

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 10

Artikel: Jean-Jacques Rousseau als Musiker
Autor: Gysi, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759848>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jean-Jacques Rousseau als Musiker

von Fritz Gysi

Auf der großen Bühne der Académie royale de musique erlangte im Sommer des Jahres 1752 eine italienische Operngesellschaft Zutritt, die dort am 1. August Pergolesis Intermezzo *La serva padrona* zur Aufführung brachte. Das köstliche neapolitanische Stück war damals zwanzig Jahre alt und wurde in der Titelpartie gesungen von Anna Tonelli, dem künstlerischen Oberhaupt jener epochemachenden Stagione.¹⁾ Dieses an sich so harmlose Ereignis hat im literarischen und musikalischen Paris einen Parteikampf heraufbeschworen, der die Gemüter jahrelang in Spannung hielt, ja sogar auf politisches Gebiet überzugreifen drohte und erst entschieden wurde durch den endgültigen Sieg des Kosmopoliten Gluck über die im Formalismus erstarrte italienische Opernpraxis. Die langwierige Fehde zwischen den Buffonisten und Antibuffonisten ist in der Musikgeschichte vermerkt unter der ironischen Bezeichnung « Guerre des coins », weil bekanntlich die Anhänger der italienischen buffa unter der Loge der Königin, die Verfechter der französischen Nationaloper dagegen unter der Loge des Königs sich zu gruppieren pflegten.

Zu den aggressivsten Streitern, welche neben Diderot, d'Holbach, dem Baron Grimm und dessen Gegner, dem schlagfertigen Abbé Reynal in den Theaterkampf eingriffen, gehörte J.-J. Rousseau. Daß er, in leidenschaftlicher Begeisterung für die Gefühlsintensität der südlichen Melodik, sich unbedenklich auf Seite der Italiener stellte, schien niemandem verwunderlich, da der unerschrockene « citoyen de Genève » der französischen Musik schon zuvor bittere Wahrheiten ins Gesicht geschleudert hatte. Rousseau war um jene Zeit bereits mit seinem *Devin du village* beschäftigt, dem Singspiel, das, entgegen seiner ursprünglichen Bestimmung, das Fundament zur französischen opéra comique legen und als ein Hauptfaktor mithelfen sollte, Italiens Suprematie in der Pariser Oper zu brechen. Rousseau stand damals im vierzigsten Altersjahre, hatte nicht nur als abenteuernder Schriftsteller und Philosoph von sich reden gemacht, sondern auch im Bereiche der Tonkunst Mögliches und Unmögliches versucht.

¹⁾ Über die Tätigkeit der italienischen Truppe s. Lionel de la Laurencie, *La grande Saison italienne de 1752, Les Bouffons*, Paris 1912.

Um sich zu vergegenwärtigen, was jener Opernkrieg für Paris bedeutete und inwiefern er durch Rousseaus Eingreifen beeinflusst wurde, muß man daran erinnern, daß im 18. Jahrhundert Musik und Dichtung zwei Mächte waren, die sich sehr schlecht vertrugen und durch pedantische Grenzbegriffe in ihren Funktionen getrennt waren. Das Mißtrauen zwischen Komponisten und Literaten gab beständig Anlaß zu ästhetischen Fehden, die mit spitzer Feder ausgefochten wurden. Es ist das eine Zeiterscheinung, die durchaus nicht nur aufs Theater, auch nicht bloß auf Frankreich beschränkt blieb, sondern manches Mißverhältnis zwischen Text und Musik selbst bei einem Bach, Mozart oder Beethoven erklären hilft. Eines der größten Verdienste Rousseaus liegt darin, zwischen den verfeindeten Künsten vermittelt, ihr Wirken ein und demselben Ziele zugeführt zu haben. Der Mann, der den Perückenmenschen den Sinn für die Natur eingeimpft, der so manches ethische und soziale Gesetz umgestoßen, der die Romantik vorbereitet und der Revolution den Weg geebnet – der hat, weit mehr als man früher zugestehen wollte, auch in der Musikästhetik Wandlungen geschaffen, die seinen Namen auf immer mit der Tonkunst verknüpfen, Reformen, die ihn in verschiedener Hinsicht geradezu als einen Vorläufer Richard Wagners erscheinen lassen.

Musikgeschichtlich ist Rousseau einzureihen zwischen Rameau und Gluck. Drei Daten mögen das veranschaulichen: 1733 wurde Rameaus erstes Bühnenwerk, die tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* aufgeführt. Zwanzig Jahre darauf triumphiert Rousseaus *Dorfwahrsager* in der Großen Oper, und wiederum zwei Jahrzehnte später (1774) eröffnet dort Glucks *Iphigénie en Aulide* eine neue Domäne des Musikdramas. Wohl kennen wir unter Rousseaus Zeitgenossen Talente wie Mondonville, Dauvergne und Philidor, Komponisten wie Royer, Rébel und Francœur, lauter Musiker, die dem zugewanderten Genfer als Routiniers, namentlich in technischer Hinsicht, gewaltig überlegen waren. Trotzdem dürfen wir behaupten, daß ihr Schaffen, als Ausdruck und Symbol des Zeitwillens, nirgends so repräsentativ, für das französische Wesen bei weitem nicht so typisch ist wie jenes eine, äußerlich so unscheinbare Singspiel von Jean-Jacques, der *Devin du village*.

Wie war sein musikalischer Bildungsgang, bevor sich Rousseau zu diesem kleinen Meisterwerke aufraffte? Die Anfangsgründe hatte ihm seine Tante Suzon beigebracht, die, soweit es ihre Liebhabereien erlaubten, die Erziehung des Knaben überwachte. Etwas nachhaltiger scheint der Gesangsunterricht gewesen zu sein, den ihm seine Gönnerin,

Madame de Warens, erteilte. Wirkliche Studien aber konnten erst in Frage kommen, nachdem man Jean-Jacques in die Maîtrise der Kathedrale von Annecy verbracht, zum Organisten Le Maître (bekannt unter dem Spitznamen « le petit chat »), die er jedoch schon nach einem halben Jahre verließ, im stolzen Bewußtsein, jetzt alles erlernt zu haben, was er für die Karriere eines Musiklehrers für nötig erachtete. Im Vertrauen auf diese notdürftigsten Kenntnisse wagte er es denn auch, in Lausanne, im Salon des Juristen Treytorens das verdutzte Publikum mit einer höchst fragwürdigen Komposition¹⁾ zu brüskieren, über deren katastrophalen Ausgang in den *Confessions* eine amüsante Selbstkritik zu lesen ist. Rousseau jedoch war nicht der Mann, durch solch ein Fiasko sich abschrecken zu lassen. Auf irgendwelche Art wußte er Schüler aufzustöbern, wobei sich allerdings zwischen der praktischen Erfahrung der Zöglinge und des Magisters zuweilen ein groteskes Verhältnis ergab. Als er dann, nach mancherlei mißglückten Experimenten in Neuchâtel, Chambéry und Lyon, neunundzwanzigjährig sich in Paris niederließ (1741), da hatte er auch gleich eine Legitimation mitgebracht, nämlich ein in aller Stille ausgeklügeltes System einer neuen Notenschrift.²⁾ Der erhoffte Erfolg freilich blieb aus, denn die *Académie des Sciences* lehnte sein Ziffernprojekt höflich, aber bestimmt ab.

Der enttäuschte Ankömmling, rasch entschlossen, wandte sich einem andern Ressort zu und trat als Sekretär in den Dienst des Monsieur de Montaigu, des französischen Botschafters in Venedig. Dieses diplomatische Intermezzo dauerte zwar nur ein Jahr – der Herr Gesandte und sein musikbefflossener Attaché haderten sehr bald miteinander – jedoch es verschaffte Rousseau die Möglichkeit, neben andern venezianischen Vergnügungen die italienische Musik an der Quelle zu studieren. Der Aufenthalt bewirkte in ihm eine plötzliche Umkehr. Denn so sehr er zuvor der französischen Musik zugetan war, jetzt auf einmal begann Rousseaus Schwärmerei für die italienische Oper. Dessenungeachtet zeigt sein heroisches Ballett *Les muses galantes*, an dem er damals arbeitete und das er bei seiner Rückkehr nach Paris im Palais des Generalpächters La Pouplinière auf die Bretter brachte, noch keine Spur von italienischer Schreibweise, sondern steckt noch ganz in den Traditionen der Lully-Bühne. Das war im Jahre 1745. Die folgende Zeit bis zum Entwurf des *Devin* und dem Ausbruch des Buffonisten-

¹⁾ Es handelt sich um die durchaus dilettantische *Symphonie* aus dem Jahre 1730.

²⁾ Eingereicht am 22. August 1742 unter dem Titel *Projets concernant de nouveaux signes pour la musique*.

streites gehörte neben der literarischen Tätigkeit der Bereicherung seines musikalischen Wissens.

Rousseau, so oft und so gründlich er irrte, hat in seinen musikalischen Doktrinen etwas Bezwingendes, auf den ersten Blick Einleuchtendes. Das kommt zum großen Teil daher, daß er in eminentem Maße befähigt war, die Gesamterscheinung eines künstlerischen Vorgangs ins Auge zu fassen, ohne sich pedantisch ans Detail zu klammern. Sein Erkennen, auch in musikalischen Dingen, war ein absolut intuitives, nicht empirisches. Nicht der Genauigkeit objektiver Betrachtung verdankt er die Resultate seiner ästhetisch-wissenschaftlichen Studien, sondern einem mehr gefühlsmäßigen Erfassen der Zusammenhänge sowie einer sozusagen divinatorischen Veranlagung. Aus diesem Grunde kommt er weniger in Betracht als Führer durch das Wirrwar des Pariser Theatergezänkes denn als Verkünder zukünftiger Wahrheiten.

Gewiß, seine musikalische Bildung weist bedenkliche, fast unverzeihliche Lücken auf. Was er für sich selber brauchte, das freilich besaß er wohl. Aber das war eben lange nicht alles, was ihm nach außen hin zur Festigung seiner exponierten Stellung vonnöten war. Bei aller Sympathie für die Natürlichkeit seiner Auslegung – man darf nicht übersehen, wie willkürlich oft seine Folgerungen sind und wie raffiniert er zu Werke ging, wenn es sich darum handelte, eine wissenschaftliche Blöße zu decken. Nicht selten nämlich hat Rousseau zu dem sehr billigen Mittel gegriffen, alles, was er sich nicht in eigener Schulung erworben, kurzerhand zu ignorieren, einfach wegzudisputieren oder gar zu beschimpfen. Diese bequeme Taktik ersparte ihm manche Verlegenheit, und seine Eloquenz war eindringlich genug, um seinen Gegnern und Bewunderern auch dasjenige vorzutäuschen, was er in Wirklichkeit nicht besaß, nämlich ein geregeltes Wissen in den musikalischen Disziplinen.

Rousseaus eigentliche Kampfansage an die französische Musik, die finden wir in den im November 1753 veröffentlichten *Lettres sur la musique française*. Entsprechend seiner Unbefangenheit in kulturphilosophischen Dingen ging der mit feinem Spürsinn begabte Autodidakt auch hier exemplarisch vor. Er mußte die Folgen voraussehen, wenn er in diesem berühmten Erlaß, der die Kernpunkte seiner Musikästhetik enthält, behauptete, die französische Musik sei eine fette Gans, die sich nur schwerfällig fortbewege, während er die Grazilität der italienischen Tonsprache mit dem Flug der Schwalbe verglich: « Une oie grasse ne vole pas comme une hirondelle. » Der Ton, den Jean-Jacques in seinem

äußerst geschickten Pamphlet anslug, war überhaupt ein so unmißverständlicher, daß wir es ihm gerne glauben, wenn er versichert, der « coin du roi », d. h. die Ritterschaft der nationalen tragédie lyrique, sei durch die *Lettres sur la musique française* dahingerafft worden. Indessen hatte es Rousseau nicht auf eine radikale Verdammung der französischen Musik abgesehen; was er anstrebte, das war nicht eine Entwurzelung des Bestehenden, sondern ein Bessermachen.

Als seinen Hauptfeind betrachtete er mit Recht Jean-Philippe Rameau, den Pariser Musikgewaltigen. Gegen ihn und seine Paladine in erster Linie richtete sich seine Offensive. War Rousseau berechtigt, gegen ein Genie wie Rameau, gegen einen in seinen künstlerischen Absichten so lautern Musiker solcherart vorzugehen? Man kann diese Frage mit Ja und mit Nein beantworten. Denn Rameau hat sich dem Neuling gegenüber von Anfang an sehr störrisch, ja brutal abweisend verhalten und ihn mit ganz grundlosen Verdächtigungen gequält. Rousseau selber hat eine eingehende Erklärung darüber abgegeben, wie die unselige Feindschaft zustandekam. Er konnte es dem großen Theoretiker und Musikdramatiker nie vergessen, daß er ihn öffentlich als « un petit pillard, sans talent et sans goût »¹⁾ gebrandmarkt hatte.

Ein Vergleich zwischen den Kunstzielen der beiden Antagonisten wird uns ihre Gegnerschaft, die sich so unschön auch aufs Persönliche übertrug, verständlicher machen. Rameaus Musik hat ihren Ursprung in rein gedanklichen Erwägungen. « Un génie étouffé par trop de savoir »²⁾ – so hat ihn Rousseau einmal charakterisiert. Es ist eine Kunst nach den Gesetzen strenger Wissenschaftlichkeit, eine Musik, welche verallgemeinert und dem individuellen Erleben absichtlich aus dem Wege geht, die in ihrer abstrakten Größe und Reinheit als erste Bedingungen mathematische Klarheit und seelisches Gleichgewicht verlangt. Eine Musik, die letzten Endes nur der Vernunft gehorcht. Wie ganz anders dagegen das, was Rousseau lehrte und in seinem *Devin* verwirklichte! Hier erklärt sich alles aus dem Instinkt, aus dem einfach menschlichen Erleben, und viel freier, sorgloser und vor allem emotionaler als bei Rameau, der sich z. B. auf meteorologische und landschaftliche Schilderungen nicht übel verstand, ergeht sich hier die Musik innerhalb des Begriffs Natur.

« Il faut que la musique s'approche de la nature. » Diesen Satz hat

¹⁾ *Confessions*.

²⁾ *Lettre à Monsieur Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, anonym erschienen 1752.

Rousseau immer wieder geprägt. Er gilt freilich, auf sein eigenes Schaffen angewendet, nur unter gewissen Einschränkungen. Denn die Rückkehr zur Natur in Rousseaus Werken vollzog sich unter wesentlichen Hemmungen und Schwierigkeiten. Bei aller Energie, Bestehendes umzuwerten und Neues zu entwerfen, besaß er als Musiker doch nicht Entschiedenheit genug, sich den Fesseln zu entwinden, welche ein ganzes Jahrhundert geschmiedet hatte. So blieb denn auch bei ihm manches im Konventionellen stecken, und seinen Bühnenfiguren hängt noch dieses und jenes Zöpfchen an. Es wird z. B. auch im *Devin* noch recht überflüssig und ostentativ mit Bändern und sonstigem Firlefanz gespielt. Übrigens hat Rousseau, wenn er von der Natur spricht, durchaus nicht immer jenes durch Geßner in der Literatur, durch Watteau in der Malerei entdeckte pittoreske Schäfertum im Auge, sondern was er als Naturreich in der Welt der Klänge erträumt, das tendiert vielmehr nach einem nie und nirgends zu verwirklichenden Idealzustand.

In der Schilderung von Naturvorgängen – man denke an die zahlreichen Tempêtes, Meersinfonien und pastoralen Exkursionen in der klassischen Oper – war ihm Rameau mit seinen Schülern und Weggenossen weit voraus. In einem Punkte jedoch war Rousseaus Vorgehen neu und überraschend: er hat das harmlose Liebesspiel des *Devin* in ein dörfliches Milieu verlegt und damit jenen heroisch-klassizistischen Schauplätzen, wie sie seit Lully das französische Musikdrama beherrschten, für immer Lebewohl gesagt. Schäferereien und Naturidyllen gab es zwar auch vor Rousseau auf der Bühne der Académie royale, jedoch sie wirkten verlogen im Wust ihres figürlichen Durcheinanders, unter dem Drucke des mythologischen Ballastes. Bei Rousseaus Personen dagegen sehen wir zur Echtheit der Umgebung auch die Echtheit der Empfindung gesellt. Vermöge dieser Entthronung der traditionellen dramaturgischen Gesetze trug sein *Dorfwahrsager*, der sich 76 Jahre lang im Pariser Repertoire zu behaupten vermochte, einen dreifachen Sieg davon: erstens über die gestelzte, von Göttern und Heroen wimmelnde Nationaloper, sodann über die naturwidrige, einzig virtuoson Zwecken dienende *opera seria* der Italiener und schließlich über jene Spezies der *opéra comique*, worin es Dichter und Komponisten auf die Verspottung der Bourgeoisie abgesehen hatten.

Wo immer wir Jean-Jacques Rousseau auf seinen musikalischen Streifzügen begleiten, überall erscheint er als ausgesprochener Autodidakt. Einen wirklichen Lehrer hat er nie gehabt, und von einem systematischen Unterricht konnte bei seinem ziellosen Umherschweifen

in der Jugend, bei seiner Unschlüssigkeit, welchem Berufe er sich widmen sollte, keine Rede sein. Alles, was er sich angeeignet an theoretischen und geschichtlichen Kenntnissen, das verdankt er der Abgeschiedenheit von Les Charmettes, wo er ein Einsiedlerleben führte wie nachmals in Montmorency und, in Lektüre und Meditation vertieft, an dem Gedankengebäude zimmerte, mit dem er als Philosoph die Welt überraschen sollte.

Als ausübender Musiker vermochte Rousseau zwar seinen eigenen Ansprüchen zu genügen, nicht aber bei andern Eindruck zu machen. Wohl hat er in der Kindheit unter geistlicher Aufsicht singen gelernt, und mit dem Cembalo stand er zeit seines Lebens in guter Freundschaft. Es blieb sein Trost auch in der Verbitterung der letzten Tage. Sein Lieblingsinstrument aber war die Flöte, auf welcher er sich schon vor den Sängerknaben von Annecy produziert hatte. Auch als er dann notdürftig instrumentieren gelernt, da hat es ihm der weiche Klang der flûte à bec besonders angetan, während er sich der Oboe gegenüber skeptisch verhielt, da nach seiner Behauptung dieses Instrument punkto Reinheit immer unzuverlässig sei. Eben zur Zeit seiner eifrigsten Tätigkeit in Paris kam dort der Gebrauch der Klarinette auf. Auch Jean-Jacques empfand sie als eine willkommene Bereicherung des Orchesterkolorites, und trotzdem seine Leidenschaft – wie er immer wieder betont – der *gesungenen* Melodie galt, ließ er es sich nicht nehmen, für die Klarinette mehrere Kompositionen zu schreiben. In Venedig hatte er öfters Gelegenheit, sich im Ensemblespiel zu üben. Dort auch bekam er zum erstenmal in sachgemäßer Ausführung eigene Musik zu hören.

Eine schwache Seite bei ihm war das Partiturlesen. Die vielen Schlüssel machten ihm arg zu schaffen. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß er hauptsächlich aus diesem Grunde ein neues, vereinfachtes Notensystem zu finden bemüht war. Wenngleich sein in ländlicher Zurückgezogenheit ausgearbeitetes Projekt vor dem Pariser Professorenkollegium keine Gnade fand, das Problem einer Ziffernnotenschrift hat ihn auch fürderhin nicht in Ruhe gelassen. Es ist dieses Experimentieren übrigens typisch für seinen allgemeinen Umwälzungseifer. Denn immer da, wo Rousseau, aus Gründen einer lückenhaften Erziehung, versagte, da suchte er das Manko in der Außenwelt und nicht in sich selber und war dann gleich mit Verbesserungsvorschlägen zur Hand, welche der Menschheit im allgemeinen zugedacht waren.

Psychologisch nicht so ohne weiteres verständlich ist es, warum Jean-Jacques, auf der Höhe seiner musikalischen Laufbahn angelangt, plötz-

lich Kehrt machte, das produktive Musizieren aufgab und von heute auf morgen Notenschreiber im rein mechanischen Sinne wurde. Das berufliche Dilemma war ihm von jeher eine harte Pein. Jetzt, da er sich dem vierzigsten Altersjahre näherte, mußte irgendein Entscheid getroffen werden. Seiner pädagogischen Mühen war er satt, und ebenso kalt ließ ihn das Amt eines Sekretärs. Folglich, um sich materiell eine sichere Position zu schaffen, wurde er Kopist. Man hat ausgerechnet, daß Rousseau während eines Zeitraums von sieben Jahren 11 185 Notenblätter¹⁾ abgeschrieben hat. Auch als er zu altern begann, ließ er nur ungern von dieser Beschäftigung. Die Züge seiner Hand sind kenntlich in zahlreichen Abschriften lateinischer, französischer und italienischer Musik, welche die Pariser Nationalbibliothek bewahrt.

Wir wollen eine kurze Umschau halten in Jean-Jacques musikalischem Lebenswerk. Ich beginne mit den *Muses galantes*. Der Form und dem Inhalt nach handelt es sich um ein Tanzdivertissement, zu welchem er während einer Krankheit – im Fiebertraum, wie er sagt – die Anregung schöpfte und das er im Juli 1745 vollendete. Es war nicht sein erster musikdramatischer Versuch, doch sind uns leider die Partituren zu den zeitlich weiter zurückliegenden Opern *Iphis et Anaxarète* und *La découverte du nouveau monde*²⁾ verloren gegangen. Die *Muses galantes*, bestehend aus einem Prolog und drei Entrées, worin Amor als Sieger über alle Hindernisse, worin als Hauptpersonen ferner Tasso (später durch Hesiod ersetzt), Ovid und Anakreon auftreten, sind in der Haltung ihrer Musik noch durchaus französisch, weniger wichtig übrigens durch ihren künstlerischen Gehalt als durch die mißlichen Begleiterscheinungen anläßlich der Première im Palais des Herrn La Pouplinière. An jenem Tage nämlich entspann sich die heftige Feindschaft zwischen Rameau und dem aufstrebenden jüngern Talent. Für beide Teile ein unheilvolles Rencontre, wobei wir entschieden Rameau als den Anstifter bezeichnen müssen. Nicht nur, daß er sich weigerte die *Muses galantes* überhaupt anzuhören, er beschimpfte überdies den Komponisten « avec une brutalité qui scandalisa tout le monde » (wie Rousseau selber erzählt) und scheute sich nicht, es Jean-Jacques offen ins Gesicht zu sagen, das Gute in seiner Ballettoper sei aus andern Werken zusammengestohlen, das übrige von einem Ignoranten, der von Musik keine Ahnung habe. Die Folge des Vorfalles war beidseitiger

¹⁾ J. Tiersot *J.-J. Rousseau*, p. 268.

²⁾ *Iphis*, komponiert gegen 1740 in Chambéry, *La découverte du nouveau monde*, 1741 in Lyon.

lebenslänglicher Haß. Es kam dann, durch die Bemühungen des Duc de Richelieu, immerhin eine integrale Aufführung der *Muses galantes* zustande, beim Intendanten des Menus, auf königliche Kosten und unter der Leitung von Francœur, schließlich sogar (1747) in der Großen Oper. Dann aber verschwand das Werk von der Bühne und ist seitdem nicht wieder gegeben worden.

Gegenüber dem andern, was nun folgte und was Rousseau auf immer mit der Geschichte des Singspiels verknüpft, gegenüber dem *Devin du village*, erwiesen sich die Proteste Rameaus und seiner Helfershelfer als machtlos. Das frische, naive Pastorale blieb immun gegen alle Verdächtigungen, die von offizieller Seite darauf einstürmten. Rousseau hat den *Dorfwahrsager* geschrieben unter den schattigen Parkbäumen von Passy, wo ihm sein Freund Mussard ein gastliches Asyl bereitet hatte. Der Inhalt dieses ländlichen Sittentableaus ist äußerst einfach. Ein Bursche und ein Mädchen, halbe Kinder noch, bangen beide um den Verlust ihres Liebesglückes. Sie holen sich Rat bei einem alten Schäfer, der sich mit dem Nimbus des Zauberers zu umgeben weiß, in Wirklichkeit aber mit den einfachsten psychologischen Kniffen das schmollende Pärchen versöhnt. Geläufiger ist uns der bukolische Stoff aus Mozarts Operette *Bastien und Bastienne*. Die szenische Disposition ist hier genau dieselbe. Mozart, der den *Devin* von seinem Pariser Aufenthalte (1764) her sehr wohl kannte, hat zwar den gesprochenen Dialog beibehalten. Das aber, was er in Musik setzte, entspricht genau den von Rousseau komponierten Stellen.

(Schluß folgt.)