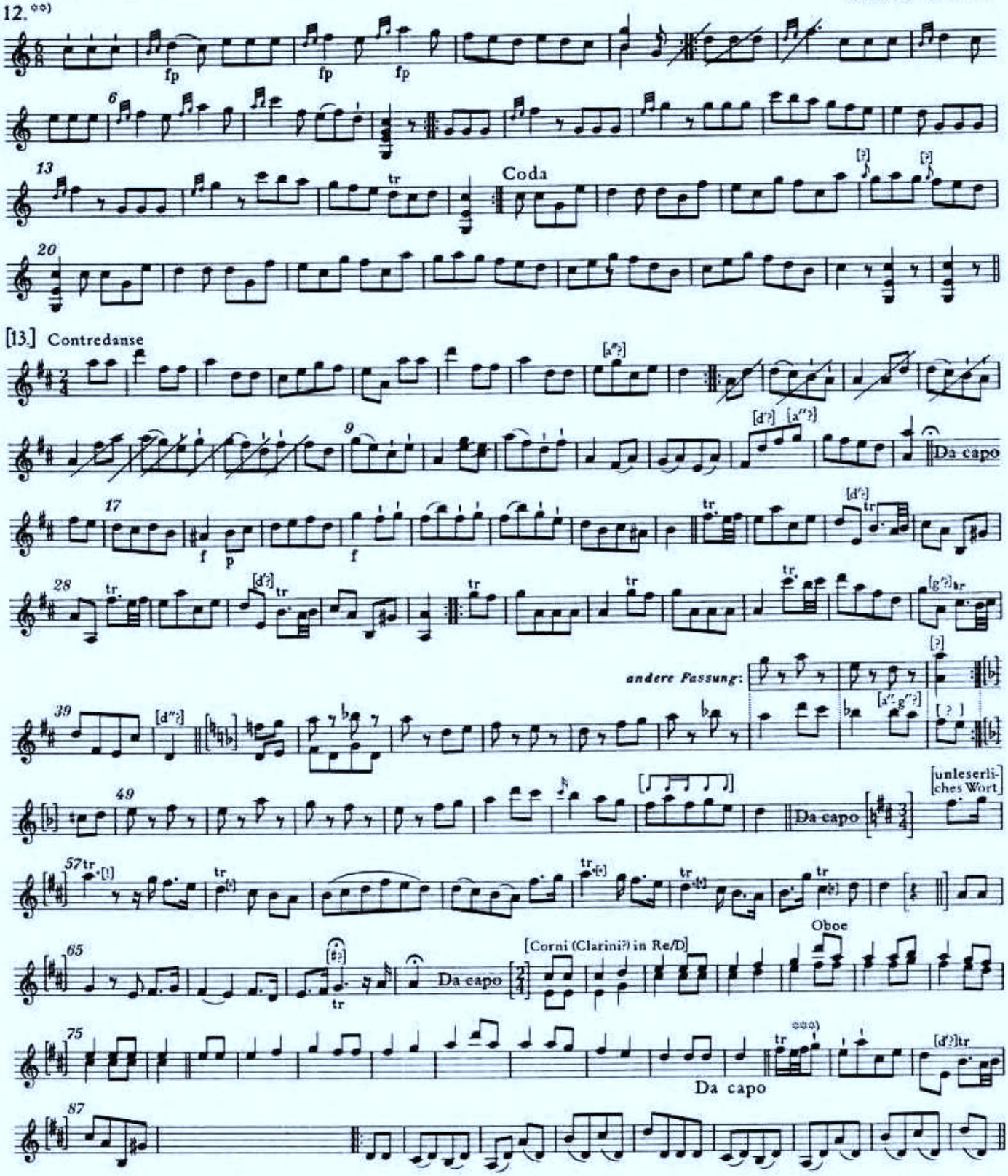
Skizzen zu einem Ballett

KV 299c *)

Faksimile und Übertragung

a) Skizzenblatt Berlin

Entstanden Paris 1778?

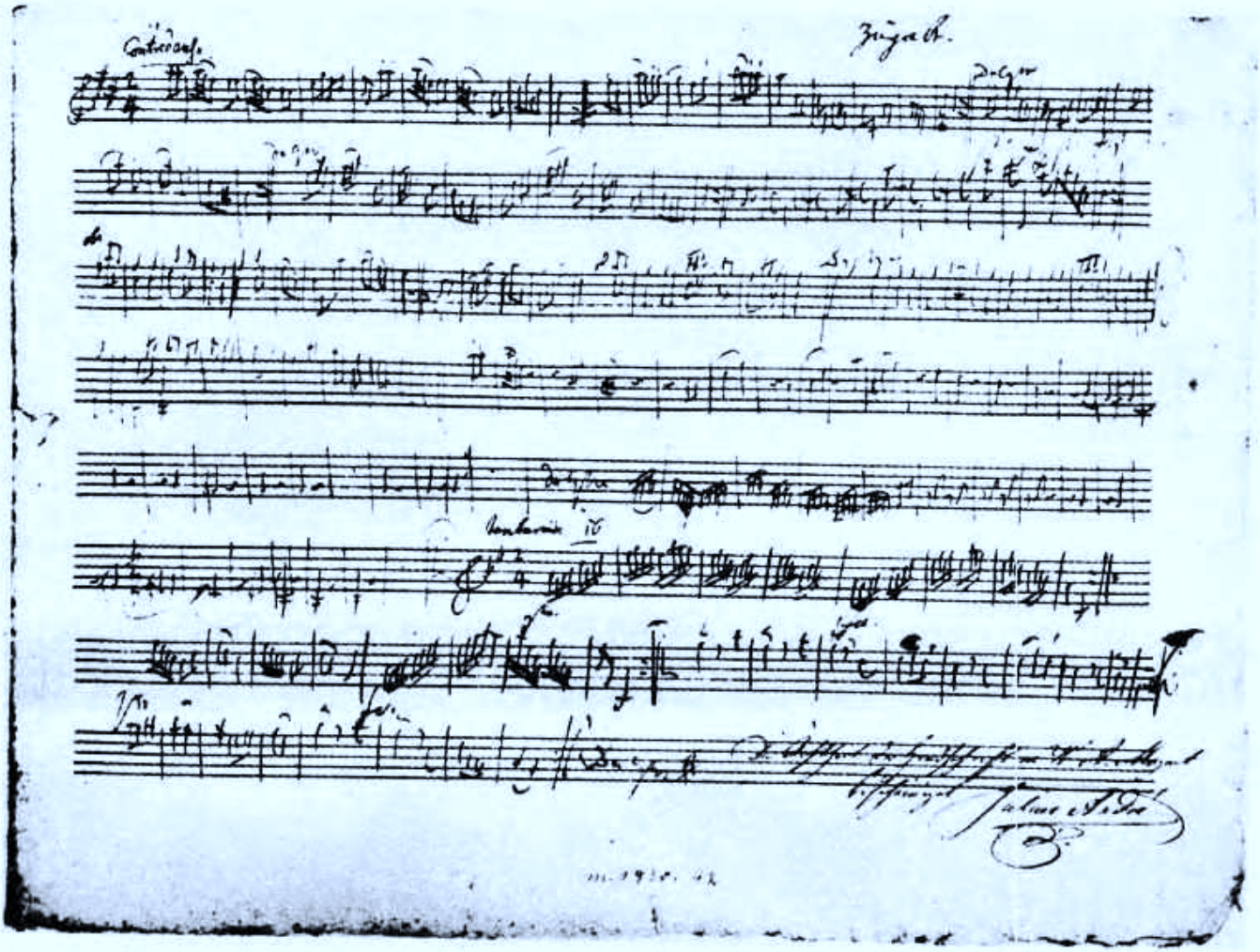


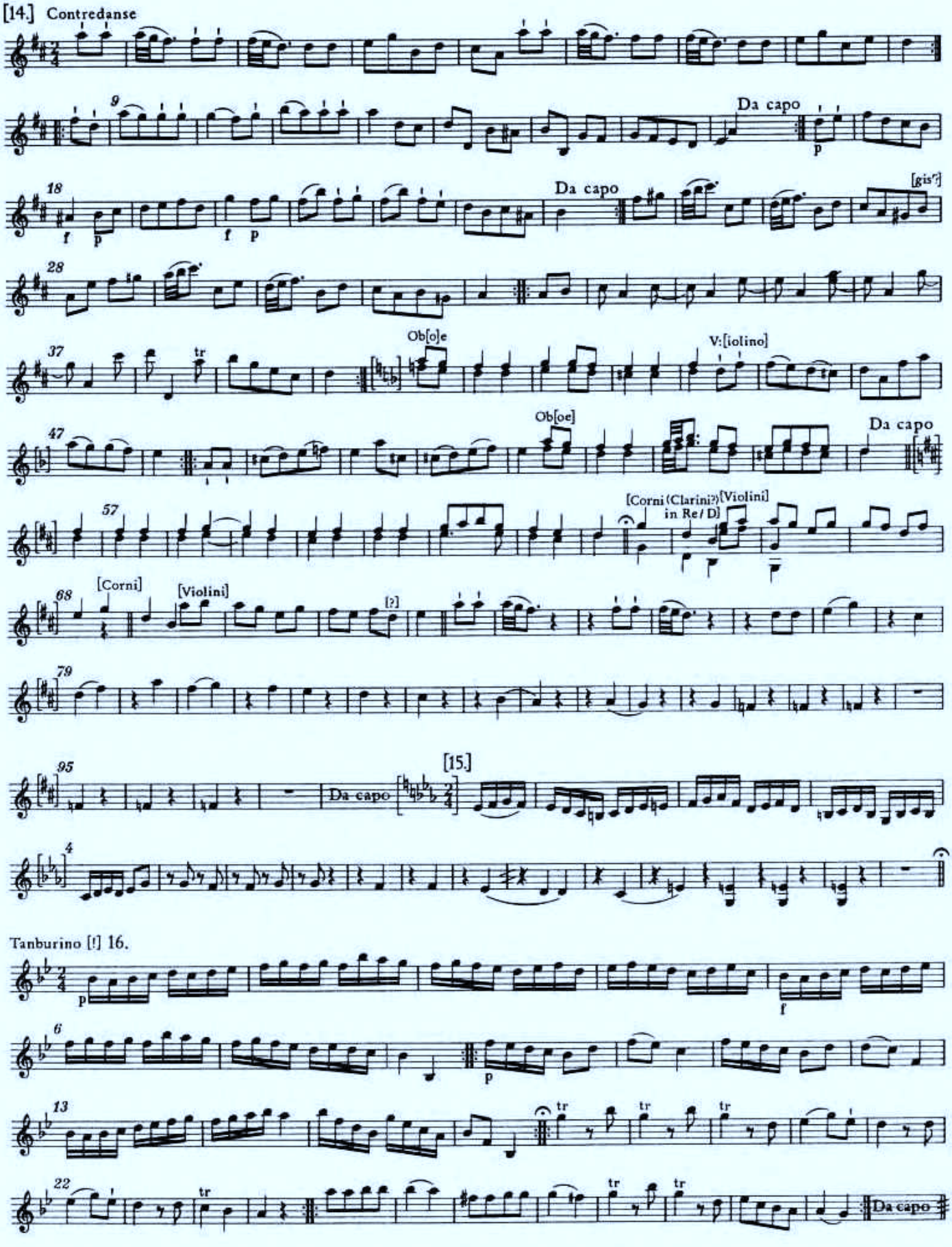
*) Zur Frage der Datierung und Zusammengehörigkeit der beiden Skizzenblätter vgl. Vorwort, S. XII/XIII. und Krit. Bericht.

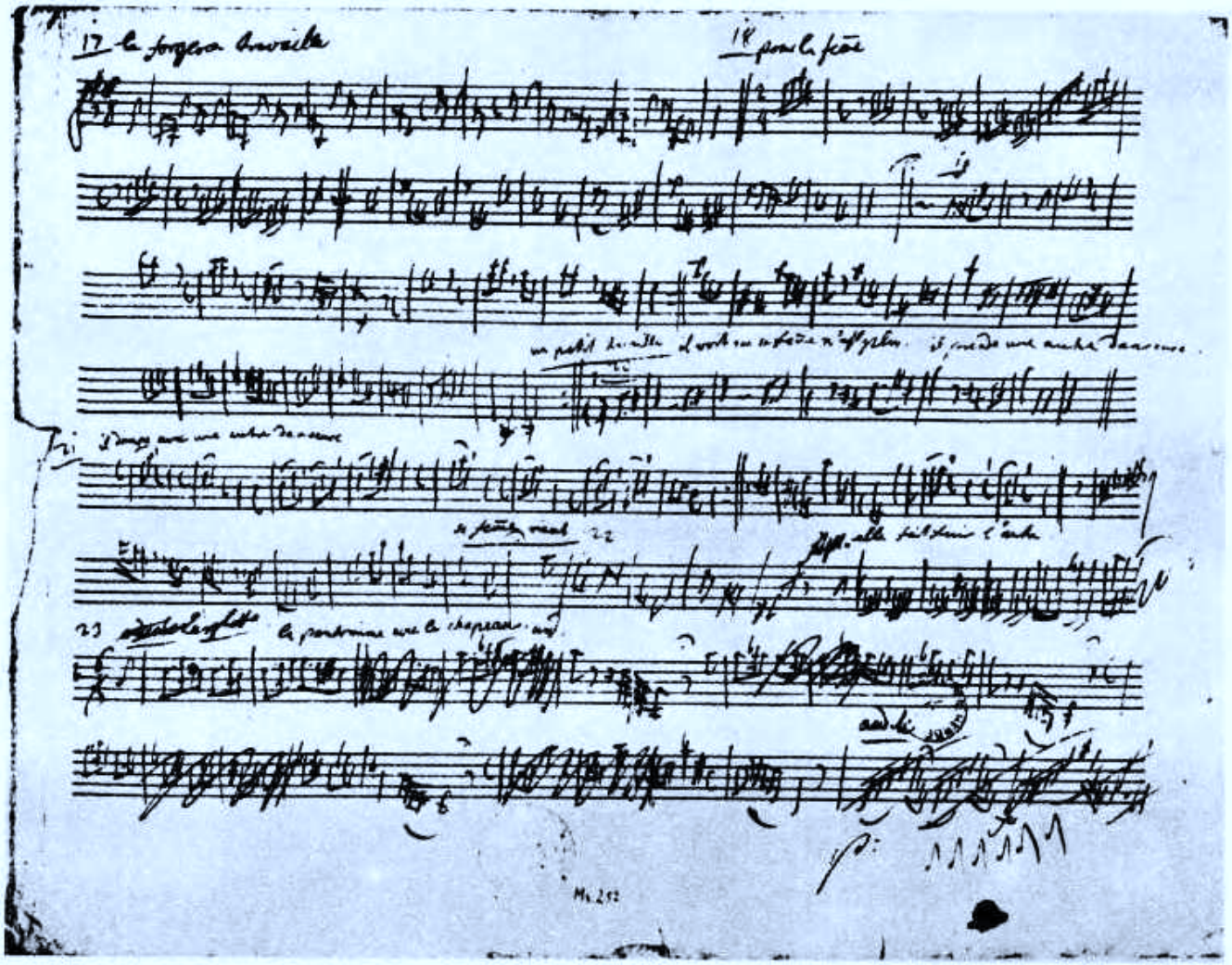
**) Nr. 1—11 nicht überliefert.

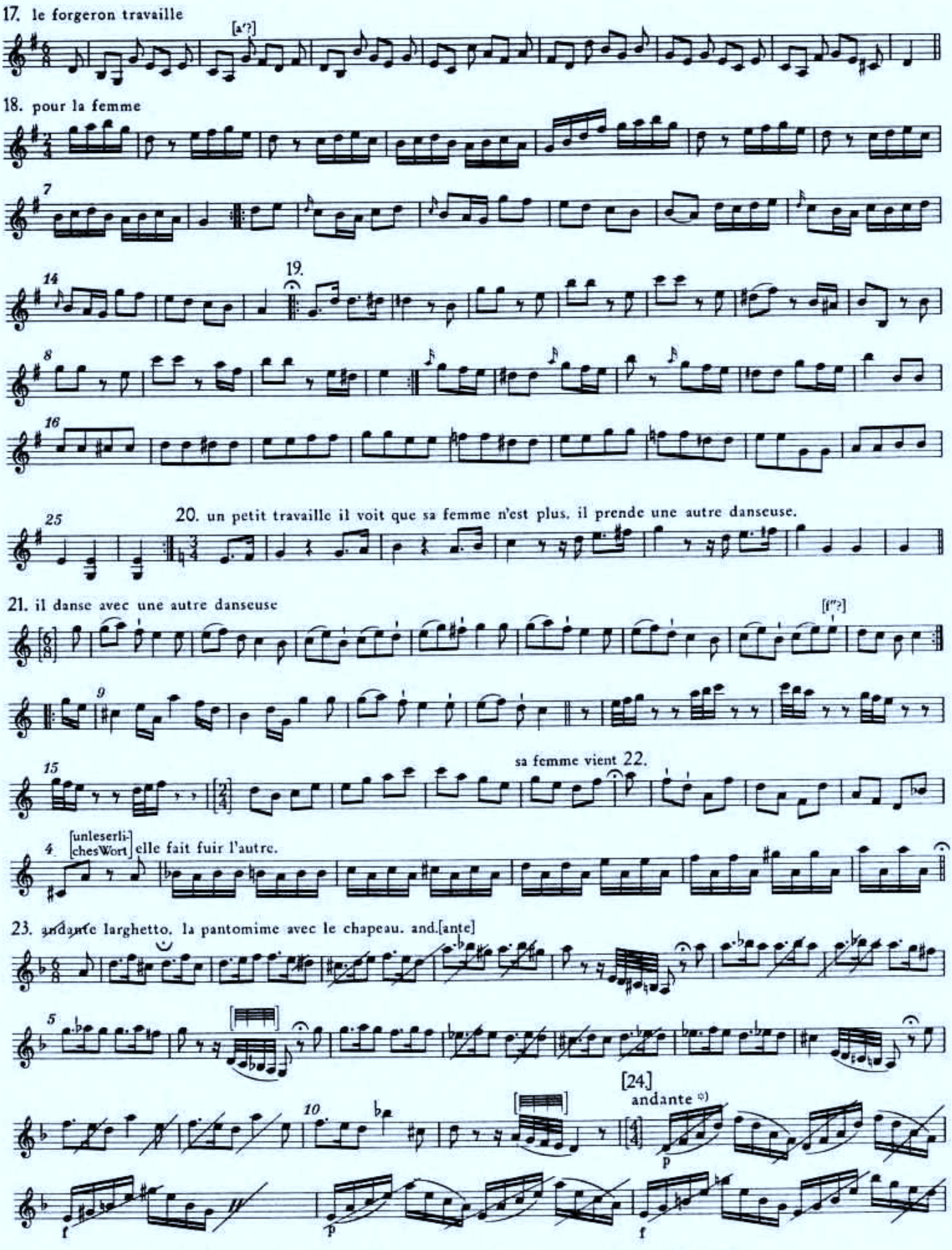
***) Vgl. T. 24b ff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

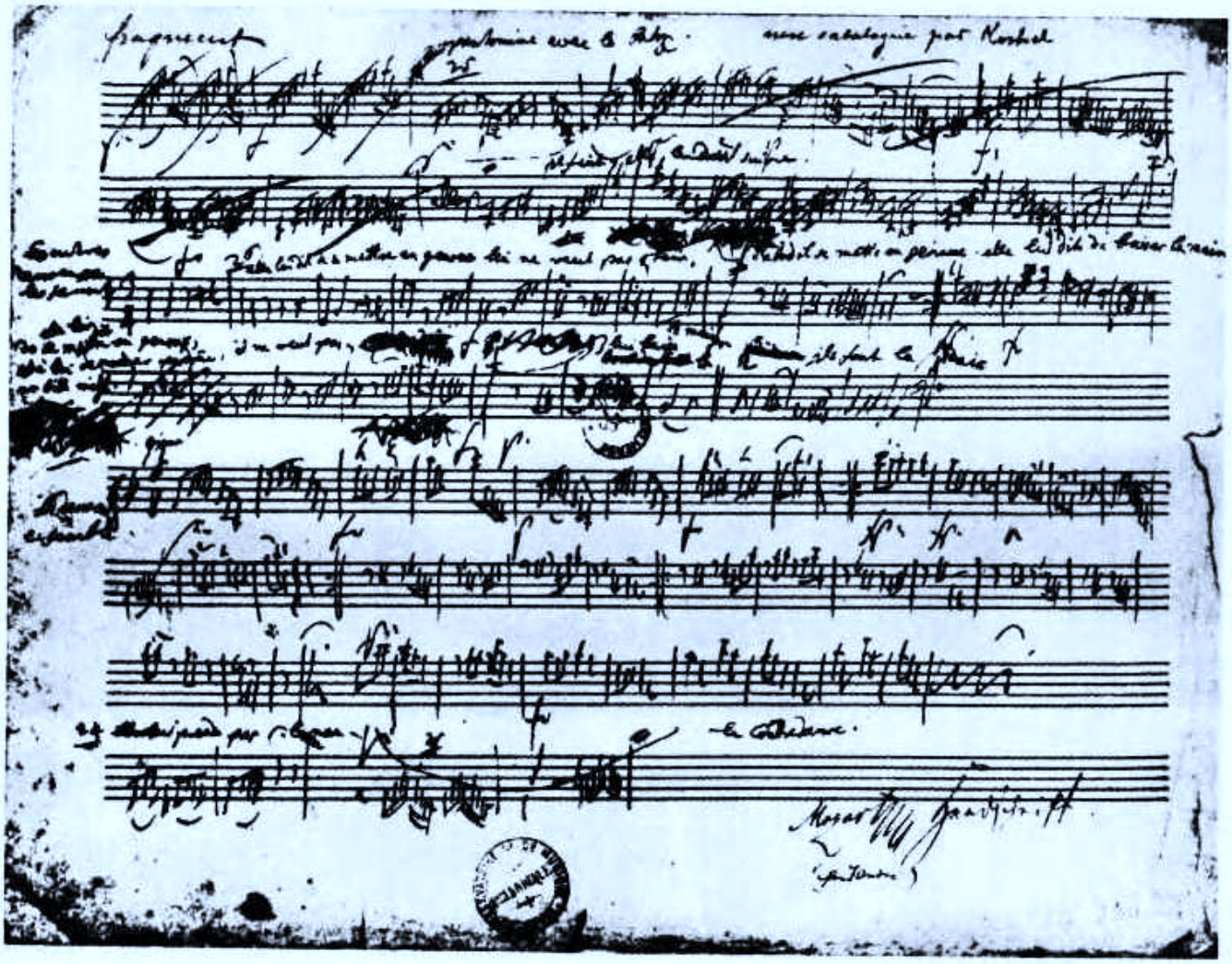

Zugab.

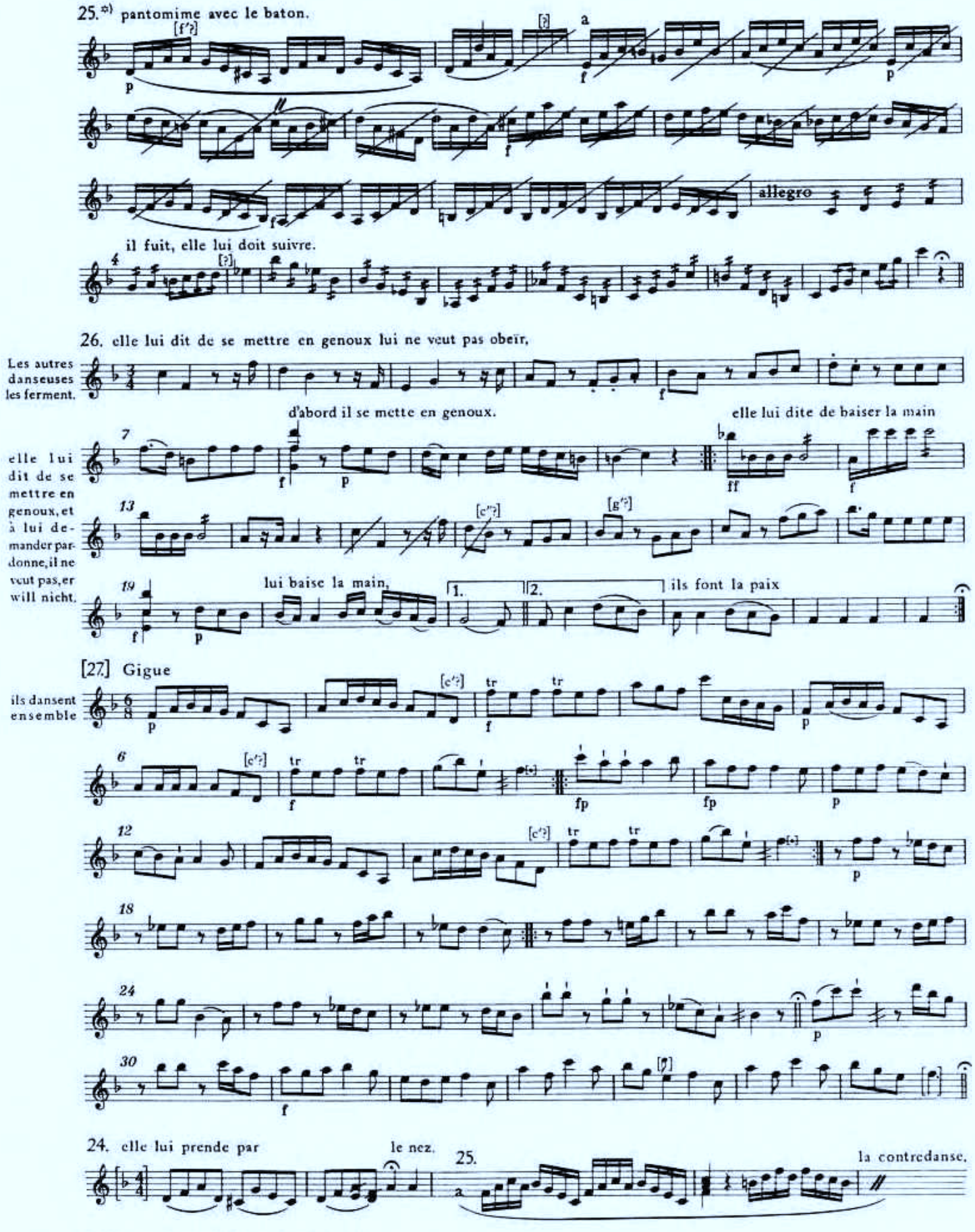

[14.] Contredanse
Da capo
[gis'?]
Da capo
Ob[o]e
V:[iolino]
Ob[oe]
Da capo
[Corni (Clarini?) in Re / D]
[Violini]
[Corni]
[Violini]
[?]
[15.]
Da capo
Tanburino [!] 16.
Da capo





*) Der an Stelle dieses gestrichenen Stückes skizzierte Beginn (?) einer neuen Nr. 24 steht am Ende des Blattes; vgl. S. 110/111.



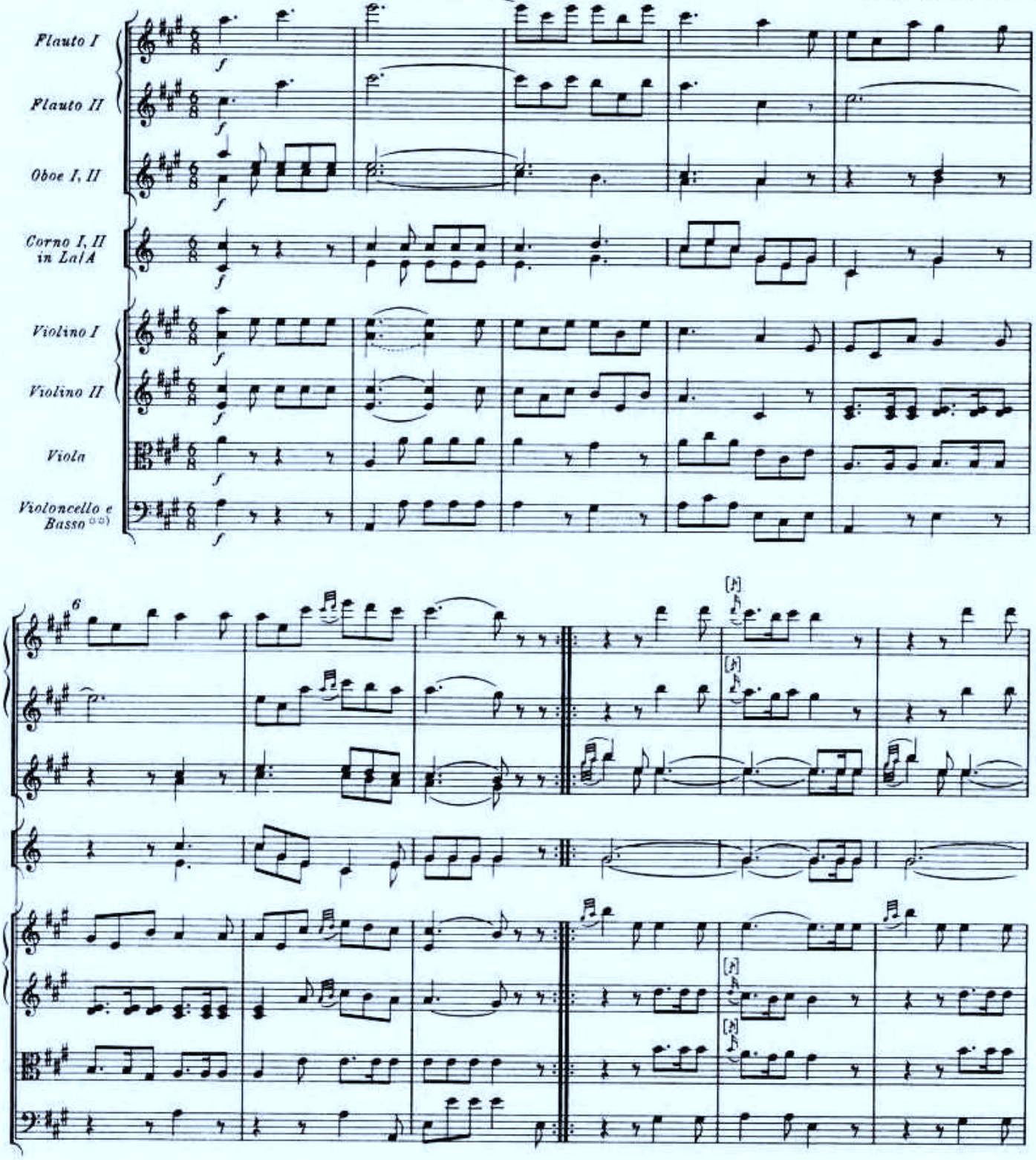


*) Vgl. auch unten die letzte Zeile des Skizzenblattes.

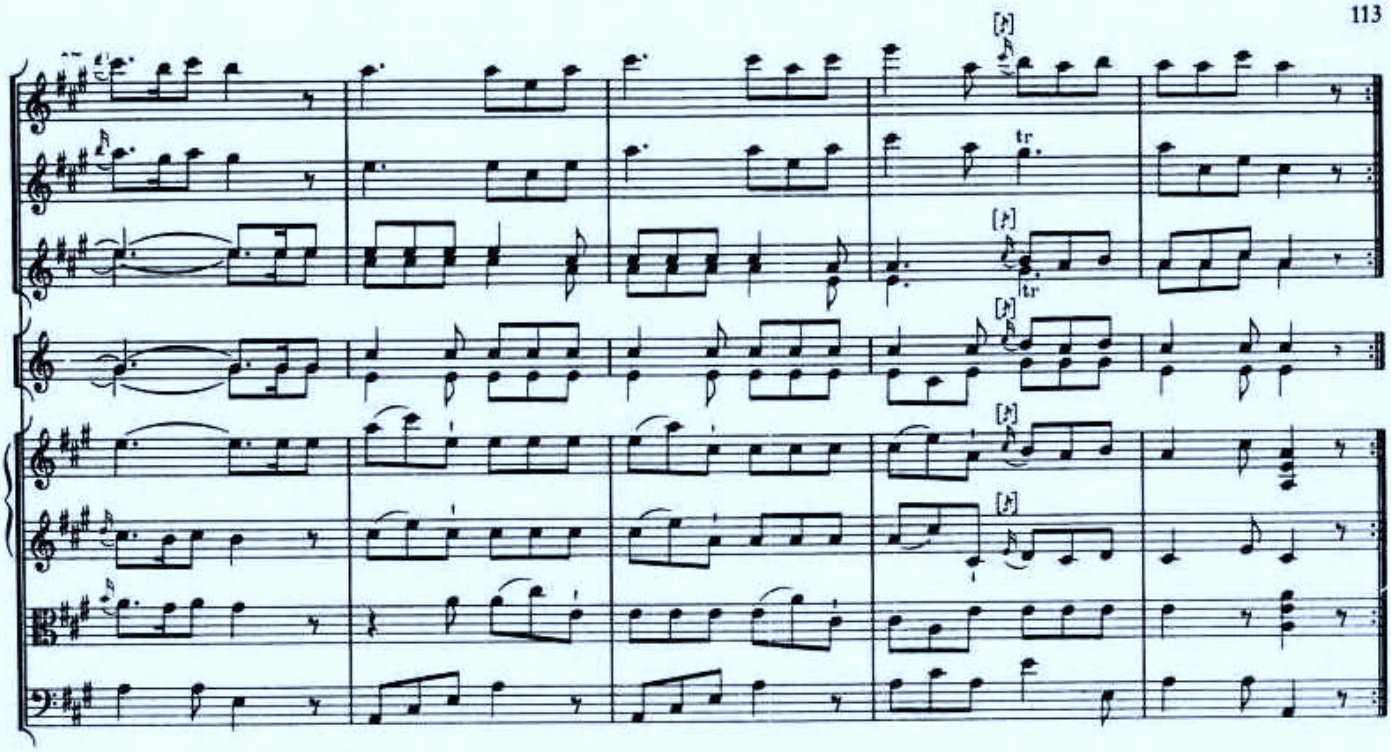
II

Chasse in A
für Orchester (Fragment)
KV Anh. 103 (320f)

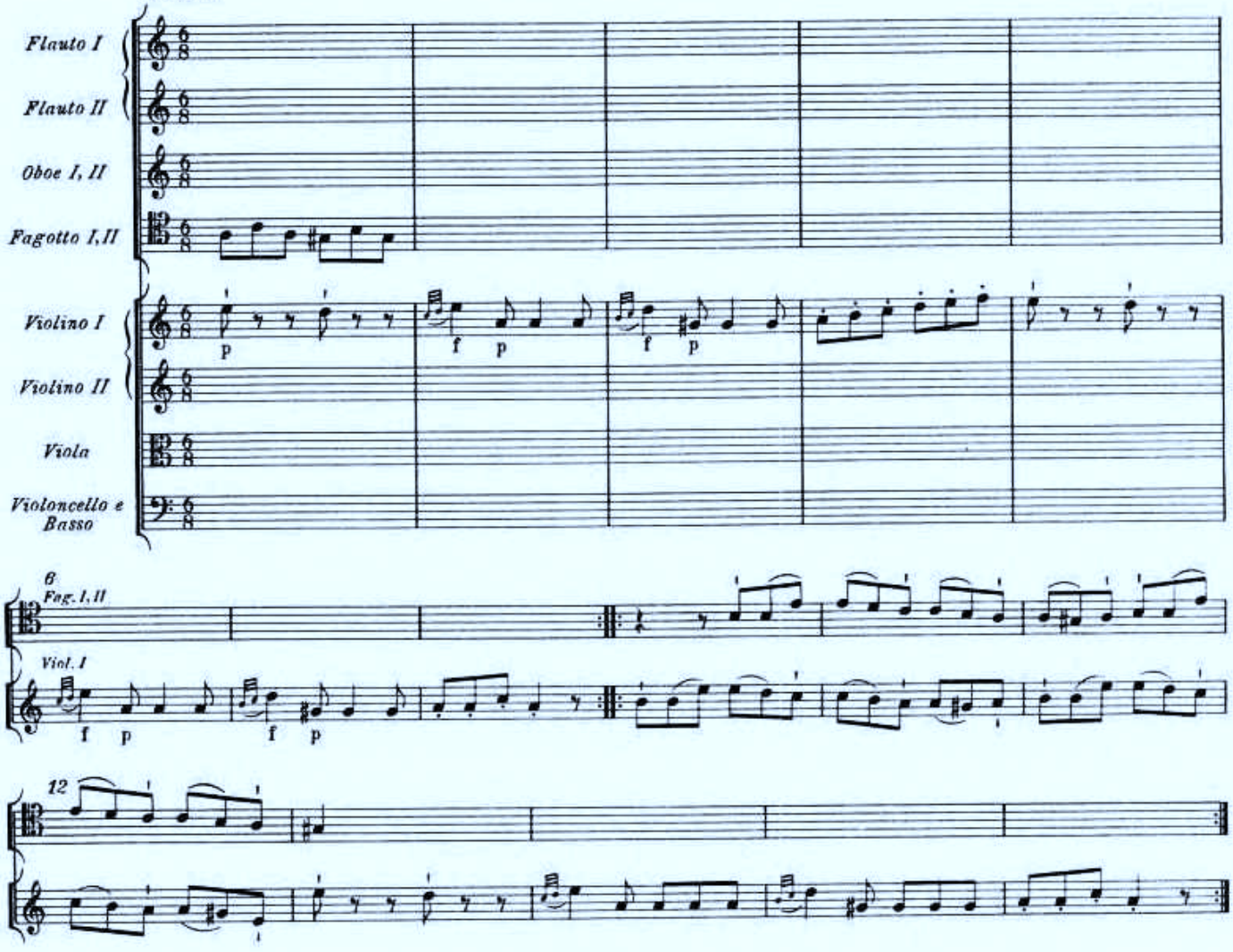
Entstanden Paris 1778*)



*) Vgl. Vorwort, S. XIII.
**) Fagott ad lib.



Mineur


Flauto I
Flauto II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
p
f p
f p

6
Fag. I, II
Viol. I
f p
f p
12

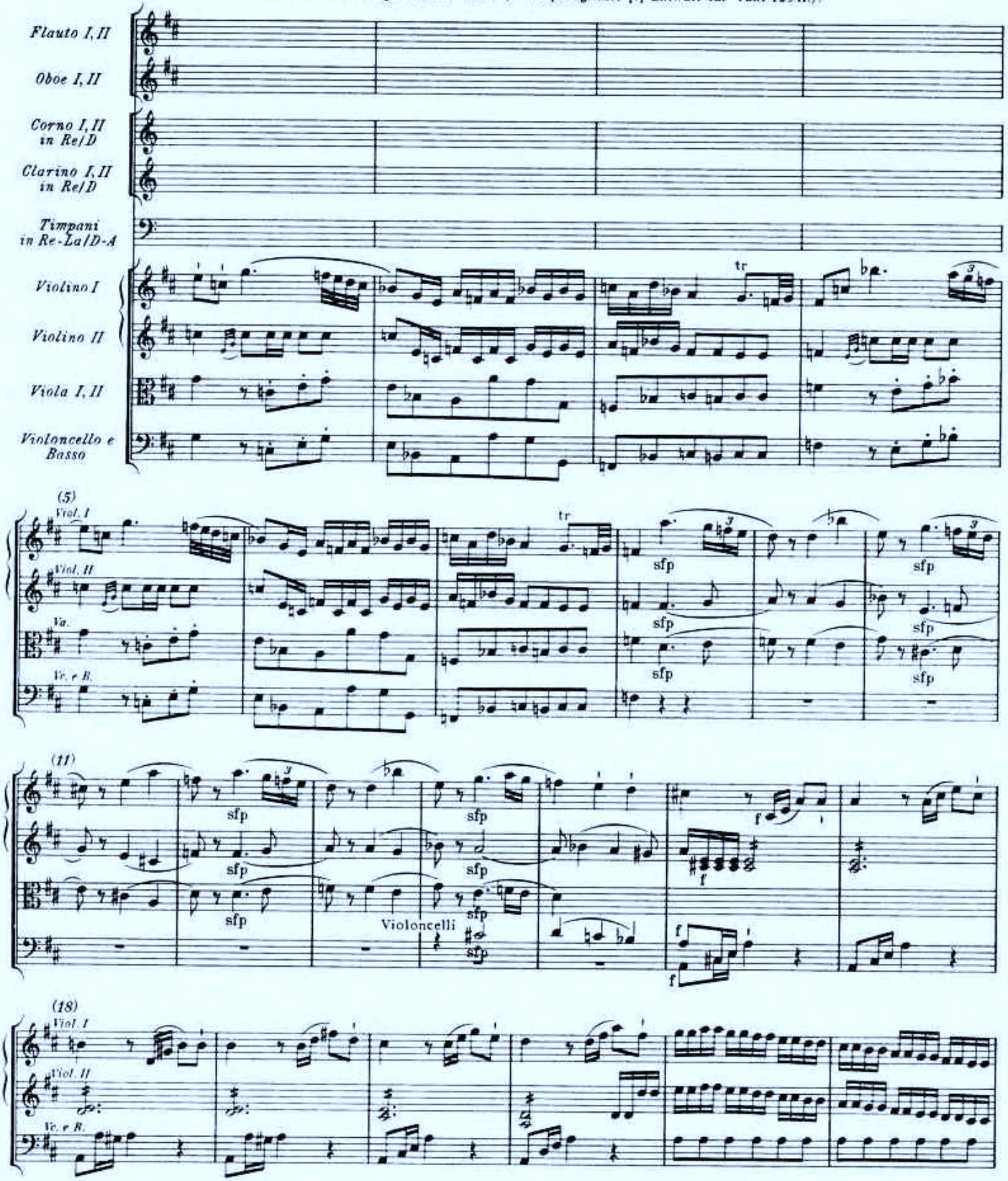
III

Nachträgliche Änderungen Mozarts im Autograph der Ballettmusik zur Oper „Idomeneo" *)

KV 367

1. Zu „No. 1 Chaconne"

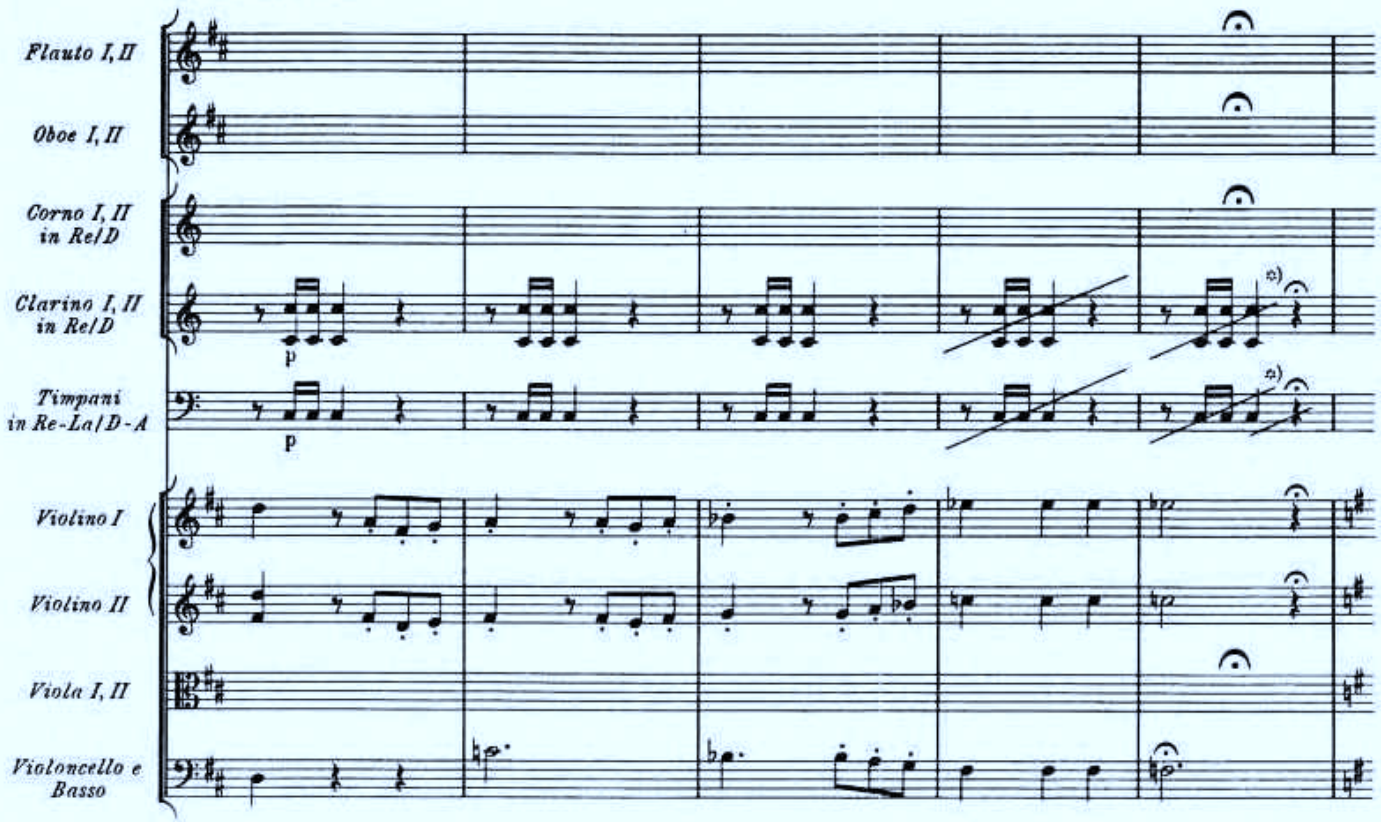
a) Zwischen Takt 129 und Takt 130 gestrichene Takte (= ursprünglicher [?] Entwurf für Takt 123 ff.):

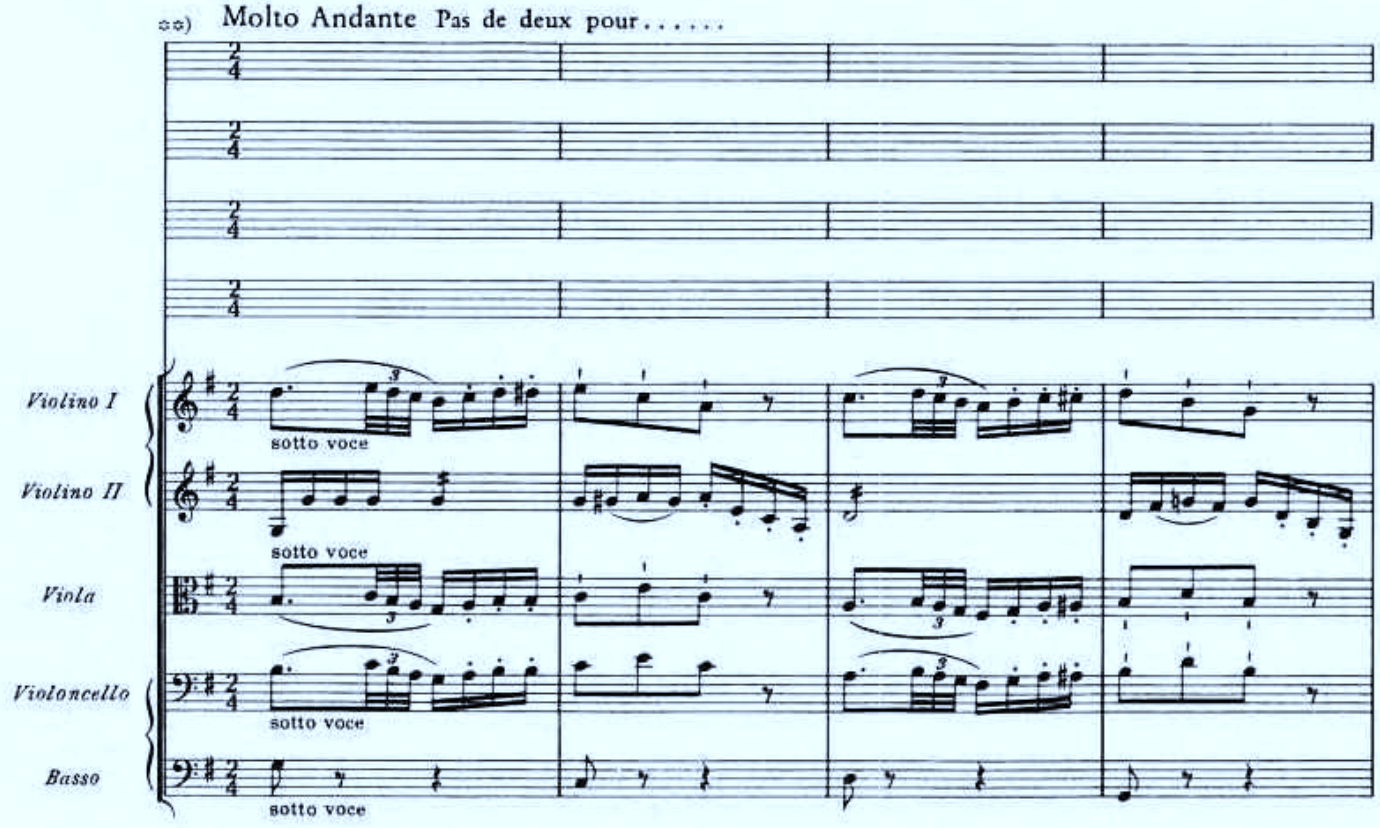


*) Es werden hier nur umfangreichere Änderungen mitgeteilt; alles übrige ist dem Krit. Bericht zu entnehmen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

b) Zwischen Takt 147 und Takt 148 gestrichene Takte (erste Schlußfassung von No. 1 und Beginn einer nicht weitergeführten ursprünglichen No. 2):

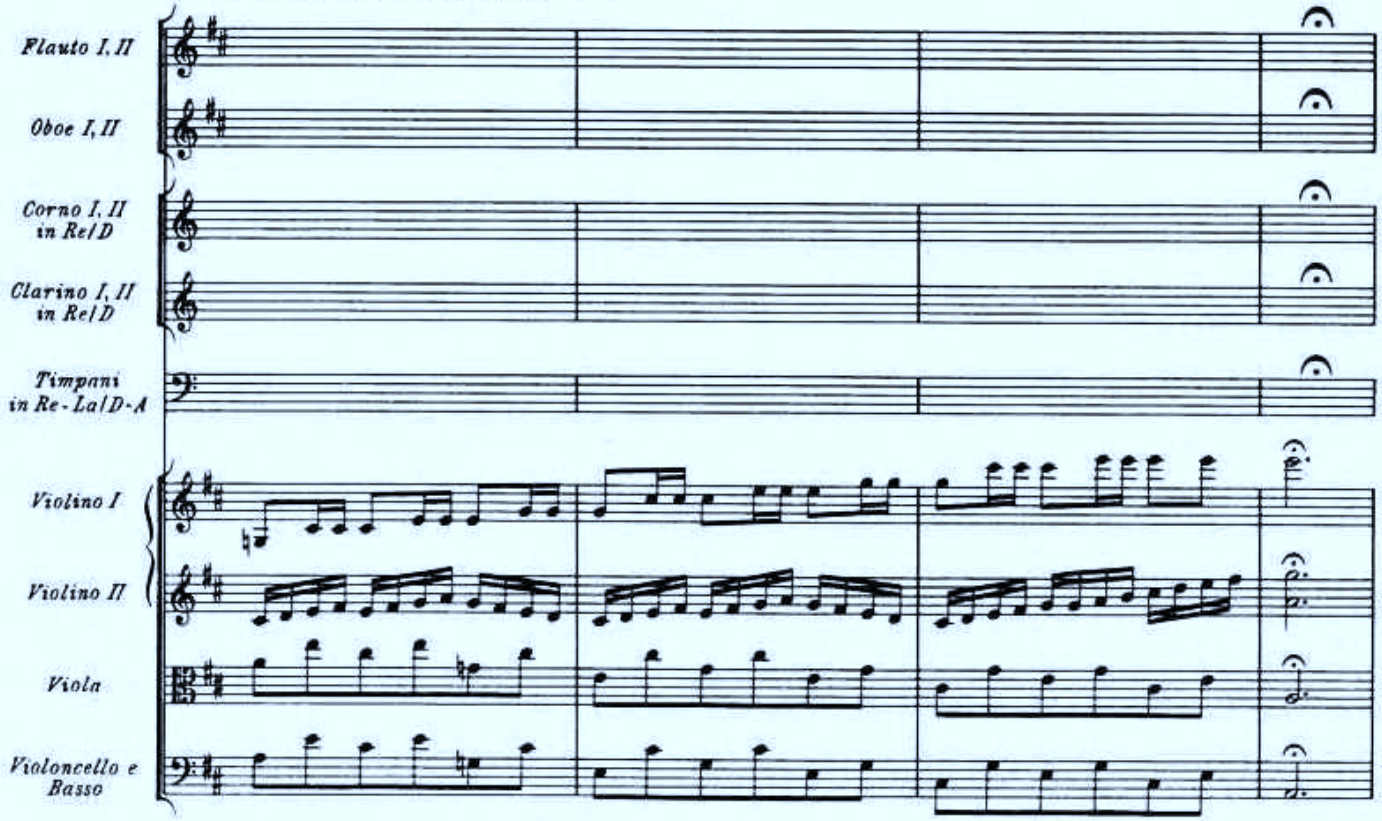




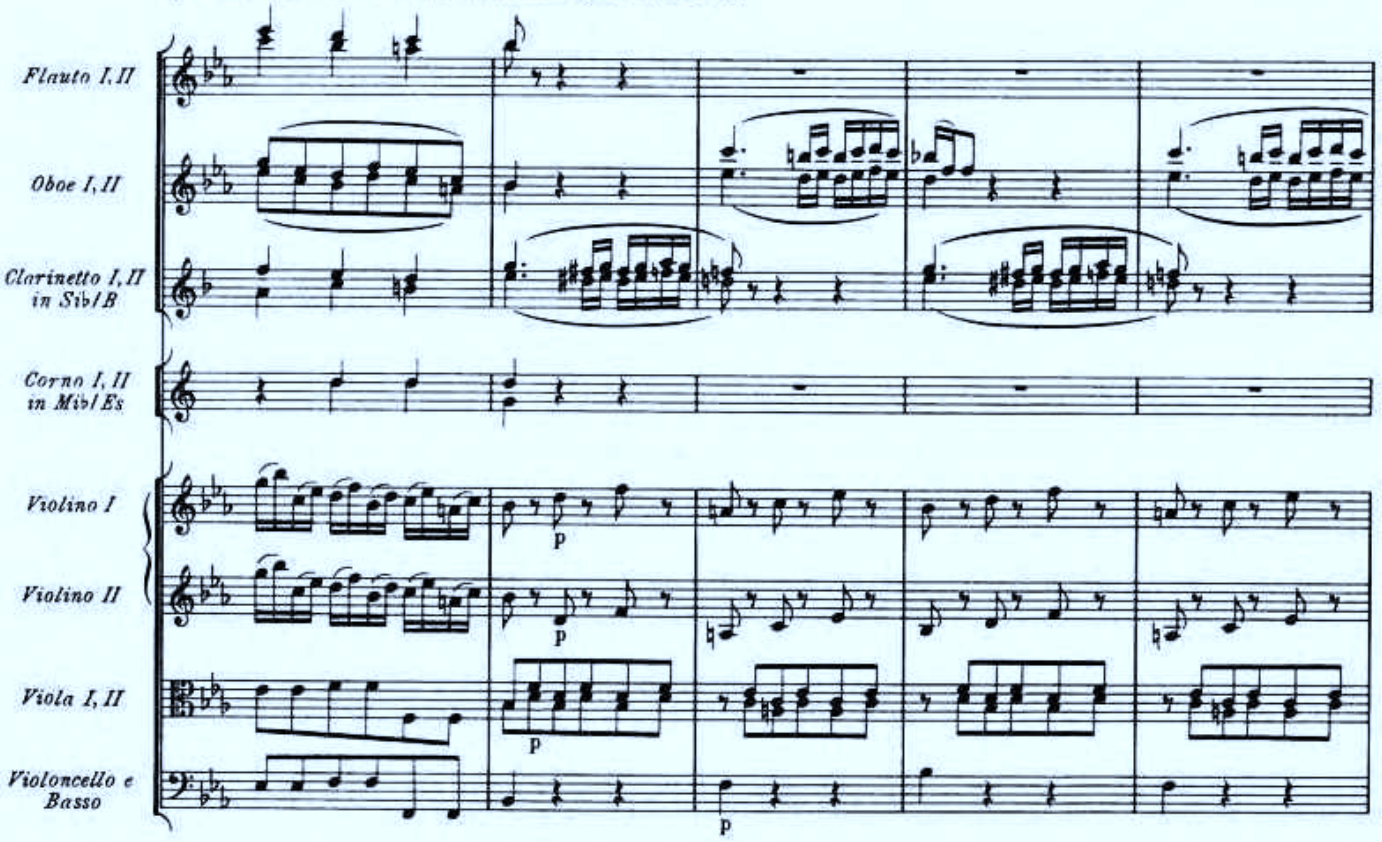
*) Zu den beiden durchgestrichenen Takten in den Trompeten und Pauken vgl. Krit. Bericht.
**) Zur vermutlichen Instrumentation bzw. Bläserbesetzung vgl. Vorwort, S. XII.

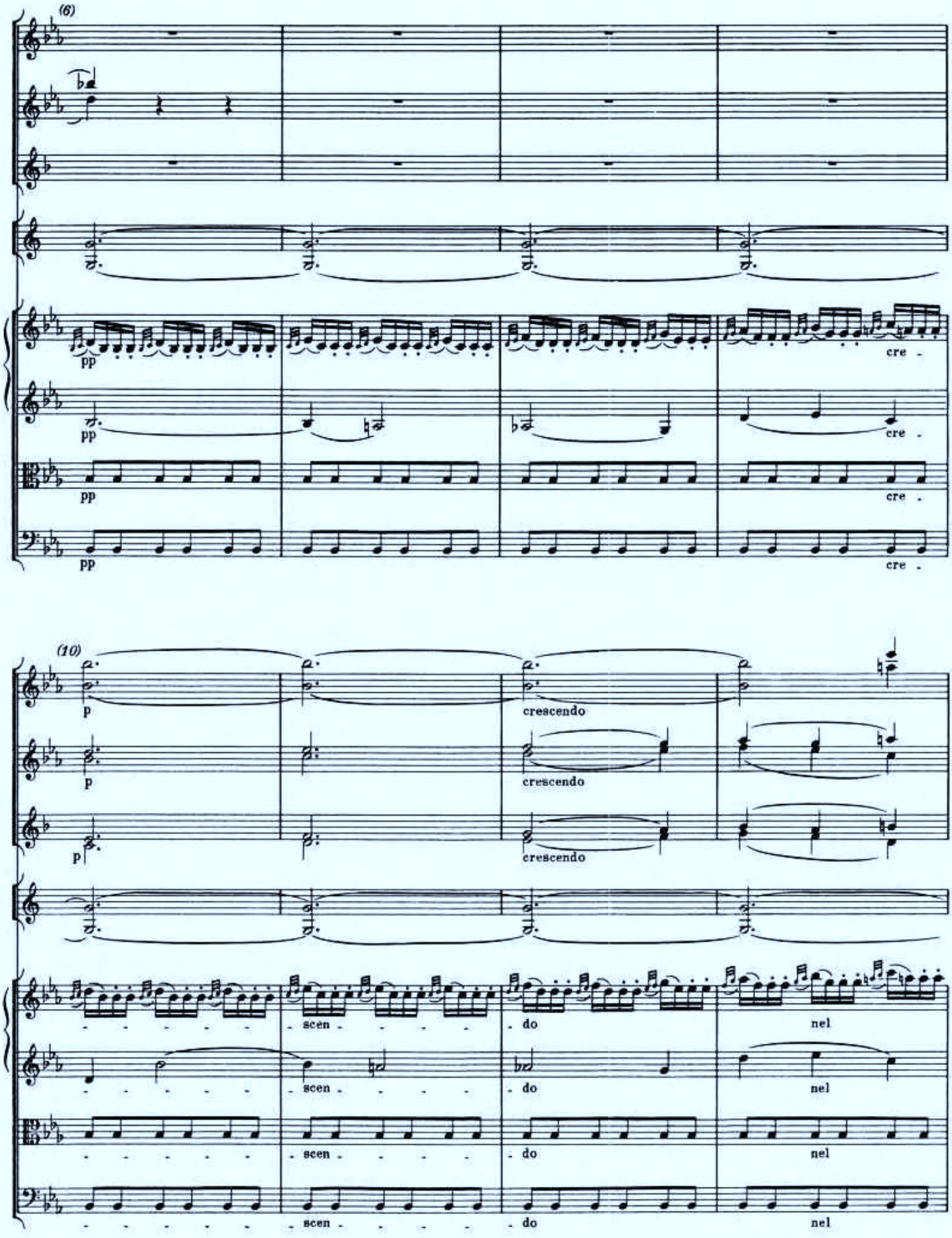
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

2. Zu „No. 2"
Zwischen Takt 65 und Takt 66 gestrichene Takte:



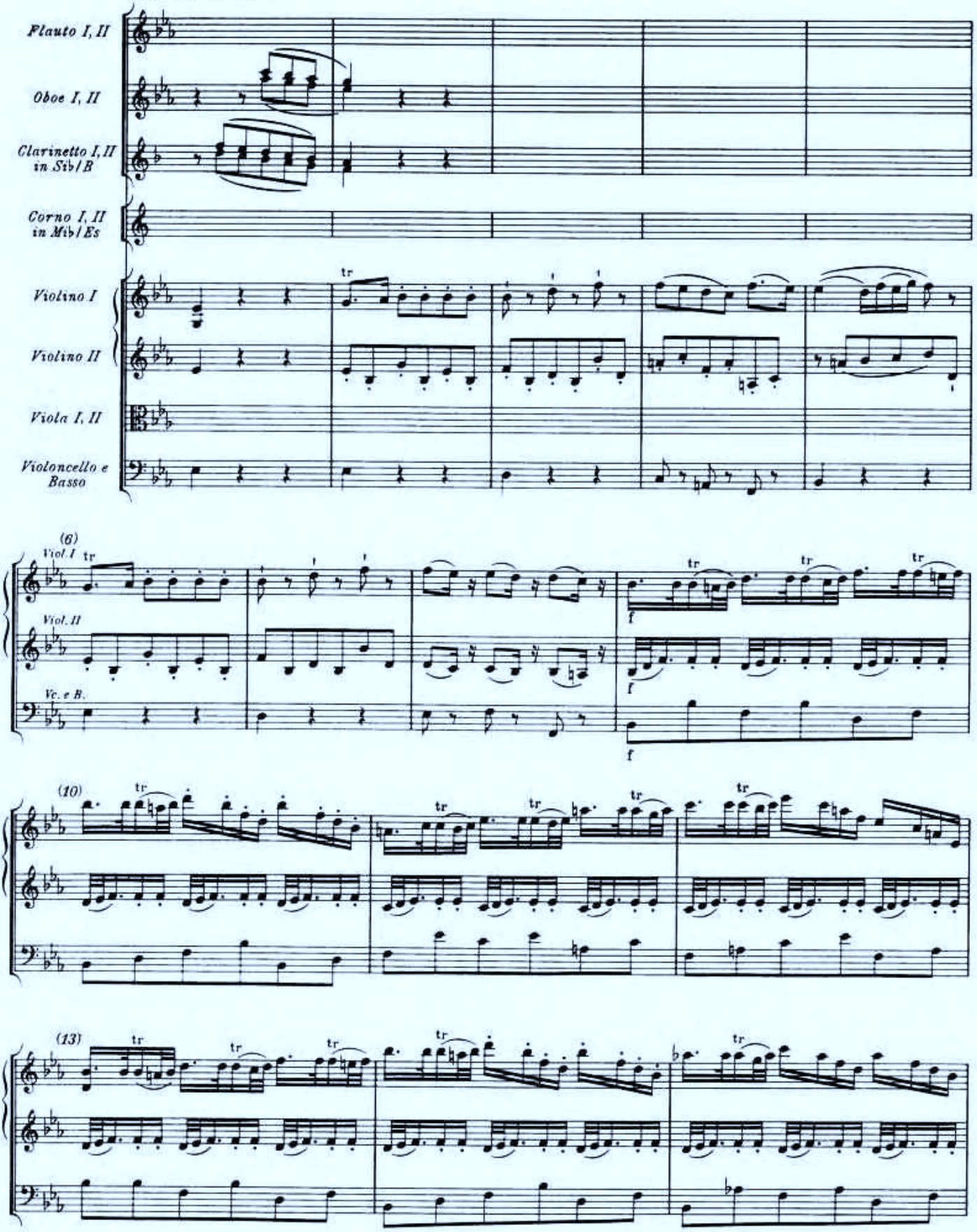
3. Zu „No. 5 Passacaille"
a) Bruchstück einer zweiten (späteren) Fassung der Takte 38 ff.:



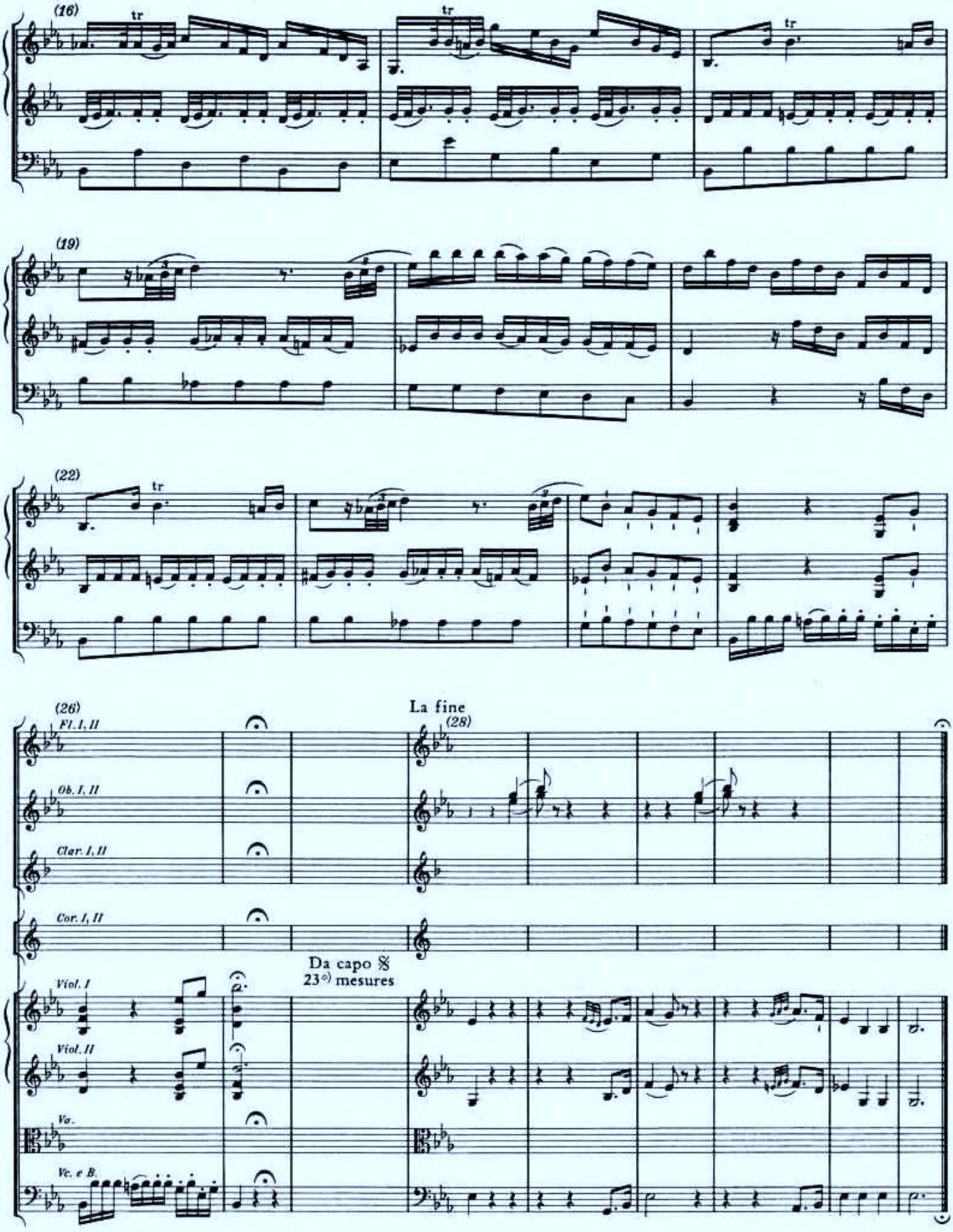

(6)
pp
cre -
(10)
p
crescendo
scen - - - - - -
do
nel

b) Zwischen Takt 71 und Takt 72 gestrichene Takte:

Pas des deux *)



*) Vgl. Krit. Bericht.

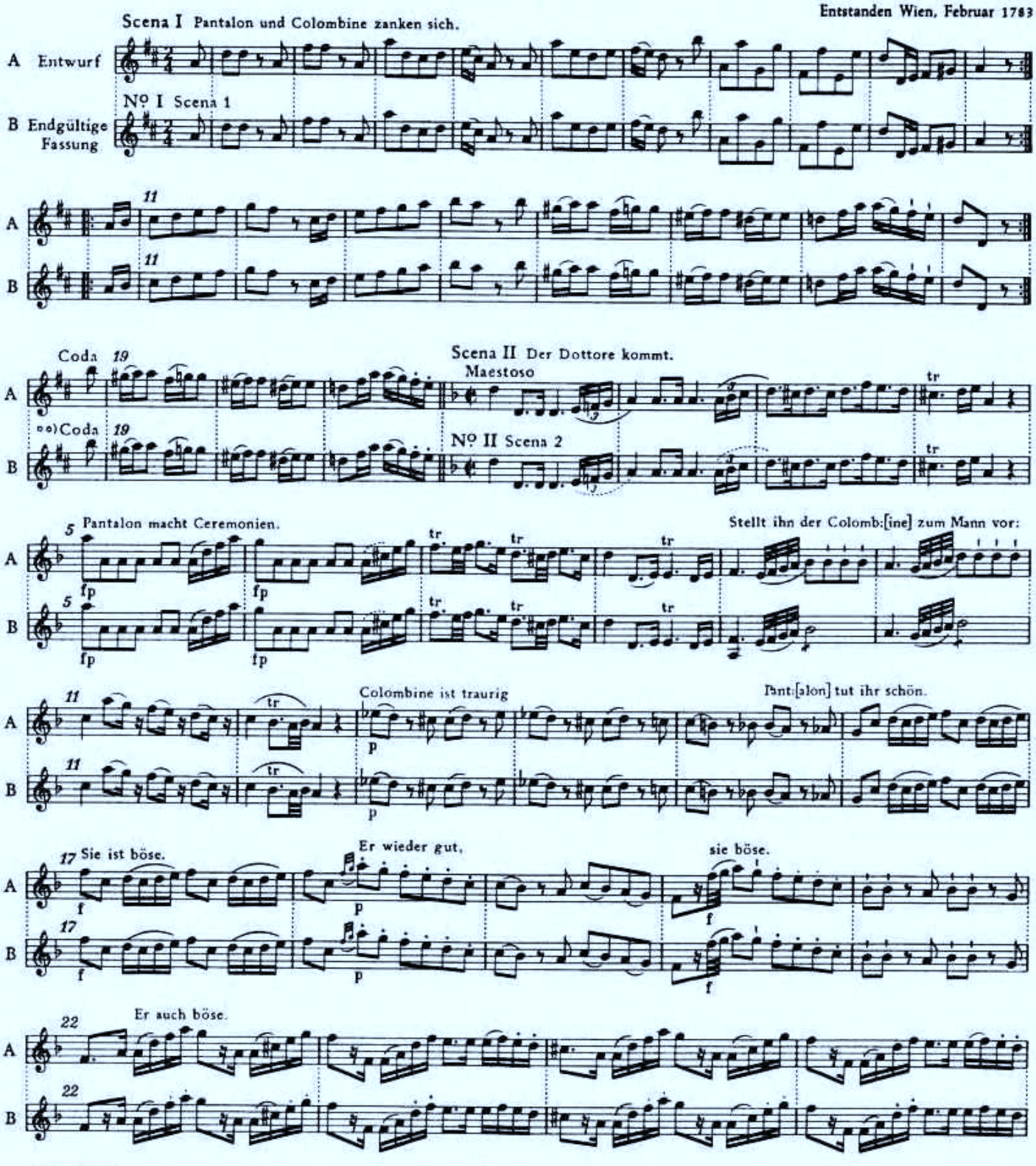


*) Zuerst stand „16"; gemeint ist die Wiederholung der Takte 1–16 bzw. 1–23 von No. 5.

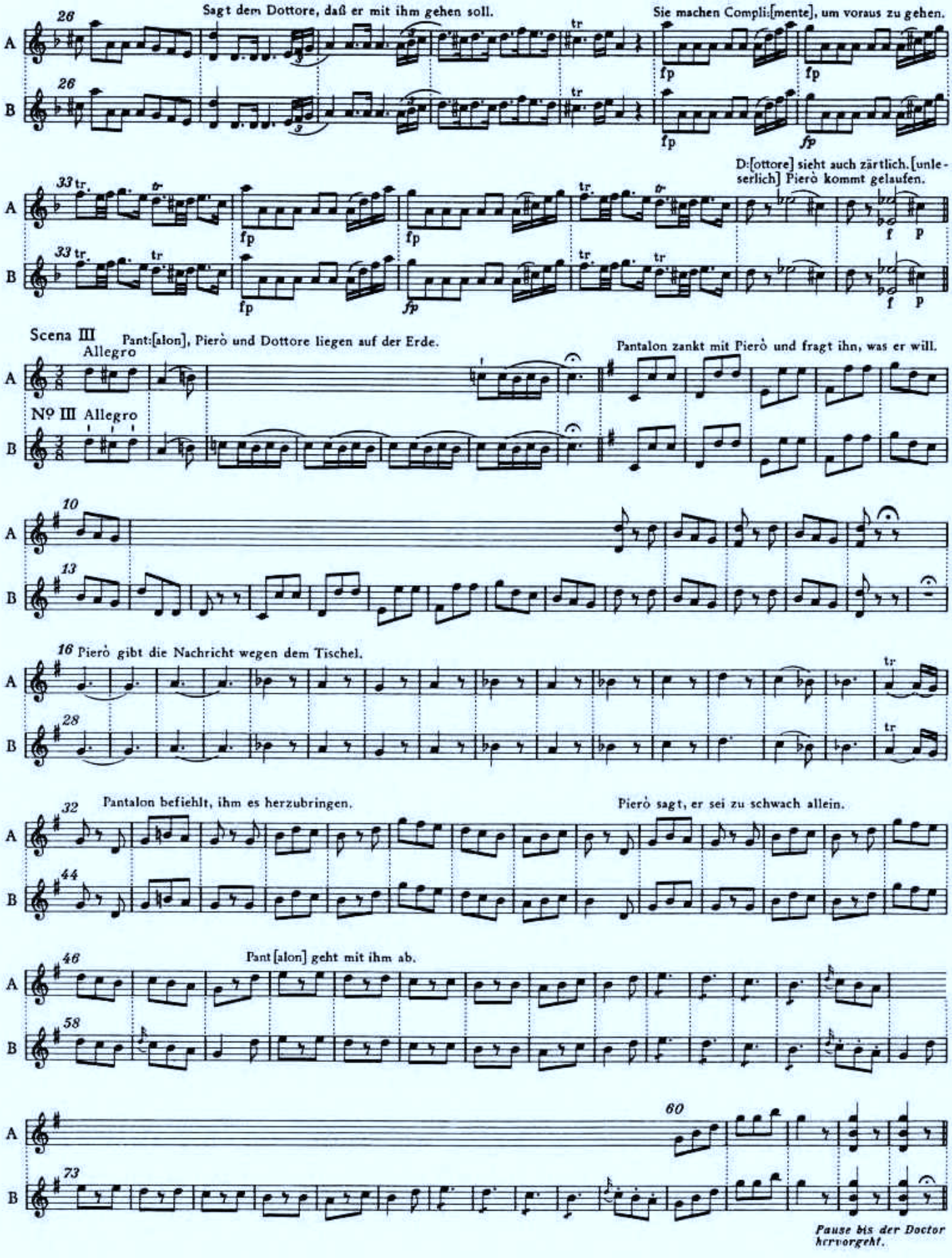
IV

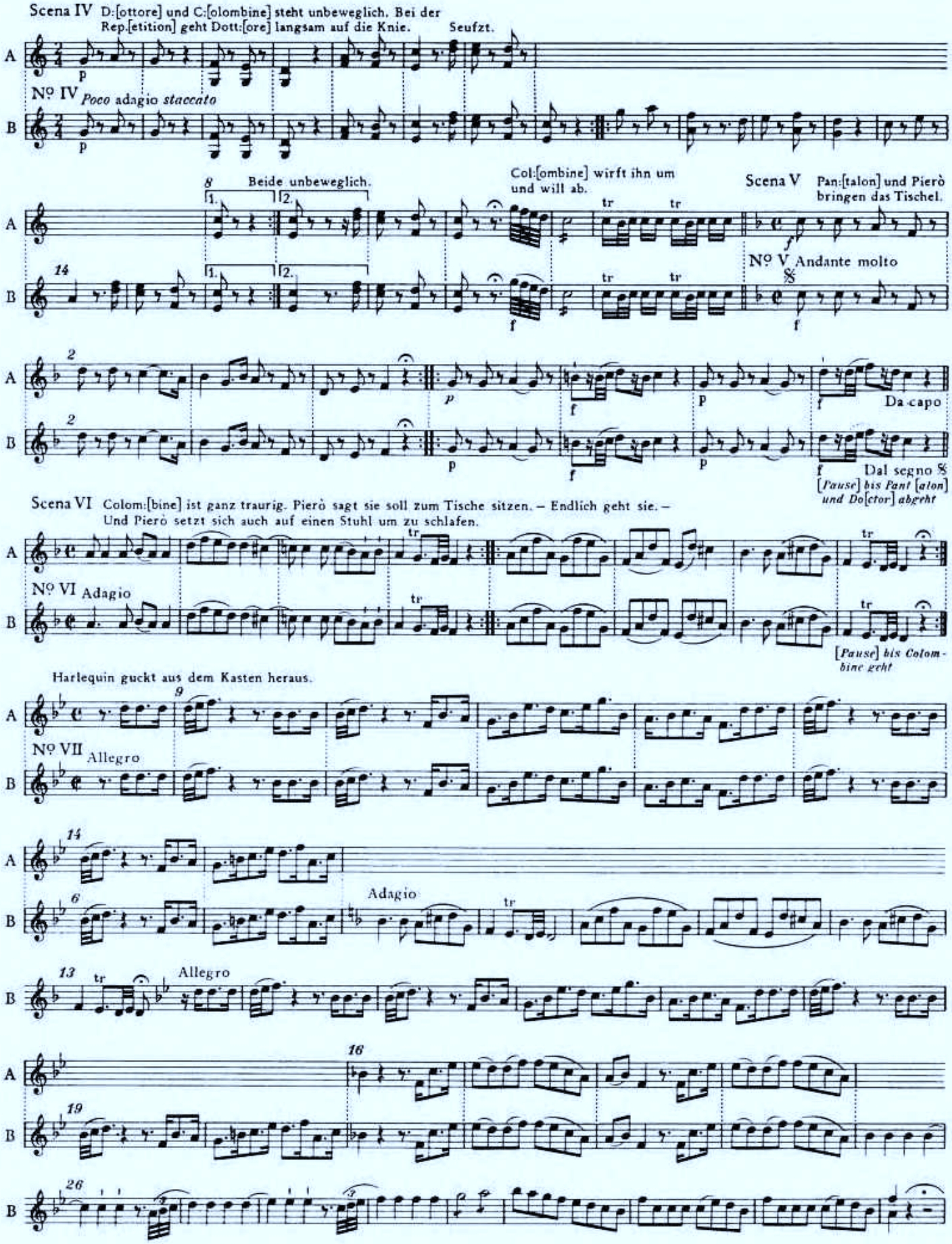
Musik zu einer Faschingspantomime
für zwei Violinen, Viola und Baß
KV 446 (416d) *)

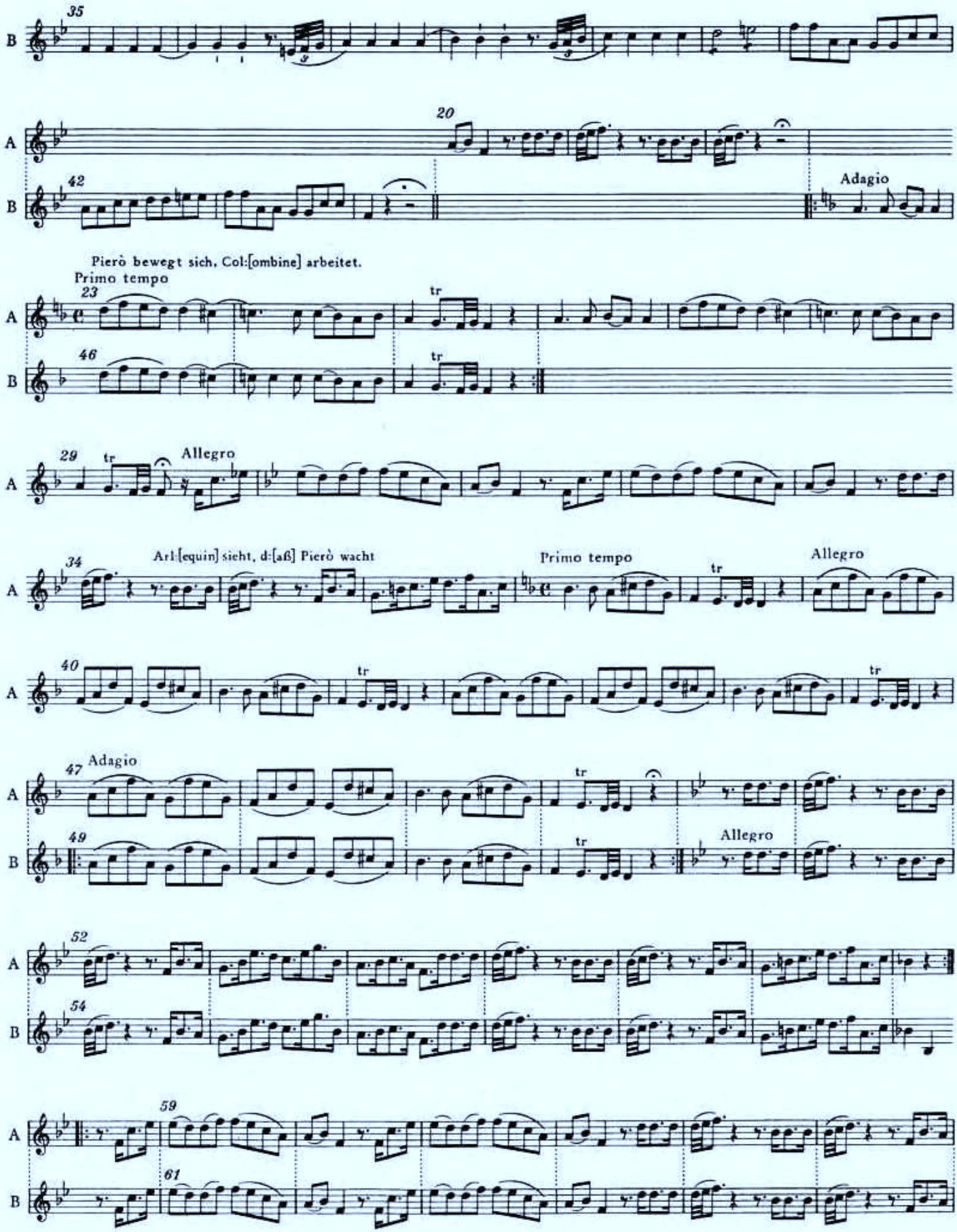
Entstanden Wien, Februar 1783

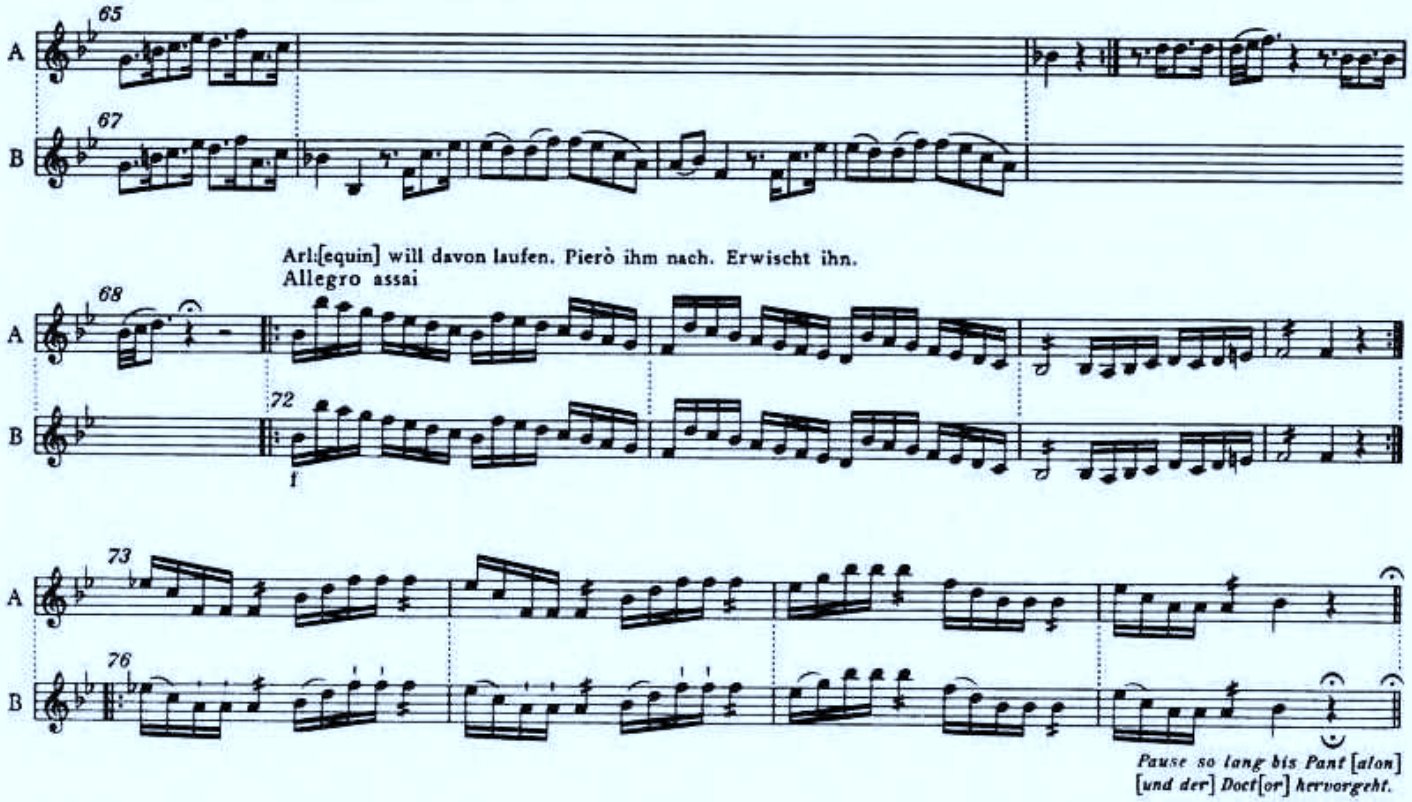


*) Zu Überlieferung, Besetzung und Entstehung vgl. Vorwort, S. XIII/XIV, und Krit. Bericht.
**) In Fassung B ist die Coda nachträglich gestrichen.


Sagt dem Dottore, daß er mit ihm gehen soll.
Sie machen Compli:[mente], um voraus zu gehen.
D:[ottore] sieht auch zärtlich. [unle-serlich] Pierò kommt gelaufen.
Scena III
Allegro
Pant:[alon], Pierò und Dottore liegen auf der Erde.
Pantalon zankt mit Pierò und fragt ihn, was er will.
Nº III Allegro
16 Pierò gibt die Nachricht wegen dem Tischel.
Pantalon befiehlt, ihm es herzubringen.
Pierò sagt, er sei zu schwach allein.
Pant [alon] geht mit ihm ab.
Pause bis der Doctor hervorgeht.

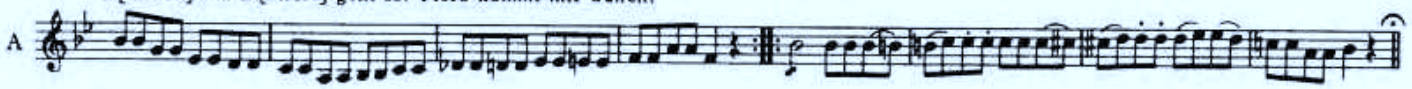

Scena IV D:[ottore] und C:[olombine] steht unbeweglich. Bei der Rep.[etition] geht Dott:[ore] langsam auf die Knie. Seufzt.
Nº IV Poco adagio staccato
Beide unbeweglich.
Col:[ombine] wirft ihn um und will ab.
Scena V Pan:[talon] und Pierò bringen das Tischel.
Nº V Andante molto
Da capo
Dal segno 𝄋
[Pause] bis Pant[alon] und Do[ctor] abgeht
Scena VI Colom:[bine] ist ganz traurig. Pierò sagt sie soll zum Tische sitzen. – Endlich geht sie. – Und Pierò setzt sich auch auf einen Stuhl um zu schlafen.
Nº VI Adagio
[Pause] bis Colombine geht
Harlequin guckt aus dem Kasten heraus.
Nº VII Allegro
Adagio
Allegro


B
35
A
20
B
42
Adagio
Pierò bewegt sich, Col:[ombine] arbeitet.
Primo tempo
A
23
tr
B
46
tr
A
29
tr
Allegro
A
34
Arl:[equin] sieht, d:[aß] Pierò wacht
Primo tempo
tr
Allegro
A
40
tr
tr
A
47
Adagio
tr
B
49
tr
Allegro
A
52
B
54
A
59
B
61



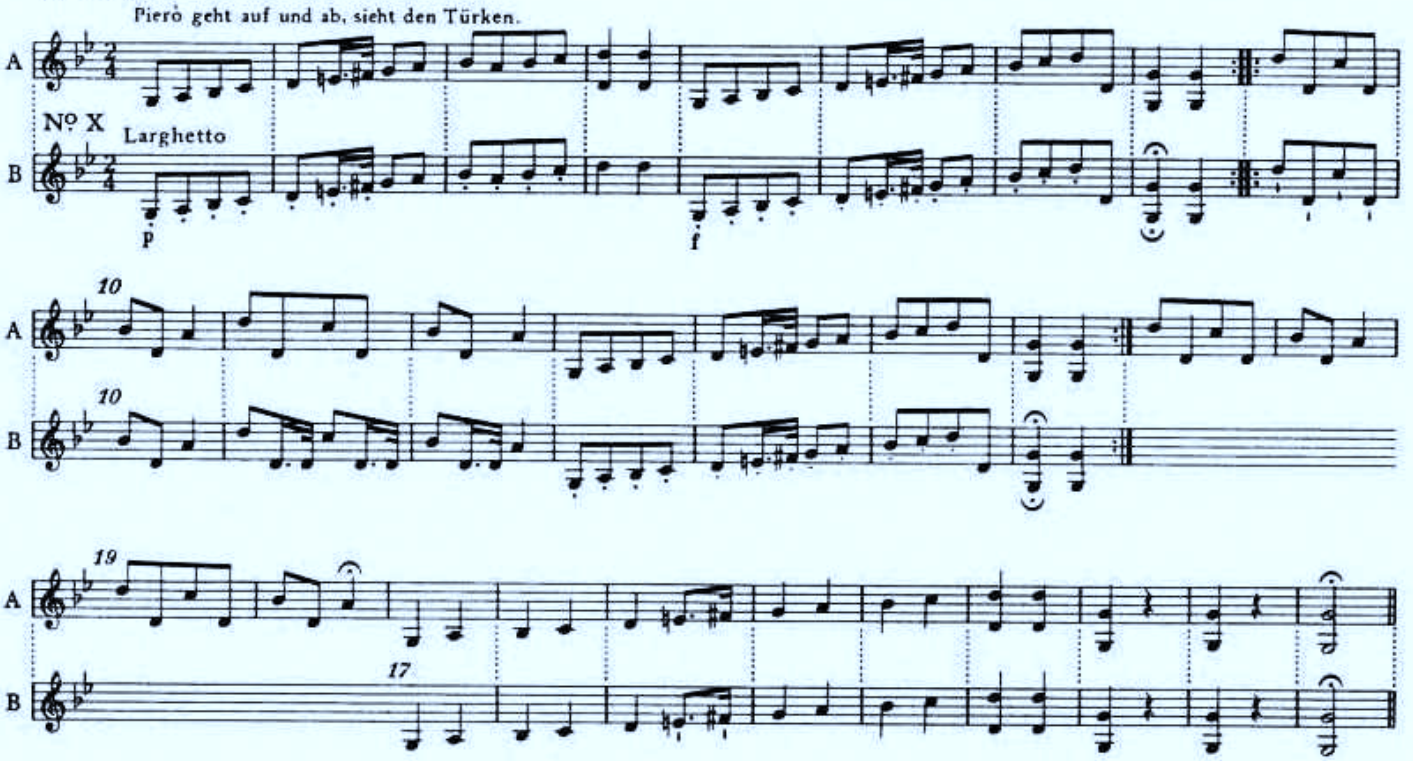
Scena VII

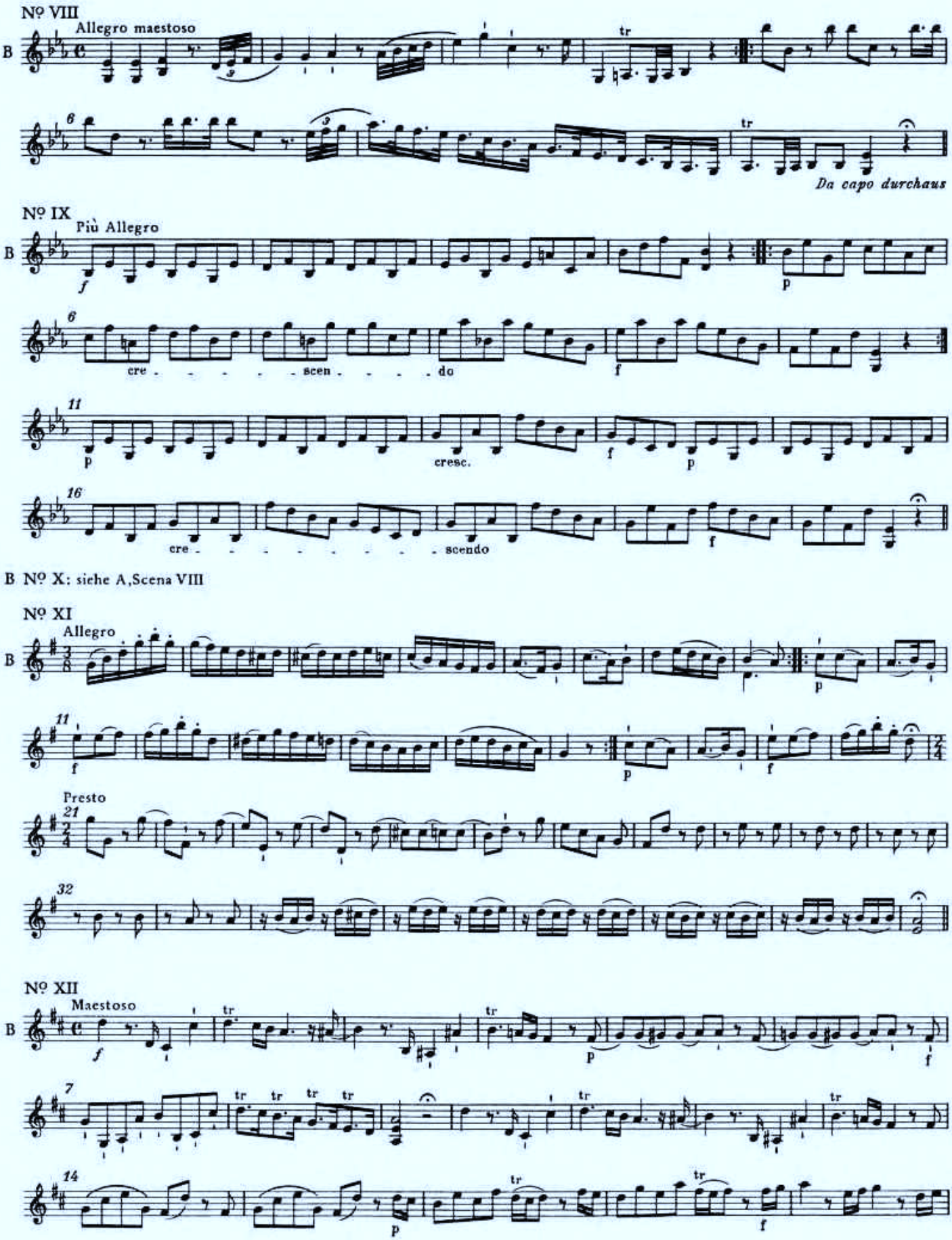
P.[antalon] und D.[ottore] geht ab. Pierò kommt mit Waffen.

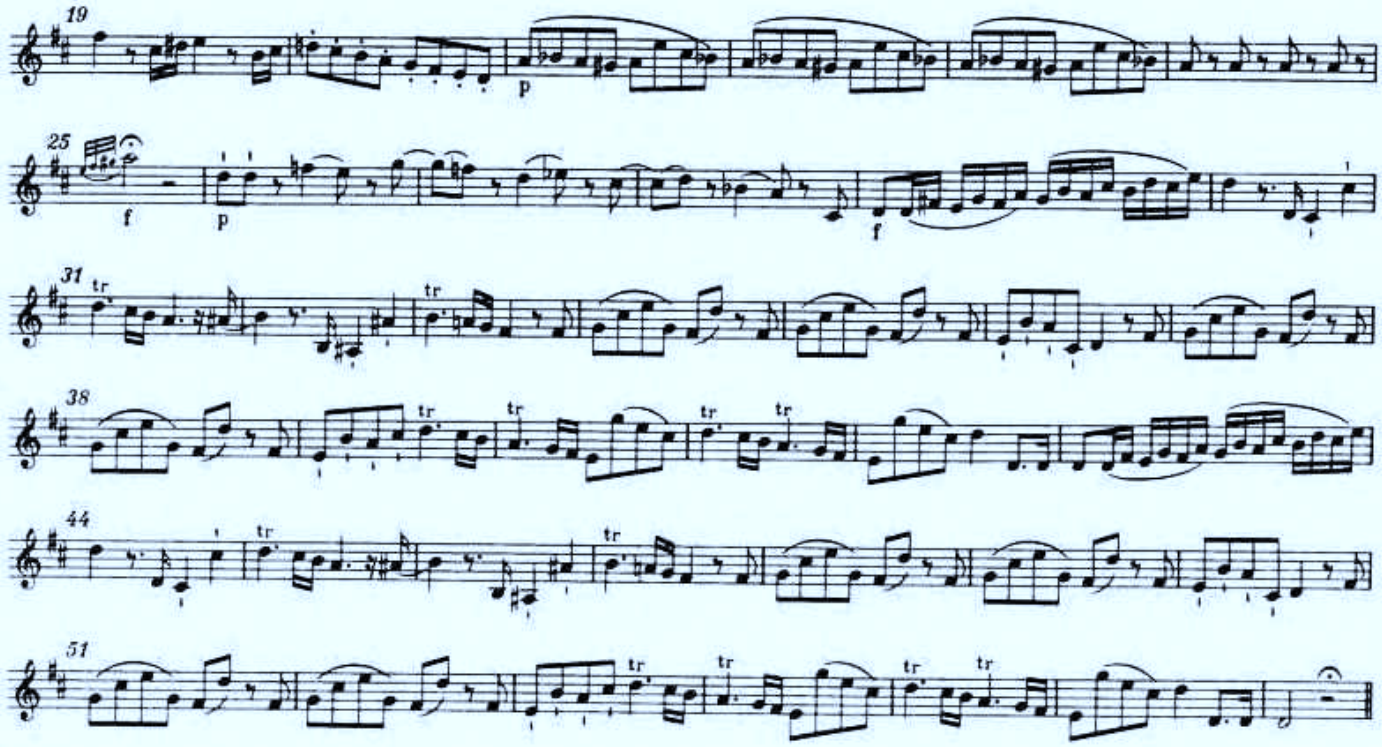


Scena VIII

Pierò geht auf und ab, sieht den Türken.



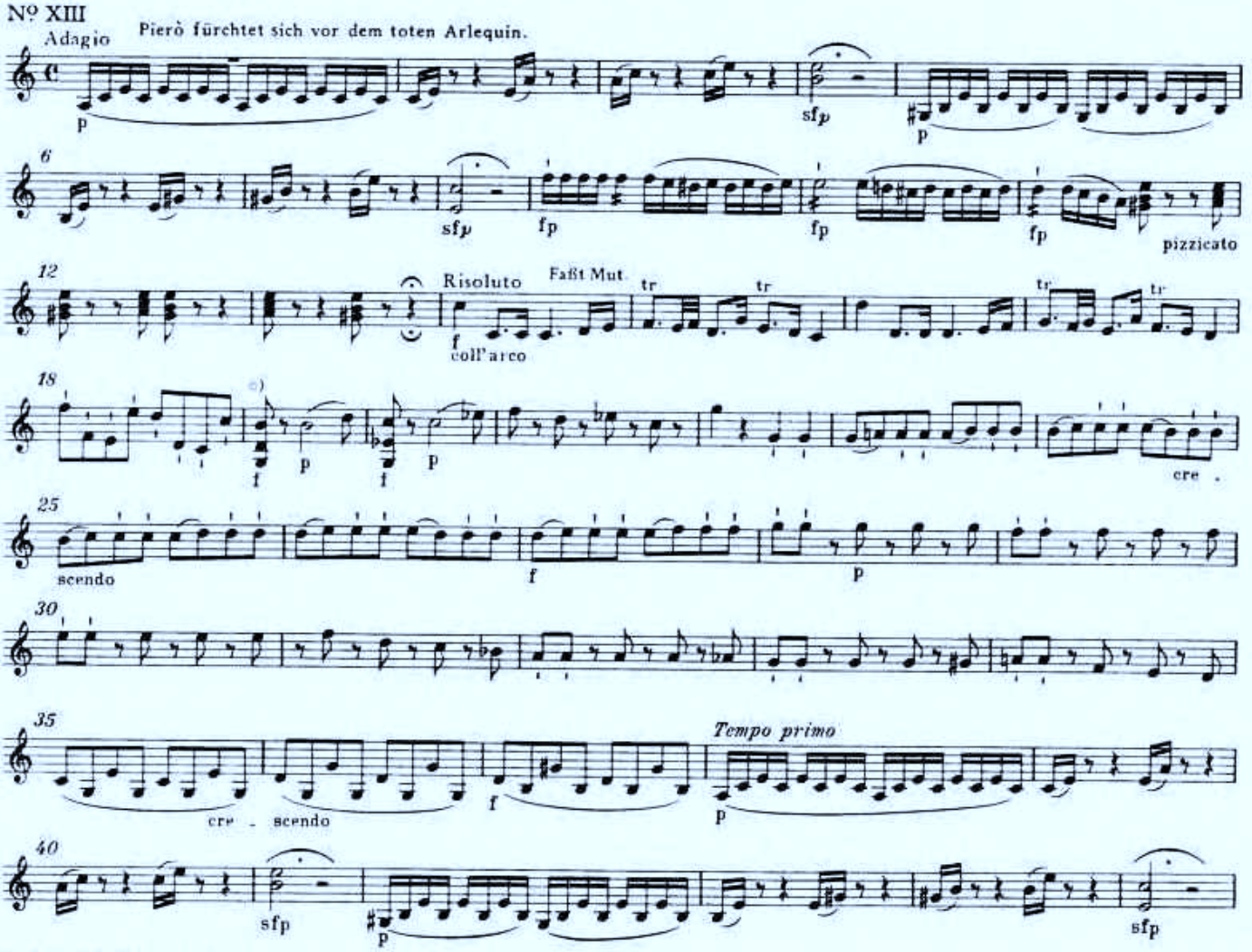

Nº VIII
Allegro maestoso
B
Da capo durchaus
Nº IX
Più Allegro
cre - - - - - - scen - - - - do
cresc.
cre - - - - - - - - - scendo
B Nº X: siehe A,Scena VIII
Nº XI
Allegro
Presto
Nº XII
Maestoso



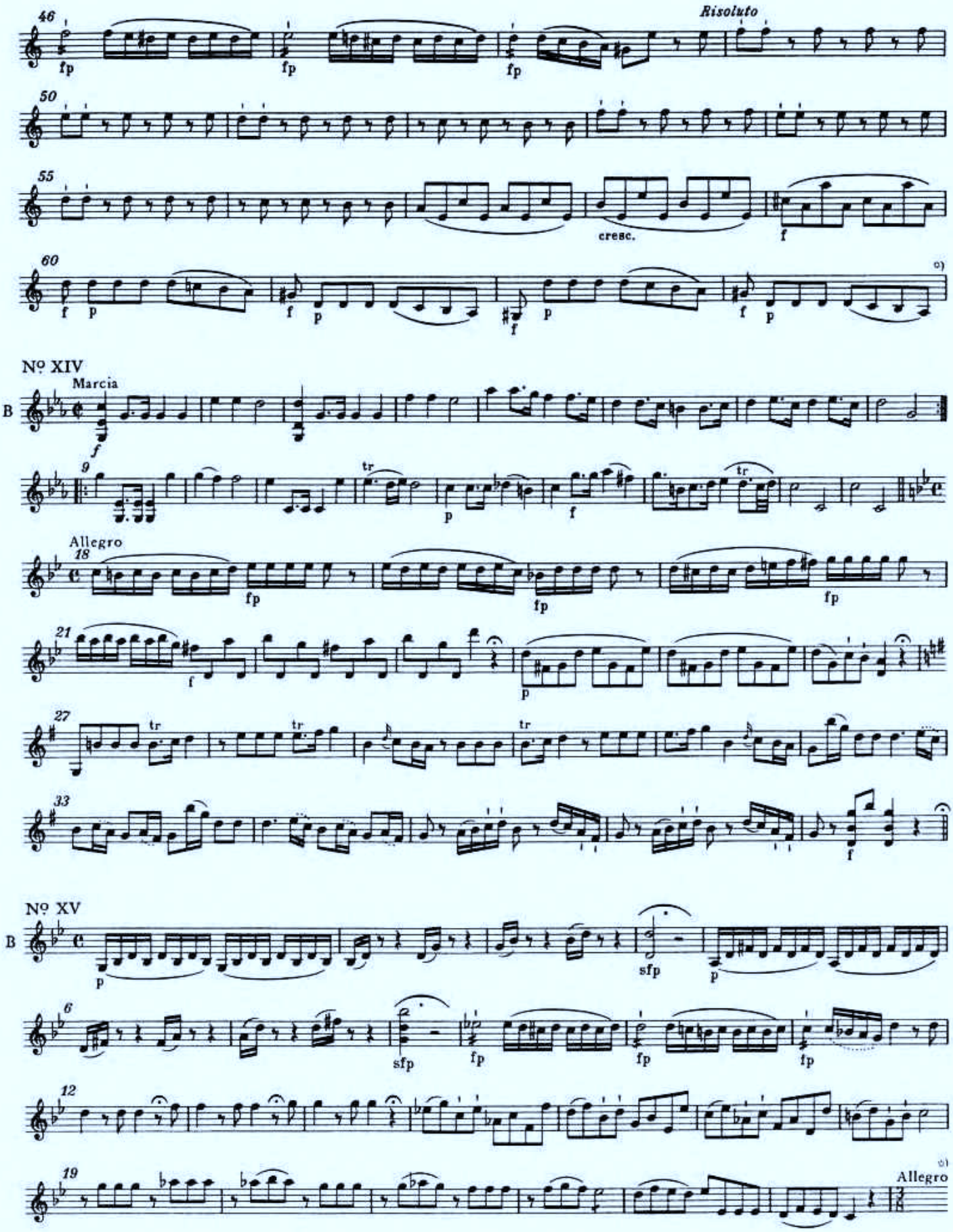
Nº XIII

Adagio

Pierò fürchtet sich vor dem toten Arlequin.



*) Von hier bis T. 63 gestrichen.



*) Bricht hier ab.