

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5

BAND 3: BASTIEN UND BASTIENNE

VORGELEGT VON RUDOLPH ANGERMÜLLER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1974

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

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

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Rudolph Angermüller, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 3.

Ferner erscheint ein Klavierauszug (BA 4570a) sowie das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4570, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / 1974 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten.

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Erste Seite des Autographs	XV
Faksimile: Erste Seite der Kopie nach dem Autograph	XVI
Faksimile: Klavierauszug von Leopold Mozart zu No. 11	XVII
Faksimile: Letztes Blatt von Leopold Mozarts Verzeichnis der Jugendwerke seines Sohnes	XVIII
Faksimiles: Titelblatt, Personenverzeichnis und erste Textseite aus dem Libretto, Wien 1764	XIX
Personen, Orchesterbesetzung, Verzeichnis der Auftritte und Nummern	2
Bastien und Bastienne	3
 A n h a n g	
I: Skizze zu den Schlußtakten von No. 7	89
II: Klavierauszug von Leopold Mozart zu No. 11	90
III: Fortsetzungsstrophen aus dem Libretto	91
IV: Prosatexte der Rezitative von Friedrich Wilhelm Weiskern	92
V: Versifizierte Dialoge von Johann Andreas Schachtner	93

ZUR EDITION

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 (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme 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, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). 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 zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigelegt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen 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-Bezeichnung 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 fehlende 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsseler übertragen. 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 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 Bögen 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 und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

Das Sujet von Mozarts *Bastien und Bastienne* KV 50 (46^b) ist eng mit Jean-Jacques Rousseaus Interimède *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 verknüpft.

Rousseaus *Le Devin du village* 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). Vom 1. März 1753 bis 3. Juni 1829 erlebte dieser einkaktige Interimède dort nicht weniger als 544 Aufführungen¹. Bereits in der Saison 1753/54 wurde der *Devin du village* 51mal, in der Zeit vom 7. Januar 1777 bis 6. Juni 1779 81mal gespielt. Opern Glucks, wie *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Euridice*, *Armide* und *Alceste*, die Ende der 1770er Jahre die Pariser Opernszene beherrschten², erreichten in dieser Zeit nicht die Aufführungszahlen des Rousseauschen *Devin du village*³.

Mozart konnte bei seinem ersten Aufenthalt in Paris vom 18. November 1763 bis 10. April 1764 und bei seiner Rückkehr von London nach Paris (erneuter Aufenthalt in Paris vom 10. Mai 1766–9. Juli 1766) Rousseaus Interimède nicht sehen, da er zu dieser Zeit nicht auf dem Spielplan der Académie Royale de Musique stand. Bei seinem Pariser Aufenthalt von 1778 (23. März–26. September) hätte Mozart Gelegenheit gehabt, das Werk in der Pariser Oper zu sehen. In dieser Zeit fanden 14 Vorstellungen statt⁴. Ob Mozart sich den *Devin du village* tatsächlich angesehen hat, wissen wir nicht. Seine Korrespondenz und zeitgenössische 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.

Über Entstehung und Aufnahme des *Devin du village* beim Pariser Publikum hat Rousseau selbst in seinen *Confessions* berichtet⁵. Für ihn war sein Stück in einem „genre absolument neuf, auquel les oreilles n'étoient point accoutumées“ geschrieben. Hervorstechend an seinem neuen Werk war nach seiner Ansicht das Rezitativ, das auf eine ganz neue Art „akzentuiert“ war und das sich „avec le débit de la parole“ fortbewegte⁶. Rousseau wollte sich mit dem *Devin du village* – gemäß seinen Grundsätzen der Natürlichkeit – gegen den rhetorischen Pathos der tragédie lyrique und gegen die italienische Buffakunst wenden. Seine Musik sollte und wollte sich den einfachen und natürlichen Sitten der Hirten anschließen⁷.

*

Am Mittwoch, dem 26. September 1753⁸, nachdem der *Devin du village* 33mal 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*. Als Autoren dieser Parodie zeichneten Monsieur und Madame Favart, ferner Harny de Guerville, als Interpreten fungierten Madame Favart (Bastienne), Monsieur Rochard (Bastien) und Monsieur Chamville (Colas).

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 Landbewohner realistisch auftraten und in dem ihnen eigenen Dialekt sprachen und sangen. Rousseaus arkadische und sentiment-

¹ Livre VIII. Vgl. dazu Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. I. Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris (Gallimard 1959) (Bibliothèque de la Pléiade), S. 369–387.

² Vgl. dazu den Artikel *Récitatif*, in: J. J. Rousseau, *Collection complète des Œuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Genève. Tome neuvième. Contenant le Dictionnaire de Musique*, Genève 1782, S. 564–572.

³ Vgl. dazu den Artikel *Pastorale*, in: J. J. Rousseau, *Collection complète . . .*, a. a. O., S. 517–518.

⁴ Datum nach dem Libretto. Alfred Loewenberg, *Annals of opera 1597–1940. Compiled from the original sources. With an introduction by Edward J. Dent. Second edition, revised and corrected*, 2 Bände, Genève (1955), Sp. 218, gibt als Erstaufführung bereits den 4. August an.

¹ Zahlen nach: *Journal de l'Opéra*, Manuskript: Bibliothèque et Archives de l'Opéra, Paris.

² Vgl. dazu Rudolph Angermüller, *Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique von 1775–1780*, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 267–291.

³ Der *Devin du village* wurde vom 7. 1. 1777–29. 12. 1778 75mal gespielt, *Iphigénie en Aulide* vom 18. 2. 1777–27. 10. 1778 38mal, *Orphée et Euridice* vom 3. 1. 1777–4. 10. 1778 38mal, *Armide* vom 23. 9. 1777–24. 5. 1778 36mal, *Alceste* vom 7. 1. 1777–30. 3. 1778 21mal.

⁴ 24. 3., 29. 3., 1. 4., 30. 4., 3. 5., 7. 5., 10. 5., 14. 5., 17. 5., 21. 5., 12. 6., 19. 6., 26. 7., 9. 8.

tale ländliche Gestalten glichen in der Parodie wirklichen Bauern. 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. Die Kritik war von diesem ländlichen Aufzug nicht gerade begeistert, jedoch entzückte Madame Favart ihre Zuschauer durch Feinheit und Natürlichkeit ihres Spiels. Die Musik hatten die Autoren, wie üblich, aus bekannten und beliebten Melodien zusammengestellt⁹.

Die Grundlage der Arie des Colas „Diggi, daggi“ (No. 10) in Mozarts *Bastien und Bastienne* ist bereits bei Rousseau in einer Regieanweisung in der 4. Szene angedeutet: „*Le Devin tire de sa poche un livre de grimoire et un petit bâton de Jacob, avec lesquels il fait un charme. De jeunes Paysannes qui venoient le consulter, laissent tomber leurs présens, et se sauvent tout effrayées en voyant ses contorsions.*“ Die Parodie hat diese aktionsreiche Regieanweisung aufgenommen und macht aus ihr eine eigene kleine Szene:

SCÈNE IV.

COLAS.

Ah! mes pauvres enfants,
J'vous plains fort;
Car j'aime que les gens
Soient d'accord.
Tout d'abord.
Dedans ce grimoire,
Je saurai ton sort.

(Il tire de sa besace un livre de la Bibliothèque bleue, & fait en lisant plusieurs contorsions qui font enfuir BASTIEN.)

Manche,
Planche,
Salme,
Palme,
Vendre,
Cendre,

⁹ Die Melodien sind abgedruckt in: *THEATRE / DE M. FAVART, / OU RECUEIL / Des Comédies, Parodies & Opera-Comiques / qu'il a donnés jusqu'à ce jour, / Avec les Airs, Rondes & Vaudevilles notés dans chaque Piece. THÉATRE ITALIEN. / TOME CINQUIÈME. / A PARIS, / Chez DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jaques, / au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, / au Temple du Goût. / Avec Approbation & Privilège du Roi. / M. DCC. LXIII. Neudruck: Genève 1971 (Slatkine Reprints).*

D'jo
Lo,
Mecre,
Necre,
Mir lar lun Brunto,
Tar la vistan voire,
Tar lata qui plo.

Les amours de Bastien et Bastienne waren dem Wiener Publikum wohlbekannt. Das Favart/Harnysche Stück wurde am 16. Juni 1755 in Laxenburg gespielt (Bastien: Monsieur Belleville, Bastienne: Madame Bodin, Colas: Monsieur Rousseleois), am 5. Juli 1755 in Wien. 1757, 1761 und 1763 stand die Parodie wieder auf dem Spielplan¹⁰. Graf Giacomo Durazzo (1717–1794), der nach einem Aufenthalt in Paris im Jahre 1749 als geneuesischer Gesandter nach Wien gekommen war und hier 1754 Generalspektakeldirektor wurde, ordnete die Favart/Harnysche Parodie für das Wiener Burgtheater an. Durazzo hatte die Favarts in Paris kennengelernt. Diese Verbindung, über die eine ausführliche Korrespondenz vorliegt¹¹, ist besonders für das Wiener Theaterleben zwischen 1760 und 1764 wichtig gewesen. Am 20. Dezember 1759 wandte sich Durazzo brieflich an Favart und bat ihn unter anderem, ihm neue Stücke zu beschaffen. Favart erfüllte Durazzo den Wunsch. In den folgenden Jahren ist Favart – was französische Stücke anbetraf – der literarische Berater und Theateragent für Wien geworden. Über die von Favart nach Wien „transferierten“ Stücke hat Robert Haas ausführlich berichtet¹².

In Durazzos Direktorszeit wirkte in Wien der Schauspieler, Übersetzer und Topograph Friedrich Wilhelm Weiskern (1710–1768)¹³. Weiskern, Sohn eines sächsischen Rittmeisters, war 1734 nach Wien gekommen und spielte zunächst in der K. und K. Haupt- und Residenzstadt Chargenrollen. 1741 wurde das am Michaelerplatz gelegene Hofballhaus nach seinen Plänen in ein neues Theater umgewandelt, in dem die deutschen Schauspieler aus dem

¹⁰ Vgl. dazu: Robert Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater. (Die opera comique in Wien)*, Zürich, Wien, Leipzig (1925) (Amalthea-Bücherei. 45).

¹¹ *Mémoires et correspondance littéraire de Favart*, publiés de A. P. C. Favart, son Petit Fils, 2 Bände, Paris 1808.

¹² Haas, a. a. O., besonders S. 83–86.

¹³ Zu Weiskern vergleiche: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich...*, 53. Theil, Wien 1866, S. 79–81.

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* übersetzt¹⁴. Das Titelblatt seines Librettos lautet: *Bastienne, / Eine / Französische Operacomique. / Auf Befehl / in / einer freyen Uebersetzung nachgeahmet / von / Friedrich Wilhelm Weiskern. / WIEN, / Zu finden in dem Kraußischen Buchladen, nächst der / K. K. Burg 1764*¹⁵.

Der Vergleich zeigt, daß Monolog und Dialog fast wörtlich, Arien und Ensembles — bedingt durch den gebundenen Text — freier übersetzt sind. Weiskern übersetzte zwar ziemlich genau, jedoch wurden die Feinheiten der französischen Vorlage von ihm nicht getroffen. Das mag sich daraus erklären, daß er zwar des klassischen Französischs mächtig war, jedoch mit der Sprache der Bauern und des niedrigen Volkes, die ja in der Parodie nachgeahmt wird, nur wenig anfangen konnte und die oft üblen Verballhornungen nicht erkannte.

Wie Weiskern in seiner Übersetzung mitteilt, sind alle mit Anführungszeichen gekennzeichnete 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: 1775 fand eine Aufführung im Penzinger Theater statt, 1779 wurde das Stück mehrfach von der Scherzerschen Schauspielergesellschaft im Bauernfeindschen Saal in der Josefstadt gegeben. Ob das am 22. Januar 1782 in Leopoldstädter Theater gegebene Stück *Verwirrung, und Bahstiene* und die *Oper von Kindern Bastienne*, gespielt am 18.

August 1790, auf Weiskern/Müller basieren, ist ungewiß, da entsprechende Textbücher fehlen¹⁶.

*

Professionelle Kindertheater nahmen bald die Weiskern/Müllersche Übersetzung in ihr Repertoire¹⁷; so auch die Bernersche Truppe, 1761 von Felix Berner gegründet, die sich in den 1760er und 1770er Jahren in ganz Europa einen Namen gemacht hat¹⁸. Laut Garnier besuchte die Bernersche Truppe Salzburg zum ersten Mal im Dezember 1766¹⁹. Sie kam am 21. Dezember in Salzburg an und wurde laut Salzburger Hof-Diarium am 22. Dezember dem Erzbischof Sigismund von Schrattenbach vorgestellt. Berner konnte seine Vorstellungen wegen der Weihnachtsfeiertage und des Dreikönigfestes erst am 9. Januar 1767 aufnehmen. Nach dem 15. Februar 1767 ging die Truppe nach Berchtesgaden und Innsbruck.

Welche Stücke mit Musik hatte nun Berner zu dieser Zeit in seinem Repertoire? Nachweisen lassen sich Filippo Palmas *The Boastful Spaniard*, Joseph Haydns *Der neue krumme Teufel* nach einem Text von Kurz-Bernadon (Hob. XXIXb Nr. 1^b) und Johann Baptist Savios *Bastienne*. Savio, Anfang der 1760er Jahre Musikdirektor in Prag, war für die neuen Aires in *Bastienne* verantwortlich. Es ist deshalb verständlich, daß im Prager Libretto von *Les amours de Bastien et Bastiené*, Prag 1763²⁰, die französischen Aires nicht genannt sind; an ihre Stelle traten in Prag neu komponierte. Savio ist nachweislich 1764 mit der Brunianschen Truppe — Joseph

¹⁶ Vgl. dazu Wenzel Müller, handschriftliche *Tagebücher*, Wien, Stadtbibliothek, Signatur: 51926 Jb. Eine maschinenschriftliche Fassung (Übertragung Hildegard Gaul) beim Herausgeber.

¹⁷ Zu professionellen Kindertheatern vgl. Gertraude Dieke, *Die Blütezeit des Kindertheaters* (Emsdetten 1934).

¹⁸ Über die Bernersche Truppe informiert die anonyme Schrift *Nachricht von der Bernerischen jungen Schauspieler Gesellschaft*, publiziert 1782, 1784 und 1786. Als Autor dieses Buches ist das Mitglied der Truppe, Franz Xaver Garnier, anzusehen.

¹⁹ Vgl. dazu und zum folgenden Alfred Loewenberg, *Bastien and Bastienne' once more*, in: *Music & Letters* 25 (1944), No. 3, July 1944, S. 176—181.

²⁰ LES AMOURS / DE / BASTIEN / ET / BASTIENÉ / OPERETTE COMIQUE / DE / REPRESENTER / DANS LE NOUVEAUX THEATRE / DE PRAGUE / DANS LE CARNEVAL DE L'AN 1763. / Imprime après Ignazi Pruscha. / AVEC LA PERMISSION DES SUPERIOR. 27 Seiten. Exemplar in der Universitätsbibliothek Prag, Signatur: *Sammlung Lobkowitz* 65 E 2473.

¹⁴ „La pièce de Favart, traduite en allemand par le petit Mozart“, wie Wyzewa und Saint-Foix meinen, trifft keinesfalls zu. Vgl. dazu T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756—1773). Essai de biographie critique suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître. I. L'enfant-prodige*, Paris (1936), S. 238.

¹⁵ Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: (II. 8) 641.433—A. M. S. (vgl. die Faksimiles auf S. XIX).

von Brunian war damaliger Prager Theaterprinzipal – nach Brünn, Graz und Wien gereist. In der k. k. Haupt- und Residenzstadt hat er wahrscheinlich die Weiskern/Müllersche Übersetzung kennengelernt und sie seiner Musik unterlegt. Solange aber kein konkretes Material von Savios Bearbeitung auftaucht, wird das Gesagte Hypothese bleiben müssen.

Bekanntlich weilte Mozart zwischen seiner Westeuropareise (1763–1766) und seiner zweiten Wienreise (11. 9. 1767–5. 1. 1769) vom 29. November 1766 bis 11. September 1767 in Salzburg. Datiert nun Mozarts erste Begegnung mit dem *Bastien*-Stoff, der Weiskern/Müllerschen Übersetzung und der Savioschen Musik aus dieser Zeit? In Paris kann Mozart, wie oben gezeigt wurde, Rousseaus *Devin du village* 1763/64 und 1766 nicht gesehen haben, und es ist anzunehmen, daß er auch die Parodie in der *Comédie Italienne*, die wahrscheinlich zu dieser Zeit nicht mehr auf dem Spielplan stand, nicht gesehen hat. Wenn Mozart mit Stoff und Übersetzung erst in Salzburg bekannt geworden sein sollte, müßten zuvor zwei Fragen geklärt sein:

1. Spielte die Bernersche Truppe *Bastien* in Salzburg? Der Chronist Garnier gibt darüber keine Auskunft²¹.
2. Wenn Berner das Stück in Salzburg aufführte, sah es Mozart?

Bei der Antwort lassen uns die Quellen im Stich. Jedoch ist anzunehmen, daß Mozart, besonders aber sein Vater, der ein Erfolgsstück für seinen Sohn suchte, den ganzen Komplex *Bastien und Bastienne* in Salzburg kennengelernt hat. Mozart, den das Sujet begeistert haben mag, war sicher nicht mit der Musik Savios zufrieden.

Vielleicht hat Mozart den Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner (1731–1795)²² – 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, so Gratulationsgedichte und Übersetzungen von latei-

nischen und italienischen Schauspielen²³. Ob er auch für Mozart die Texte zur Grabmusik („*Wo bin ich, bitterer Schmerz*“) KV 42 (35^a) und zum Chorfinale von *Thamos, König in Ägypten* KV 345 (336^a) 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. Sollte Mozart die Komposition seiner deutschen Operette bereits 1767 in Salzburg begonnen haben? Möglich ist das, denn Leopold erwähnt dieses Werk in seiner Korrespondenz vom 22. September 1767 bis 12. November 1768 nicht: Wenn *Bastien und Bastienne* bereits in Salzburg begonnen wurde, so bestand keine Veranlassung, Lorenz Hagenauer darüber zu berichten, denn in Freundeskreisen war man orientiert.

Von Oktober 1774 bis Dezember 1774 – Mozart ist von Ende September bis zum 6. Dezember 1774 in Salzburg – gastierte die Bernersche Truppe abermals in Salzburg. Garnier berichtet, daß *Bastien und Bastienne* auf dem Spielplan stand. Wurde das Stück jetzt noch mit Savios Musik gespielt oder mit der Mozarts und hat er etwa für diese Aufführung die Rezitative (S. 8–9, 16–20, 26, 29–31) nachkomponiert?

*

Georg Nikolaus Nissen, Gatte der Witwe Mozarts und einer der ersten Biographen des Salzburger Meisters, berichtet in seiner Biographie Mozarts, daß *Bastien und Bastienne* „eine von Schachtner in deutsche Verse übersetzte opera comique“²⁴ sei. Woher Nissen dies weiß, ist unsicher. Korrekt ist, daß Schachtner die Weiskern/Müllersche Übersetzung von *Les amours de Bastien et Bastienne* bearbeitet hat, von einer Übersetzertätigkeit, von der Nissen spricht, also keine Rede sein kann. Alfred Orel hat als erster auf die Schachtnersche Bearbeitung, die Mozart teilweise für *Bastien und Bastienne* verwandte, hingewiesen²⁵. Das Manu-

²³ Vgl. dazu Neumann, a. a. O., S. 221–225.

²⁴ Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts. Mit einem Vorwort von Rudolph Angermüller*, Hildesheim, New York 1972, S. 127. Reprint der Ausgabe Leipzig 1828.

²⁵ Alfred Orel, *Zu Mozarts „Bastien und Bastienne“*, in: *Rundschreiben der Mozartgemeinde Wien* 2 (1944), No. 5/6, Mai–Juni 1944, S. 1–8, und *Die Legende um Mozarts „Bastien und Bastienne“*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 91 (1951), No. 4, 1. 4. 1951, S. 137–143.

²¹ Garnier berichtet nur, daß am 8. 2. 1767 Palmas *The Boastful Spaniard* in Salzburg gegeben wurde.

²² Vgl. zu Schachtner: Friedrich-Heinrich Neumann, *Zur Vorgeschichte der Zaide*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 216–247.

skript Schachtners²⁶, das Orel 1944 aus dem damaligen Salzburger Städtischen Museum (heute Museum Carolino Augusteum) entliehen hatte (Signatur: *Realia Theater IV b*) und das bis 1951 noch – wie aus seinem Aufsatz in der *Schweizerischen Musikzeitung* hervorgeht – in seinen Händen gewesen sein muß, ist heute verschollen. Orel hat jedoch von der Schachtnerschen Bearbeitung eine – wie es scheint – genaue Abschrift angefertigt, die dem Herausgeber dankenswerterweise aus dem Nachlaß Orel von Herrn Dr. Fritz Racek, Wien, zur Verfügung gestellt wurde.

Die Schachtnersche Bearbeitungstechnik erstreckt sich auf folgende Punkte:

- a) Schachtner versifiziert den Weiskernschen Prosatext. Den einzigen gereimten Dialog Weiskerns (No. 14) hat Schachtner nicht verändert.
- b) Schachtner übernimmt Weiskerns Arientexte im wesentlichen wörtlich, verbessert aber gelegentlich, um metrische Härten zu beseitigen.
- c) Schachtner verbessert, um Sinnstörendes auszumerken.
- d) Schachtner paßt seinen Text der dramatischen Situation an.
- e) Die Zauberformel des Colas (No. 10) ist von Schachtner neu gedichtet.

Die von Mozart vielleicht später vertonten Rezitative – im z. Z. verschollenen Autograph ist in ihnen Colas im Altschlüssel notiert, die ganze übrige Partie hingegen im Baßschlüssel – sind alle von Schachtner versifiziert. Ebenso sind die von Mozart nicht vertonten Dialoge in Verse umgesetzt. Vergleicht man die Arien und Ensembles von Weiskern, Müller und Schachtner mit Mozarts Text, gelangt man zu folgendem Ergebnis: Die Nummern 1, 6, 8, 9, 14, 15, 16 sind nach Weiskern vertont, die Nummern 11 und 13 nach Müller, die Nummern 4 und 12 nach Schachtner. Die Nummern 2, 5, 7 und 10 sind eine Mischung von Weiskern und Schachtner:

No. 2: Erste Zeile Weiskern, Zeile 2 ff. Schachtner. Die Schachtnersche Korrektur von Zeile 1, „*Ich gehe auf die Weide*“, wurde von Mozart nicht übernommen, er behält Weiskerns Text „*Ich geh jetzt auf die Weide*“ bei.

No. 5: Im großen und ganzen Weiskern, nur die Zeile „*Soll ich nun verachtet werden*“ wurde von

Schachtner in „*Jetzt soll ich verachtet werden*“ geändert.

No. 7: Ursprünglich Weiskern, Mozart korrigiert in Schachtner um.

No. 10: Ursprünglich Weiskern, Mozart übernimmt die korrigierte Schachtnersche Fassung.

Aus all dem ergibt sich: Wohl an keinem anderen Werk Mozarts ist an der textlichen Vorlage so herumgeflickt worden wie bei *Bastien und Bastienne*. Librettisten dieser „Operette“ sind Madame und Monsieur Favart, ferner Harny de Guerville. Weiskern und Müller zeichnen für die deutsche Übersetzung, Schachtner ist der Arrangeur der Dialoge und einzelner Nummern²⁷.

*

Auf der ersten Seite des z. Z. verschollenen Autographs (Beginn der Intrada), die von Wolfgang und nicht, wie KV⁶ (S. 69) angibt, von Leopold Mozart geschrieben ist, hat Leopold folgende Eintragung gemacht: *Bastien, et Bastienne. / di Wolfgango Mozart. / 1768 nel suo 12^{mo} anno* (vgl. das Faksimile auf S. XV). In das Verzeichniß *alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7^{ten} Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden* schrieb Leopold: „*Die operetta Bastien und Bastienne, im Teutsch, hat er kürzlich hier [= Wien] in die Musik gesetzt.*“ Die Worte von „hat“ bis „gesetzt“ sind gestrichen – von wem, ist nicht zu sagen. Von anderer Hand – Nannerl (?), es handelt sich um eine Altersschrift – ist hinter das Wort „*Teutsch*“ die Jahreszahl „1768“ eingetragen. KV³ und KV⁶ setzen bei ihrer Wiedergabe von Leopolds Verzeichnis zu dessen *Bastien*-Eintragung hinzu: „+ *geschrieben auf Kaiser Josephs Befehl. 1768*“²⁸. Diese Bemerkung, die auf dem unteren Rand des betreffenden Blattes von Leopolds Verzeichnis steht vgl. das Faksimile auf S. XVIII), stammt jedoch nicht von Leopold selbst, sondern ist von derselben Hand geschrieben, die auch die Jahreszahl „1768“ hinter das Wort „*Teutsch*“ eingefügt hat; sie bezieht sich, wie aus der Wiederholung des Zeichens + beim Eintrag für *La finta semplice* hervorgeht, auf diese Jugendoper, nicht aber auf *Bastien und Bastienne*. Leopold Mozart hat also *Bastien und Bastienne* nur auf dem Autograph datiert.

²⁶ *Bastienne. / Eine französische Operacomique. / Aus einer prosaischen Übersetzung in Verse gebracht. / Von Andree Schachtner H[ochfürstlich] S[alzburgischem] H[of] T[rompeter].*

²⁷ Eine ausführliche Studie über die textlichen Grundlagen von *Bastien und Bastienne* bereitet der Herausgeber vor.

²⁸ Vgl. KV³, S. XXV, und KV⁶, S. XXVI.

Folgende Stadien der Entstehung des Werkes können anhand des Textvergleiches Weiskern/Müller mit Schachtner angenommen werden (nähere Nachweise enthält der Kritische Bericht):

1. Mozart begann mit der Komposition der Weiskern/Müllerschen Vorlage.
2. Während der Arbeit an den einzelnen Gesangsnummern wandte sich Mozart der Schachtnerschen Bearbeitung zu (vgl. die nach Schachtner komponierten Nummern 4 und 12).
3. Nachdem Mozart alle Gesangsnummern vertont hatte, korrigierte er bei den Nummern 5, 7 und 10 Weiskern in Schachtner 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 stehengeblieben, die Nummer 13 wurde in der Müllerschen beibehalten.
5. Die erhaltenen Rezitative wurden aller Wahrscheinlichkeit nach später auf Schachtners versifizierte Text komponiert. 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.

KV⁶ datiert die Komposition mit „Spätsommer 1768 in Wien“. Im August 1768 erschien aber bereits die No. 11 mit geändertem Text in Gräffers Wiener Zeitschrift *Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht*. Die Mozartforscher Wyzewa und Saint-Foix möchten *Bastien und Bastienne* aus stilistischen Gründen in die Salzburger Zeit von 1767 datieren²⁹. Angedeutet wurde schon, daß der Kompositionsbeginn in Salzburg angesetzt werden kann, doch wird Mozart das Werk wahrscheinlich erst in Wien vollendet haben. Bis heute bleiben die Rezitative deshalb ein Rätsel, weil, wie erwähnt, die Partie des Colas in zwei verschiedenen Schlüsseln notiert ist. Es ist keine Fassung des Werkes bekannt geworden, in der die ganze Partie des Colas im Altschlüssel steht. Solange wir das Autograph nicht einsehen und über die Rezitative keine philologischen Aus-

sagen machen können – die Beschaffenheit der Handschrift Mozarts könnte hier Aufschluß geben –, muß jede Aussage über die Rezitative Hypothese bleiben. Wüllner, der das Autograph für seine Edition in der alten Mozart-Ausgabe verwandt hat, bemerkt im Revisionsbericht: „Das erste auf einem eingelegten Blatt geschriebene Recitativo ist mit Auftritt I. bezeichnet; dennoch findet es seinen richtigen Platz wohl nicht nach der Intrada, sondern zwischen den ersten beiden Arien. Die für Colas bestimmten Recitative sind im Altschlüssel geschrieben, während die ganze übrige Partie des Colas im Bassschlüssel steht. Sie sind daher für unsere Partitur in den Bassschlüssel übertragen worden [die Neue Mozart-Ausgabe folgt, was den Platz der Rezitative und die Schlüsselung der Rezitative des Colas anbelangt, der alten Mozart-Ausgabe]. Auch dieser Umstand läßt schliessen, dass die Recitative nicht für die Wiener, sondern für eine spätere, nicht zu Stande gekommene Aufführung, in welcher die Partie des Colas durch einen Alt besetzt werden sollte, geschrieben worden sind.“³⁰ Über die „später nicht zustande gekommene Aufführung“ liegen bis heute keinerlei Dokumente vor. Auch Orels These, daß bei Privataufführungen, wie im Hause Mesmer (vgl. weiter unten), keine Berufssänger und -sängerinnen auftraten, sondern derartige Darbietungen von Dilettanten aus dem Bekanntenkreis des Gastgebers bestritten wurden und deshalb, weil möglicherweise kein geeigneter Baß vorhanden war, die Rolle des Colas von einem Altisten übernommen wurde, läßt sich nicht erhärten³¹. Es fragt sich nur, warum Mozart, wenn Orels Annahme zutrifft, nicht den gesamten Dialog vertont hat. Oder sollten die übrigen Rezitative verlorengegangen sein? Bis heute fehlt jegliches Material (Partitur, Rollenstimmen und Orchestermaterial), das für eine Aufführung bei Mesmer benutzt worden sein könnte.

*

Zu Mozarts *Bastien und Bastienne* hat Nissen ferner bemerkt: „Dagegen [gemeint ist Mozarts *La finta semplice*, die in Wien nicht aufgeführt wurde] wurde die von ihm für ein Gesellschafts-Theater des bekannten Freundes der Mozart'schen Familie, Dr. Mesmer, komponirte deutsche Operette, Bastien und Bastienne, in dem Gartenhaus Mesmers in einer

²⁹ W. A. Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Supplement. Revisionsbericht, Leipzig 1889, S. 13.

³¹ Vgl. dazu Orel, *Die Legende um Mozarts „Bastien und Bastienne“*, a. a. O., S. 142.

²⁸ Wyzewa et Saint-Foix, a. a. O., S. 238.

Vorstadt Wiens aufgeführt.“ Auch hierfür kennen wir keine Quelle. Vielleicht hat Constanze, der Wolfgang von der Aufführung erzählt haben mag, Nissen darüber berichtet. Vielleicht hat Nissen auch, der am 21. Dezember 1792 zum Legationssekretär in Wien ernannt wurde und Mitte Februar 1793 nach Wien kam, den Gastgeber der Aufführung, Dr. Anton Mesmer, oder seinen jüngeren Vetter, Joseph, einen berühmten Schulmann der Zeit, der bei der Aufführung hätte zugegen sein können, kennengelernt und von ihnen die Nachricht bezogen. Aber: warum teilte Maria Anna 1792 dem ersten Mozartbiographen, Friedrich von Schlichtegroll, nichts über diese Aufführung mit, bei der sie hätte zugegen gewesen sein müssen? Auch Leopold, der jeden Erfolg und jede für ihn vorteilhafte Neuigkeit nach Salzburg meldete, informierte in seinen Briefen aus Wien seine Salzburger Freunde nicht über eine Aufführung und deren Vorbereitungen. Allerdings muß eingeräumt werden, daß die Briefe Leopolds zwischen dem 24. September bis 12. November 1768 nicht erhalten sind. Sollte er in diesen verschollenen Briefen über *Bastien und Bastienne* berichtet haben? Wenn dies der Fall gewesen sein sollte, so käme eine Aufführung im Hause des Dr. Anton Mesmer nur für den Oktober 1768 in Betracht.

Wie aber lernten die Mozarts den berühmten Magnetiseur Dr. Anton Mesmer³² kennen? Genaueres wissen wir auch hier nicht. Orel vermutete, daß Dr. Johann Anton von Bernhard, der Mozart 1762 behandelt hatte und bei dem Mozart am 5. November 1762 eine Akademie gab, der Mittelsmann zu Mesmer war. Bernhard hatte nämlich eine nahe Verwandte der Gattin Mesmers geheiratet³³. Nicht auszuschließen ist auch, daß Pater Parhamer, Leiter des Waisenhauses am Rennweg in Wien, für das Mozart die Messe KV 139 (47^a) schrieb, die Bekanntschaft herbeigeführt hat. Als Aufseher der Trivialschulen war Parhamer sicher auch mit dem Schulleiter bei St. Stephan, Joseph Mesmer, dem jüngeren Bruder Antons, bekannt. Vielleicht sind Leopold und Mesmer als Landsleute – beide stammten ja aus Schwaben – in Wien einander näher gekommen.

³² Zu Mesmer vgl. Otto Erich Deutsch, *Die Mesmers und die Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1954*, Salzburg 1955, S. 54–64, und Karl Arnold, *Mozart und die Landstrasse. 200 Jahre „Bastien und Bastienne“ und „Waisenhausmesse“*, (Wien 1968) (Sonderheft des Landstrasser Heimatmuseums).

³³ Vgl. dazu Orel, *Die Legende . . .*, a. a. O., S. 142.

Für Dr. Anton Mesmer war das Jahr 1768 bedeutungsvoll: Am 10. Januar heiratete er die Witwe des 1767 verstorbenen kaiserlichen Hofkammerrates, Maria Anna von Bosch. Damit verschaffte sich der 34jährige Medikus und Magnetiseur Eingang in eine der begütertsten Wiener Patrizierfamilien. Seine Gattin war nämlich eine Tochter Georg Friedrich Eulenschenks, Besitzer einer der ältesten Apotheken Wiens. Dieser hatte seinen Kindern neben einem Barvermögen mehrere Häuser überlassen. Den Besitz in der Vorstadt Landstraße hatte Maria Anna Mesmer jedoch von ihrem verstorbenen Gatten, Ferdinand Konrad von Bosch, der diesen 1753 erworben hatte, geerbt.

Nach ihrer Eheschließung führten die Mesmers großes Haus. Eine kleine Opernaufführung mag deshalb der Gesellschaft willkommen gewesen sein. Wie Orel mehrfach dargestellt hat³⁴, ist das Mesmersche Gartentheater, ein aus Buchshecken geschnittenes Freilichttheater, 1768 noch nicht fertiggestellt gewesen. Mozart kann also in diesem Theater seine Operette *Bastien und Bastienne* nicht aufgeführt haben. Oder sollte die Aufführung im Oktober 1768 entsprechend der vorgerückten Jahreszeit im Gartenhaus, wie Nissen es nennt, also in den Räumen des Landhauses Mesmers stattgefunden haben? Nissen spricht von einer Amateurbühne, nicht aber von einem Gartentheater oder einer Freilichtbühne. Oder ist *Bastien und Bastienne* 1768 überhaupt nicht gegeben worden? Die erste gesicherte Aufführung von *Bastien und Bastienne* fand, veranstaltet von der Gesellschaft der Opernfreunde, im Berliner Architektenhaus am 2. Oktober 1890 statt.

*

Das Autograph von Mozarts *Bastien und Bastienne*, das einst in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt worden ist, ist seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen. Faksimiles vom Autograph sind kaum gemacht worden: Roland Tenschert druckte die erste Seite der Intrada ab³⁵, Ludwig Schieder mair³⁶ und Robert Bory³⁷ jeweils die erste Seite von No. 1.

³⁴ Vgl. dazu Orel, *Die Legende . . .*, a. a. O., S. 143, und *Der Mesmerische Garten. (Ein Parergon zur Mozart-Forschung)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 82–95.

³⁵ *Wolfgang Amadeus Mozart. 1756–1791. Sein Leben in Bildern*, Leipzig (1935), Tafel 11 (vgl. auch das Faksimile auf S. XV).

³⁶ *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Leipzig 1919, Tafel 7.

³⁷ *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und sein Werk in Bildern*, Genève 1948, S. 73.

Vorliegender Edition liegt eine Abschrift aus dem Besitz von Otto Jahn zugrunde (heute Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Signatur: *Mus. Ms. 15136*), die nach dem Autograph angefertigt wurde. Ferner wurde die alte Mozart-Ausgabe (Serie 5, Nr. 3, hrsg. von Franz Willner) zu Rate gezogen, die, obwohl nach dem Autograph ediert, gegenüber dem Jahn-Kopisten viele Divergenzen aufweist (vgl. Krit. Bericht). Schließlich wurde eine zeitgenössische Kopie eingesehen, die heute in der Bibliothèque Royale Albert I Brüssel aufbewahrt wird³⁸, aber als Quelle wenig ergiebig ist: In ihr fehlen Intrada, Rezitative und die No. 3, dynamische Zeichen sind gegenüber den beiden oben genannten Quellen nur spärlich zu finden. Auffallend ist, daß die Brüsseler Kopie nur den Weiskern/Müllerschen Text kennt. Sollte hier von Mozarts Urfassung kopiert sein oder ist die Kopie später gemacht und nur mit dem Weiskern/Müllerschen Text unterlegt worden, ohne Kenntnis der Schachtnerschen Varianten? Für welchen Zweck diese Kopie angefertigt wurde und wie sie nach Brüssel kam, bleibt offen.

Szeneneinteilung, szenische Anweisungen und Dialog, die in der Mozartschen Partitur offensichtlich fehlen — sie tauchen in keiner Quelle auf —, wurden aus der Weiskernschen Übersetzung übernommen. Schachtner ist in seinen Ausgaben ungenauer als Weiskern, z. B. fehlt bei ihm die Szenenanweisung vor No. 1: *Die Schaubühne ist ein Dorf mit der Aussicht ins Feld*.

Im Weiskernschen und Schachtnerschen Text finden sich bei den Arien und Ensembles oft mehrere Strophen (vgl. No. 2, 4, 5, 6, 9, 11, 16 Takt 1–48). Ob diese im Anhang III (S. 91) abgedruckten Fortsetzungsstrophen gesungen wurden — was denkbar ist, da sie sehr viel Witz ausstrahlen —, ist nicht zu sagen. Aber sollte hier nicht nach der Vorlage *Les amours de Bastien et Bastienne* gehandelt worden sein, wo auch nur eine Strophe musikalisch notiert ist und die anderen dann auf die vorgegebene Melodie gesungen wurden?

Die Schachtnerschen Varianten zu den Weiskernschen Fortsetzungsstrophen finden sich im Kritischen Bericht, der von Schachtner versifizierte Dialog im Anhang V (S. 93 f.). Sollten die mit dem Schachtnerschen Text versehenen Rezitative nicht gesungen

werden, so kann dafür der Weiskernsche Dialog (vgl. Anhang IV, S. 92) gesprochen werden. Ob Weiskernscher oder Schachtnerscher 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/Müllers Übersetzung gedruckt vorlag, die Schachtnersche Bearbeitung aber nur handschriftlich existierte.

Die Anweisung zu No. 13, *Diese Arie hat zweien Theile; jeder Theil wird wiederholet. — Anfangs aber singt Bastien No. 1 „Geh hin“ etc: bei der Wiederholung aber singt Bastienne No. 2 „Ich will“ etc.*; findet sich in allen aufgeführten Quellen. Die NMA behält diese authentische Anweisung bei und druckt die Strophen nicht hintereinander ab.

Die Arie *„Meiner Liebsten schöne Wangen“* (No. 11) ist auch in einem Klavierauszug von der Hand Leopold Mozarts erhalten (Gesellschaft der Musikfreunde Wien, vgl. das Faksimile auf S. XVII und Anhang II, S. 90). Diesen Klavierauszug hat Rudolph Gräffer mit einigen Änderungen (vgl. dazu Krit. Bericht) in seine *Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht*³⁹ übernommen und dabei der Arie einen neuen Text unterlegt. Mit diesem Text, *„Daphne, deine Rosenwangen“*, hat Mozart jedoch nichts zu tun, so daß das Lied KV 52 (46^c) als Übertragung (mit fremdem Text) von No. 11 aus *Bastien und Bastienne* und nicht als selbständiges Klavierlied anzusehen ist⁴⁰.

*

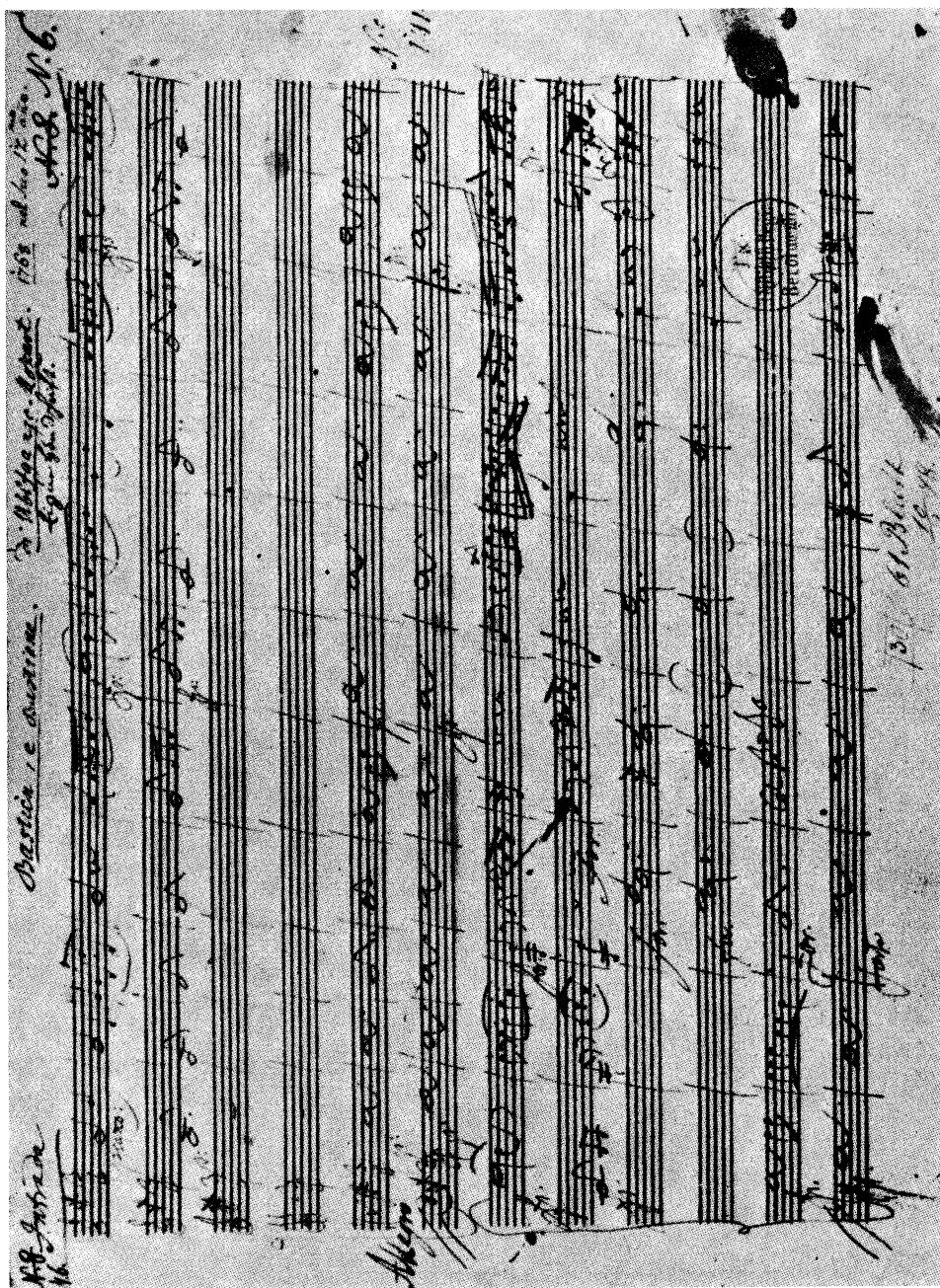
Dank schulden NMA und Herausgeber folgenden Bibliotheken: der Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, der Bibliothèque Royale Albert I Brüssel, der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; ferner den Herren Dr. Marius Flothuis, Amsterdam, Karl Heinz Füssl, Wien, und Prof. Dr. Fritz Racek, Wien. Für mannigfache Ratschläge und Anregungen habe ich meinen Kollegen Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, und Dr. Wolfgang Rehm, Kassel, zu danken.

Salzburg, im Sommer 1973 Rudolph Angermüller

³⁸ *Deutsches Operette / Bastien und Bastienne / von 3 Stimme / Soprano Tenore / und / Baßo / mit 2 Violini Alto Viola / 2 Oboe 2 Corni 2 Flauti / und Baßo / Del Sig. W: A: Mozart (Signatur: Ms II 4070).*

³⁹ Jg. III. 7. Stück als artistische Beilage bei S. 140.

⁴⁰ Vgl. Ernst August Ballin, *Zu Mozarts Liedschaffen. Die Lieder KV 149–151, KV 52 und Leopold Mozart*, in: *Acta Mozartiana* 8 (1961), Heft 1, S. 18–24, besonders S. 22 f., und NMA III/8 (*Lieder*), S. IX (KV 52/46^c ist dort aus den genannten Gründen nicht aufgenommen worden).



Erste Seite des z. Z. verschollenen Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin nach: Roland Tenschert, Wolfgang Amadeus Mozart. 1756–1791. Sein Leben in Bildern, Leipzig (1935), Tafel 11: Beginn der Intrada. Vgl. Seite 3, Takt 1–19.

The image shows a handwritten musical score for an "Intrada". The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system begins with a section marked "piano" and "Allegro". The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as "p." (piano) and "f." (forte) are indicated throughout. The score is written in a clear, cursive hand, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Erste Seite der Kopie nach dem Autograph aus dem Besitz von Otto Jahn (ehemals Preussische Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem, SPK); Beginn der Intrada. Vgl. Seite 3, Takt 1–12.

2 grosser Bucher mit Clavierbucher, die no in London, holland,
 und sind das Compositur

Ein Fuge - aus Clavier.

Ein Fuge - a 4 Voc.

Ein Veni Sancte spiritus - a 4 Voc. 2 Violin 2 Hautb. 2 Corn -
 Clavier, Trompet, Hoboe, Basson. 1768.

Ein Operetta Bastien und Baptiste im Singspiel, 1768

~~Ein Singspiel~~

* Die Oper in 3 Acten Buffa Le Finta Semplice, die in der Originalpart
 1768 (mit dem Vorwort) 1768.

überdies ein grosser Messer mit 4 Singspiel 2 Violin 2 Hautb.
 2 Viol 4 Clavier Tromp. 1768


Ein Flämischer Messer a 4 Vocibus 2 Violin 8. 1768.

Ein grosses Offertorium a 4 Vocibus 2 Violin 8. 1768.

~~Ein grosser Bucher mit Clavierbucher~~

Letztes Blatt von Leopold Mozarts Verzeichnis der Jugendwerke seines Sohnes, Wien 1768, im Besitz der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique (aus der Sammlung Charles Théodore Malherbe). Vgl. Vorwort.


Bastienne,
eine
Französische Operacomique.
Auf Befehl
in
einer freien Uebersetzung nachgedruckt
von
Friedrich Wilhelm Weiskern.




SS & N,
zu finden in dem Hauptischen Buchladen, nächst der
K. K. Burg, 1764.

Personen
Bastienne, eine Späferinn.
Bastien, ihr Geliebter.
Colas, ein vermeynter Zauberer.
Einige Späfer und Späferinnen

♦ ♦ ♦
Bei den Sprechern, wo der hauptsächlichste Theil angenommen ist, hat man die hauptsächlichsten Charaktere beschreiben: in den übrigen Stellen aber ist die Sprache nur. Die mit „verschoren“ Worte sind vom Herrn Johann Müller,



Bastien und Bastienne.
Erster Auftritt.
Die Schaubühne ist ein Dorf mit der Aussicht ins Feld.
Bastienne. (allein)
Mein liebster Freund hat mich ver-
lassen,
Mit ihm ist Schlaf und Ruh
baldin;
Ich weiß vor Seh mich nicht
zu fassen:
Der Sommer schwindet mir Flug und Eoz.



Von links nach rechts: Titelblatt, Personenverzeichnis und erste Textseite aus dem Libretto, Wien 1764. Ex.: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksig., Signatur: (H. 8) 641.433 – A. M. 5.