

W. A. MOZART

Bastien und Bastienne

Singspiel in einem Akt / in one act

Libretto: Friedrich Wilhelm Weiskern,
Johann H. F. Müller und / and Johann Andreas Schachtner

KV 50 (46^b)

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Eugen Epplée



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4570a

VORWORT

Das Sujet von Mozarts *Bastien und Bastienne* KV 50 (46^b) ist eng mit Jean-Jacques Rousseaus *Intermède Le Devin du village* und dessen Parodie *Les amours de Bastien et Bastienne* von Marie-Justine-Benoîte Favart, Charles-Simon Favart und Harny de Guerville verbunden. Rousseaus *Le Devin du village* – die Erstaufführung fand am 18. Oktober 1752 statt – war einer der großen Opernerfolge der zweiten Hälfte des 18. und des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts an der Pariser Académie Royale de Musique (Opéra) und erlebte bis 1829 mehr als 540 Aufführungen.

Bei seinem Pariser Aufenthalt von 1778 (23. März bis 26. September) hätte Mozart Gelegenheit gehabt, das Werk in der Pariser Oper zu sehen. In dieser Zeit fanden 14 Vorstellungen statt. Ob Mozart sich den *Devin du village* tatsächlich angesehen hat, wissen wir nicht. Seine Korrespondenz und die zeitgenössischen Dokumente sagen darüber nichts aus. Es ist aber nicht auszuschließen, dass Mozart dieses Werk, auf dem – was die Handlung betrifft – seine „deutsche Operette“ *Bastien und Bastienne* ja basierte, gesehen hat.

Hervorstechend an *Le Devin du village* war nach Rousseaus eigener Aussage das Rezitativen, das auf eine ganz neue Art „akzentuiert“ war und das sich „avec le débit de la parole“ („mit der Sprechweise des Wortes“) fortbewegte. Rousseau wollte sich mit seinem Werk – gemäß seinen Grundsätzen der Natürlichkeit – gegen das rhetorische Pathos der tragédie lyrique und gegen die italienische Buffakunst wenden. Seine Musik sollte und wollte sich den einfachen und natürlichen Sitten der Hirten anschließen.

Im September 1753, nachdem der *Devin du village* 33 mal in der Académie Royale de Musique gespielt worden war, gaben die Comédiens Italiens Ordinaires du Roi (Comédie Italienne) in Paris eine Parodie des *Devin du village* mit dem Titel *Les amours de Bastien et Bastienne*. Autoren dieser Parodie sind Monsieur und Madame Favart, ferner Harny de Guerville. Die Parodie *Les amours de Bastien et Bastienne* war keine Verspottung des Originals; humoristische Texte und Anspielungen auf Tagesereignisse fehlten ganz. Die Favart/Harnysche Parodie bestand vielmehr darin, dass die Schauspieler in Gestalt wirklicher

Bauern auftraten und in deren Dialekt sprachen und sangen. Madame Favart zum Beispiel trug als Bastienne ein leinenes Kleid, so wie es die Bäuerinnen in Frankreich um 1750 trugen, ein goldenes Kreuz um den Hals, Holzschuhe, das Haar einfach aufgesteckt – also keine Perücke – und die Arme frei. Diese Kostümierung war für die Zeitgenossen ungewohnt.

Les amours de Bastien et Bastienne waren dem Wiener Publikum wohlbekannt. Das Favart/Harnysche Stück wurde am 16. Juni 1755 in Laxenburg gespielt und am 5. Juli 1755 in Wien. 1757, 1761 und 1763 stand die Parodie wieder auf dem Spielplan. Graf Giacomo Durazzo (1717–1794), der nach einem Aufenthalt in Paris im Jahre 1749 als genuesischer Gesandter nach Wien gekommen war und hier 1754 Generalspektakel-Direktor wurde, ordnete die Favart/Harnysche Parodie für das Wiener Burgtheater an. Durazzo hatte die Favarts in Paris kennengelernt. Diese Verbindung ist besonders für das Wiener Theaterleben zwischen 1760 und 1764 wichtig gewesen.

In Durazzos Direktoriumszeit wirkte in Wien der Schauspieler, Übersetzer und Topograph Friedrich Wilhelm Weiskern (1710–1768). Weiskern, Sohn eines sächsischen Rittmeisters, war 1734 nach Wien gekommen. 1741 wurde das am Michaelerplatz gelegene Hofballhaus nach seinen Plänen in ein neues Theater umgewandelt, in dem die deutschen Schauspieler aus dem Kärntnertheater Vorstellungen gaben. Weiskern erweiterte bald sein Repertoire so, dass er in Wien zu einem der ersten Schauspieler seiner Zeit avancierte. Verdienste hat er sich besonders um die Stegreifkomödie gemacht, die er mit seiner einzigartigen Erfindungsgabe bereicherte. Wohl auf Durazzos „Befehl“ hat Weiskern 1764 *Les amours de Bastien et Bastienne* übersetzt.

Monolog und Dialog sind fast wörtlich, die Arien und Ensembles – bedingt durch den gebundenen Text – sind freier übersetzt. Weiskern übersetzte zwar ziemlich genau, traf jedoch die Feinheiten der französischen Vorlage nicht. Das mag sich daraus erklären, dass er zwar des klassischen Französisch mächtig war, jedoch mit der Sprache der Bauern und ihren Dialekten nur we-

nig anfangen konnte und die hintergründigen Verballhornungen nicht erkannte. Wie Weiskern in seiner Übersetzung mitteilt, sind alle mit Anführungszeichen gekennzeichneten Worte von Johann Müller. Es handelt sich um den Schauspieler Johann H. F. Müller (1738–1815), den Durazzo 1763 verpflichtete. Von Müller stammen demnach die Nummern 11, 12 und 13. Die Weiskern/Müllersche Übersetzung hielt sich längere Zeit auf dem Spielplan der Wiener Volksbühnen.

Vielleicht hat Mozart den Salzburger Hoftrömpeter Johann Andreas Schachtner (1731–1795) – oder umgekehrt – auf die Weiskern/Müllersche Übersetzung aufmerksam gemacht. Schachtner, den mit den Mozarts eine enge Freundschaft verband – Leopold war Schachtners Trauzeuge –, hatte bereits bis 1766 einige dichterische Erfolge zu verbuchen. Ob er auch für Mozart die Texte zur Grabmusik (*Wo bin ich, bitterer Schmerz*) KV 42 und zum Chorfinale von *Thamos, König in Ägypten* KV 345 verfasste, ist ungewiss; dagegen ist sicher, dass er neben einer Neufassung der Weiskern/Müllerschen Übersetzung von *Bastien* die erste deutsche Übersetzung von *Idomeneo* angefertigt hat. Die Dokumente schweigen über die Hintergründe von Schachtners *Bastien*-Fassung.

Die Schachtnersche Bearbeitung erstreckt sich auf folgende Punkte:

- Schachtnersche Bearbeitung versifiziert den Weiskernschen Prosa-Text. Den einzigen gereimten Dialog Weiskerns (No. 14) hat Schachtnersche Bearbeitung nicht verändert (vgl. Anhang S. 91).
- Schachtnersche Bearbeitung übernimmt Weiskerns Arientexte im wesentlichen wörtlich, verbessert aber gelegentlich, um metrische Härten zu beseitigen.
- Schachtnersche Bearbeitung verbessert, um Sinnstörendes auszumerzen.
- Schachtnersche Bearbeitung passt seinen Text der dramatischen Situation an.
- Die Zauberformel des Colas (No. 10) ist von Schachtnersche Bearbeitung neu gedichtet.

Die von Mozart vielleicht später vertonten Rezitative (im verschollenen Autograph ist in ihnen Colas im Altschlüssel notiert, die ganze übrige Partie hingegen im Bassschlüssel) sind alle von Schachtnersche Bearbeitung versifiziert. Ebenso sind die von Mozart nicht vertonten Dialoge in Verse umgesetzt. Vergleicht man die Arien und Ensembles von Weiskern, Müller und Schachtnersche Bearbeitung mit den von

Mozart vertonten Texten, so zeigt sich, dass die Nummern 1, 6, 8, 9, 14, 15, 16 nach Weiskern komponiert sind, die Nummern 11 und 13 nach Müller, die Nummern 4 und 12 nach Schachtnersche Bearbeitung. Die Nummern 2, 5, 7 und 10 sind eine Mischung der Übersetzungen von Weiskern und Schachtnersche Bearbeitung.

Folgende Stadien der kompositorischen Entstehung des Werkes können anhand des Textvergleiches Weiskern/Müller mit Schachtnersche Bearbeitung angenommen werden (nähere Nachweise enthält der Kritische Bericht zur Partitur der NMA):

1. Mozart begann mit der Komposition der Weiskern/Müllerschen Vorlage.
2. Während der Arbeit an den einzelnen Gesangsnrnummern wandte sich Mozart der Schachtnerschen Bearbeitung zu (vgl. die nach Schachtnersche Bearbeitung komponierten Nummern 4 und 12).
3. Nachdem Mozart alle Gesangsnrnummern vertont hatte, korrigierte er bei den Nummern 5, 7 und 10 Weiskern in Schachtnersche Bearbeitung um.
4. Mozart berücksichtigte – aus welchen Gründen auch immer – die Schachtnerschen Änderungen nicht konsequent: Die Nummern 1, 6, 8, 9, 14, 15 und 16 sind in Weiskerns Fassung stehen geblieben, die Nummer 13 wurde in der Müllerschen beibehalten.
5. Die erhaltenen Rezitative wurden aller Wahrscheinlichkeit nach später auf Schachtnersche Bearbeitung versifiziert. Ob Mozart den restlichen Schachtnerschen versifizierten Dialog vertont hat, entzieht sich unserer Kenntnis, da uns keinerlei Quellen vorliegen. Sollte er wirklich nur die bekannten Rezitative komponiert haben, so sind die Schachtnerschen Dialoge nur zum Teil vertont.
6. Mozart komponierte die einzelnen Nummern offensichtlich nicht in der Reihenfolge der vorliegenden Partitur, sondern einzeln. Die Nummern 4 und 12 scheinen später entstanden zu sein als die Nummern 13 bis 16.

Sollten die mit dem Schachtnerschen Text versehenen Rezitative nicht gesungen werden, so kann dafür der Weiskernsche Dialog (vgl. Anhang S. 89) gesprochen werden. Ob Weiskernsche oder Schachtnersche Dialog verwandt wurde, lässt sich nicht sagen, da der Dialog in keiner Quelle vorhanden ist. Es ist aber anzunehmen, dass bei Aufführungen eher die Weiskernsche Vorlage gewählt wurde, weil sie natürlicher ist. Ferner ist zu bedenken, dass Weiskern/Müller

lers Übersetzung gedruckt vorlag, die Schachtnersche Bearbeitung aber nur handschriftlich existierte.

Die erste nachgewiesene Aufführung von *Bastien und Bastienne*, veranstaltet von der Gesellschaft der Opernfreunde, fand am 2. Oktober 1890 im Berliner Architektenhaus statt; gespielt wurde diese „operetta“, wie Leopold Mozart das Stück nannte, zusammen mit der *Heimkehr aus der Fremde* von Felix Mendelssohn Bartholdy.

1891 schrieb Max Kalbeck zu KV 50 einen neuen Text und Dialog. 1900 legten Henry Gauthier-Villars und Georges Hartmann eine französische Fassung vor, 1906 bearbeitete Rainer Simons das

Werk für die Wiener Volksoper. Carlo Rossi übersetzte 1914 den Weiskernschen Text für Venedig, Faixà den Schachtnerschen ins Englische, Kornel Goosens 1942 ins Flämische. 1957 fertigte Bernhard Sännerstedt eine Übersetzung für das Stockholmer Radio an, 1962 übersetzte Max Leavitt Weiskerns Fassung ins Englische, 1969 bearbeitete Basil Swift KV 50 für Pennsylvania.

Da *Bastien und Bastienne* kein abendfüllendes Stück ist, wird die Operette oft mit anderen Kurzopern gekoppelt; auch Marionettentheater und Schülerbühnen nehmen sich seiner gerne an.

Rudolph Angermüller
Salzburg, Oktober 2001

PREFACE

The subject of Mozart's *Bastien und Bastienne*, K. 50 (46^b), is closely related to Jean-Jacque Rousseau's intermède *Le Devin du village* and a parody of that work by Marie-Justine-Benoîte Favart, Charles-Simon Favart and Harny de Guerville entitled *Les amours de Bastien et Bastienne*. Premièreed on 18 October 1752, Rousseau's *Devin* became one of the most successful operas in the latter half of the eighteenth century and the first third of the nineteenth at the Académie Royale de Musique in Paris (the Opéra), where it was given more than 540 times by 1829. Mozart had a chance to hear the work at the Opéra during his Paris visit of 1778, during which period (23 March to 26 September) it received fourteen performances. We do not know whether he actually saw the piece at that time - there is nothing in his correspondence or in contemporary documents to suggest that he did - but the possibility cannot be discounted that Mozart attended a performance of a work which, as far as the plot is concerned, formed the basis of his "German operetta" *Bastien und Bastienne*.

The outstanding feature of *Le Devin du village* was, by Rousseau's own account, its recitative, which was "accentuated" in an entirely new way and moved along "avec le débit de la parole" ("with the delivery of the words"). With this work Rousseau, true to his principles of naturalness, turned against the rhetorical pathos of the *tragédie lyrique* and the Italian art of *opera buffa*. His music aspired to and adopted the simple and natural ways of the pastoral life.

In September 1753, by which time *Devin* had been given thirty-three times at the Académie Royale, the Comédiens Italiens Ordinaires du Roi in Paris (the Comédie Italienne) mounted a parody of it with the title *Les amours de Bastien et Bastienne*. The point of this parody, a joint creation of Monsieur and Madame Favart and Harny de Guerville, was not so much to mock Rousseau's original – humorous asides and allusions to current events were omitted altogether – as to have the actors appear in the guise of actual peasants and to speak and sing in rural dialect. Madame Favart, for example, wore a linen smock

of the sort that French peasant women wore around 1750, with a gold cross around her neck, wooden shoes, bare arms, and her hair pinned up in a plain coiffeur (rather than wearing a wig). This was a most unusual costume in the eyes of her contemporaries.

Viennese audiences were familiar with *Les amours de Bastien et Bastienne*. It was played at Laxenburg on 16 June 1755, in Vienna on 5 July 1755, and went on the boards again in 1757, 1761 and 1763. Count Giacomo Durazzo (1717–1794), who had arrived in Vienna in 1749 as the Genoan emissary after a stay in Paris and was appointed director-general of the theaters in 1754, ordered the piece to be placed in the repertoire of the Vienna Burg Theater. Durazzo had met the Favarts in Paris, a connection that was to prove significant for Vienna's theatrical life between 1760 and 1764.

One figure active in Vienna during the years of Durazzo's directorship was the actor, translator and topographer Friedrich Wilhelm Weiskern (1710–1768). The son of a quartermaster in Saxony, Weiskern had come to Vienna in 1734. In 1741 the Hofballhaus in St. Michael's Square was rebuilt according to his specifications into a new theater at which German actors from the Kärntnertor Theater gave performances. Weiskern soon enlarged his repertoire to such an extent that he advanced to become one of the foremost actors of his day in Vienna. He was especially adept at ex tempore comedy, which he enriched with his unique powers of invention.

In 1764, probably at Durazzo's "command," Weiskern provided a translation of *Les amours de Bastien et Bastienne*. The monologues and dialogues are translated almost literally, whereas the arias and ensembles, being closely linked to the music, are handled with greater license. Although Weiskern was fairly accurate in his translation, he did not capture the nuances of the French original. This was perhaps because, although he had a command of classical French, he was at a loss with the language of the peasants and their dialects and was unaware of the hidden jibes. As Weiskern tells us in his translation, all words enclosed in quotation marks are by Johann Müller, this being the actor Johann H. F. Müller (1738–1815) whom Durazzo had engaged in 1763, and who was thus responsible for numbers 11, 12 and

13. The Weiskern-Müller translation remained on the boards in Vienna's commercial theaters for many years.

It may have been Mozart who brought the Weiskern-Müller translation to the attention of the Salzburg court trumpeter Johann Andreas Schachtner (1731–1795), or perhaps vice versa. Schachtner, a close friend of the Mozarts (Leopold had been best man at his wedding), already had a number of literary successes to his credit by 1766. It is uncertain whether he wrote the words for Mozart's funeral music *Wo bin ich, bitt-rer Schmerz* (K. 42) and the choral finale of *Thamos, König in Ägypten* (K. 345), but he is known to have prepared the first German translation of *Idomeneo*. He also prepared a new version of Weiskern-Müller's *Bastien*.

The background to Schachtner's version is shrouded in mystery. His revision affected the following five areas:

- He versified Weiskern's prose but left untouched the sole passage in rhymed dialogue, no. 14 (see Appendix, p. 91).
- He adopted Weiskern's arias largely verbatim, making occasional improvements to avoid metrical infelicities.
- He expunged several obstacles to the meaning.
- He adapted his libretto to suit the situation on stage.
- He added Colas's magic incantation in no. 10.

All the recitatives that Mozart set to music were put into verse by Schachtner, as were all the dialogues, none of which appears in Mozart's setting. (Mozart may have added the recitatives at a later date, for the lost autograph score has Colas's recitatives in alto clef whereas the rest of the part is written in bass clef.) A comparison of Weiskern's, Müller's and Schachtner's arias and ensembles with Mozart's score reveals that nos. 1, 6, 8, 9, 14, 15 and 16 were taken from Weiskern, nos. 11 and 13 from Müller, and nos. 4 and 12 from Schachtner. Numbers 2, 5, 7 and 10 are a mixture of the Weiskern and Schachtner versions.

A close study of the Weiskern-Müller translation and Schachtner's libretto reveals that the genesis of Mozart's piece passed through the following stages (further information can be found in the critical report to the full score in the *Neue Mozart-Ausgabe*):

1. Mozart began by setting Weiskern-Müller as it stood.
2. While working on the vocal numbers, he turned to Schachtner's revision (note nos. 4 and 12, which are based on Schachtner).
3. Having finished all the vocal numbers, he then reworked nos. 5, 7 and 10 from Weiskern to Schachtner.
4. For whatever reasons, he did not consistently observe Schachtner's alterations: nos. 1, 6, 8, 9, 14, 15 and 16 remained in the Weiskern version, while no. 13 retained Müller.
5. The surviving recitatives were, in all likelihood, composed later on the basis of Schachtner's verse libretto. In the absence of any source material, we have no way of knowing whether Mozart set the rest of Schachtner's versified dialogue. If he only composed those recitatives known today, then only some of Schachtner's dialogues were set to music.
6. Evidently Mozart did not compose the vocal numbers in the order in which they appear in the score, but one at a time. Nos. 4 and 12 seem to have originated after nos. 13 to 16.

Performances that do not wish to make use of the sung recitatives from Schachtner's libretto can avail themselves of Weiskern's spoken dialogue (see Appendix, p. 89). There is no way of knowing whether Weiskern's or Schachtner's dialogue was originally used, as none of the extant sources contains any dialogue. We may safely assume,

however, that Weiskern's original, being the more natural of the two, was used in performance. It should also be borne in mind that the Weiskern-Müller translation had appeared in print, while Schachtner's version only existed in manuscript.

The first known performance of *Bastien und Bastienne*, sponsored by the Society of the Friends of Opera, took place at the Berlin Architects' Building on 2 October 1890, when this "operetta" (as Leopold Mozart called it) was presented alongside Felix Mendelssohn Bartholdy's *Heimkehr aus der Fremde*. In 1891 it was supplied with new text and dialogue by Max Kalbeck. Henry Gauthier-Villars and Georges Hartmann produced a French version in 1900, and Rainer Simons arranged the piece for the Vienna Volksoper in 1906. Carlo Rossi translated the Weiskern version for Venice in 1914; Schachtner's libretto was translated into English by Faixá, and into Flemish by Korneel Goosens in 1942. Bernhard Sännerstedt supplied a translation for Stockholm Radio in 1957, while the Weiskern version was given an English translation by Max Leavitt in 1962 and the piece was arranged for a production in Pennsylvania by Basil Swift in 1969.

Not being a full-length piece, *Bastien und Bastienne* is often presented in conjunction with other short operas. It is also a favorite at marionette theaters and on school stages.

Rudolph Angermüller
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter