

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Bastien und Bastienne

**Mozart, Wolfgang Amadeus
Weiskern, Friedrich Wilhelm**

Leipzig, [ca. 1920]

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-81810](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-81810)

Früher als irgendein anderer Tonmeister hat sich Mozart*) der dramatischen Kunstform zugewendet. Selbst Weber, der als Sohn eines Theaterdirektors bei der Bühne aufwuchs, schrieb „erst“ als Dreizehnjähriger seine erste Oper „Die Nacht der Liebe“, während Mozart schon als zehnjähriger Knabe ein geistliches Singpiel in drei Teilen „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes“ 1766 in Salzburg komponierte. Baron Grimm in Paris, der hervorragende Musikschriftsteller und Enzyklopädist, prophezeite in demselben Jahre, daß Mozart schon im Alter von zwölf Jahren eine Oper in Italien aufführen lassen werde. Und es lag wahrlich nicht an dem jugendlichen Maestro, daß es nicht geschah. Im Mai 1767 vollendete er die Musik zu einer lateinischen Komödie in einem Akt „Apollo et Hyacinthus“ und wahrscheinlich wurde auch in Salzburg noch „Bastien und Bastienne“, seine erste für die wirkliche Bühne berechnete Schöpfung begonnen. Gegen Ende des Jahres traten Vater und Sohn dann die Reise nach Wien an, wo schon 1762 das Wunderkind am Kaiserhofe Triumphe gefeiert hatte. Diesmal sollte es ihm weniger glücken. Der sechsjährige Klaviervirtuose war eine Sensation gewesen, der zwölfjährige war es nicht mehr, folglich interessierte er die Wiener nicht.

Leopold Mozart schreibt: „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind, Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache, und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurstlichen Bote oder einfältigen Spases mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Atem kommt, hingegen bei der ernsthaftesten Szene, bei der rührendsten und schönsten Aktion und bei den sinnreichsten Redensarten, mit einer Dame so laut schwagen, daß andre ehrliche Leute kein Wort verstehen.“

*) Vgl. die Mozart-Biographie v. Ludwig Nohl. Untv.-Bibl. Nr. 1121.

Zu dem Mangel an Interesse gesellte sich auch der Neid und die Verleumdung der Kunstgenossen, welche die staunenswerte musikalische Fähigkeit des jungen Mozart gern als Spiegelzecherei hinstellten und ihn nicht aufkommen zu lassen suchten.

Da kam vom Kaiser Josef II. selbst ein Vorschlag, der die glänzendste Genußtunng versprach. Er forderte Mozart auf, eine Oper zu komponieren und am Klavier zu dirigieren, und nachdem ein geeigneter Text in Coltellinis „La finta semplice“ (Die verstellte Einfalt), einer dreiactigen Opera buffa, gefunden war, ging Jung-Wolfgang sogleich ans Werk. Rasch flog es ihm von der Hand, soviel Aufenthalt auch der Dichter und die Wünsche der Sänger verursachten, und bald nach Ostern 1768 waren die 25 Nummern der Oper vollendet. Rabalen jeder Art aber brachten es dahin, daß der Pächter des Operntheaters, der Italiener Affligio, der keine Spur von Kunstsinne besaß und auch als Mensch dem Guten abhold war (er kam zuletzt als Fälscher ins Zuchthaus), sich der Aufführung widersetzte, so daß diese, trotz der Befürwortung des Kaisers, tatsächlich unterblieb, obgleich der Dichter Metastasio und der Komponist Haffe sich bewundernd über Mozarts Werk aussprachen. „So muß man sich in der Welt durchraufen“, schreibt der Vater, „hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen, daß die Widerfacher boshafte Lugner, Verleumder und neidische Kreaturen sind, die über ihren Sieg in die Faust lachen würden, wenn man sich erschrecken oder ermüden ließe.“ Eine Klageschrift, die er unterm 21. September gegen Affligio einreichte und die dem Grafen Sporck zur Untersuchung der Sache übergeben wurde, blieb ohne jeden Erfolg.*) Dennoch sollte Mozart Wien nicht verlassen, ohne daß ein dramatisches Werk von ihm auf der Bühne erschien. Es war freilich nur eine kleine „deutsche Operette“, die schon erwähnte „Bastien und Bastienne“, und der Komponist konnte sich nicht an der Stelle, die Gluck sonst einnahm, in der kaiserlichen Oper zeigen, sondern mußte mit einer recht bescheidenen Schaubühne surliche nehmen. Das Gartenhaus in der Wiener Vorstadt Landstraße, das dem

*) Vgl. W. A. Mozart von Otto Jahn. Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

Normalschulinspektor Mesmer gehörte, wurde die Geburtsstätte des Mozartschen Jugendwerkes, das erst 123 Jahre nach seiner Entstehung die wirkliche Bühne sich erobern sollte. Die Familie des Dr. Mesmer, der selbst sehr musikalisch war und die Glasharmonika vortrefflich spielte, war den Mozarts befreundet, und als der Meister im Jahre 1781 wieder nach Wien kam, suchte er das Mesmersche Haus sogleich auf und fand wiederum freundliche Aufnahme.

Weber von der Art der Aufführung „Bastien und Bastienne“, von der Besetzung noch vom Datum ist irgendeine Kunde auf uns gekommen; die Bühnengeschichte der Mozartschen Oper beginnt erst mit dem Jahre 1891.

Wenn wir aber nach der Abstammung derselben fragen, so rollt sich ein ganzes Stück Menschheitsgeschichte vor uns auf, denn der Urheber des harmlosen Singspiels ist kein Geringerer als Jean-Jacques Rousseau, der große Philosoph und Erzähler des 18. Jahrhunderts, der in dem von ihm gedichteten und in Musik gesetzten Intermezzo „Le devin du village“ das Urbild von Bastien und Bastienne schuf. Sein wechselvolles Leben hat er selbst mit rücksichtsloser Offenheit in seinen „Confessions“*) beschrieben, und es sei hier nur kurz das nötigste erwähnt. Am 28. Juni 1712 zu Genf als Sohn eines Uhrmachers geboren, wurde er schon frühzeitig von seinem geistig strebsamen Vater mit der Literatur verschiedenster Gebiete bekannt gemacht. Als dieser einer Ehrensache wegen flüchten mußte, kam Jean-Jacques — die Mutter war bei der Geburt gestorben — zu einem Pfarrer, bei dem er glückliche Tage verlebte, bis er einer unschuldig erlittenen Blühtigung halber von seinem Onkel Bernard ins Haus genommen wurde. Unter der Leitung eines Aktuars sollte er sich zum Rechtsanwalt ausbilden, kam aber, für diesen Beruf keine Neigung zeigend, zu einem Graveur in die Lehre. Schlechte Gesellschaft ließ ihn zum Dieb werden und er entfloß von Genf, trieb sich einige Zeit in der Umgegend herum und kam in das savoyische Dorf Consignon, wo ihn der Geistliche an Frau von Warens in Arney empfahl. Diese Frau, die ihrem Manne entflohen und zum katholischen Glauben

*) Rousseaus Bekenntnisse. Übersetzt von G. Denhardt. Univ.-Bibl. Nr. 1608—10.

übergetreten war, hatte sich in den Dienst der Kirche gestellt, um wiederum andere zu bekehren, und bald vermochte sie auch den 16jährigen Rousseau zu bewegen im Turiner Bekehrungshause den Glauben zu wechseln. Dort gab man ihm eine kleine Summe, überließ ihn aber dann seinem Schicksal, und so wurde er Bedienter in zwei vornehmen Häusern. Ein Verwandter seines zweiten Herrn, der Abbé von Gouvon nahm sich seiner an und unterrichtete ihn im Lateinischen; doch Rousseau verließ seine Stellung und zog mit einem Landsmann umher, einer Drehorgel den Unterhalt verdankend. Wieder kam er zu seiner mütterlichen Freundin Fr. v. Warens, die ihn erst einem theologischen Seminar, dann dem Musiklehrer Le Maître übergab. Als dieser mit den Klostergeistlichen sich veruneinigte und entfloß, schloß sich Rousseau ihm an und begleitete ihn nach Lyon. In der Absicht, Frau von Warens wieder aufzusuchen, die er in Amnech nicht mehr fand, begleitete er als Dolmetscher einen angeblichen griechischen Patriarchen durch die Schweiz, hielt sich in Laufanne und Neuchâtel als Musiklehrer auf, traf dann in Chambéry seine „Mama“ wieder und zog mit ihr auf das Landgut „Aux Charmettes“. Später sehen wir ihn in Lyon als Erzieher, dann in Paris, wo er 1742 ein neues System, die Musiktöner durch Zahlen zu ersetzen, der Akademie vortrug. Der Vorzug seines „Projet“ bestand in der Abschaffung der Schlüssel. Das Projekt wurde allerdings abgelehnt, Rousseau veröffentlichte jedoch seinen Vortrag in erweiterter Form als „Dissertation sur la musique moderne“, damit seine schriftstellerische Tätigkeit einleitend. Als Sekretär des französischen Gesandten verweilte er dann 1 1/2 Jahre in Venedig, kehrte nach Paris zurück und schrieb neben musikalischen Artikeln für die „Encyclopädie“ 1749 den berühmten „Discours“, auf die von der Akademie zu Dijon gestellte Preisfrage: „Ob die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften zur Reinigung der Sitten beigetragen habe“, welche Rousseau mit „Nein“ beantwortete. Der glänzende Erfolg der preisgekrönten Schrift machte ihn mit einem Schlage zum gefeierten Schriftsteller; gleichzeitig aber entzog sich Rousseau der vornehmen und verderbten Welt, in der er zuletzt gelebt hatte, legte die Hofkleidung ab und ernährte sich mit Notenschreiben, um die Rückkehr zur Einfachheit, die er gepredigt, auch selbst zu üben. In dem musikalischen Glaubensbekenntnis hat bei ihm wie im

religiösen, ein mehrfacher Wechsel stattgefunden. Anfangs der italienischen Oper durchaus abhold, deren Melodie nur dem Ohr schmeichle und nicht, wie die der französischen, ins Herz dringe, wurde er ein eifriger Parteigänger der italienischen Buffonisten und Vorkämpfer ihrer Kunst, nachdem ihn am 2. August 1752 die Aufführung von Pergoleses Intermezzo „La serva padrona“ (Die Magd als Herrin) in das höchste Entzücken versetzt hatte. Seine „Lettre sur la musique française“, fachte den schon erlöschenden Buffonisten-Streit aufs neue zu hellen Flammen an,^{*)} und indem er jetzt nur in der italienischen Musik seine Anforderungen an Melodie, Harmonie, Rezitativ, Gesang und Orchester verwirklicht fand und die französische Sprache zum Gesange ungeeignet erklärte, rief er allgemeine Erbitterung hervor. Gleichzeitig widersprach er sich selbst dadurch, daß er im „Devin du village“ ein französisches Nationalwerk schuf, das die allgemeine Beliebtheit erwarb und über 70 Jahre ständig auf dem Repertoire verblieb. Und als dann Gluck mit seinen Opern den Kampf gegen die Italiener begann, ging Rousseau wieder in dessen Lager über und widerrief sein Vorurteil gegen die französische Sprache. Die veränderte Stellungnahme entsprach eben der Entwicklung seines musikalischen Empfindens.

Der Erfolg des „Devin“, von dem noch weiter die Rede sein wird, erwarb ihm neben dem Beifall des Publikums auch die Gunst des Königs Ludwig XV. und der Pompadour; er war aber standhaft genug, eine königliche Pension nicht anzunehmen, sondern nach Genf zurückzukehren und dort, wo er zum Protestantismus zurücktrat und sein Bürgerrecht wieder erwarb, in Gemeinschaft mit Therese Lavasseur als unabhängiger Schriftsteller zu leben. In Chambéry schrieb er dann seine berühmte Abhandlung über die Entstehung der Ungleichheit unter den Menschen, die 1753 in Paris erschien. In dieser Schrift forderte er die Rückkehr zur Natur, vor der alle Menschen gleich sind. 1755 lehrte Rousseau auf dringende Einladung nach Paris zurück, trotz der glänzendsten Aufnahme aber vom Treiben der vornehmen Welt angeekelt, bezog er ein Häuschen, das ihm Frau von Epinay, seine Gönnerin, im Walde von Montmorency ein-

*) „Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert“ von Eugen Hirschberg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

richten ließ, die „Ermitage“. Hier schrieb er 1756—58 seinen weltbekannten Roman „Julie, ou la nouvelle Héloïse“,*) dem er später den „Contrat social“,**) sein hervorragendes politisches Werk und die in Romanform gekleidete Abhandlung über die Erziehung „Émile, ou de l'éducation“***) folgen ließ. Das Aufsehen, das die letztere hervorrief, war derart, daß das Parlament am 9. Juni 1762 die Verbrennung des Buches und die Gefangenensetzung des Verfassers beschloß. Rousseau flüchtete ins Bernerland, aber da auch der Genfer Magistrat den „Émile“ durch Henkershand hatte öffentlich verbrennen lassen und der Erzbischof von Paris den Verfasser auch in der Fremde verfolgte, mußte er von dort ebenfalls fliehen und ging nach dem damals preussischen Kanton Neuchâtel, wo der Gouverneur Lord Keith ihm Asyl gewährte. Aber die von der Kirche aufgereizten Bauern zerstörten sein Haus und vertrieben ihn. Auch auf der Petersinsel im Bielersee duldete man ihn nicht, und schon wollte er einer Einladung Friedrich des Großen nach Potsdam folgen, als er in Straßburg eine Aufforderung des Philosophen Hume erhielt, nach England auf dessen Landgut zu kommen. Er zog dies vor und lebte dort eine Zeitlang, veruneinigte sich aber bald mit Hume und kehrte 1767 nach Frankreich zurück, wo er gegen das Versprechen, nichts wider die Religion und den Staat zu schreiben, in der Nähe von Grenoble an verschiedenen Orten verweilen durfte. Von 1770 an lebte er wieder in Paris von Notenschreiben, dabei dichtend, komponierend und seine „Lettres de botanique“ schreibend. Inzwischen hatte Rousseau auch die schon früher begonnene lyrische Szene „Pygmalion“, †) ein für die Geschichte des Melodrams überaus wichtiges Werk, vollendet, und am 30. Oktober 1775 wurde sie in der Comédie française mit unerhörtem Beifall aufgeführt. Im Mai des Jahres 1778

*) Die neue Héloïse. Deutsch von H. Denhardt. Univ.-Bibl. Nr. 1361—68.

**) Der Gesellschaftsvertrag oder die Grundsätze des Staatsrechtes. Univ.-Bibl. Nr. 1769/70.

***) Emil oder über die Erziehung. Deutsch von H. Denhardt. Univ.-Bibl. Nr. 901—8.

†) Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion von Edgar Zstel. Leipzig, Brettkopf & Härtel.

folgte er einer Einladung des Marquis de Girardin nach Ermenonville (unweit Paris), wo er ein Landhaus bezog, aber schon am 2. Juli 1778 nach der Rückkehr von einem Spaziergang plötzlich starb. Auf der Pappelsinsel im kleinen See des Parkes wurde er beerdigt. Sein Grabstein erhielt die Inschrift: Hier ruht der Mann der Natur und der Wahrheit. Auf einer Insel im Genfer See wurde ihm in neuerer Zeit ein Denkmal in Lebensgröße gesetzt.

Um den epochemachenden Erfolg eines kindlich=harmlosen Singspiels, wie der „Devin du village“ es ist, zu verstehen, muß man sich die Pariser Bühnenkunst zur Zeit Ludwigs XV. vorstellen. Goethe gibt uns eine kurze Schilderung in „Kameaus Nefse“, wo er sagt: „In der Hälfte des vorigen Jahrhunderts (also etwa 1750) waren die sämtlichen Künste in Frankreich auf eine sonderbare, ja für uns fast ungläubliche Weise maniert und von aller eigentlichen Kunstwahrheit und Einfachheit getrennt. Nicht allein das abenteuerliche Gebäude der Oper war durch das Herkommen nur starrer und steifer geworden, auch die Tragödie ward in Reifröden gespielt, und eine hohle, affektierte Deklamation trug ihre Meisterwerke vor. Dieses ging so weit, daß der außerordentliche Voltaire bei Vorlesung seiner eigenen Stücke in einen ausdruckslosen, eintönigen, gleichfalls psalmodierenden Bombast verfiel und sich überzeugt hielt, daß auf diese Weise die Würde seiner Stücke, die eine weit bessere Behandlung verdienten, ausgedrückt werde.“ Noch zu Glucks Zeiten waren Masken im Gebrauch. Die Chöre, Männer und Frauen getrennt, in geraden Linien aufgestellt wie die Grenadiere einer Wache, funktionierten teilnahmslos ohne Gebärden. Ein französischer Schriftsteller verglich die Oper mit einer alten Kutsche, die von einem elenden Gaul gezogen und von einem Taubgeborenen gelenkt wird. Rousseau nannte sie Holzhackerei mit Bezug auf die Art des Taktchlagens, die darin bestand, daß der Dirigent mit einem großen Stab laut auf die Erde aufstieß.

Was Wunder, daß die Natürlichkeit und Munterkeit der italienischen Buffonisten wie ein erfrischender Wind durch die staubige Atmosphäre fauste und die Perücken wackeln machte, während Rousseau diese Kunst mit Begeisterung begrüßte. Auf eigene Kosten ließ er Pergoleses „Nadg als Herrin“, die ihn so entzückt hatte, drucken, und der Gedanke ließ ihm keine Ruhe,

ein ähnliches nationales Werk zu schaffen. Auf dem Lande in Passy entwarf er binnen acht Tagen sein Intermezzo, und nachdem er wieder nach Paris zurückgekehrt war, vollendete er in weiteren zwei Wochen die Partitur. Im Kreise des Baron Holbach trug der Dichter-Komponist sein Werk am Klavier vor und entzückte schon hier alle Hörer, die auf die öffentliche Aufführung drangen. Da Rousseau aber wegen des Mißerfolges seines heroischen Balletts „Les Muses galantes“, das er 1749 vor der Aufführung zurückgezogen hatte, noch immer die Stimmung der Opernverwaltung gegen sich glaubte, übernahm es der Akademiker Duclos, dem auch später das Werk gewidmet wurde, den „Devin du village“ ohne Nennung des Autors bei der Oper („Kgl. Akademie der Musik“) einzureichen. Er wurde sofort angenommen und nach der Probe von dem Intendanten der Hofbelustigungen, Herrn v. Cury, für die Privatbühne des Königs verlangt. Aber man machte den Komponisten darauf aufmerksam, daß seine Rezitative, die so sehr dem herrschenden Geschmack entgegen seien, der Gewohnheit der Hofreise entsprechend ungearbeitet werden müßten. Rousseau fügte sich darein, daß sein Freund Franceuil und der ihm ebenfalls befreundete Sänger Zelyotte die Umänderung vornahmen, und so ging in Gegenwart des Königs und der Pompadour sowie Rousseaus, der in der Intendantenloge durch sein ungepflegtes Äußere gegen die glänzende Umgebung auffällig abstach, im Schloßtheater zu Fontainebleau zum erstenmal in Szene.

Es war am 18. Oktober 1752. Die Vorstellung begann mit dem „Avare amoureux“, darauf folgte „Arcagambis“ und das Ballett „Les Fantaisies“ vom Direktor der Oper, Rebel; Johann kam an die Reihe:

Le Devin du village.

Intermède. Par J. J. Rousseau.

Personnages :

| | |
|--------------------|-----------|
| Le Devin | Cuvillier |
| Colin | Jelyotte |
| Colette | Mlle. Fel |

Von den vielen Stimmen, die die durchschlagende Wirkung der Operette bezeugen, sei nur der Brief Zelyottes an Rousseau erwähnt, der beginnt: „Sie hatten sehr unrecht, mitten in Ihrem

Triumph abzureisen. Sie hätten den größten Erfolg genossen, den man hier kennt. Der ganze Hof ist von Ihrer Oper bezaubert; der König, wie Sie wissen, sonst kein Liebhaber von Musik, singt Ihre Arien den ganzen Tag hindurch mit der falschesten Stimme seines Reiches und hat eine zweite Vorstellung innerhalb acht Tagen befohlen usw.***) Diese fand auch am 24. Oktober wieder in Fontainebleau statt. Am 26. Februar 1753 wurde im Schloß Bellevue die Operette abermals gegeben, wobei Herren und Damen des Hofes die Mitwirkenden waren (die Pompadour gab den Colin), und am 1. März darauf fand in Paris die erste öffentliche Aufführung statt, der bis zum Jahre 1829 etwa 400 folgten.

Der große Erfolg weckte bei andern Bühnen natürlich das Verlangen, ein gleiches Zugstück zu besitzen, und so entstand bald eine Parodie des „Devin“, nach deren Muster dann häufig die Werke der „Opéra“ travestiert im Théâtre italien erschienen, das danach zur „Opéra comique“ wurde.

Am 4. August 1753 konnte man in Paris lesen:

Théâtre aux Italiens.

Les amours de Bastien et de Bastienne.

Personnages:

| | |
|---------------------|-------------|
| Colas | Rochard |
| Bastien | Mad. Favart |
| Bastienne | Chauville |

Die Handlung ist hier wie dort, daß Bastienne-Colette eine Schäferin, trostlos, weil ihr Geliebter sie verlassen hat, zu dem Wahrsager des Dorfes kommt und von ihm, der alles weiß, sich Rats erholen will. Der Devin-Colas verspricht ihr, den Ungetreuen wieder zu seiner Pflicht zurückzuführen, rät ihr aber zugleich auch, ihre Liebe nicht so offen zu zeigen, vielmehr sich zu stellen, als sei sie für die Werbungen anderer nicht unzugänglich. Sie verspricht seiner Lehre zu folgen und geht ab. Nach einer Weile kommt Bastien-Colin und sagt dem Alten, daß er von seinem Wahn geheilt sei und zu seiner Liebsten zurückkehre. Als der Wahrsager ihm erwidert, daß das Mädchen

*) Jean-Jacques Rousseau als Muster. Von Albert Sanfen, Berlin, G. Reimer.

nichts mehr von ihm wissen wolle, und er um Hilfe gebeten wird, verspricht er die Schächerin herbeizuzaubern. Sie erscheint auch, spielt die Spröde, gibt aber schließlich den Bitten nach, und das Liebespaar verfähnt sich zur Freude des Devin.

In Rousseaus Intermezzo tritt auch der Chor auf und nimmt an der Vereinigung des Paares mit Gesang und Tanz Anteil, auch sind alle Nummern durch Rezitative verbunden, während in der Parodie die Gesangsstücke in einen durchaus nicht poetisch sein wollenden, wirklich bäurischen Dialog eingestreut sind. Darin liegt eben der Unterschied beider Werke, daß im ersten stilisierte Schächer, Phantasiestalten mit schöngeistigem Empfinden aufgetreten, auftreten, Darsteller eines Schächerspiels, während in der Nachahmung, die das Original keineswegs verspottet oder lächerlich macht, eben echte, natürliche Bauern spielen, die den umschriebenen Text von Rousseaus Arien auf bekannte volkstümliche Melodien singen. Zahn gibt eine Zusammenstellung der ersten Arie in dem zierlichen Urtext und der im Patois geschriebenen Parodie:

Rousseau:

Harny-Favart:

| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| J'ai perdu tout mon bonheur; | (Melodie: J'ai perdu mon âne.) |
| J'ai perdu mon serviteur; | J'ons pardu mon ami! |
| Collin me delaisse. | Depis c'temps là j'nons point |
| Hélas! il a pu changer! | dormi, |
| Je voudrois n'y plus songer: | Je n' vivons pû qu' à d'mi |
| J'y songe sans cesse. | J'ons pardu mon ami, |
| | J'eu ons le coeur tout transi, |
| | Je m' meurs de souci. |

Dazu denke man sich bei Rousseau die Colette mit Hackenschuhen im seidenen Reifrock mit Blumen geschmückt, den Kranz im gelockten Haar, den zierlichen Schächerstab mit Bändern umwunden in der Hand, und die Bastienne der Favart im kurzen Leinenrock mit bäurischer Frisur, nackten Armen und schweren Holzschuhen.

Wem die Autorschaft der Parodie zukommt, wird kaum bestimmt gesagt werden können. Zahn nennt Harny, der auch noch andre Texte schrieb, über den jedoch, Grimms wenig günstiges Urteil über ihn ausgesprochen, nichts Näheres bekannt ist, und Madame Favart, von der man weiß, daß sie auch

ihrem Gatten bei Abfassung seiner Opernbücher half, während andererseits wieder der Abbé Boisenon ihr Helfer war.

Charles Simon Favart, dem der Text ebenfalls zugeschrieben wird, war am 13. November 1710 zu Paris geboren und erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung am College Louis le Grand. Ein Gedicht auf die Jungfrau von Orleans erwarb ihm den Preis bei den Blumenspielen, und er widmete sich nun ganz der Literatur, zahlreiche Lustspiele und Operetten schaffend, die sich durch graziose Heiterkeit auszeichnen, und auch lustige Schwänke nach Art der Fabliaux des Mittelalters. 1745 übernahm er die Direktion einer Theatergesellschaft, welche dem Marschall von Sachsen nach Flandern folgte, später kehrte er nach Paris zurück und übernahm dort die Opéra comique, die nach ihm auch „Salle Favart“ genannt wurde. Er starb am 12. Mai 1792 zu Belleville bei Paris.

Marie Justine Benoit Duronceray, seine Gattin, wurde am 15. Juni 1727 zu Vignon geboren. Von ihren Eltern, die in der Kapelle des Königs Stanislaus Leszcynski angestellt waren, für die Kunst erzogen, kam sie 1744 nach Paris und fand als graziose Schauspielerin und Tänzerin unter dem Namen Chantilly reichen Beifall. Dem Marschall von Sachsen löbte sie eine heftige Leidenschaft ein, wofür sie sich, als sie ihn nicht erhören wollte, ins Kloster sperren lassen mußte. Sie starb am 22. April 1772 zu Paris. Die Werke beider Gatten wurden 1763—72 in 10 Bänden als „Théâtre de Mr. et de Mme. Favart“ herausgegeben. Beide leben übrigens in Offenbachs komischer Oper „Madame Favart“ auch auf der Bühne fort.

Nach England fand der „Devin“ im Jahre 1766 seinen Weg, wo er unter dem Titel „The cunningman“, von Charles Burney übertragen, im Londoner Drury Lane-Theater aufgeführt wurde und nach anfänglicher Opposition sich siegreich behauptete. „Die Komposition“, äußert sich Burney über die Musik Rousseaus, „weder ganz französisch noch ganz italienisch, hat den traulichen und anmutenden Stil der Balladen“. Operetten ähnlichen Charakters tauchten bald mehrfach in Paris auf und haben sich, wie „Annette und Lubin“ (von Marmontel, Musik von Laborde, auch von Mad. Favart und Boisenon, Musik von Blaise, 1762 aufgeführt, eine Fortsetzung erschien 1791), „Rose et Colas“ (von Sedaine, Musik von Monsigny, 8. März 1764 in Paris, englisch bearbeitet

als „Rose and Colin“ von G. Dibdin 1778 in London), „La clochette“ (von Anjeaume, Musik von Duni, Paris 1766) nicht nur lange auf den Bühnen behauptet, sondern auch zahlreiche Nachahmungen, namentlich in Deutschland, hervorgerufen.

Es muß noch erwähnt werden, das Rousseau seinem Werke, nachdem es Jahrzehnte lang allerorten Enthusiasmus erregt hatte, später eine neue musikalische Gestalt gab. Seine Gegner hatten behauptet, die Musik zum „Devin“ habe gar nicht er selbst gemacht, und um sie zu überführen, schrieb er auf die alten Texte sechs neue Arien, denen er auch bezüglich des Vortrags, gegen seine frühere Gewohnheit ganz genaue, liberale zahlreichere Anmerkungen beigab. Mit diesen neuen Musikstücken wurde die Operette am 20. April 1779, etwa $\frac{3}{4}$ Jahr nach Rousseaus Tode in der königlichen Oper aufgeführt. Bei den Wiederholungen aber erhob sich Widerspruch und man mußte wieder zur ursprünglichen Fassung zurückgreifen.

Die interessante Ankündigung, die den sechs neuen Arien in der Partitur beigegeben ist, lautet:

Avertissement.

Quoique j'aie approuvé les changements que mes amis jugèrent à propos de faire de cet Intermède quand il fut joué à la Cour, et que son succès leur soit dû en grande partie, je n'ai pas jugé à propos de les adopter aujourd'hui, et cela par plusieurs raisons. La première est que, puisque cet ouvrage porte mon nom, il faut que ce soit le mien, dût-il en être plus mauvais. La seconde, que ces changements pouvaient être fort bien en eux-mêmes, et ôter pourtant à la pièce cette unité si peu connue, qui serait le chef d'œuvre de l'art si l'on pouvait la conserver sans répétitions et sans monotonie. Ma troisième raison est que cet ouvrage n'ayant été fait que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire: or, personne ne sait mieux que moi comment il doit être pour me plaire le plus.

J. J. R.

Um noch einmal auf die reformatorische Bedeutung des kleinen Singspiels hinzuweisen, sei daran erinnert, daß der „Devin du village“ mehr als ein Jahrzehnt früher als Gretrys komische Opern und Glucks „Orpheus“ geschrieben wurde; und

wie bewußt der Dichter-Komponist die Forderungen einer späteren Zeit schon damals stellte, geht aus nachstehender Äußerung hervor: „Was Leuten von Geschmack diese Oper schätzbar macht, ist die vollkommene Übereinstimmung des Textes und der Musik, das enge Band ihrer Teile untereinander, das genaue Zusammen, welches das Ganze zu einer sonst nie dagewesenen Einheit bringt. Überall hat der Komponist gedacht, gefühlt, gesprochen wie der Dichter; der Ausdruck des einen harmoniert immer so genau mit dem des andern, daß man alle beide immer von ein und demselben Geiste befeelt sieht.“

Schon 1760 sollte der „Dorfwahrsager“ in Wien gegeben werden. Graf von Durazzo, der Direktor des Burgtheaters, der Rousseau bei Mad. Dupin in Paris persönlich kennen gelernt hatte, wollte das Intermezzo aufführen, Rousseau gab aber die Erlaubnis nicht, da er noch daran verbessern wollte. Zur Zeit der französischen Okkupation in Frankfurt a. M. lernte auch der Knabe Goethe, wie er im dritten Buch von „Wahrheit und Dichtung“ berichtet, den „Devin“ und andere Operetten auf der Bühne der Franzosen kennen, und so nachhaltig war der Eindruck der „bebänderten Huden und Mädchen“, daß er sich 1781 noch derselben erinnerte und ein Exemplar des „Devin“ von seiner Mutter nach Weimar schicken ließ. Ins Deutsche übersetzt von Mylius und Schink, erschien er im „Theater der Ausländer“ von D. Reichardt (Gotha 1779—81) und 1820 in einer metrischen Bearbeitung von Karl Dieltz in Berlin. Bis zum heutigen Tage aber erinnern auf der deutschen Bühne zwei vielgegebene Werke noch immer an Rousseaus Intermezzo.

„Das ist doch noch Musik, Donnerwetter!“ So läßt Brachvogel seinen „Narziß“ ausrufen, nachdem dieser „die schöne Arie aus dem Dorfwahrsager“ vor sich hinsummend im ersten Akt bei Baron Holbach eingetreten ist; und „eine himmlische Musik“, „wahrhaft unvergleichlich“, ertönt es weiter zum Lobe des Tonsetzers.

Und wenn im „Postillon von Lonjumeau“*) Fran v. Latour sagt: „Der Wahrsager vom Lande wurde vorgestern ganz vorzüglich aufgeführt“, so versetzt sie uns direkt nach Fontainebleau in die Zeit der Uraufführung des „Devin“ im Jahre 1752.

*) Vgl. Untw.-Bibl. Nr. 2749.

„Wer war der Sänger, welcher den Colin gab?“ Fragt Fran von Latour, und der Intendant des Menus plaisirs, Herr von Cury, oder wie er in der Oper heißt, Marquis von Corcy, nennt hier den Titelhelden; er erwähnt indessen schon beim ersten Auftritt den Sänger Caillot: „Lebte nicht Caillot, der Glanz des italienischen Theaters, in einem unbekanntem Dorfe?“

Und dieser war in Wirklichkeit — wenn auch erst später — der Sänger des Colin; für ihn schrieb auch Philidor, der große Meister der komischen Oper und des Schachspiels (1726—95), eine Einlage zum „Devin“, welche am 9. März 1763 „vor Ihren Majestäten“ zuerst gesungen wurde. Biju-Mcindor erwähnt ferner den Kollegen Jelyotte, der in Wirklichkeit der erste Colin war.

So werden wir von der Bühne herab noch immer an jenes Werk erinnert, dessen Sujet auch den Knaben Mozart in seinen Bannkreis zog.

Leider war es nicht das Rousseausche Original, das ihm zur Komposition vorlag, vielmehr eine Bearbeitung der Favart'schen Parodie, der erwähnten „Les amours de Bastien et du Bastienne“, welche bereits 1764 als Singpiel auf der Wiener Bühne erschien. Ein Berliner Textbuch sagt: Bei den Liedern wo der französische Text angemerkt ist,*) hat man die französischen Melodien beibehalten; zu den übrigen ist die Musik neu und sind die Worte von Herrn Johann Müller. Der französische Komponist ist unbekannt.

Friedrich Wilhelm Weiskern, der deutsche Bearbeiter von „Bastien und Bastienne“, geb. 1710 als Sohn eines sächsischen Rittmeisters, trat 1734 auf dem deutschen Theater in Wien zum erstenmal auf, wurde anfänglich in kleinen Rollen beschäftigt, spielte aber dank seinem Fleiß und seiner Begabung schon nach zwei Jahren erste Liebhaberrollen mit großem Beifall.

Daneben betätigte er sich noch auf manch anderem Gebiete und nach seinem Plane wurde 1741 das Hofballhaus am Michelerplatz zu einem Theater umgewandelt. Als Darsteller ging er bald in das ältere Fach über, spielte erst komische, dann ernste

*) Auch in unserm Buche ist an der betreffenden Stelle die Melodie bezeichnet, nach der sie damals, vor Mozarts Komposition gesungen wurde.

Rollen und wurde einer der namhaftesten Schauspieler seiner Zeit. Damals als noch die extemporierten Stregreifskomödien an der Tagesordnung waren, erfand er zwischen 100—200 solcher Entwürfe meist nach ausländischen Stoffen und wurde durch seine originellen Ideen der Liebling des Hofes unter Maria Theresia wie unter Kaiser Josef II. Aber auch als das regelmäßige Schauspiel aufkam, fügte er sich vortrefflich in die neuen Verhältnisse. Sein Odoardo wird als eine Meisterleistung gerühmt. Nachdem das alte Theater abgebrannt war, baute man neben dem Kärntnertor ein neues Schauspielhaus, zu dessen Eröffnung am 9. Juli 1763 Weiskern ein Vorspiel schrieb. In den letzten Jahren auch als Regisseur tätig, starb er am 29. Dezember 1768 zu Wien. Nach seinem Tode erschien sein hervorragendes Werk: Topographie von Niederösterreich (3 Bände). Sein Bild befindet sich in der Ehrengalerie des Wiener Hofburgtheaters.

Um die gleiche Zeit als in Wien das Weiskernsche Singpiel erschien (1764) waren in Leipzig Weiße und Hiller*) zur gemeinsamen Schöpfung deutscher Operetten zusammengetreten, und Weiße, der 1759 in Paris die Aufführungen der Opéra comique besucht hatte, übertrug nach und nach eine ganze Reihe von Werken des dortigen Spielplans, so „Ninette à la cour“, die als „Lottchen am Hofe“ Anfang 1767 in Leipzig gegeben wurde, und die als „Die Liebe auf dem Lande“ verbundenen Einakter „Anette et Lubin“ und „La clochette“, die am 18. Mai 1768 folgten. Auch in Wien war die deutsche Operette nichts Neues mehr, wenn sie auch vorläufig noch nicht hoffähig war; Haydn's „Krummer Teufel“ hatte schon 1751—52 das Publikum Kurz-Bernardoni's ergötzt, und 1767 war auch Hiller's „Siquart und Dariolette“ aufgeführt worden. Auf dem Wege, der zu Mozarts „Entführung“**) und „Zauberflöte“***) führen sollte, bedeutet „Bastien und Bastienne“ den ersten Schritt für unsern Meister, und es ist bemerkenswert, wie der Knabe, der gleichzeitig oder kurz nachher eine italienische Opera buffa mit allen nationalen Eigentümlichkeiten der Gattung schuf, in diesem Singpiel den deutschen Charakter streng festhielt und durchführte.

Wie das französische Original war „Bastien und Bastienne“ als eine Art Vaudeville von Weiskern übertragen, in dem Dialog

*) Bgl. Univ.-Bibl. Nr. 4556. — **) Nr. 2667. — ***) Nr. 2620.

mit den Gesangstücken wechselt. Da als Verfasser des Textes aber ausschließlich Schachtner, der Salzburger Hoftrompeter, der Freund des Mozartschen Hauses, genannt wird, so darf man annehmen, daß dieser die Weiskernsche Übertragung für Wolfgang etwas überarbeitet und auch die verflüchtigten Rezitative statt des Dialogs gedichtet hat, die Mozart bis zur Hälfte des Stückes komponierte, dann aber fallen ließ. Sie sind in unser Buch und den Klavierauszug mit aufgenommen, werden aber bei der Ausführung besser weggelassen.

Der ibleyische Charakter des Wertes ist sogleich in der Intrada (Allegro, G=Dur, $\frac{3}{4}$) ausgesprochen, die mit dem gleichen Thema wie Beethovens „Eroica“ beginnt, das, von unruhig auffahrenden Figuren unterbrochen, sich mehrfach in anderer Tonart wiederholt und endlich ganz zart verflüchtigt. Die Arie Nr. 1 (Andante, G=Dur, $\frac{3}{4}$), Bastiennes rührende Liebesklage, wirkt ganz im Stile von Rousseaus „J'ai perdu tout mon bonheur“, und die elegische Musik umkleidet sogar die platten Textworte mit einem Schimmer von Poesie. Arie Nr. 2 (Andante, F=Dur, $\frac{3}{4}$) bildet eigentlich nur die Fortsetzung der ersten; in der Orchesterbehandlung fällt das obligate Auftreten der Hörner auf, deren Klang auf Wald und Flur sinnvoll hindeutet. Konnte man schon in der Intrada den Dudelsack, den Begleiter aller ländlichen Freuden, heraushören, so wird er ganz ausgesprochen nachgeahmt in Colas' Auftrittsmusik Nr. 3 (Allegro, D=Dur, $\frac{6}{8}$), wobei das dissonierende Gis (statt des Zwischentones zwischen G und Gis, den Blasinstrumente mit einfachen Röhren bei schlechtem Blasen angeben) einen besondern komischen Effekt erzielt.

In der anschließenden Arie des Colas Nr. 4 (Allegro, D=Dur, $\frac{3}{4}$) konnte auch ein Mozart nicht die Ungelehrtheit der Deklamation überwinden, die sich störend geltend macht, gleichviel ob man zwei oder vier Viertel zählt, wie ursprünglich die Taktschritte angeben. Im übrigen zeichnet sie das selbstgefällige Wesen des pflüßigen Dorfwahrsagers recht gut. Die Fähigkeit des echten Dramatikers, die Figuren in charakteristischer Weise einzuführen und auseinander zu halten, offenbart der Knabe Mozart schon hier ganz auffällig, denn wie Colas im Tone ganz verschieden von Bastienne gezeichnet ist, so unterscheidet sich auch Bastien ganz unverkennbar von beiden. Nr. 5. Arie der

Bastienne (Grazioso, G=Dur, $\frac{3}{4}$) gemahnt in den Anfangstakten an Mozarts spätere Frühlingssonate, die folgende Nr. 6 (Allegro moderato, B=Dur, $\frac{3}{4}$) zeigt im Schlußteil eine taktweise Imitation zwischen Gesangstimme und Baß. Das Duett Nr. 7 (Allegretto, F=Dur, $\frac{3}{4}$) läßt den weisen Ratgeber und die harmlos dankbare Schäferin abwechselnd zu Worte kommen, nur in den letzten sechs Takten gehen beide Stimmen in Terzen gleichmäßig zusammen. Frisch und fröhlich gibt sich Bastien in seiner Auftrittssarie Nr. 8 (Allegro, C=Dur, $\frac{3}{4}$). Das sechsstellige Zwischenpiel im Charakter eines bäuerlichen Tanzes und die kleine schmachtende Stelle „Bastiennes Lieblichkeit“ verdient besondere Beachtung. Ebenso freundlich-heiter klingt die Arie Nr. 9 (Moderato, G=Dur, $\frac{3}{4}$), die am Schlusse auf die Worte „und wenn sie vor Liebe brennet“ ein paar sehr reizvolle lyrische Takte enthält. Es kommt nun Colas' Beschwörungssarie Nr. 10 (Andante maestoso, C-Moll, $\frac{3}{4}$) mit der der alte Spasmacher den Wirtschen in nicht geringe Furcht setzt. Die unsinnigen Zauberworte sind da mit mystischen Tönen umkleidet, die den parodistischen Charakter an der Stirn tragen und von dem frühzeitig entwickelten Humor des Komponisten Zeugnis geben. Bastien bleibt allein und singt nun seine schwärmerische Arie Nr. 11 (Tempo di Menuetto, A=Dur, $\frac{3}{4}$), die mit dem Text „Daphne, deine Rosenwangen“ auch in die Sammlung seiner Lieder übergegangen ist. Die liebliche Arie Bastiennes Nr. 12 (Andante, F=Dur, $\frac{3}{8}$), worin sie dem Ungetreuen in sanften Tönen vorkhält, wie liebevoll Bastien früher gewesen, darf als eine der schönsten Nummern des Schäferspiels hervorgehoben werden. Es folgt dann die Doppelarie Nr. 13 (Adagio maestoso, C=Dur, $\frac{3}{4}$), erst von Bastien, dann von Bastienne gesungen, in der jedes vom andern sich trotzig abwendet und andere Liebesfesseln zu suchen sich anschickt. In Nr. 14 Rezitativ und Arioso (G-Moll, $\frac{3}{4}$), schlägt Bastien schon andre Töne an, er will sich erheben, erkennen, ersäufen, und Bastienne, die sich recht gut in ihre Rolle gefunden, wünscht schnippisch nur immer „Viel Glück“ zu jeder neuen Todesart. In Nr. 15. Duett (Allegro moderato, B=Dur, $\frac{3}{4}$) gewinnt sie nun völlig die Oberhand, und es ist sehr hübsch gezeichnet, wie sie sich ihren Zorn vom Herzen herunterredet, ihren Bastien aber doch, sobald er sich zum Zweck des Selbstmordes fortbegeben

will, fast unwillkürlich zurückruft. Sie leugnet zwar, es getan zu haben, als aber Bastien sie an die vergangene selige Zeit erinnert, da gehen beide Stimmen ein Weilchen schwermütig mit einander, bis der Troz wieder durchbricht, worauf die Liebenden die Leichtfüßigen spielen und wieder im Duettfaß den Wechsel in der Liebe als etwas sehr Angenehmes preisen. Doch Bastien gibt wieder klein bei und trägt sich ihr aufs neue als Schatz an — die kleine Stelle „doch wenn du wolltest“ malt das zögernde beiderseitige Geständnis ganz allerliebst — Bastienne ist nicht unerbittlich, und im anmutig sich bewegenden Dreiachteltakt schwören sie sich wieder Neigung und Treue zu, wobei zweimal neun Takte, ein richtiges Ländlerthema ohne Gesang, für den Tanz bestimmt scheinen. Unmittelbar schließt sich das Terzett Nr. 16 (Allegro moderato, D=Dur, $\frac{3}{4}$) an, worin Colas seine Freude über die Veröhnung ausdrückt und den Dank für seine Zaubermacht heischt. Die Liebenden stimmen das Lob des weisen Mannes an, in das auch Colas selbst mit einstimmt, und während sonst die Stimmen immer zusammengehen, findet sich wieder eine kleine Stelle, wo sich alle drei taktweise nacheinander einsetzend imitieren. In G=Dur, wie die Einleitung begann, schließt auch das Werk.

In der Beurteilung der Musik darf natürlich der Standpunkt nicht verlassen werden, daß man es mit der Arbeit eines Zwölfjährigen zu tun hat, die bei all der wunderbaren Begabung und technischen Gewandtheit des jugendlichen Mozart den Charakter des Kindlichen doch nicht verleugnet. Die Einfachheit des Tonjages, die Naivität des Ausdrucks, der nicht allzu hohe Grad der Erfindungsgabe bezeugt, daß auch der geniale Mozartknabe an die Grenzen des Natürlichen gebunden war. Die Instrumentation ist fast allein auf das Streichquartett begründet. Wohl macht der Komponist von Oboen, Hörnern und bezeichnenderweise für die kurze Arie Nr. 11 einmal auch von den Flöten Gebrauch, aber er verwendet sie im allgemeinen nicht selbständig, sondern zur Ausfüllung der Harmonie. Bewundernswert aber ist das Stilgefühl, das ihn bewußt jede Koloratur vermeiden und die einfachen Formen des Liedes und des Tanzes durchweg, auch in den größer angelegten Stücken, vorwalten läßt. Die eigentliche Arienform wird nicht ein einzigesmal verwendet. Dagegen ist die Harmonik verhältnismäßig reich und stellenweise sogar

kühn zu nennen, und durchweg wird die Anmut und Natürlichkeit der kleinen Musik erfreuen.

Doch die Zeit, in der diese Musik viel wirksamer hätte sein müssen, als sie es heute naturgemäß sein kann, ging achlos an Mozarts Jugendwerk vorüber, während das Weisternsche Singspiel mit der zusammengeborgten französischen Musik seinen Weg über die Bühnen fand.

So gab es auch Direktor Koch in Berlin im Jahre 1773—74 (zuerst am 22. Oktober) 13mal und Direktor Döbbelin 1776—77 noch 12mal. Das in der königlichen Theaterbibliothek vorhandene geschriebene Textbuch führt auch die Besetzung an:

| | |
|---|----------------|
| Bastienne, eine junge Schäferin | Mad. Genischin |
| Bastien, ihr Liebhaber | Herr Spengler |
| Colas, ein alter Schäfer und vermeintlicher Zauberer | Herr Genisch |

Der hundertjährige Todestag Mozarts erst sollte des Meisters erstes Bühnenwerk zum Leben erwecken, und 123 Jahre nach der Uraufführung im Gartenhause der Landstraße erschien das harmlose Schäferspiel in den glänzenden Räumen der Wiener Hofoper. Die Vorstellung am 23. Dezember 1891 bildete den Abschluß der großen musikalischen Mozartfeier in Wien, die am 26. November im Operntheater mit „Adomensus“ ihren Anfang genommen, und brachte gleichzeitig auch die Uraufführung eines andern Jugendwerkes, der „Finta Giardiniera“, welche am 13. Januar 1775 in München ihre Uraufführung erlebt hatte. Der Zettel lautete:

K. K. Hofoperntheater.

Freitag, den 25. Dezember 1891.

252. Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Anfang 7 Uhr.

Für das Pensions-Institut dieses Hoftheaters.

Zum erstenmal:

„Bastien und Bastienne.“

Deutsches Singspiel in einem Akt, mit neuem Text und Dialog
von Max Kalbed. Musik von W. A. Mozart.

(Komponiert 1768.)

| | |
|---------------------|-----------------|
| Bastien | Herr Ritter |
| Bastienne | Frau Forster |
| Colas | Herr Mayerhofer |

Ort der Handlung: Eine ländliche Gegend.

Hierauf:

Zum erstenmal:

Die Gärtnerin.

(La finta giardiniera.)

Komische Oper in zwei Akten, mit neuem Text und Dialog
von Max Kalbed.

Musik von W. A. Mozart.

(Komponiert 1774.)

Don Anchise, Podesta von Lagonero Herr Felix
 Arminda, dessen Nichte Frä. von Artner
 Sandrina, eine Gärtnerin Frä. Beeth
 Serpetta, Kammermädchen bei Don Anchise . . Frau Forster
 Graf Luigi Velsiore Herr Schrödter
 Don Ramiro, ein junger Edelmann Herr Müller
 Nardo, ein Gärtner Herr Ritter.

Diener des Podesta, Fadelträger, Gerichtspersonen.

Ort der Handlung: Auf dem Landgute des Podesta in Italien.

Zeit: Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die beiden heitern Schöpfungen des jugendlichen Meisters riefen das helle Entzücken des Publikums hervor, und der Enkel fand rasch den Weg über die meisten deutschen Bühnen, während das reifere Werk „Die Gärtnerin“ in seinem Siegeslauf erheblich dahinter zurückblieb. Allerdings erschien „Bastien und Bastienne“ nicht mehr in der Urgehalt auf der Bühne. Die ursprüngliche Instrumentation hatte Hofkapellmeister Joh. Nep. Fuchs (1842—99) durch diskrete Hinzufügung von Fagotts und häufigere Anwendung von Oboen, Flöten und Hörnern angemessen verstärkt und farbenreicher gemacht, und den alten Text hatte Max Kalbed durch eine eigne Neudichtung ersetzt, die der graziosen Musik entsprechende anmutige Worte unterlegte. Auch eine Verkürzung war vorgenommen worden, indem man die Nummern 5, 6, 8 und 11 ausließ, und die Arie Nr. 12 war (wie auch in unsrer im Anhang gegebenen Neubearbeitung von Rainer Simons) verlegt worden. In den Nummern 13 und 16 hatte man einige Sprünge gemacht.

In dieser Gestalt hat die kleine Oper in nachstehender Reihenfolge die Bühnen beschritten:

Wien (Gosoper), 25. Dezember 1891.
 Straßburg, 11. April 1892.
 Brünn, 14. April 1892.
 Koburg, 13. September 1892.
 Mannheim, 7. Oktober 1892.
 Leipzig, 12. Oktober 1892.
 Hamburg, 29. November 1892.
 Königsberg, 25. Dezember 1892.
 Karlsruhe, 5. März 1893.
 München, 12. April 1893.
 Braunschweig, 23. April 1893.
 Schwerin, 17. September 1893.
 Weimar, 7. Januar 1894.
 Mainz, 11. Februar 1894.
 Hannover, 8. März 1894.
 Kassel, 23. Januar 1905.

Max Kalbed, geboren am 5. Januar 1850 zu Breslau, zeigte frühzeitig poetisches Talent und gab bereits 1870 durch Holteis Vermittlung eine Sammlung Gedichte „Aus Natur und Leben“ heraus. Als Student vertauschte er die Rechtsgelehrsamkeit bald mit der Philosophie, gab sich aber in München völlig der Dichtkunst hin und veröffentlichte im Laufe der Zeit „Neue Dichtungen — Wintergrün“ (1872), „Nächte“ (1877), „Zur Dämmerzeit“ (1880), „Aus alter und neuer Zeit“ (1890). Inzwischen hatte er sich wegen seiner poetischen Neigungen mit dem Vater überworfen und wählte die Musik als Berufsstudium. Nachdem er die Münchner Musikschule besucht hatte, wurde er 1875 Musikkritiker und Feuilletonist der Schlesischen, später der Breslauer Zeitung, vorübergehend auch Direktionsassistent am Schlesischen Museum. 1880 kam er auf Hanslicks Empfehlung nach Wien, wo er als Musikkritiker verschiedener Blätter und Schriftsteller auf verwandten Gebieten eine ehrenvolle Stellung einnimmt. Studien über Wagners „Nibelungen“ (1876) und „Parzival“ (1882) machten ihn zuerst in Musikerkreisen bekannt; in „Gereimtes und Ungereimtes“ (1885), „Wiener Opernabende“ (1885), „Humoresken und Phantasien“ (1896) und „Opern-

abende" (1898) sind seine Aufsätze gesammelt. Daneben veröffentlichte er die biographische Studie „Johann Christian Günther“ (1879) und die Biographien von Daniel Epiger (1894) und Johannes Brahms (1904). Für die Bühne schrieb er die Opernbücher zu „Zatuba“ (1895 für Joh. Strauß), „Das stille Dorf“ (1897 für A. v. Hieltz), „Nubia“ (1898 für Georg Henichel), „Decius der Blüthenpieler“ (1899 für Poldini) und „Die Hochzeit zu Wlfoja“ (für Caro). Besondere Verdienste hat sich Kalbed durch die Neudichtung von Texten zu Opern Mozarts und Glucks erworben. 1886 gab er anlässlich der Don Juan-Säkularfeier eine neue Übertragung des „Don Giovanni“ heraus, die an einer Anzahl Bühnen auch Eingang fand, später einen neuen Text zu Glucks „Räienkönig“ und „Orpheus“; ferner übersezte er eine große Anzahl moderner Opernbücher aus allen Sprachen.

In wiederum erneuter Gestalt erschien „Bastien und Bastienne“ im Jahre 1905 auf der Bühne der „Volksoper“ in Wien.

Kaiserjubiläums-Stadttheater.

Direktion: Rainer Simons.

Volksoper.

Dienstag, den 31. Oktober 1905.

Zum 1. Male:

Bastien und Bastienne.

Deutsches Singspiel in 1 Akt. Musik von W. A. Mozart.

(Komponiert 1768.)

Bearbeitung der Volksoper.

Musikalische Leitung: Alexander Zemlinsky.

Bühnenleitung: Rainer Simons.

Colas, ein alter Schäfer Hr. Lorbmann
 Bastien Hr. Groß
 Bastienne Fr. Petko.

Hierauf:

Die Nürnberger Zuppe.

Komische Oper in 1 Akt nach dem Französischen von Leuven und A. Beauplan, von Ernst Pasqué, Musik von Adolph Adam.

Musikalische Leitung: Gottfried Valbreich.

Bühnenleitung: Emeric Walter.

| | |
|---|--------------|
| Cornelius, Mechaniker und Spielwarenfabrikant | Gr. Lordmann |
| Benjamin, sein Sohn | Gr. König |
| Heinrich, sein Neffe und Gehilfe | Gr. Groß |
| Berta | Frl. Musil |

Ort der Handlung: Nürnberg, bei Cornelius.

Zum Schluß:

Pierrot.

(L'histoire d'un Pierrot.)

Pantomime in 3 Abteilungen von Mario Costa.

Musikalische Leitung: Dr. Ernst Foll.

Bühnenleitung: Direktor Rainer Simons.

| | |
|--------------------|----------------------|
| Pierrot | Gr. König |
| Louissette | Frl. Braun |
| Zulot | Gr. Wiltner-Schönbau |
| Bohinet | Gr. Prohaska |
| Fifine | Frl. Stora |
| Der kleine Pierrot | Al. Zimmermann. |

Rainer Simons wurde am 16. August 1869 als Sohn des Baritonisten Karl Simons geboren, der erfolgreich an den Stadttheatern in Breslau, Köln, Hamburg und an der Münchener Hofoper wirkte und den Richard Wagner durch eine eigenhändige, ihm gewidmete erste Niederschrift des „Feuerzaubers“ („Walküre“) auszeichnete. Zuletzt war Karl Simons Direktor des Düsseldorfener Stadttheaters, wo auch der junge Rainer Simons seine Gymnasialstudien abschloß und seine musikalische Ausbildung erhielt. Er sollte zunächst Jura studieren; als aber sein Vater plötzlich starb, mußte er als einziger Erbe die Leitung des Düsseldorfener Stadttheaters im Verein mit seiner Mutter als die „Erben des Karl Simons“ übernehmen. Zwei Spielzeiten währte diese erste Direktionsperiode des damals kaum 20jährigen Direktors, der von diesem Zeitpunkte ab fast ununterbrochen das Direktionszepter schwingen sollte. Dann ging Rainer Simons zu dem

berühmten Meisterfänger Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. Es folgte eine Stellung als Sänger in Königsberg i. Pr., wo man schon seine besondere Befähigung als Opernregisseur erkannte und ihn demgemäß beschäftigte. Später nahm er eine solche als Oberregisseur des Schauspiels am Stadttheater in Mainz an. Hier mußte er zunächst auch die Regie der Oper, dann als der damalige Direktor Brandes abtrat, auch die Direktion übernehmen. Fünf Jahre lang hatte er in Mainz die Leitung des Stadttheaters mit von Jahr zu Jahr steigendem künstlerischen und materiellen Erfolge. Im Jahre 1903 übernahm Rainer Simons sodann die Leitung des Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheaters und erwarb sich durch Einfügung der Volksoper in den Spielplan ein besonderes Verdienst um die Wiener Theaterverhältnisse.

Die Einrichtung dieser Neubearbeitung schließt sich völlig der Kalbedschen an, die Anzahl, Stellung und Auswahl der Musiknummern ist genau dieselbe, und nur der Worttext ist ein anderer.

Das vorliegende Buch gibt nun Mozarts Werk in zweifacher Gestalt. Zuerst in der ursprünglichen Weisternschen Fassung mit Dialog und Rezitativen, wie es komponiert wurde; jedoch ist auch für die Aufführung in dieser Form eine praktisch erprobte kürzere Bühneneinrichtung durch Klammern angedeutet. Sodann in der Simonsschen Neudichtung und Einrichtung für die Wiener Volksoper.

Der gleichzeitig erscheinende Klavierauszug stimmt völlig mit der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Original-Partitur überein, enthält aber, durch andre Schrift kenntlich gemacht, auch die Gesangstexte der neuen Simonsschen Bearbeitung, so daß aus dem vorliegenden Material die Aufführung sowohl in alter als in neuer Gestalt möglich ist.

So trete denn das liebliche Werk des Wunderknaben Mozart abermals seine Wanderung durch die Musikwelt an und erfreue auch ferner die Menschen, die an harmloser Fröhlichkeit Gefallen finden.

Berlin, am 150. Geburtstage Mozarts,
27. Januar 1906.

Georg Richard Kruse.