

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 18 (1998)
Rubrik: Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld

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: 24.12.2025

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

J. J. Rousseaus *Devin du village* und sein Weg über Favart zu Mozarts *Bastien und Bastienne*

Hugo Blank

Die folgenden Bemühungen legen in einem ersten Teil die Umstände der Entstehung des *Devin* dar, versuchen die unterschiedlichen Ausgaben der Partituren und Libretti zu sortieren und fragen nach der Einordnung des *Devin* sowie danach, welchen Wert Rousseau dem Chor beimaß. Sodann werden die beiden Fassungen der Favart-Parodie skizziert und das Verhältnis zwischen *Devin* und *Bastien und Bastienne* skizziert. Abschließend schließt eine Bibliographie an, deren Absicht es war, nichts zum Thema Erhebliches auszulassen. – Die dritte Abteilung gibt eine chronologische Übersicht über die verschiedenen Partiturausgaben und Manuskripte mit ihren Signaturen in zahlreichen europäischen Bibliotheken.

Inhalt

A: Aufsatz, S. 12;
I. Rousseau und die Musik, S. 12; – II. *Le Devin du village*, S. 15; – III. Ist Rousseau der Komponist des *Devin du village*?, S. 20; – IV. Partituren und Libretti des *Devin du village*, S. 22; – V. Der Opéra-comique, S. 30; – VI. Fragen zum *Devin*, S. 35; – VII. Die *Devin*-Parodie von Marie-Justine Favart, S. 42; – VIII. Mozarts *Bastien und Bastienne*, S. 50; – IX. Rousseau und Mozart, S. 53;
B: Bibliographie, S. 65; – C: Partiturn, Manuskripte, Bearbeitungen, S. 100;

Abkürzungen:

Ar = Archiv / Archives; – Ar.JJ = Archives Jean-Jacques Rousseau; – As.Nat. = Bibliothèque de l'Assemblée Nationale (Palais Bourbon); – Bib. = Bibliothek / Bibliothèque; – Bib.mun. = Bibliothèque municipale; – BNf = Bibliothèque nationale de France, Paris; – Bst. Ar. = Bibliothèque de l'arsenal; – Bst. Opéra = Bibliothèque musicale de l'Opéra; – Bpu = Bibliothèque publique et universitaire; – Cat.gen. = Catalogue général des Bst.; – Cons. = Conservation de musique; – Conf. = Confessions; – CC. = Correspondance générale; – DC. = Documents; – D-L = *Devin* u. Lesur: *Dictionnaire des auteurs de musique*; – IMV = Institut et Musée Voltaire; – NMA / AMA = Neue / Alte Mozart-Ausgabe (Gesamtausgabe); – RISM = Répertoire international des sources musicales; – 7^e é. = 9 livres 4 sols (= 1803); – B.1335 = Band II, p. 1335;

J. J. Rousseaus *Devin du village* und sein Weg über Favart zu Mozarts *Bastien und Bastienne*

Hugo Blank

Die folgenden Bemühungen legen in einem ersten Teil die Umstände der Entstehung des *Devin* dar, versuchen die unterschiedlichen Ausgaben der Partituren und Libretti zu sortieren und fragen nach der Einordnung des *Devin* sowie danach, welchen Wert Rousseau dem Chor beimass. Sodann werden die beiden Fassungen der Favart-Parodie skizziert und das Verhältnis des mozartischen Singspiels zum *Devin* beleuchtet. – Es schliesst sich eine Bibliographie an, deren Absicht es war, nichts zum Thema Erhebliches auszulassen. – Die dritte Abteilung gibt eine chronologische Übersicht über die verschiedenen Partiturausgaben und Manuskripte mit ihren Signaturen in zahlreichen europäischen Bibliotheken.

Inhalt

A: Aufsatz, S. 12;

I. Rousseau und die Musik, S. 12; – II. *Le Devin du village*, S. 15; – III. Ist Rousseau der Komponist des *Devin du village*?, S. 20; – IV. Partituren und Libretti des *Devin du village*, S. 22; – V. Der Opéra-comique, S. 30; – VI. Fragen zum *Devin*, S. 35; – VII. Die *Devin*-Parodie von Marie-Justine Favart, S. 42; – VIII. Mozarts *Bastien und Bastienne*, S. 50; – IX. Rousseau und Mozart, S. 53; B: Bibliographie, S. 65; – C: Partituren, Manuskripte, Bearbeitungen, S. 100;

Abkürzungen:

Ar = Archiv / Archives; – ArJJR = Archives Jean-Jacques Rousseau; – Ass.Nat. = Bibliothèque de l'Assemblée Nationale (Palais Bourbon); – Bib = Bibliothek / Bibliothèque; – BibMun = Bibliothèque municipale; – BnF = Bibliothèque nationale de France, Paris; – BnF, Ars = Bibliothèque de l'Arsenal; – BnF, Opéra = Bibliothèque musée de l'Opéra; – Bpu = Bibliothèque publique et universitaire; – Cat.gén. = Catalogue général der BnF; – Cons = Conservatoire de musique; – Conf. = Confessions; – CC. = Correspondance complète; – OC. = Oeuvres complètes; – D-L = Devriès u. Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*; – IMV = Institut et Musée Voltaire; – NMA / AMA = Neue / Alte Mozart-Ausgabe (Gesamtausgabe); – RISM = Répertoire international des sources musicales; – 9.^{ll} 4.^s = 9 livres 4 sols (= sous); – II,1885 = Band II, p. 1885;

I. Rousseau und die Musik¹

Bis über sein 40. Lebensjahr hinaus betrachtete sich Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) vor allem als Musiker, und bis an sein Lebensende beanspruchte er, einer zu sein: «J.J. était né pour la Musique», sagt er über sich selbst noch gegen Ende seines Lebens.² Auch in Paris, wo er von 1742-43 und dann von 1744-56 weilte,³ galt er zunächst als Musiker, bis nach 1750 sein Ruf als Schriftsteller bald überwog. Doch von 1751 an verdiente sich Rousseau die regelmässigen Einkünfte längere Zeit durch Notenkopieren, eine Tätigkeit, die er 1770 wieder aufnahm und bis 1777, also kurz vor seinem Tode, durchhielt.⁴

Schon vor seiner Pariser Zeit hatte Rousseau in Chambéry und Lyon Musik komponiert. Nach Paris brachte er ein neues von ihm entworfenes System der Musiknotierung durch Zahlen mit, das allerdings sinnlos ist, da unanschaulich

1 Charles Wirz, der kenntnisreiche Direktor des Institut et Musée Voltaire in Genf, Mitarbeiter an der Gesamtausgabe der Rousseau-Werke in der Pléiade-Reihe, langjähriger Redaktor der *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* und noch immer Sekretär der Société Jean-Jacques Rousseau, hat den Verfasser in vielfältiger Weise beraten und ihm immer wieder seine überaus tatkräftige, zuvorkommende und selbstlose Hilfe zugute kommen lassen. Ohne diese Hilfe wäre die vorliegende Arbeit nicht so weit gediehen. Der Verfasser ist Charles Wirz zu grossem Dank verpflichtet. – Eine Vorform dieses Aufsatzes erschien 1997 in: Gässler, Roland; Riethmüller, Walter (Hgg.): *Künstlerisches Wirken: Kunst und Künstlertum in Gesellschaft, Kultur und Erziehung*. In memoriam Richard Beilharz. Weinheim: Deutscher Studien-Verlag, 1997 (Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Heidelberg ; 31), p. 68-96.

2 So im *Deuxième Dialogue*, OC., I, 872; kurz darauf, p. 873, heisst es: «Je n'ai vu nul homme aussi passionné que lui pour la musique mais seulement pour celle qui parle à son coeur» (Entstehung der *Dialogues*: 1772-76, veröff. postum). Ebenso heisst es in *Conf. V*: «Il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aye aimé constamment dans tous les tems.» (OC., I, 181).

3 Für Charles Wirz (Rousseau: éditions..., p. 362-363) ist es unzweifelhaft, dass Rousseau erst im Juli 1742 nach Paris kam und nicht, wie in den *Conf. (OC., I, 178)* geäussert, im Herbst 1741. – Rousseau behauptet zwar in den *Conf. IX (OC., I, 403)*, er sei nach dem 9.4.1756 nur für kürzere Zeit nach Paris zurückgekehrt, aber er lebte dort wieder vom Sommer 1770 bis Mai 1778, kurz vor seinem Tode.

4 Mehrfach spricht er vom *métier*, so in einem Brief an Frau von Warens: «Avec toute cette gloire je continue à vivre de mon métier de copiste qui me rend indépendant [...]» (13.2.1753, CC., II, 212); und in den *Conf. IX*: «Mon métier de copiste de musique n'étoit ni brillant ni lucratif, mais il étoit sûr.» (OC., I, 402); cf. *Conf. VIII*, OC. I, 363, wo es heisst: «[...] je n'ai quitté ce métier que par force pour le reprendre aussitôt que je pourrai», und dazu Anm. ibid. p. 1434; – Cf. *Deuxième Dialogue*, OC., I, 831 u. 1684-85; I, 875 u. 1702. – Trousson, op.c. I, 297 und, für den August 1777 wegen schwächer werdender Sehkraft, II, 437: «il dut renoncer à la copie». – Nicht bekannt ist, wann Rousseau diese Tätigkeit unterbrach, wahrscheinlich jedoch während der ganzen 60er Jahre.

und überdies nur für einfache Musik in Betracht kommend.⁵ Rousseau ist trotz seinem späteren Zerwürfnis mit Rameau aufrichtig genug, einzuräumen, dass dieser den schwachen Punkt des neuen Notensystems sofort erkannt habe.⁶ Für die *Encyclopédie* – jenes 1747 begonnene, von Diderot geleitete gewaltige Unterfangen, das Wissen der Zeit in einem Lexikon gesammelt darzustellen – verfasste Rousseau die Musikartikel, die er später, zu einem *Dictionnaire de musique* erweitert, getrennt herausgab (1767 / 68). Vehement griff er in die *Querelle des Bouffons* ein (1752 / 53), jene musikalische Pressefehde, in welcher er für die italienische Musik Partei ergriff und gegen die französische, wobei er von dieser behauptete, sie sei gar keine Musik und werde auch nie eine sein. In der späteren *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes* (nach 1774) betrachtete man Rousseau als Parteigänger Glucks, obwohl er sich nicht öffentlich äusserte.⁷ Der Musik vornehmlich galt sein Ehrgeiz auch noch lange nach dem Zeitpunkt, als er durch Zufall zum Philosophen geworden war; denn die unerwartete literarische Berühmtheit aufgrund der Abhandlung *Über Wissenschaften und Künste*, 1750, war schon bald übertroffen durch den erstaunlichen und langanhaltenden Erfolg der kleinen Oper *Le Devin du village* (*Der Dorfwahrsager*, 1752).

Bis zu diesem Zeitpunkt, den zwei Jahren also zwischen der ersten Abhandlung und dem *Devin*, konnte Rousseau als Dichter, bzw. Schriftsteller nichts Achtbares vorweisen: Eine der zwischen 1729 (1732?) und 1747 begonnenen vier Komödien blieb unvollendet; die vierte, *Narcisse*, überarbeitet endlich im Dezember 1752 auf der Bühne, wurde nach zwei Aufführungen wieder abgesetzt;⁸ die 1754 begonnene Tragödie *La Mort de Lucrece* blieb gleichfalls unfertig. Anders der *Devin du village*: Er hielt sich an der Pariser

5 Cf. *Conf.* VI, OC. I, 271-272 und *ibid.* p. 282 ad 2.

6 «La seule objection solide qu'il y eut à faire à mon Système y fut faite par Rameau. [...]» (*Conf.*, VII, 6; OC., I, 285-286).

7 Die 61 Pamphlete allein des Buffonistenstreits (1752-1754) füllen drei dicke Bände von zusammen etwa 2400 Seiten: *Querelle des Bouffons*, ed. Launay, Reprint Genf: Minkoff, 1973; – jene der *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, ed. Lesure, Reprint Genf: Minkoff, 1984, zwei Bände von etwa 1140 Seiten. – Nur zwei kurze Texte Rousseaus beziehen sich auf Gluck: Die *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck* sind unfertig und postum erschienen; und der durchaus beachtenswerte *Extrait d'une réponse du petit Faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de Gluck*, ebenfalls (wenn wir die Angaben der OC. richtig verstehen) postum erschienen, ist auch nur ein Entwurf. Cf. OC. V, pp. CCXXIX-CCXXXII, u. 441-465.

8 cf. Trousson, op.c., I, 294-295.

Oper bis ins 19. Jahrhundert,⁹ ja er wurde 1864 im Théâtre lyrique du Vaudeville wieder aufgenommen und dann noch 1912 am Opéra Comique mit einer von Julien Tiersot eingerichteten Partitur gespielt.¹⁰ Man druckte ihn schon früh im Ausland sowohl in Originalsprache wie in Übersetzung, er wurde in zahlreichen europäischen und überseeischen Städten aufgeführt,¹¹ ja erfuhr schon 1753 die Ehre einer bedeutenden Parodie (Favart).

Indessen war Rousseau kein wirklicher Musiker, und mit dem von ihm geschmähten Jean-Philippe Rameau würde ihn heute niemand mehr vergleichen. Immerhin hatte er 1745 den Auftrag erhalten, die Voltaire-Rameau'sche Ballett-Komödie *La Princesse de Navarre* zu einer Oper, *Les Fêtes de Ramire*, umzuarbeiten, wobei er die drei Akte auf einen verkürzte, Rezitative und modulierende Überleitungen für die Arien hinzufügte, sowie eine neue Ouvertüre schrieb. Rousseaus fertige Arbeit fiel dann einer Intrige zum Opfer; das Werk wurde ohne seine Zusätze aufgeführt, erhaltene Reste unter Rameaus Werken veröffentlicht.¹² Seine übrige Opernmusik ging zum grössten Teil verloren: die Musik zu *Iphis et Anaxarète* (Chambéry; 1737?, '39?, '40?) habe er selbst verbrannt, ebenso die zu *La Découverte du Nouveau Monde* (Lyon; 1740-41); die spätere zu *Daphnis et Chloé* (1774) geriet über den ersten Akt nicht hinaus; zu seinem Monodram *Pygmalion* (1762) schrieb Rousseau selber nur zwei Musikstücke; und der einzig überkommene Akt aus den *Muses galantes* (1743-45), den Baud-Bovy 1957 auf Platte einspielte, ist eine eher trockene Imitation von Rameau oder Lully, – wie Rousseau ja später selbst eingestehen sollte, er habe nichts als französische Musik geschrieben, während er doch nur die italienische liebe.¹³ Ausser Opernmusik

9 Nach Trousson, op.c., I,297, wurde das Stück bis 1829 über 400mal gespielt. – Angermüller (Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. VII) zitiert das *Journal de l'Opéra* mit 544 Aufführungen zwischen dem 1. März 1753 und dem 3. Juni 1829; ebenso: Angermüller: *Mozart: die Opern von der Uraufführung bis heute*, op.c.p. 19. Genaue Zahlen für einzelne Epochen bei Angermüller: Mozart und Rousseau, Zur Textgrundlage von «Bastien und Bastienne», l.c.p. 26. – Nach Lajarte, op.c., I,229, hielt sich der *Devin* 76 Jahre lang im Repertoire und wurde «fast 400mal aufgeführt».

10 Diese Daten mit Nennung der Ausführenden aus einer Anlage des Partitur-Manuskripts in der Bibliothek der französischen Assemblée nationale, Sign.: Ms. 1517 (Z.438).

11 Alfred Loewenberg: *Annals of opera*, ed.c., I, Sp. 217-218 nennt: Brüssel, Lyon, Den Haag, Stockholm, Frankfurt, Wien, Turin, Liège, Warschau, Hamburg, Göteborg, Stockholm, Amsterdam, New York, Köln, St. Petersburg, Bern, Kassel, Quebeck, Algier.

12 Cf. Conf. VII (OC., I,333-339); cf. Baud-Bovy, Samuel: Rameau, Voltaire et Rousseau. In: *Schweizerische Musikzeitung* 116 (1976) 3, p. 152-157. – idem: Jean-Jacques Rousseau et la musique. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 38 (1969-1971), p. 259-263

13 *Dictionnaire de musique*, Artikel *Copiste*, nach Anfang, OC., V,735. – Über die *Muses galantes* (1743-1745) wird er 15 Jahre später urteilen: «Cet opera est detestable; il a été fait avant que j'eusse aucune véritable idée de Musique; en un mot, c'est de la musique française [...]» (Brief an Lenieps v. 5.4.59, CC. VI,57).

komponierte Rousseau auch zwei Symphonien (1730, 1751, verloren), Kantaten (1733-37, verloren), fünf lateinische (d.h. katholische) Motetten für Solostimmen und Orchester bzw. Generalbass (1752, '57, '67-68, '72) sowie etwa 100 Lieder und Duos (1743-77), postum gesammelt und 1781 veröffentlicht (*Les Consolations des misères de ma vie*),¹⁴ von denen kaum eine Handvoll so geläufig wurden, dass sie auch in Einzelausgaben erschienen.¹⁵

II. Le Devin du village

Aus diesem nicht ganz geringen, aber insgesamt doch bedeutungslosen Schaffen ragt der *Devin* einsam heraus. Bis 1750 hatte Rousseau zwar viel von sich reden gemacht, jedoch kein einziges erfolgreiches Werk geschaffen. Nun wird er plötzlich berühmt durch seine der Akademie von Dijon vorgelegte und mit dem Preis gekrönte Abhandlung auf die Frage: *Hat die Erneuerung von Wissenschaften und Künsten dazu beigetragen, die Sitten zu verbessern?*¹⁶ Seine Gegenposition zum Fortschrittsglauben der Enzyklopädisten trägt ihm natürlich Kritik und Feindschaft ein. Da ereilt ihn der Erfolg ein weiteres Mal über den *Devin du village*. Dieser sei, so berichtet Rousseau, im März 1752 während eines Badeaufenthaltes mit Freunden in Passy (heute das XVI. Arrondissement von Paris) begonnen und innerhalb von etwa vier Wochen fertiggestellt worden.¹⁷ Während einer Probe an der Oper setzten sich zwei gerade anwesende Kulturbeauftragte des Königs dafür ein, die Uraufführung für den Hof vorzubehalten.¹⁸ So fand die erste Aufführung in Fontainebleau am 18. Oktober 1752 vor dem König und dem ganzen Hof statt und, da sie dem König überaus gefiel, eine weitere am 24. Oktober. Am 1. März 1753 durfte das Stück endlich in Paris vor der *Académie royale de musique*, d.h. der Oper, gegeben werden. Wiederum vor dem König wurde es am 4. und 6. März, zum

14 Laut Rousseaus Register sind es 83 chansons, 10 ariettes, 3 duos (cf. OC., I,1686).

15 Tiersot, op.c.p. 275-278, gibt eine wohl vollständige Liste der Kompositionen Rousseaus, aber ohne die genaue Anzahl der Lieder zu nennen. Das Verzeichnis bei Jansen, op.c.p. 480-482, ist unübersichtlich und mit den musiktheoretischen Schriften vermengt. – Hier wäre auch die Arbeit von Dominique Muller über Rousseaus *Canzoni da batello* zu nennen.

16 Der im *Mercure de France* vom Oktober 1749, p. 153-155, ausgeschriebene «Prix de Morale» der *Académie des Sciences et Belles-Lettres de Dijon* ist tatsächlich ohne Vordersatz als indirekte Frage formuliert: *Si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs*. Cf. OC., III,1237-1238.

17 Genau: 6 Tage in Passy, 3 Wochen in Paris, aber noch ohne das Divertissement (den 2. Teil, das Ballett): cf. Conf. VIII, OC. I,374-375; – cf. Trousson, op.c. I,288-289

18 Conf., ibid. p. 375-376; cf. Trousson, I,289

Karneval, in dem 1750 für die Marquise de Pompadour gebauten Schloss Bellevue erneut aufgeführt, wobei Mme de Pompadour die Rolle des Colin und der Marquis de La Salle diejenige des Devin übernahmen; am 9. März folgte eine Aufführung in Trianon.¹⁹ Immer wieder stand das Werk in Paris auf dem Spielplan, und Rousseau selbst konnte auch Aufführungen in Strassburg (1765) und Lyon (1770) beiwohnen, sowie in Grenoble (1768) die Huldigung einer Serenade aus *Devin*-Stücken entgegennehmen;²⁰ von einer besonders aufwendigen Inszenierung in Versailles, 1763, berichtet Spire Pitou.²¹ Für die Uraufführung in Fontainebleau empfing Rousseau vom König 100 Louis d'or und 50 von der Marquise für Bellevue;²² dem König und Frau von Pompadour schenkte Rousseau je eine Partitur des *Devin*, die nun in der französischen Nationalbibliothek liegen, neben einer weiteren, aus dem Besitz von Marie-Antoinette.²³

Der Inhalt der kleinen Oper ist denkbar einfach: Eine Schäferin (Colette) beklagt die Flatterhaftigkeit ihres Schäfers (Colin), der auch Erfolge bei der Dame des Schlosses zu haben scheint; ein aufgrund seiner Erfahrung schon für einen Wahrsager gehaltener Alter (Le Devin) rät der Schäferin, sich gleichgültig zu zeigen, um die Liebe ihres Freundes aufzustacheln: *Pour vous faire aimer davantage, feignez d'aimer un peu moins* (Sc. II). Die kleine Verwirrung endet in einer glücklichen Hochzeit: *Colin revient à sa bergère, célébrons un*

19 Cf. Kommentar zum Brief Rousseaus an Frau von Warens vom 13.2.53, CC., II,213. – Trousson hat Unrecht mit der Angabe, die Marquise Pompadour hätte die Colette gespielt (op.c. I,297), denn die Colette sang Mme de Marchais (CC., II,213). Pompadour als Colin wird bezeugt durch *Conf.* VIII, OC., I,386 (cf. OC., II,1885), vor allem durch die Liste der Mitwirkenden im Libretto von Bellevue [BnF, Ars: 8° B 13705 (3)].

20 OC., II,1885; sowie Jansen: op.c.p. 184; und Trousson: II,372 u. 375

21 Pitou, Spire: La représentation du «Devin du village»..., l.c.

22 Cf. CC., II,214-216. Ein Louis entsprach wohl 24 Pfund (d.i. Franken); da die Partitur des *Devin* ursprünglich 9 Pfund kostete, entsprachen 50 Louis damals also dem Wert von 135 Partituren des *Devin*. – Rousseau erhielt ausserdem 50 Louis von der Oper. (Le) «produit pécuniaire de cet ouvrage [...] ne laissa pas d'être assez grand pour me mettre en état de subsister plusieurs années, et suppléer à la copie, qui alloit toujours assez mal. [...] en sorte que cet Intermède, qui ne me coûta jamais que cinq ou six semaines de travail, me rapporta presque autant d'argent [...] que m'en a depuis rapporté l'*Emile*, qui m'avoit coûté vingt ans de méditation et trois ans de travail [...]» (*Conf.* VIII, OC., I,386; cf. Trousson, op.c. I,298).

23 Die beiden Exemplare, das des Königs und jenes der Marquise, sind vom besten, dem ersten Druck, beide in rotes Saffianleder gebunden und mit Goldprägung, das der Marquise ausserdem mit Goldschnitt; jenes des Königs weist mehrere handgeschriebene Korrekturen mit Rötelstift auf (Signaturen: Rés. Vm². 455 u. Vma. 3). Das Exemplar Marie-Antoinettes (Sign.: Vm². 457), in grünen Samt gebunden, ist dagegen sehr verbraucht (wohl von ihr selbst, da auch sie an Aufführungen mitwirkte). Cf. infra Teil C zu den Partituren.

retour si beau. – Dieses schlichte Schäferspiel hat nichts von dem Raffinement der italienischen Pastoralichtung des 16. Jahrhunderts, es ist harmlose Unterhaltung, und der Gegensatz *Stadt : Land*, bzw. hier eher *Oberschicht : Landvolk* klingt nur kurz und fast beiläufig an (davon noch später).

Auch die Musik des *Devin* ist einfach, mitnichten herausragend, und auch keine handwerklich meisterliche Musik. Mozart (1756-1791) ist als Zwölfjähriger dem vierzigjährigen Rousseau in jedem Takt an Fachkenntnis und kompositorischer Erfahrung überlegen. In der Tradition der französischen Oper besteht Rousseaus Orchester aus einem Streichquartett, dessen Bratschenstimme oft genug entfällt oder nicht durchgehend ausgeschrieben ist oder oktavierend *col basso* läuft. Auch die beiden Violinen gehen vielfach unisono. Die beiden Oboen werden nur in wenigen Echotakten den Violinen gegenübergestellt und verdoppeln diese ansonsten. Dasselbe geschieht mit den in zwei Stücken eingesetzten Flöten (Sc. II, *Si des galants...*; Sc. VI, *Je l'aperçois...*). Nur die Eingangsarie hat eine solistische Fagottstimme. Mehrere Lieder werden allein vom Generalbass begleitet. – Im zweiten Teil des Singspiels, dem *Divertissement*, gibt Rousseau sich mehr Mühe, wenn er im Mittelteil der *Ariette Avec l'objet de mes amours* ein Fagott und zwei Flöten solistisch einfügt oder wenn er im darauffolgenden Menuett ein Trio aus Oboen und Fagott den Streichern gegenüberstellt. – Seit Ludwig XIV. ist das Ballett unausweichlicher Bestandteil der französischen Oper; und daher führte auch Molière das Ballett in die Komödie ein. Die später den Franzosen heilige Stiltrennung galt damals noch nicht. Rousseau setzt die eigentliche Handlung, den ersten Teil, von dem zweiten Teil ab, einem die Hochzeitsfeier darstellenden Ballett mit eingelegten Arien, Liedern und Refrainstrophen, dem *Divertissement* also.

Rousseau nennt sein Stück *Intermède*, aus Begeisterung für das «Intermezzo» *La Serva padrona* (1733) von Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), mit welchem eine italienische Truppe am 1. August 1752 ihr Gastspiel in Paris begann und damit den sog. Buffonistenstreit auslöste.²⁴ Rousseau liess die *Serva padrona* im Oktober 1752 sogar auf eigene Kosten in Paris stechen.²⁵ – Das Genre des Intermezzo entstand Ende des 16. Jahrhunderts in Italien als

24 Rousseau in den *Conf.* VIII (OC., I, 383): «[...] les Bouffons [...] la Serva Padrona. Quand je composai mon Intermède j'avois l'esprit rempli de ceux-là; ce furent eux qui m'en donnèrent l'idée [...]». – Diese Darstellung Rousseaus in den *Conf.* kann nicht richtig sein, denn sein *Devin* entstand ziemlich sicher im Frühjahr, also vor dem italienischen Gastspiel. Doch hatte er die *Serva padrona* wohl früher schon in Italien gesehen.

25 Cf. OC., V, 1429 und Brief an Lenieps v. 22.10.1752: CC., II, 199; – cf. CC., II, pp. 211 et 322-323; – Man sehe dazu die überzeugende Begründung von Dominique Muller, l.c.p. 84-86 et passim.

aufheiternde «Einlage» in die Akt-Pausen der Tragödie oder der literarisch-prätextiösen, oftmals mythologisch überladenen *Opera seria*. Diese Intermezzi erlangten schliesslich Eigenständigkeit, so die *Serva padrona*, und Rousseaus *Intermède* war von vorneherein ein eigenständiges Werk.

Da der *Devin* indessen als Einakter kaum mehr als eine Stunde dauert, gab man ihn stets mit anderen kurzen Opern zusammen, um den Abend zu füllen; dies war in Paris gängige Übung, z.B. auch für Glucks Opern. Rudolph Angermüller hat einmal aufgelistet, mit welchen Werken der *Devin* in jener Zeit verbunden wurde: *La Serva padrona* von Pergolesi, desselben *Maestro di musica*; *Prologue de Platée* von Rameau, desselben *Pygmalion* und weiteren Ballettopern; *Les Fêtes venitiennes* von André Campra; und von Gluck: *Alceste*, *Orphée et Euridice*, *Iphigénie en Tauride*; Opern von Grétry, Piccinni, Paisiello und Salieri.²⁶ Pergolesi, Rameau, Gluck haben auch heute noch einen Namen, und Grétry, Paisiello, Salieri waren zu ihrer Zeit Autoritäten: Rousseau befand sich in der allerersten Gesellschaft! – Manche dieser Komponisten sind heute nur noch den Musikhistorikern geläufig, weil sie sich mit der im Paris des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Oberflächlichkeit und einer gefälligen Melodie begnügten. Glucks *Alceste* missfiel schon den Wienern wegen ihrer düsteren Grabesstimmung, den Parisern schlug sie aufs Gemüt: Man beklagte in ihr «l'absence d'airs variés et faciles», und ausgerechnet ein Abbé schrieb dazu: «Je vais à l'Opéra pour m'amuser, non pour être sans cesse attristé». Selbst Rousseau, auf den sich Gluck in Paris berief und der mit ihm zunächst in enger Verbindung stand, tadelte die erbarmungslose Düsternis der *Alceste*. Und dies, obwohl Glucks Opern, der *Orpheus*, die beiden *Iphigenien* ebenso wie *Alceste* doch mit einem zeitbedingten glücklichen Ausgang schlossen, dem *lieto fine*.²⁷ Es leuchtet ein, dass Mozart bei seinem Aufenthalt in Paris, von März bis

26 Angermüller, Rudolph: Mozart und Rousseau, Zur Textgrundlage..., l.c.p. 26-28

27 Cf. OC., V, 1590-1592; – Marmontel, Schriftsteller und Mitglied der Académie française, wollte die «airs faciles», der Abbé Le Blond äusserte sich in seinen *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée par M. Gluck dans la musique* (Paris, 1781, p. 63). – Rousseau hat offenbar auf Verlangen Glucks eine Kritik der Oper entworfen: *Fragmens d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck* (OC., V, p. 441-457). – Gluck war im Januar 1774 nach Paris gekommen und führte dort am 19. April seine in französischer Sprache gefasste *Iphigénie en Aulide* auf. Im August folgte *Orphée et Euridice*, als französische Umarbeitung der in Wien italienisch uraufgeführten Oper. Im April 1776 brachte er *Alceste* heraus und im Mai 1779 *Iphigénie en Tauride*, dazwischen weitere Opern neben einem wiederholten Pendeln zwischen Wien und Paris. Der hier künstlich von Journalisten und Intriganten angefachte und angeheizte Antagonismus gegenüber dem eigens zu diesem Zwecke aus Neapel herbeigerufenen Piccinni (seit 1774, Ankunft 1776) empörte Gluck nachgerade so sehr, dass er im Oktober 1779 Paris endgültig verliess (cf. *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, ed.c. I, introduction u. passim).

September 1778, unter solchen Bedingungen nichts seiner Würdigen anbieten konnte, zumal da nach Angermüllers Untersuchungen die neue Opernleitung nur anerkannte Stücke ausgewiesener Komponisten – auch wenn Mozart sie miserabel fand – auf den Spielplan setzte. Ja es sei, so Angermüller, zu Mozarts Lebzeiten keines seiner Bühnenwerke auf französischem Boden gespielt worden.²⁸

*

Mag nun die Musik des *Devin* auch einfach und schlicht sein, so hat sie doch ihre Qualitäten, denn das Stück hielt sich ja nicht ganz ohne Grund sechsundsiebzig Jahre lang auf dem Spielplan. Vergleicht man sie mit Glucks Musik, die ja, satztechnisch betrachtet, gleichfalls von einfacher Machart ist, so fehlen ihr natürlich Glucks Ernst und seine dramatische Gestik. Aber da sind doch bei Rousseau neben den gefälligen Melodien bisweilen überraschend innerliche Augenblicke. So wenn z.B. der zur Besinnung gekommene Colin sein nur von der Bassmelodie und dem Continuo-Cembalo eingeleitetes Lied einen Takt lang ohne diese Instrumentalbegleitung beginnt: *Je vais revoir ma charmante maîtresse* (Sc. V); oder wenn, in vergleichbarer Situation (Sc. VI), Colette und Colin ihre Trennung beschliessen: *Mon coeur, devenu paisible, oubliera, s'il est possible, que tu lui fus cher / chère un jour*, – und Colin sodann das g-moll des Duetts mitten im Takt in G-dur umbiegt und «plus lent» – zunächst ohne Instrumente – weiterfährt: *Quelque bonheur qu'on me promette dans les noeuds qui me sont offerts, j'eusse encor préféré Colette à tous les biens de l'univers*. Ein Sänger, der diese Stelle wie verträumt und wie zu sich selbst sprechend angeht, erweckt den Eindruck des Wunderbaren.²⁹

Die Arie des Devin, *L'amour croît s'il s'inquiète* (Sc. II), hat Schwung und ist, bei aller Einfachheit, gut gesetzt; das Duett am Ende der Sc. VI greift weit aus und verliert doch nicht an Spannung; der Schluss-Chor der Handlung, *Colin revient à sa bergère*, ist nicht nur sehr schön, sondern auch kompositionstechnisch wohl das beste Stück der Oper. Und diese drei Teile: die Devin-Arie, das Duett, der Chor sind mit entsprechenden Kompositionen Glucks durchaus vergleichbar. – Der Komponist André-Modeste Grétry (1741-1813)

28 Angermüller, R.: Der Spielplan der Académie royale de musique während Mozarts Pariser Aufenthalt 1778. In: *Acta Mozartiana* 25 (1978) 3, p. 75-89. – Das meistgespielte Stück in dieser Zeit, vom 24. März bis 24. September, war übrigens mit 14 Aufführungen Rousseaus *Devin du village*. – Cf. Angermüller, R.: Mozarts Pariser Umwelt (1778). In: *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, p. 125.

29 Wir verwenden hier den Begriff des Wunderbaren im Sinn der Poetik des Aristoteles, IX, 52a4 u. XXIV, 60a12.

soll Rousseau seinen *illustre confrère* genannt haben;³⁰ seine Verehrung ging so weit, dass er Rousseaus zeitweiligen Zufluchtsort (1756-1757), den Landsitz *Ermitage* bei Montmorency, kaufte und dort starb. Übrigens sei der *Devin*, so André Bruyère, die erste Oper, deren Text und Musik vom selben Autor stammen.³¹

III. Ist Rousseau der Komponist des *Devin du village*?

Noch 1972 fragte in der *Schweizerischen Musikzeitung* Will Eisenmann: «Wer komponierte den «Devin du Village»?» und zitierte einen Brief, nach welchem die Musik zum *Devin* von François Lupien Grenet stamme, einem heute vergessenen Singspielkomponisten.³² Daraufhin beschuldigte man Eisenmann, er wärme eine uralte Verleumdung auf.³³ Und sogar 1989 wurde die Frage der Autorschaft erneut aufgeworfen und Rousseaus *Devin* mit einem Werk Grenets verglichen.³⁴

Der Vorwurf des Plagiats wurde Rousseau schon bald nach der Uraufführung 1752 zunächst offenbar vom Baron Holbach gemacht, einem «Freund» aus dem Enzyklopädistenkreis, und Rousseau argwöhnte, die Enzyklopädisten hätten diese «Verleumdung» in die Welt gesetzt, weil sie auf dem Gebiet der Musik sich nicht mit ihm messen konnten.³⁵ Nun war Verleumdung der beliebteste Zeitvertreib der Gesellschaft jenes 18. Jahrhunderts, ein Kampfspiel für sog. Intellektuelle: *un piacer serbato ai saggi*, und nicht umsonst baute Beaumarchais in seinen *Barbier de Séville* über die *calomnie* ein kleines Solostückchen ein (II,8; 1772), welches zu berühmten Arien inspirierte.³⁶ – Bis an

30 André Bruyère: *Les Muses Galantes*. I.c.p. 29

31 André Bruyère: *Les Muses Galantes*. I.c.p. 8

32 zu Grenet (1700?-1753) cf. *New Grove*, VII,701-702 u. *MGG*, V,810-813

33 Will Eisenmann zuerst: *Schweizerische Musikzeitung* 112 (1972) 4, p. 210-211; Antworten von Baud-Bovy: *ibid.* 5, p. 322-323; Eisenmann: *ibid.* 6, p. 384-385; Raymond Meylan: *ibid.* 113 (1973) 2, p. 114-116

34 Catherine Gas, I.c.: François-Lupien Grenet, musicien lyonnais, est-il le compositeur du *Devin du village*? – Dieser eingehende Vergleich zahlreicher Einzelelemente entbehrt der Notenbeispiele und daher der Anschaulichkeit. Nicht nachvollziehbar ist die Überinterpretation der *Devin*-Ouvertüre als «aperçu du contenu de l'oeuvre» (I.c.p. 220/221). Rousseaus Autorschaft wird schliesslich von C. Gas bestätigt.

35 cf. *Conf.* VIII, OC., I,387

36 Für Mozarts *Le Nozze di Figaro* hat Da Ponte die Verleumdung zur *Rache* als Lust der Weisen transponiert: *La vendetta, oh la vendetta è un piacer serbato ai saggi* (Akt I, 1786); in Rossinis *Barbiere di Siviglia* wird Beaumarchais dagegen fast wörtlich umgesetzt: *La calunnia è un venticello ...* (I, 1816).

sein Lebensende hat Rousseau wutentbrannt und grimmig gegen jene Verleumdung aufgebeht. Drei kleinere – damals übliche – Anleihen hat er im *Deuxième Dialogue* später eingeräumt.³⁷ Schliesslich fühlte er sich gedrängt, den wichtigsten Arien eine neue Musik zu unterlegen, keine *zusätzlichen* Arien, sondern nur neue Vertonungen der alten Texte, «les six nouveaux airs auxquels Jean-Jacques tenait tant», wie Trousson unterstreicht.³⁸ Die neuen Arien sollten den Beweis dafür liefern, dass der *Devin* vom selben Autor sei.³⁹ Mit diesen neuen Nummern wurde der *Devin* nach Rousseaus Tod (2. Juli 1778) in der Pariser Oper am 20. April 1779 gegeben. Doch die Zuhörer nahmen die Musik nicht an.⁴⁰ Und das Misstrauen sah sich bestätigt: die neuen, schlechten Arien seien von Rousseau, die alten eben nicht.⁴¹ Obwohl diese neuen Arien schon ein Jahr nach Rousseaus Tod als eigenes Heft in Paris erschienen,⁴² sind sie in spätere Ausgaben der Partitur, soweit ersichtlich, nicht übernommen worden; und in der 1924 durchgesehenen und für den praktischen Gebrauch eingerichteten Partitur der *Édition nationale suisse* sind die neuen Arien mit keinem einzigen Wort erwähnt, geschweige denn, dass man sie als Anhang beigefügt hätte. Bis vor kurzem verwahrte nicht einmal die französische Nationalbibliothek das Heft.⁴³ Offenbar fühlte sich niemand verpflichtet, Rousseaus letzten Willen zu vollstrecken. Und tatsächlich sind die neuen Arien keine annehmbaren Varianten für die ursprünglichen.

Andererseits: Die Vehemenz, die Verbissenheit, mit der sich Rousseau im *Ersten Dialog* viele Seiten lang und mit den abstrusesten Argumenten gegen die Verleumdung des Plagiats zur Wehr setzt, lässt unweigerlich entweder an Paranoia oder an Schuldbewusstsein denken.⁴⁴ Und er kommt im *Zweiten*

37 *Deuxième Dialogue*, OC., I, 870-871

38 Trousson, op.c. II, 455 – Jansen (op.c.p. 482) vermutet als Datum dieser Komposition 1773; cf. ibid. p. 183-185. Die OC., I, 1686 nennen als Datum 1774-1775. Es handelt sich um folgende Stücke (in der Reihenfolge): *J'ai perdu mon serviteur* (Colette); – *Si des galants de la ville* (Colette); – *L'amour croît s'il s'inquiète* (Devin); – *Non, Colette n'est point trompeuse* (Colin); – *Quand on sait aimer et plaire* (Colin); – *Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire* (Colette, Colin).

39 So verstehen wir eine Stelle im *Deuxième Dialogue*: OC., I, 869.

40 Jansen, op.c.p. 184; Trousson, op.c. II, 455-456

41 Jansen, op.c.p. 185

42 *Les Six Nouveaux Airs* [...]. Paris: Esprit, 1779

43 Der *Catalogue général* der BnF verzeichnet es noch nicht. Erst aus dem «ancien fonds du Conservatoire national de musique» sind nun Exemplare des Heftes in die BnF gelangt (cf. *RISM*, VII, 263).

44 Karl Leonhard, Psychiater in der Berliner Charité, definiert Rousseaus *Verfolgungswahn* als *affektvolle Paraphrenie* (l.c. passim).

Dialog darauf zurück. Auch in den *Confessions* (1764-1770) spricht er auffällig oft vom *Devin*, einer – im Verhältnis zu den späteren schriftstellerischen Werken – doch geringfügigen Arbeit.⁴⁵ Während allerdings andere Werke, obgleich in Holland erschienen, von der französischen Polizei verboten wurden (*Contrat social*, *Nouvelle Héloïse*, *Émile*⁴⁶), bei den *Confessions* sogar die Autorenlesung, blieb der *Devin* Rousseaus einziger unbestrittener Erfolg.

Arthur Pougin glaubte schon 1901, die angeblichen Beweise für Rousseaus Plagiat endgültig entkräftet zu haben. Zwar geht Pougin davon aus, dass die Instrumentation – so einfach sie noch immer sei – von einem erfahreneren Musiker durchgesehen und verbessert wurde;⁴⁷ – von einem solchen Arrangeur fehlt indes jede Spur.⁴⁸ – Der *Devin* könnte eine geniale Inspiration gewesen sein, die Summierung aller musikalischen Fähigkeiten in ein paar wenigen Tagen und Wochen. Derlei geschieht. Sei er nun Rousseaus Werk oder nicht, der *Devin* ist da und läuft seit 246 Jahren unter seinem Namen.

IV. Partituren und Libretti des *Devin du village*

Der Erfolg des *Devin* lässt sich auch an den sehr zahlreichen Ausgaben der Partitur und des Libretto ablesen. Allerdings ist die Verschiedenartigkeit all dieser Ausgaben verwirrend. Wie bei Musikalien bis in die Neuzeit üblich, nennt keine der Partiturausgaben das Druckdatum, während andererseits die Libretti fast immer datiert sind. Bei diesen wiederum treffen wir auf die Schwierigkeit, dass noch zu Lebzeiten Rousseaus die letzte Szene der Handlung (VIII) ebenso wie das folgende Ballett textlich geändert und mit einer neuen Musik versehen wurden.

45 Die im Index der *Confessions* und *Dialogues* (OC. I, 1911-1963) zusammengetragenen Nennungen ergeben (nur grob nach Zeilen gerechnet): für den *Devin* 16 Zeilen, den *Contrat social* (1754-62) ebenfalls 16, den ersten *Discours* 15, den zweiten 18; nur die *Nouvelle Héloïse* (1761) und der *Émile* (1762) gehen mit resp. 49 und 63 darüber hinaus.

46 Die originale Ausgabe des *Émile* wurde zwar in Paris bei Duchesne gedruckt, aber mit der Ortsangabe *La Haye*. Dies geschah damals oft.

47 Pougin, op.c.p. 75-93, zur Instrumentierung: p. 75

48 Von einem Beispiel solcher Instrumentierung berichtet Rousseau selbst in *Conf.* VII (OC., I, 333) und in einem Brief an Lenieps v. 5.4.1759 (CC., VI, 57) für seine *Muses galantes*: «Il restoit seulement quelques accompagnemens et remplissages à faire. Ce travail de manoeuvre m'ennuyoit fort. Je proposai à Philidor de s'en charger [...], mais il ne put se captiver à ce travail assidu [...]» Cf. den Brief von Lenieps an Rousseau v. 24.3.1763 (CC., XV, 322). – *Ausfüllen* und *Handwerk* nennt Rousseau die wesentliche Arbeit des Komponierens, da er stets vermeinte, diese bestünde im Erfinden von Melodien.

Dufour hat in seinen *Recherches bibliographiques sur les oeuvres imprimées de J.-J. Rousseau* (1925) versucht, die unterschiedlichen Ausgaben des *Devin* zu ordnen, konnte indes nicht alle Werke selbst in Augenschein nehmen; daher ist seine Aufstellung bruchstückhaft, ungenau und irreführend. – S  nelier, seinerseits, hatte die in seiner *Bibliographie générale des oeuvres de J.-J. Rousseau* (1950) aufgeführten Ausgaben des *Devin* (p. 49-56) offenbar gleichfalls nicht in der Hand; daher denn mehrere Angaben unrichtig sind. Auch unterscheidet er nicht zwischen Partituren, Stimmen und Libretti, so dass die Aufzählung unklar bleibt.⁴⁹ Leider sind auch die Angaben in den *Oeuvres complètes* der Pléiade von 1961 (II, pp. 1981-1986) unvollständig, nicht verlässlich und teilweise ohne Fundort zitiert. – Andererseits dient die Liste des *Répertoire international des sources musicales* (RISM, Bd. VII, 1978) in erster Linie der Angabe der Fundorte und gibt keine Auskunft zur Chronologie. Des Verfassers eigene Sichtung von über 120 Partituren, Manuskripten, Klavierausz  gen und Bearbeitungen, sowie zahlreicher Libretti wird im Anschluss an diesen Aufsatz referiert. Im Original eingesehen wurden alle Partituren und Libretti, die in Genf aufbewahrt sind, sowie alle Partituren und wohl alle Libretti in Paris, ebenso eine Partitur und ein Libretto in Karlsruhe; von den übrigen Editionen der Partitur und des Libretto erhielten wir die Kopien entscheidender Seiten.

Nach einem in der Gesamtkorrespondenz wiedergegebenen Vertrag und einer Quittung überliess Rousseau am 2. Januar 1753 dem Buchhändler Pissot für 500 Pfund das Druckrecht und die volle Nutzniessung am *Devin*.⁵⁰ Nun taucht aber der Name Pissot in keiner Bibliographie und auf keinem der hier verwerteten Titel mehr auf. Jansen, der den Vertrag mit Pissot zitiert, nennt als *editio princeps* des *Devin* eine solche im Quartformat «chez l'imprimeur de l'Opéra, 1753».⁵¹ Dufour zitiert diese Ausgabe,⁵² nennt jedoch ebensowenig wie Jansen eine Bibliothek, in welcher sich diese Ausgabe befände; wir konnten sie bibliographisch nicht ermitteln und halten sie für eine Erfindung. Desgleichen stellte sich die allein (!) bei *Madame Boivin* verlegte Ausgabe, welche

49 Bei der ersten von S  nelier p. 49 für den *Devin* genannten Nummer, 156 (BnF: Vm². 456), handelt es sich nicht um eine Partitur (*partition*), wie er angibt, sondern um Orchester-Stimmen (*parties*). Seine zweite Nummer, 157 (BnF: Vm⁷. 2.108) ist ebenfalls keine *partition*, sondern ein *Recueil d'airs choisis de plusieurs Operas accommod  s pour le Clavecin par Mr. Balbastre Organiste de la Paroisse St. Roch de Paris*. Darin sind p. 20-21 eine Contredanse und p. 22 die Arie «Quand on sait aimer et plaire» aus dem *Devin* bearbeitet.

50 Zusammen mit dem *Devin*   berliess er Pissot auch die *Serva padrona*, die er, wie oben erwähnt, auf eigene Kosten hatte stechen lassen. Cf. CC., II, pp. 199, 211 et 322-323; – und Trousson, op.c. I, 297

51 Jansen, op.c.p. 172

52 Dufour: *Recherches bibliographiques...*, p. 44, unter «F»

von Dufour genannt wird und im *Catalogue général* der französischen Nationalbibliothek aufgeführt ist, als ein Fehler des Katalogs heraus.⁵³ Eine Ausgabe allein bei Mme Boivin wäre nämlich gewiss die Erstausgabe, insofern die Witwe Boivin ihr Geschäft am 2. März 1753 aufgab.⁵⁴ Die Herausgeber der *Oeuvres complètes* sehen daher zurecht die Ausgabe bei den vereinten drei Verlegern Boivin, Le Clerc und Castagnerie als Erstausgabe an,⁵⁵ und dies auch mit der Begründung, es sei nicht anzunehmen, Rousseau hätte dem König und der Marquise Pompadour eine andere als die Originalausgabe überreicht. Diese kann nicht später als zur Pariser Aufführung des *Devin* am 1. März 1753 erschienen bzw. in die Wege geleitet worden sein, insofern ja die Witwe Boivin nach dem 2. März nicht mehr auf dem Titelblatt hätte erscheinen dürfen. Eine Abbildung des Titels dieser vermutlichen Erstausgabe ist hier wiedergegeben, und zwar der Titel mit Rousseaus Widmung an die Marquise Pompadour (BnF: Rés. Vma. 3; – cf. Abb. 1, S. 25).

Dominique Muller sieht die Herausgabe der Partitur in Zusammenhang mit jener der *Serva padrona* und den *Canzoni da batello*. Alle drei sollten im Zusammenhang des Buffonistenstreits die Überlegenheit der italienischen Musik, vor allem des italienischen Gesanges beweisen. Krankheit habe Rousseau im Januar 1752 gezwungen, die Druckplatten und noch unverkauften Exemplare der *Serva* zu einem Spottpreis an Pissot zu verkaufen und zwar zusammen mit dem *Devin*, wahrscheinlich, bevor die näheren Umstände der auf den 1. März festgesetzten Aufführung an der Oper bekannt gewesen seien.⁵⁶ – Sollte diese Vermutung zutreffen, wäre auch eine *editio princeps* erdenklich, für welche zwischen Januar und März nur die Witwe Boivin als Verleger vorgesehen war. Allein, diese Ausgabe wurde weder gefunden noch durch irgendein Dokument belegt.

53 Dufour, op.c.p. 44, unter «B». – cf. *Cat.gén.*, s.v. Rousseau, Bd. 157, p. 495, Nr. 434, mit der Sign.: Vm². 455. Die Partitur mit dieser Signatur in der BnF ist das Exemplar des Königs, gehört zum Erstdruck und erschien 1753 bei: Boivin, Le Clerc, Castagnerie. – Dufours Werk ist von 1925, der Rousseau-Band des *Cat.gén.* von 1939; offenbar bezog sich Dufour auf einen älteren Katalog mit demselben Fehler.

54 Zu den Musikverlegern Boivin, Le Clerc, Castagnerie cf. Devriès, Anik; Lesure François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, s.v., – sowie: Krummel, D.; Sadie, S.: *Music printing and publishing*, pp. 179-180, 195, 316-317. – Boivin und Le Clerc arbeiteten zusammen und gaben auch gemeinsame Kataloge heraus.

55 OC., II, 1983

56 Muller, l.c.p. 85-87

Pour Madame la Marquise de Pompadour

LE DEVIN DU VILLAGE INTERMÈDE

RÉPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU
Devant leurs Majestés
les 18. et 24. Octobre 1752.
ET A PARIS PAR
l'Académie Royale de Musique
le 1^{er} Mars 1753.
PAR
J. J. ROUSSEAU.
Gravé par M^{lle} Vandôme, depuis la 1^{re} Planche jusqu'à la
Prix 9th.
A PARIS

Chez { M^{me} Boivin, rue S.^t Honoré à la Règle d'Or.
M^r le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or.
M^{lle} Cachagnerie, rue des Prouvaires.
Et à la Porte de l'Opéra.

de la part de son très humble serviteur

J. J. Rousseau

de l'imprimerie de M. de la Harpe, AVEC PRIVILEGE DU ROY. depuis les 24. Planches de la 1^{re} Planche jusqu'à la 24^{me}.

Abb. 1: Erstaussgabe der Partitur (März 1753) mit autographierter Widmung Rousseaus an die Marquise de Pompadour.

*Pour Madame la Marquise de Pompadour
de la part de son très humble serviteur JJ Rousseau*

Unsere Untersuchungen zur Datierung der Partiturausgaben legen eine Einteilung in vier Kategorien nahe. Da ist zunächst die Erstausgabe von 1753 und deren Nachdrucke bei der Familie Le Clerc bzw. deren Geschäftsnachfolgern La Chevardière und Le Duc. Die zweite Kategorie ist gekennzeichnet durch den Anhang einer 1763 vor dem König uraufgeführten Zusatz-Arie von François-André Danican-Philidor (1726-1795), dem Mit-Schöpfer des Opéra-comique; diese Ausgabe in geringer Auflage wird nacheinander von drei Verlegern neben den Nachdrucken der Erstausgabe vertrieben. Die dritte Kategorie enthält den 1773 in Amsterdam von Rousseaus Verleger Rey besorgten neuen Stich des Werks, der gleichzeitig auch in Berlin erschien. In die vierte schließlich sind die Ausgaben des XIX. und XX. Jahrhunderts einzuordnen.

Die Beliebtheit und Lebendigkeit des *Devin* wird nicht nur durch die zahlreichen Ausgaben belegt, sondern auch durch Bearbeitungen zu anderen Zwecken als dem der öffentlichen Aufführung. So hat nicht nur Beethoven ein Lied des Colin bearbeitet; auch eine französische populäre Reihe (*La Musique pour tous*) enthält ein Heft mit Liedern von Rousseau, darunter fünf aus dem *Devin*.⁵⁷ Als Gütesiegel galt der Hausmusik des letzten und am Beginn diesen Jahrhunderts ein *Potpourri*, wie man es damals aus allen bekannten Opern zusammenstellte. Die Einbindung der Musik des *Devin* in ein Ballett wird durch das Divertissement des Werks selbst nahegelegt. Auch die Ergänzung französischer Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts durch Kopisten oder Bearbeiter war gängige Praxis. Ob dies aber bei einem im Charakter so einfach gehaltenen Werk wie dem *Devin* dadurch geschehen muss, dass man ihm ein grosses Orchester unterschiebt, darf wenigstens gefragt werden. So wurde ja bereits in der ersten Aufführung an der Oper und den Aufführungen bei Hofe das Divertissement Rousseaus durch Musik anderer Komponisten ersetzt und z.B. in der handgeschriebenen, bearbeiteten Partitur aus dem Besitz der Pariser Oper (datiert: 1780, wohl richtiger: 1770) nicht nur der Chor und das Ballett geändert, sondern dem Orchester 2 Hörner zugefügt, andererseits einer Arie die Flöten weggenommen. Und 1906 brachte der renommierte Verlag Breitkopf und Härtel die Bearbeitung einiger Stücke aus dem *Devin* für grosses Orchester heraus, mit je 2 Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern, sowie für die Ouvertüre und die Arie des Devin auch noch 2 Trompeten und Pauken! – Andererseits zeugt es wohl von besonderer Zuneigung, wenn in Montpellier einer die Partitur abschreibt, obwohl sie käuflich zu erwerben ist, wie auf dem Titel der Abschrift ausdrücklich vermerkt ist: Prix neufs [sic] Livres. Dass diese Kopie verwendet wurde, geht aus den bei der *Devin*-Arie (*L'amour croît...*) durchgehend hinzugefügten Generalbasszahlen hervor.

57 Man sehe dazu die Gruppe XV am Ende des Teiles C: *Partituren*.... (p. 121).

Überraschenderweise in den USA erschien jüngst eine Neuausgabe der *Devin*-Partitur.⁵⁸ Höchst wünschenswert wäre eine neue kritische und zugleich praktische Ausgabe des Werkes, zu welcher auch ein Aufführungsmaterial erarbeitet würde. Eine solche Ausgabe könnte sich nach den Editionsprinzipien des Bärenreiter-Verlags richten (z.B. NMA), d.h. der Notentext muss von kritischen Zeichen und Zusätzen möglichst frei sein, um sich für Lektüre oder Dirigat zu eignen. Textgrundlage muss ein Exemplar des allerersten Druckes sein, also z.B. das des Königs oder das Frau von Pompadour gewidmete. Der getrennt geheftete kritische Bericht muss dem Manuskript des Palais Bourbon Rechnung tragen und die darin enthaltenen, nicht in die endgültige Partitur übernommenen Teile abdrucken: die Rezitative, die Ouvertüre, die angefügten Arien und Tänze; er muss weiterhin die Marginalien aus dem Exemplar des Königs aufnehmen (diese evtl. klein gestochen als Variante in die Hauptpartitur übertragen); und sie muss die Amsterdamer Edition (1773) berücksichtigen, von welcher der Herausgeber Rey behauptet, Rousseau habe sie erneut korrigiert. – Die Partitur muss schliesslich *eingesetzt* werden, d.h. vor allem, dass die Bratschenstimme auszuschreiben ist und dass die Holzbläser für die Tutti-Sätze sinnvoll (z.B. in Wiederholungen) zu ergänzen sind: die Flöten in der Ouvertüre, Flöten und Oboen im Marsch und im Chor (Sc. VIII), das Fagott wohl durchgängig mit dem Bass. – Der kritische Bericht muss überdies die Neuen Arien enthalten und deshalb im selben Format wie die Partitur gedruckt sein. Und diese Neuen Arien müssen ebenso wie die ergänzten Stimmen (Bratsche, Bläser) auch im Aufführungsmaterial zur Verfügung stehen.

*

Beim Libretto ist die Übersicht einfacher, obwohl wir uns auch da sehr zahlreichen verschiedenen Ausgaben gegenüber sehen. Von Rousseau selbst scheinen nur drei Fassungen verantwortet zu sein.

Die erste ist die Originalausgabe aus dem Jahr 1753 (BnF, Sign.: Rés. Yf. 767 u. 996). Ihr Titelblatt ist hier wiedergegeben (Abb. 2, S. 28). In dieser Ausgabe wird der Name des Autors erst auf der Rückseite genannt: *Les Paroles & la Musique sont de M. Rousseau*. Auf p. 3 steht die Widmung an Charles Duclos, Historiograph und Mitglied der *Académie française*, den Freund, der den *Devin* der Oper vorgestellt hatte. Dann folgen die Listen der

58 *Le Devin du village*. Hrsg. Charlotte Kaufman. Madison (Wis., USA): A-R-Editions, 1998 (Recent researches in the music of the classical era ; 50). – Von dieser Edition erhielt der Verfasser nur Mitteilung, den Band selber konnte er vor Fertigstellung der vorliegenden Arbeit nicht einsehen.

LE DEVIN DU VILLAGE.

INTERMÈDE,

REPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU

DEVANT LE ROY.

Les 18 & 24 Octobre 1752. & à PARIS,

PAR L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE,

Le Jeudy premier Mars 1753.



AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE.

PARIS, Chez la V. DELORMEL & FILS, Imprimeur de ladite
Académie, rue du Foin, à l'Image Ste. Geneviève.

On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra.

M. DCC. LIII.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROT.

Abb. 2: Erstausgabe des Librettos (März 1753)

Stempel auf dem Titelblatt (hier nicht sichtbar): *Bibliothèque impériale*

Paris, BnF: Rés. Yf. 767

(immerhin!) 42 Chorsänger, der drei Solisten und der 22 Ballett-Tänzer der ersten Aufführungen. Die Seiten 7-28 enthalten den Text. Eigenartig bei diesem Libretto ist die Angabe *Devant le Roy*, während auf den Partituren steht: *Devant leurs Majestés*. In den *Confessions* sagt Rousseau zwar eindeutig, er habe bei der Uraufführung dem König und Frau von Pompadour gegenüber gesessen, man kann ihn aber dahingehend verstehen, auch die Königin und der gesamte Hof seien dabei gewesen.⁵⁹

Von allererster Bedeutung für das Studium der Entstehung des *Devin* ist das in der Stadtbibliothek von Lyon befindliche Originalmanuskript (Autograph) des Textes mit seinen zahlreichen Korrekturen (Lyon, BibMun: Ms P.A. 109).

Aufführungen *Devant Sa Majesté* 1753 in Bellevue, 1763 in Versailles sowie 1770 und 1772 in Fontainebleau (längst nach dem Tod der Marquise, 1764), gaben jeweils Anlass zu neuen Drucken *Par exprès Commandement de Sa Majesté*.

Die Libretti können in zwei Kategorien eingeteilt werden: solche, die in der Sc. VIII den originalen Text für die originale Musik Rousseaus beibehalten, und solche, die geändert sind, wobei Rousseaus Chor entweder durch einen anderen ersetzt ist oder ganz entfällt, und das folgende Ballett von anderen Komponisten geschrieben wurde (Laval, Milon). Näheres über den Chor in einem späteren Abschnitt.

Während ansonsten stets die Gattungsbezeichnung *Intermède* unter dem Titel steht, nennt eine in Paris 1754 erschienene Ausgabe (ohne Angabe von Verlag noch Drucker) das Stück: *Opera comique* (Lyon, BibMun., Sign.: Rés. 367.110). Eine weitere Einzelausgabe tut dies noch dreissig Jahre danach (Toulouse 1786; BnF, Ars: GD 8894); in einem Sammelband wurde der *Devin* mehreren Opéras-comiques beigelegt, darunter auch den *Amours de Bastien et Bastienne* (BnF: 16 Yf. Pièce 74,1). Ja, in einem prächtigen Band mit dem Wappen Marie-Antoinettes findet man den *Devin* nach vier Stücken von Favart (BnF: Rés. Yf. 3796,5) untergebracht.

Nun erfüllte Rousseaus Stück zwar nie die *Funktion* eines Intermezzos, doch ist auch die Gattungsbezeichnung des Opéra-comique nicht zutreffend, wie im folgenden Abschnitt dargelegt wird.

*

59 *Conf.* VIII, OC., I, 377; König und Königin hatten damals ihre Logen getrennt zu beiden Seiten der Bühne, und so wurden auch die Anhänger gewisser Theaterfehden, z.B. während der *Querelle des Bouffons*, als *du Coin du Roi* oder *du Coin de la Reine* gekennzeichnet (cf. *ibid.* p. 384).

Der *Devin* erfreute sich nicht nur beim König nachhaltiger Beliebtheit, sondern überall beim Publikum. Noch im Jahr des Erstdrucks erschien eine französische Ausgabe in Holland – zumindest laut Titelblatt; doch ist dies damals keineswegs ein Beweis –, nämlich bei Gosse junior im Haag, eine andere 1760 bei (dem Vater) Gosse in Genf. Übersetzungen entstanden auf Niederländisch 1758 in Belgien, auf Deutsch 1764 in Frankfurt und Leipzig, auf Englisch 1766 in London. Schliesslich lag noch zu Lebzeiten des Verfassers eine französische Ausgabe des Librettos in Wien vor, 1777 bei Gerold (heute nicht mehr in Wien zu finden, sondern in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt). Der *Devin* war jedenfalls ein europäisches Ereignis.

V. Der *Opéra-comique*⁶⁰

Wie oben angeführt, wird der von Rousseau als *Intermède* definierte *Devin* schon 1754 auf dem Titelblatt eines Librettos als *Opera comique* bezeichnet. Das Genre des *Opéra-comique* entstand zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Paris, und man schrieb das Wort zunächst noch ohne den danach üblich gewordenen Bindestrich. Anfänge und Definition dieses Genres wurden erst in neuester Zeit einer wissenschaftlichen Aufmerksamkeit gewürdigt. Zwei von Philippe Vendrix 1992 herausgegebene Aufsatzbände belegen ausgezeichnet den derzeitigen Wissensstand. – Beeindruckend als Überblick und reich an Fakten ist das kurze Kapitel «Der französische *opéra-comique*» von Albert Gier. – Ergänzungen trägt auch Arnold Jacobshagens Dissertation von 1997 über den Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime bei.⁶¹ – Enttäuschend ist dagegen der 1995 erschienene *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, herausgegeben von Francis Claudon. Dieses Werk definiert das Genre nur oberflächlich, streift die ursprüngliche Form der Vaudeville-Komödie aus

60 Dem französischen Genus gemäss sollte der Name *Opéra-comique* einen maskulinen Artikel erhalten; Albert Gier betitelt daher seinen Aufsatz konsequent: Der französische *opéra-comique*, und wir haben uns ihm angeschlossen. Im Deutschen mag dies vielleicht stören, da die femininen italienischen Begriffe der *Opera seria* / *buffa* durch ihre Häufigkeit dominieren.

61 Vendrix, Philippe (Hrsg.): *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Liège: Mardaga, 1992; – Vendrix, Philippe (Hrsg.): *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*. Liège: Mardaga, 1992; – Gier, Albert: Der französische *opéra-comique*. In: idem: *Das Libretto*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998, p.101-109; – Jacobshagen, Arnold: *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*. Frankfurt: Lang, 1997; – Man sehe auch den ordentlichen, obzwar weniger genauen, Überblick in: Dufourcq, Norbert: *La musique française*. Paris: Picard, 1970, Teil VII, Kap. II: *L'opéra-comique*, p. 235-239.

der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit nur knappen Strichen, deren Autoren und Stücke fehlen ganz; neben dem Komponisten Duni wird nur ihr Hauptvertreter Favart ohne biographische Notiz mit zwei Stücken lieblos abgehandelt; von seiner Frau und Mitarbeiterin, Marie-Justine Favart, ist zwar in der Einleitung, nicht aber im Dictionnaire die Rede, so auch nicht von deren *Amours de Bastien et Bastienne*, auf welche nicht einmal unter Rousseaus *Devin* verwiesen wird. Andererseits sind hier zahlreiche Autoren aufgenommen, die man auch in jeder beliebigen Musikgeschichte beschrieben findet: Berlioz, Bizet, Donizetti, Gounod, Lully, Rossini etc. Die Gewichtung dieses Bandes ist völlig verfehlt.⁶²

Manche suchten die Anfänge auch des Opéra-comique bei den Griechen und Römern. Andere berufen sich auf Molières Ballettkomödien und Lullys komische Einlagen in den Opern. Schon 1650 wurden in einer *comédie en musique* von Charles Copeau alte Lieder verwendet. Doch der erste Beleg für den Namen *Opéra comique* [sic] stammt aus dem Jahr 1694 und die Tradition wird mit einem Vertrag von 1715 begründet. Die Gattung ist gekennzeichnet als ein Theaterstück mit Musik- und Tanzeinlagen.⁶³ Die Musiknummern sind bis in die 50er Jahre Volksliedmelodien oder Schlager als Strophenlieder, sog. *vaudevilles*, mit verändertem, zumeist parodistischem Text, wobei der bekannte originale Text im Ohr der Zuhörer nachklingt und mitschwingt.⁶⁴ Später werden die Texte auf neukomponierte Melodien gesungen. Man unterscheidet daher die ursprüngliche *comédie (opéra-comique) en vaudevilles* von der *comédie mêlée d'ariettes* (*ariette* ist die heitere Form der Arie, *air* die ernste).

62 Claudon, Francis: *Dictionnaire de l'opéra-comique français*. Bern: Lang, 1995. – Welche (fast) unbekannten Schätze aus jener Zeit wenigstens zur Kenntnis gebracht werden könnten, erhellt aus einer Verlagsanzeige einer Komödie von Favart mit Musik von Duni: *Les Moissonneurs*, Comédie en trois actes et en vers, meslée d'Ariettes [...] Paris: Vve. Duchesne, 1768; in diesem Textbuch sind auf den letzten beiden Seiten unter der Überschrift: *Pieces à Ariettes et Vaudevilles* 160 Titel (leider ohne Autoren) aufgeführt, von welchen 76 ausdrücklich als *Opera Comique* bezeichnet werden.

63 Wir referieren hier den Aufsatz von Maurice Barthélemy: *L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons*. In: Vendrix, Ph.: *L'Opéra-comique...*, p. 9-78, hier p. 9-11, bzw. 9-18.

64 *Vaudeville*, zunächst ein Strophenlied mit Refrain, wohl ein Bänkelsängerlied oder Gassenhauer; später erweitert als Rundstrophe zum Finale von Theaterstücken und Opern (Nachklänge in Beaumarchais' *Figaro*, Mozarts *Entführung*, sogar *Don Giovanni*); schliesslich nennt man verkürzt *vaudeville* auch die *comédie en vaudeville*. Zum *Vaudeville*: Bandur, Markus: Artikel *Vaudeville* in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. (Loseblattsammlung) Stuttgart: Steiner, 1972 sqq., hier 1990; – ebenso in: *Dictionnaire de la musique en France* ..., s.v.

Der Opéra-comique entstand als Jahrmarkttheater (*Théâtre de la Foire*) auf den beiden sich ergänzenden Pariser Märkten von Saint-Germain (Februar bis Fastnacht) und Saint-Laurent (heute Ostbahnhof; Juli bis September). Als das italienische Theater in Paris 1697 schliessen musste, übernahmen Schauspieler der Foire Saint-Germain dessen Repertoire. Doch in dem von Privilegien geknebelten französischen Kulturleben des 17. und 18. Jahrhunderts, verbot alsbald die *Comédie Française* dem Markttheater längere gesprochene Dialoge (1706), und die Oper (genannt *Académie Royale de Musique*) untersagte ihm 1708 die Aufführung durchkomponierter Stücke, bzw. verlieh gegen immer höhere Abgaben das Recht gewisser Aufführungsformen. Innerhalb dieser Grenzen hatte sich die aus Sprache und Musik bestehende Komödie zu bewegen. Aber auch die Höchstzahl der Instrumente und der Chorsänger wurde von der Oper festgelegt. Das italienische Theater des 17. Jahrhunderts hatte den Vorteil, dass seine Schauspieler singen und ein Instrument spielen konnten und insofern die Musiker nicht zusätzlich gezählt wurden. Aus den verschiedenen Belegen über die Orchestergrösse lässt sich schliessen, dass im Opéra-comique durchschnittlich 6-8 Violinen (Streicher?) und 1-2 Kontrabässe spielten, daneben die zwei Flötisten abwechselnd auch Oboe spielten und mitunter auch ein Fagott oder zwei Hörner eingesetzt wurden.⁶⁵ Nach Schwierigkeiten und Unterbrechungen erfolgte 1762 die Vereinigung des Théâtre-Italien mit dem Opéra-comique, der mittlerweile in seiner Form gefestigt war und die Instrumentalgruppe immer mehr ausweitete, denn die Zahl der Streicher stieg auf 22, später auf 30 Spieler.⁶⁶

Stilistisch setzte sich der Opéra-comique gegen die heroisch-mythologische Oper von Lully und Rameau ab, nicht nur hinsichtlich deren mit Rezitativen durchkomponierter Musik, sondern auch wegen des wirklichkeitsnäheren Inhalts. Ja es herrschte in diesen komischen Opern grösste Freiheit und Verachtung aller Konventionen; auch die Sprache wurde dem Realitätskriterium unterworfen und landete beim ungrammatischen Patois bis an die Grenze zum *Genre poissard* auf der Ebene der Marktweiber. Komisch war der Opéra-comique anfänglich immer und wurde seinem Namen gerecht. Später nahm er auch sentimentale Inhalte auf und propagierte ein glückliches und tugendhaftes Familienleben.⁶⁷ Es

65 cf. Maurice Barthélemy: *L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons*. In: Vendrix, Ph.: *L'Opéra-comique...*, p. 9-78, hier p. 33-38

66 Karin Pendle: *L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789*. In: Vendrix, Ph.: *L'Opéra-comique...*, p. 79-212, hier p. 79-84; – Malou Haine: *Charles Favart à la tête du Théâtre des armées du maréchal de Saxe à Bruxelles*. In: Vendrix, Ph.: *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, op.c.p. 281-330, hier p. 286-298; – Arnold Jacobshagen: *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, op.c.pp. 39-40, 42-44, 47-51, 54-55

67 cf. Karin Pendle: *Opéra-comique as literature...*, in: Vendrix, Ph.: *Grétry et l'Europe...*, p. 229-250, hier p. 240.

vermittelt ein falsches Bild der Gattung, wenn Francis Claudon auf den ersten beiden Seiten seines *Dictionnaire* zweimal unterstreicht: «De comique, il n'est guère, voire pas du tout question; car l'opéra-comique est beaucoup plus souvent sentimental [...], si ce n'est même tragique.» Und: «En particulier on devra bien méditer le fait que l'opéra-comique n'est pas très comique. Il s'en faut même de beaucoup [...]. Songeons à *Carmen* [...]».⁶⁸ – Man kann 160 Jahre der Entwicklung (*Carmen* wurden 1875 uraufgeführt) nicht in einem einzigen Satz dem Paradox zuliebe überspringen.

Die volkstümliche Form des Musiktheaters scheint damals in der Luft gelegen zu haben. Denn parallel zur Entwicklung des französischen Opéra-comique entstand in Italien, wie schon erwähnt, als naive Aufheiterung der pathetischen Seria-Oper das Intermezzo, zu dessen Paradestück die *Serva Padrona* (1733) Pergolesis wurde. Aber auch in England schufen der Dichter John Gay (1685-1732) und der seit 1700 in London lebende deutsche Komponist Joh. Christoph Pepusch (1667-1752) eine, wie zunächst der Opéra-comique, vor allem aus Volksliedern zusammengestellte *Bettler-Oper* (*Beggar's Opera*, 1728), teilweise unter parodistischer Verwendung von Musikstücken Georg Friedrich Händels (1685-1759, seit 1712 in London).⁶⁹

In Deutschland erhält der Opéra-comique den Namen *Singspiel*. Doch entsteht dieses erst in der Nachfolge des französischen Genres durch Übersetzungen, weil das deutsche Theater in jenen 50er Jahren des 18. Jahrhunderts erst im Entstehen war (mit Lessing). Die deutsche Literatur und das Kulturleben litten noch immer unter den Folgen des Dreissigjährigen Krieges (1618-1648), der hundert Jahre zuvor gewütet hatte, sowie, in jener Mitte des 18. Jahrhunderts, unter denen des Österreichischen Erbfolgekrieges (1740-1748). Daher war das Theater weit hinter dem italienischen und französischen zurückgeblieben. Allerdings seien in jenen 40er Jahren, so schreibt Bruce Alan Brown, in den Grenzregionen zu Frankreich, also den Niederlanden, dem Rheinland, aber auch anderen deutschen Ländern, ebenso viele Theatertruppen wie militärische stationiert gewesen.⁷⁰ Herausragend waren das Schwetzingen Theater nach 1746 und Bayreuth von 1747-1762, später vor allem Wien, welches Brown als die *Rivalin von Paris* bezeichnet.⁷¹ Hier war Christoph Willibald Gluck (1714-1787), bevor er nach

68 Fr. Claudon: *Dictionnaire...*, pp. 5 et 7

69 Der Erfolg dieser Bettleroper zog das Publikum von dem auf italienische Opern festgelegten Händelschen Unternehmen der Royal Academy of Music ab, die deshalb bankrott ging und schliessen musste.

70 B.A. Brown: *La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle*. In: Vendrix, Ph.: *L'Opéra-comique...*, p. 283-342, hier p. 288

71 Brown: *La diffusion...*, l.c.pp. 299, 302-309

Paris kam und dort seine hohe Zeit erlebte (1764; 1773-1779), Direktor des Wiener französischen Theaters (1755-1764) und schrieb selbst 7 Opéras-comiques (u.a. auf Texte von Favart und Sedaine) sowie zahlreiche Einlagen in Werke anderer.⁷²

Als Vorbild des deutschen Singspiels gelten *Die verwandelten Weiber* von Johann Adam Hiller (1728-1804), die 1766 in Leipzig uraufgeführt wurden. Das Singspiel definiert sich zunächst wie der Opéra-comique im Gegensatz zur durchkomponierten Oper als ein Stück mit gesprochenen Dialogen statt der Rezitative. In Frankreich war die Mischung von Text und Musik durch das Privilegien-Unwesen bedingt. Wie gering der Druck des Stilmerkmals in Deutschland war, zeigt die Tatsache, dass Mozart für die ersten Szenen von *Bastien und Bastienne* Rezitative nachkomponierte.

Es war die Frage zu beantworten, ob Rousseaus *Devin* ein Opéra-comique sei, wie einige Texthefte und Sammlungen ihn nennen, wie Grétry andeutet und wie andere behaupten.⁷³ Will man sich nicht auf schwer fassbare Kriterien von *Grundhaltung*, *Eindruck*, «*Geist*» usf. stützen, so muss man die Frage verneinen. Wir haben den *Devin* als ein Werk des Jahres 1752 zu betrachten, einer Epoche also, in welcher die komisch-derbe *comédie en vaudevilles* erst allmählich zur *comédie mêlée d'ariettes* übergeht. Den *Devin* kennzeichnet folgendes: a) Er ist durchkomponiert; b) Er ist nicht eigentlich komisch und schon gar nicht anstössig, sondern nur amüsant-naiv; c) Seine Sprache ist völlig korrekt und gesellschaftsfähig; d) Wenn seine einfach strukturierte Musik nur ein kleines Orchester erfordert, so entspricht dies dem Text, beruht aber vor allem auf Rousseaus begrenzten musikalischen Fähigkeiten; e) Der *Devin* wurde in der grossen Oper aufgeführt, wo die Zahl der Musiker keiner Beschränkung unterlag, denn das Textbuch der Pariser Erstaufführung nennt 42 Chorsänger und 20 Tänzer; das Orchester der Oper umfasste, nach Malou

72 Andere nennen die Zahl von 12 Opéras-comiques. Hier nach Brown, B. A.: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford: Clarendon, 1991, p. 194; sowie idem: *La diffusion...*, in Vendrix, Ph.: *L'Opéra-comique...*, p. 307. Zu Gluck und Frankreich cf. Dufourcq, N.: *La musique française*, partie VII, chap. III: Gluck, p. 239-245. – Auch Joseph Haydn schrieb eine, später für seine Sinfonie Nr. 63 umgeformte, Bühnenmusik zur Bearbeitung des Favart-Stücks *Les trois sultanes*.

73 Bruyère schreibt in seinem Aufsatz über die *Muses galantes* (l.c.p. 7): «[...] avec *Le Devin du Village* (1752), il a écrit, en l'esprit, sinon précisément en la forme, le premier petit opéra-comique de valeur [...]». Auch Tiersot stellt die Chronologie auf den Kopf mit der Behauptung, der *Devin* habe «précédé tous nos opéras-comiques [...]» cf. infra. (Julien Tiersot: *La musique de J.J. Rousseau*, l.c.p. 41).

Haine, zur Zeit des *Devin* 47 Musiker, jenes der Markttheater 19 Musiker.⁷⁴ – Auch die Tatsache, dass Favart den *Devin* durch einen Opéra-comique parodierte, legt nahe, dass der *Devin* zunächst nicht als solcher betrachtet wurde. Schliesslich fanden wir hinten in einem Favart-Libretto von 1768 eine Verlagsanzeige unter dem Titel *Pieces à Ariettes et Vaudevilles* mit 160 Titeln, worin neben Komödien und Parodien 76 Stücke ausdrücklich als *Opera Comique* [sic] bezeichnet werden, der *Devin du village* jedoch als *Opera*.⁷⁵ – Wenn also Tiersot behauptet, der *Devin* habe «*précédé tous nos opéras-comiques, et, par son caractère et son allure, leur a certainement servi de modèle: telles oeuvres de Monsigny ou de Grétry, qu'on pourrait citer, procèdent de la façon la plus directe du Devin du village*», und wenn er sich in demselben Artikel später quasi selber zitiert: «*nous avons vu [...] toute l'école de l'opéra-comique procéder de lui*», so ist das pure Hagiographie. Was Tiersot äussert, sind bloss Vermutungen: *certainement*, oder nebulöse Andeutungen: *qu'on p o u r r a i t citer*, die danach als Beweise unterschoben werden: *nous avons vu*, wobei das *nous* hier den Leser zum Komplizen macht.⁷⁶ – Doch der Opéra-comique bestand 40 Jahre vor dem *Devin* und lange danach, und zu Rousseaus Zeit war Favart sein professioneller und sehr viel fruchtbarer Vertreter; bald danach traten Duni, Philidor, Monsigny und andere auf; – Duni hatte übrigens in Rom seit 1735 ernste Opern geschrieben, bevor er sich 1757 dem Opéra-comique zuwandte, und Monsigny soll durch die *Serva padrona* zum Komponieren angeregt worden sein, nicht durch den *Devin*.⁷⁷ Rousseaus *Devin* hat seinen eigenen Rang, aber man sollte ihn nicht überschätzen.

VI. Fragen zum Devin

Das in der Bibliothek des Palais Bourbon verwahrte Manuskript des *Devin* ist ohne Zweifel jenes der Uraufführung in Fontainebleau, auch wenn es, wie die Herausgeber der OC. II, 1981 betonen, kein Autograph Rousseaus sein sollte. Diese Partitur enthält eine andere Ouvertüre und einen anderen Schluss, d.h.

74 Haine, Malou: Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746 – décembre 1748). In: Vendrix, Ph.: *Grétry...*, p. 281-330, hier 296 + Anm. 152 (p. 315), danach hat die Oper 1751: 16 erste und zweite Violinen, 6 Bratschen, 12 Violoncelli, 10 Flöten, Oboen und Fagotte, 1 Trompete, 12 Pauken [sic] und 1 Cembalo.

75 *Les Moissonneurs*, Comédie en trois Actes et en vers, meslée d'Ariettes [...]. Par M. Favart. La Musique est de M. Duni. [...] Paris: Vve. Duchesne, 1768; darin die letzten Seiten.

76 Tiersot: *La musique de J.J. Rousseau*, l.c.pp. 41 et 48

77 Cf. Claudon: *Dictionnaire...*, pp. 240 et 418

es fehlt noch der Chor *Colin revient à sa bergère* und das spätere Ballett. Stattdessen sind dem Manuskript zwei Arien beigefügt, die nicht von Rousseau stammen: die eine: *Règne, Amour...*, ist die Schlussarie aus Rameaus *Pygmalion*, die andere, auf den Text: *Accourez, riante jeunesse...*, konnten wir nicht identifizieren. In einem dem Manuskript beigefügten Begleitschreiben von Francoeur, eines Neffen des Rousseau-Freundes Francoeur, heisst es u.a.:

desirant ensuite le donner sur le théâtre de l'opera de paris, Mon Oncle y ajoutat des airs de B.c. et Ariettes de Rameau et autres auteurs, pour Lui donner La Rondeur Convenable a un grand théâtre, et c'est ainsi qu'on la donné dernièrement à L'opera.

Ausgerechnet Arien von Rameau, den Rousseau hasste!

*

Wenn der Schlusschor der eigentlichen Handlung, zu Beginn der Sc. VIII: *Colin revient à sa bergère*, für Fontainebleau noch nicht fertig war, jedoch im März, bzw. schon im Januar, mit der gedruckten Partitur vorlag, so erklärt Rousseau dies in den *Confessions*: «Le Carneval suivant 1753 le Devin fut joué à Paris et j'eus le tems dans cet intervalle d'en faire l'ouverture et le divertissement.»⁷⁸ Rousseau spricht vom *Divertissement* das sich an den Chor anschliesst, jedoch nirgendwo vom Chor; von welchem sich kein Autograph und auch sonst keine Spur findet, nicht einmal in den nachgelassenen Musikautographen Rousseaus, ausser eben in der Partitur.⁷⁹

Nun hatte Rousseau offenbar von Anfang an keine Macht über die Gestaltung des Divertissement, d.h. des Balletts, einer seit Ludwig XIV. obligatorischen Besonderheit des französischen Theaters. Rousseau hatte sich dafür ein paar rührende Szenen in seinem belehrenden Sinn ausgedacht, doch die damalige Vergnügungsmaschine (*Les Menus Plaisirs*) scheint für das öffentliche Amusement erfahrenere Spezialisten gehabt zu haben, so dass ein gutes Drittel des Werkes von anderen je nach Gelegenheit beigetragen wurde. Rousseau bedauert:

Ce divertissement tel qu'il est gravé [sc. in der gedruckten Partitur] devoit être en action d'un bout à l'autre, et dans un sujet suivi qui, selon moi, fournissoit des tableaux très agréables. Mais quand je proposai cette idée à l'Opera on ne

78 Conf. VIII; OC. I, 382

79 Cf. *Manuscripts Originaux de la Musique de J.J. Rousseau trouvés après sa mort parmi Ses Papiers; et déposés à la Bibliotheque du Roi le dix avril 1781.* BnF: Rés. Vm7. 667.

m'entendit seulement pas, et il fallut coudre des chants et des danses à l'ordinaire; cela fit que ce divertissement quoique plein d'idées charmantes qui ne déparent point les scenes reussit très médiocrement.⁸⁰

Vermutlich wurde der Schlusschor der Handlung, mit welchem das Divertissement in Sc. VIII beginnt, in der Aufführung an der Oper noch gesungen, denn wozu sollte man sonst 42 Chorsänger, wie im Libretto vermerkt, beschäftigen? Doch schon wenige Tage danach, am 4. und 6. März, wurde in Bellevue dieser Chor fallengelassen und durch einen Gesang des Devin mit Chor ersetzt.⁸¹ Der Bellevue-Chor wurde wohl von Dehesse komponiert: *Brûlez toujours des mêmes flames, / Brûlez, cœurs amoureux, / Et de vos ames / Serrez les noeuds*; er wurde noch einmal bei der Versailler Aufführung von 1763 vor dem König gesungen. Und für eine Vorstellung am Hof von Fontainebleau entstand 1770 ein dritter Chor, diesmal von Laval: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux: il enchaîne à-jamais Colin & sa Colette...*⁸²

In den für Bellevue, Versailles und Fontainebleau geänderten, nicht von Rousseau stammenden Texten, wird nicht mehr der christliche Gott beschworen, trotz Majuskel, sondern Amor; ebenso in der 1763 in die Sc. VIII eingefügten Philidor-Arie: *Au Dieu qui vous enchaîne, amans, offrez vos vœux! [...] Cet enfant, qui couronne à son gré nos ardeurs [...] a pour nous charmer mille moyens divers.*

Dass Rousseau auf die Gestaltung des Amüsierteiles keinen Einfluss hatte – bei Hofe nicht und nicht einmal an der Oper –, lässt sich verstehen. Weniger verständlich ist, dass er nicht auf seinem Chor bestand und dieses – bei allen Fehlern (davon später) – bemerkenswerte Stück einfach dem Belieben der Bearbeiter überliess. Oder hätte er seinen Wert selbst nicht erkannt?

Rousseaus Chortext jedenfalls gehört dem ersten Entwurf an, wie das Autograph des Originaltextes in der Stadtbibliothek von Lyon ausweist: Rousseau schrieb die acht Zeilen des Textes ohne Korrektur hin, strich später indes die Zeilen 3 u. 4 durch und schrieb an den Rand: *a refaire quand je saurai la modulation des deux derniers vers*. In derselben engeren und kleineren Schrift der Marginalie änderte er dann das ursprüngliche: *Puisse une amitié sincère / Les unir jusqu'au tombeau*, in den endgültigen Text: *Que leur amitié sincère / soit un charme toujours nouveau*.⁸³

Die Musik des Chors umfasst im ersten Teil 47 Takte in 3/4; im zweiten Teil (Mittelteil) ebenfalls 47 Takte, 2/2, Tempo: Gai; der erste Teil wird wieder-

80 Conf. VIII; OC. I,382

81 Libretto: BnF, Ars: 8° B 13705 (3)

82 Man sehe dazu die jeweiligen Libretti in der Bibliographie.

83 *Le Devin de Village*. Manuscrit de J.J. Rousseau..., Lyon, BibMun, Sign.: Ms PA. 109; Blatt 9v. u. 10r.

holt.⁸⁴ – Wir befassen uns hier nur mit dem ersten Teil, dessen Tempo nicht vorgeschrieben ist, der aber als Gegensatz zum Mittelteil ruhiger zu sein hat, etwa Andante. Die ersten 2mal 8 Takte besingen den Text: *Colin revient à sa bergère, célébrons un retour si beau*. Den weiteren 31 Takten sind diese Worte unterlegt: *Que leur amitié sincère soit un charme toujours nouveau*, wobei der Text einmal ganz erscheint (17-24) und dann mehrfach das *soit un charme...* wiederholt wird. Eine Reprise des Anfangs findet innerhalb dieses Teils nicht statt. Der Satz ist im Prinzip homophon, doch weisen mehrere Abschnitte polyphone Ansätze auf: T. 21-24, 29-33, vor allem der recht schön erdachte Schluss, T. 38-47, mit der Imitation zwischen Sopran und Bass (39-42), sowie dem hochliegenden Tenor, der hier hervortreten sollte (44-47). – Wann immer Rousseau vermeinte, das Komponieren bestünde im Erfinden von Melodien und der Rest wäre *remplissage*, so hat er selbst hier zumindest in Ansätzen das Gegenteil bewiesen und einen wirklich mehrstimmigen Chor gesetzt.

Und doch enthält der Chor auch fragwürdige Stellen, die zeigen, dass Rousseau den vierstimmigen Satz eben nicht beherrschte. Eine solche Stelle findet sich gleich am Anfang. Der Auftakt ist ein Sextakkord der Tonika G (also auf h), der Hauptakkord in T. 1 steht auf der Quinte (auf d'), in Form eines Quartsextakkords als Vorhalt zum Grundakkord der Dominante. Der erste Akkord der Tonika G in Grundstellung erscheint erst im dritten, leichten, Taktteil des zweiten Taktes. Nach der Regel beginnt man so nicht. Nun hat die absteigende Basslinie ihren eigenen Reiz, und im ersten Takt begleitet sie die Sopranlinie in Sextparallelen. Eine solche Parallelführung gilt als ein wenig zu schlicht, es ist die einfachste Begleitung einer Melodie in der umgekehrten Terz, so als ob die rechte Hand auf dem Klavier, unbeweglich auf das Intervall der Sext festgestellt, der Melodie folgte. Sextparallelen zwischen Sopran und Bass kommen in diesem Chor noch öfter vor: T. 9, 25-27, 30-32, 44, und sogar Quinten: 35. – Man kann derlei auch bei Händel oder Gluck finden und vereinzelt bei Mozart, aber nicht so häufig auf so engem Raum.

84 Bisweilen wird vorgebracht, *Gai* wäre kein Tempo, sondern eine «Charaktervorschrift». Rousseau selbst äussert sich dazu im *Dictionnaire de musique*, s.v.: «GAI, adv.: Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de Musique, indique un mouvement moyen entre le vîte et le modéré: il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.) – Ce mot peut s'entendre aussi du caractère d'une Musique, indépendamment du mouvement.» – Und s.v.: «ALLEGRO [...]: Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement [...]. *Allegro*, signifie gai; et c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement, et de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaité. (Voyez MOUVEMENT).» – «MOUVEMENT, s.m.: Degré de vitesse ou de lenteur [...].»

Beim Übergang zur zweiten Texthälfte: *que leur amitié...* führt Rousseau den Text nicht zunächst, wie üblich, im vierstimmigen Satz ein und variiert dann, sondern lässt plötzlich, mitten in der Phrase, den Bass für vier Takte (21-24) pausieren, wodurch der Sopran sich ohne Stütze zum höchsten Punkt dieser Sopranmelodie (a'') aufschwingen muss, während darunter Alt und Tenor unisono die beiden Textzeilen in der Verkürzung bringen. Dieser Zweistimmigkeit – ohnehin überraschend – fehlt es nicht an Reiz, aber danach wäre nun der volle Chorklang zu erwarten, und zwar, wenn der Sopran stufenweise von g'' nach g' absteigt, mit einer *Gegenbewegung* des Basses. Rousseau aber schreibt eine spannungslose Dezimenparallele zwischen Sopran und Bass (Takte 17-28):

Que leur a - mi - tié sin - cè - re

Soit un char - me tou - jours nou - veau,

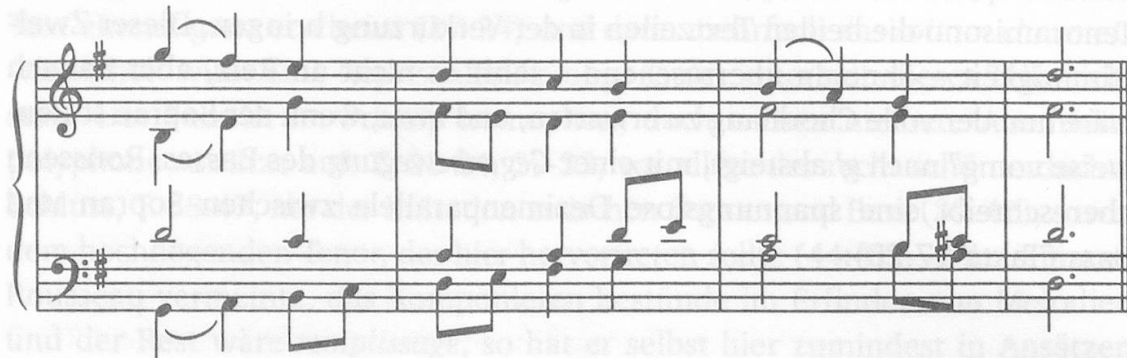
Alto e Tenore in 8a unisoni, Basso tacet

Que leur a - mi - tié soit un char - me tou-jours nou - veau,

Soit un char - me tou - jours nou - veau

Bsp. 1: Chor zu Beginn von Sc. VIII, Takte 17-28

Zum Vergleich, wie etwa die Takte 25-28 in der Satztechnik eines, damals gerade verstorbenen, berühmten Zeitgenossen Rousseaus wohl hätten aussehen können:



Dieser die eigentliche Handlung des Stücks abschliessende Chor, wiewohl von einem in diesem Genre unerfahrenen Autor gesetzt, ist dennoch ansprechend; allerdings muss man gestehen, dass er an Bekanntheit weit hinter dem simplen und populären Schlussrondo des *Devin* zurücksteht: *Allons danser sous les ormeaux...* – Nun enthalten andererseits die vor dem *Devin* entstandenen *Muses galantes* (1743-45) drei Chöre (in Baud-Bovys Klavierauszug pp. 15, 25, 36).⁸⁵ Und der erste Chor, Sc. 6: *Que tout retentisse*, weist ähnliche Charakteristika auf wie der Chor des *Devin*: Die Hauptzeit des ersten Taktes steht im Sextakkord, und diese Stelle wird vielfach wiederholt; die gehaltenen Noten der Aussenstimmen mit Terzenparallelen von Alt und Tenor (ab L); die Verschiebung zwischen Bass und Sopran (hier 7 nach M). Auch der zweite Chor (*O berger, déposez...*) beginnt mit einem Sextakkord der Dominante auf der Hauptzeit etc. Das ist zwar höchst unkonventionell, aber wohl Rousseaus Stil des Chorsatzes. Auch sonst hat Rousseau, z.B. bei der Arien-Begleitung, offenbar eine Vorliebe für den Sextakkord.

Nicht nur diese Vorliebe belegt, obwohl uns kein Autograph erhalten blieb, dass der *Devin*-Chor von Rousseau stammt, sondern auch die beiden Charakterisierungen am Anfang: *Tous à demi jeu*, und vor allem: *Sans forcer la voix*. Das *demi-jeu* wird im *Dictionnaire* den italienischen Ausdrücken: *Sotto voce* und *Mezzo forte* gleichgesetzt. Und über *forcer la voix* steht dort: «FORCER la voix, [...] c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on force perd sa justesse [...] et voilà pourquoi les François chantent rarement juste.» – Leise zu intonieren galt Rousseau als das lobenswerte Charakteristikum des italienischen Gesanges, das er anlässlich der *Canzoni da batello* unterstreicht, die ja *Leçons*

85 Rousseau, Jean-Jacques: *Les Muses galantes*. Première Entrée: Hésiode. Klavierauszug von Samuel Baud-Bovy. Genf: Henn-Chapuis [1962]

de musique pour les commençans [sic] sein wollten und die, wie Muller ausführt, gerade im Zusammenhang mit dem *Devin* stehen.⁸⁶

In den gedruckten Partituren des *Devin* legt Rousseau die Chorstimmen nicht namentlich fest. Doch war es im französischen 18. Jahrhundert üblich, den Chor mit einer Frauenstimme und drei Männerstimmen zu besetzen. Diese Besetzung wird durch die, offenbar für einen sehr kleinen Chor vorgesehenen, Stimmen aus dem Fonds La Salle belegt: Sie sind folgendermassen bezeichnet: 1^{er} Dessus (2 Exemplare), 2^e Dessus (2), Haute contre (1), Taille (1), Basse (2).⁸⁷ Auch Rousseaus autographe Stimmen der *Muses galantes* belegen diese Besetzung: Premier Dessus, 2^e Dessus, Haute-contre, Taille, Basse. Wie man im *Dictionnaire de musique* nachlesen kann, ist die Haute-contre eine Männerstimme, im Gegensatz zur italienischen Praxis. Erstaunlicherweise geben sowohl Baud-Bovys Klavierauszug der *Muses galantes* (1962), wie auch die *Devin*-Partitur von Chaix und dessen Klavierauszug (1924), die moderne Besetzung an: Sopran, Alt, Tenor, Bass (Chaix weist allerdings in einer Fussnote auf die französische Praxis hin). Nun nennen andererseits die damaligen Textbücher die Chormitglieder namentlich, so dass man bei einer Gleichheit von Frauen- und Männerstimmen auf die italienische Praxis schliessen darf, und bei einem Überhang der Männerstimmen, auf die französische. Das originale Libretto des *Devin* für die Aufführung am 1. März 1753 nennt 21 Frauen- und 21 Männerstimmen, folglich wohl: Sopran, Alt, Tenor, Bass. Im Libretto der Versailler Aufführung von 1763, mit dem Ballett von Laval und dem Chor *Brûlez toujours des mêmes flâmes...*, sind acht Frauen und 13 Männer aufgeführt und jenes von 1770 für Fontainebleau, ebenfalls mit dem Ballett von Laval und dem Chor *Chantons le dieu...*, gibt 12 Frauen und 24 Männer an; und hier dürfte es sich um die französische Aufteilung handeln.

*

Noch ein Wort zum Titel: In Rousseaus Autograph des Textes (Lyon, BibMun: Ms PA. 109), im ersten gedruckten Libretto (1. März 1753) und der ersten Partiturausgabe steht eindeutig: *Le Devin du village*. Aber schon das Favartsche Textbuch vom September 1753 (BnF: Yth. 816) nennt als Untertitel: *Parodie du Devin de village*. Und so wird der Titel bisweilen auf anderen Textbüchern und in Zitaten geschrieben. Grammatikalisch wäre das *de* wohl logischer, weil es sich ja nicht um ein bestimmtes Dorf handelt, sondern um irgendein Dorf, wo weise Alte bisweilen schlichten. – Rousseau indes legte es anders fest.

86 Dominique Muller, l.c.p. 90-94

87 BnF, Opéra: Fonds La Salle 6 (4-11)

VII. Die Devin-Parodie von Marie-Justine Favart

Nachdem der *Devin* 33mal in der Pariser Oper gespielt worden war,⁸⁸ brachten am 26. September 1753 die *Comédiens italiens ordinaires du roi*, also das italienische Theater, eine Parodie der Rousseauischen Oper heraus. Diese Parodie entstammt der Inspiration des Schauspielerehepaars Charles-Simon (1710-1792) und Marie-Justine Favart (1727-1772), in diesem Fall genauer, so das Libretto, «par Madame Favart, & Monsieur Harny».⁸⁹ Von Harny kennen wir nur Titel und Daten seiner Komödien (1752-1766), nicht aber seinen Vornamen und nicht seine Lebensdaten.⁹⁰ Favart war eine der bedeutendsten Figuren des Opéra-comique. In den 60 Jahren seines Wirkens (1732-1792) schrieb er etwa 120 Titel, die Hälfte davon in den ersten 14 Jahren – alles Comédies en vaudevilles –, bevor er als Theaterdirektor nach Brüssel ging (1746-1748). Durch ihn wurde die Vaudeville-Komödie, diese ursprüngliche Jahrmarktsposse, zur hohen Kunst. In seiner Frau Justine fand Favart nicht nur eine Interpretin von hohem Rang, sondern auch eine Mitautorin. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, erhielt sie überall hohes Lob: «Mme Favart fera une brillante carrière de comédienne au Théâtre-Italien. Elle sera simultanément danseuse comédienne, chanteuse, virtuose, auteur et compositeur».⁹¹ Noch heute wird in Paris die Erinnerung an das Dichter- und Schauspielerpaar durch die *Salle Favart* gehegt.

Das uns hier betreffende Favartsche Stück heisst *Les Amours de Bastien et Bastienne*, und der Bezug auf Rousseau wird im Textbuch ausdrücklich angegeben: *Parodie du Devin de [sic] village*. Diese Parodie hatte Erfolg, ohne dem originalen *Devin* den seinen zu verderben; sie erschien gleichfalls in mehreren

88 Zählt man die Sommermonate nicht, ergibt dies vom 1. März bis zum 26. September, d.h. in 5 Monaten, eine Aufführung an jedem 4. Tag. Die Zahl 33 stammt von Angermüller, in: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne* (NMA, Bd. II,5,3), p. VII; das Datum des 26. September wird auf dem Titelblatt der Favart-Parodie genannt.

89 Die den 5. Band der zehnbändigen Favartschen Gesamtausgabe füllenden 6 Stücke sind Werke von Frau Favart, wie die Einleitung zur Gesamtausgabe, p. XX, mitteilt.

90 Von Harny, der auch als Harny de Guerville zitiert wird, waren weder Vornamen noch Lebensdaten aufzufinden. Guerville nennen sich zwei kleine Orte; der eine liegt westlich von Paris im Département Yvelines, der andere im Dép. Seine Maritime. Die Archive beider Départements haben mir freundlich geantwortet, leider ohne Ergebnis. Auch das *Répertoire de généalogies* trug nichts bei. Der *Dictionnaire de biographie française* (Bd. XVII, col. 680) nennt weder Vornamen noch Lebensdaten, jedoch die Daten seiner Werke, die zwischen 1752 und 1766 erschienen. Die *Archives biographiques françaises* bringen unter Nr. 503,312 eine kleine Notiz, jedoch ebenso wenig Lebensdaten und Vornamen.

91 zit. nach Haine, Malou: Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées..., in: Vendrix, Ph.: *Grétry...*, p. 290

Einzelausgaben: nach 1753 noch '54, '55, '56, '59 und '77. Seltsam ist, dass Rousseau – soweit wir aus den Registern seiner *Oeuvres complètes* ersahen – diese Huldigung mit keinem Wort erwähnt.

Unter Parodie (griech. = entstelltes Lied) versteht man die Umbildung eines als bekannt vorausgesetzten Werkes unter Beibehaltung kennzeichnender Formelemente, wobei das Auseinanderfallen von Anspruch und Inhalt eine gewisse Komik bewirkt. Die Favart-Parodie indes verulkte Rousseau weder in Form noch Inhalt, sondern sie machte nur deutlich, dass Rousseaus Schäfer Kunstfiguren der besseren Gesellschaft waren, während sie bei Favart in bürgerlicher Kleidung auftraten, also Bastienne in einem wollenen Rock mit nackten Armen, einfach zusammengebundenen Haaren ohne Perrücke (besonders anstößig!) und in Holzschuhen; Colas in Leinenhosen und mit einem Filzhut, etc.; wobei ihr Realismus sich auch auf die Sprache auswirkte, die hier das Patois der kleinen Leute wiedergibt.

Kennzeichnend für die Favart-Parodie ist zum einen ihre Erweiterung der Vorlage, vor allem durch zusätzliche Strophen, zum anderen aber ihr Realismus, oder, wie v. Stackelberg sagt, ihre «realistische Tendenz».⁹² Dazu trugen die Kostüme und die einfache Musik der Lieder bei, aber auch ihre Sprache, einerseits inhaltlich (z.B. die derben Liebesbeweise der Bastienne in Sc. IV), vor allem aber die phonetische und grammatische Form der Sprache. Diese Form ist ihrerseits stilisiert, es ist ein von Molière bis zu heutigen Karikaturen verwendetes Bauern-Idiom, ein *français populaire*, eine Art Patois, dessen charakteristische Versatzstücke einen Wiedererkennungswert aufweisen müssen, wie z.B. a) die offene bzw. ungerundete Aussprache der Vokale (*alle* = *elle*, *vartu* = *vertu*, *pardons* = *perdons*; *voulais-vous me sarvir?*; *eune* = *une*, *riban* = *ruban*, *li* = *lui*, *bian* = *bien* etc.); – b) alte Wortformen (*biau* = *beau*); – c) die Auslassung des e-instabile wie in der Umgangssprache; doch bleibt das *n* der Negation *ne* erhalten: *j'nons point dormi*, *je n'vivons pû*; – d) Ausfall der Liquiden nach Muta (*not'* = *notre*, *pus* = *plus*); – e) die Vokalisierung (Velarisierung) von *l* (*quelque* = *queuque*); – f) die Verwendung der 1. Pers. Plural des Verbs für andere Personen (*je sommes*, *j'aurons*, *j'aimons* u. *ils aimont*, *ils étiont*, sowie *j'ons*, bzw. *j'avons* für *j'ai*, etc.). – Der Realismus dieser Parodie geht jedoch nicht so weit wie jener des zur gleichen Zeit als deftige Volkskomödie herrschenden *Genre poissard* (etwa 1730-1780) im Jargon der Markthallen.⁹³ Und auch der ländliche *Heugeruch*, den v. Stackelberg in

92 Stackelberg, Jürgen von: «Le Devin de village» und «Bastien et Bastienne». In: idem: *Literarische Rezeptionsformen*, p. 231

93 cf. v. Stackelberg, l.c.p. 232-236

Favarts Dichtung wahrzunehmen glaubt, ist dezent, da er ja für die Pariser Gesellschaft bestimmt war und da schliesslich alle *Literarisierung von Mündlichkeit* mehr Literatur ist als Mündlichkeit.⁹⁴

Der Witz einer Parodie liegt, wie schon ausgeführt, in der Voraussetzung, dass die Hörer das Original kennen. Bei Favart geschieht dies in doppelter Weise: weil man zum einen durch den derben Bauernjargon hindurch die Verballhornung des *Devin* erkennt und weil man zum anderen hinter den Melodien die Texte der originalen Gassenhauer hört. Beides trifft für ein Publikum im Ausland nicht oder allenfalls in seltenen Ausnahmen zu. Und so hat Favart, als er die *Amours de Bastien et Bastienne* in Wien aufführen wollte, den Text, wohl selbst, der französischen Normsprache wieder angenähert. Dies war gängige Praxis, wie auch Corinne Pré in ihrem Aufsatz zu den Übersetzungen der Opéras-comiques feststellt, wobei dann eben aus der Parodie mit ihren satirischen Anspielungen eine blossе Bauernfarce wird, weil, wie auch Brown anmerkt, die Identifikation mit den Volksmelodien und den von diesen überbrachten humoristischen Inhalten allenfalls begrenzt vermittelt zu werden vermag.⁹⁵

*

Bei der Verfolgung des Wegs, den der *Devin* bis zu Mozart zurücklegte, müssen wir den weiteren Erfolg der Favart-Parodie ausser acht lassen und unseren Blick auf Wien richten. Für das Wiener Theater spielte bei der Vermittlung des französischen Repertoires die entscheidende Rolle der Genueser Diplomat Graf Giacomo Durazzo, der 1750 nach Wien kam und 1754 Direktor des Theaters wurde, genau gesagt: «Generalspektakeldirektor».⁹⁶ Zu seiner Verfügung stand auch eine französische Truppe, die 1752 aus dem Haag anreiste, so dass der Opéra-comique nach 1755 zum festen Bestandteil des Programms gehörte. Graf Durazzo hatte als Unterhändler Genuas beim westfälischen Frieden (1746-48) in Brüssel Favart kennengelernt. Er hielt sich danach längere Zeit in Paris auf, vielleicht bis er 1749 von Genua zum Unterhändler in

94 Cf. Blank, Andreas: *Literarisierung von Mündlichkeit : Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen: Narr, 1991 (ScriptOralia ; 33). – Nicht unter Favart, sondern erst bei seiner Beschreibung des *Genre poissard* erwähnt v. Stackelberg auch Queneau (l.c.p. 235); der Unterschied liegt nur in der Abstufung.

95 Pré, Corinne: Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales, 1741-1815. In: Vendrix, Ph.: *Grétry...*, p. 251-265, hier 258-261; – Pré hat nur die in der BnF zugänglichen Übersetzungen in fünf Sprachen untersucht. – Brown, B.A.: La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle. In: Vendrix, Ph.: *L'Opéra-comique en France...*, p. 283-342, hier p. 304.

96 cf. Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. VIII

Wien ernannt wurde und dort blieb. Er genoss in Wien das Wohlwollen des Grafen Wenzel Anton Kaunitz, von 1750-53 österreichischer Botschafter in Paris, danach Kanzler und später Nachfolger Durazzos als Theaterdirektor, eigentlich jedoch sein Vorgänger als Begründer des französischen Theaters in Wien.⁹⁷

Während der Herrschaft Durazzos hiess der Direktor des französischen Theaters Gluck (1755-1764), und Favart war der literarische Berater. Das bis dahin allein herrschende italienische Repertoire wurde eingeschränkt, das deutsche Repertoire allerdings unter Durazzo vernachlässigt. Erst 1764 begann man mit Übersetzungen ins Deutsche, doch hielt Durazzo es für nötig, die französischen Libretti von Zweideutigkeiten und Unschicklichkeiten zu säubern.⁹⁸ Gleich 1764 beauftragte er den Schauspieler Weiskern, Favarts *Les amours de Bastien et Bastienne* zu übersetzen.⁹⁹

Favarts Vaudeville wurde am 16. Juni 1755 in Laxenburg bei Wien aufgeführt und am 5. Juli in Wien selbst, d.h. also schon knapp zwei Jahre nach seiner Pariser Uraufführung.¹⁰⁰ Und dazu brachte man in Wien ein eigenes Libretto heraus, welches inhaltlich dem originalen Text der Frau Favart genau folgt, sprachlich jedoch sich in einer, wie angedeutet, normnahen, wenn auch stilistisch einfachen und familiären Variante ausdrückt; – mit einer Ausnahme: Der Devin verwendet bisweilen noch die plebeischen Formen *j'y lions, Piarrot, vous ayais*.¹⁰¹ Der vermutliche Autor Favart wird im Libretto nicht genannt.

Dieses selbe Libretto verwandte zum Prager Karneval 1763 der Singspielkomponist und Kapellmeister Johann Baptist Savio, der dazu eine eigene Musik schrieb. Das Textbuch läuft unter Savios Namen, obwohl auch diese Autorschaft im Libretto nicht dokumentiert ist, ebenso wenig wie diejenige Favarts. Von Savio wissen wir kaum noch etwas, gar nichts mehr ist von seiner

97 nach Brown, B.A.: *Gluck and the French Theatre...*, pp. 49 sqq. (Durazzo) et 43 sqq. (Kaunitz)

98 cf. Brown, B.A.: *La diffusion...*, l.c.p. 304-305

99 *Bastienne*, Eine französische Operacomique. Auf Befehl in einer freyen Übersetzung nachgeahmet von Friedrich Wilhelm Weiskern. Wien: Krauss, 1764. – Zu Favart in Wien und den Übersetzungen cf. Angermüller, R.: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. VII-X

100 Loewenberg: *Annals of opera*, I, Sp. 218

101 Das Wiener Libretto erhielt noch im selben Jahr eine zweite Auflage: *Les Amours de Bastien et Bastienne* [sic], Opera comique. Représenté pour la premiere fois a Laxembourg. Le 16. Juin 1755. Seconde Edition. Vienne en Autriche, Dans l'Imprimerie de J.L.N. Ghelen. M.DCC.LV.

Musik nachgewiesen.¹⁰² Das Prager Libretto strotzt im übrigen vor Druckfehlern; doch fusst es offenbar auf der Wiener Vorlage.¹⁰³

Hier ein Beispiel aus der originalen Pariser Favart-Fassung von 1753 (links) und der Wiener Fassung von 1755 (rechts):

J'ons perdu mon ami,	J'ai perdu mon ami,
Depis c'tems-là j'nons point dormi,	Depuis ce temps-là je n'ai point dormi,
Je n'vivons pû qu'à d'mi.	Je ne vis plûs qu'à demi.
J'ons perdu mon ami,	J'ai perdu mon ami,
J'en ons le coeur tout transi,	J'en ai le coeur tout transi,
Je m'meurs de souci.	Je meurs de souci.

Bei Savio sieht die Graphie der Wörter dann so aus: *Jai perdu mon ami / Depuisce tems la je n'ai point dormi; / Jene vis, plus qu'ademi / J'ai perdu mon ami / J'en ai le coeur tout transi / Jo meurs de soucie*. Und so durchs ganze Heft, mal steht *tuot* für *tout*, dann *socier* für *sorcier*, schliesslich in Sc. V: *J'aime mieux cette paulette*, statt: *poulette* etc.

Brown vermutet, die französischen Werke seien im originalen Patois gesungen worden, wogegen man nur für das in Deutschland erschienene Libretto und den Klavierauszug die Texte normalisiert und die Melodien angepasst habe.¹⁰⁴ Glückliche Umstände haben uns nun ausgerechnet von *Les Amours de Bastien et Bastienne* zwei Handschriften erhalten. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt keine Partituren von Favart, nicht einmal die *Salle Favart* (Opéra Comique), auch nicht die hervorragende Bibliothèque de l'Opéra, die immerhin die sonstigen Favart-Papiere hütet, den *Fonds Favart*. Mehrfaches Nachforschen in den drei Häusern führte zu keinem Ergebnis. Doch fanden wir in

102 Cf. Suppan, W.: Savio, in: *MGG*, XI, Sp. 1445. Savios Geburts- u. Sterbedaten sind unbekannt; er wirkte in Prag und Graz. Das vielleicht noch einzige Textbuch des *Bastien...* liegt in der Prager Nationalbibliothek im Tresor der Musikabteilung, die uns freundlicherweise eine Kopie zusandte. Von uns erbetene erneute Recherchen nach einer Spur zu Savios Musik blieben ergebnislos.

103 Ein Hinweis darauf könnte auch die über der ersten Szene erscheinende Vignette sein, die in beiden Ausgaben dieselbe ist.

104 Cf. Brown: *Gluck an the French Theatre...*, p. 197-200; und idem: *La diffusion...* l.c.p. 304. Die von Brown angeführten Beispiele mit den übereinander geschriebenen Fassungen sind Kontaminationen zur Demonstration; sie stehen so nicht in den Stimmen. – Ein kritischer Leser hatte Bedenken gegen das Wort *Deutschland* und hielt *deutschen Sprachraum* für richtiger. Doch Österreich war bis 1866, bzw. 1870 Teil Deutschlands, wie Bayern oder Sachsen. Mozart bezeichnete sich stets als *deutschen* Komponisten und so heisst es auch zu seiner italienischen Oper *Le Nozze di Figaro*: «La musica è del Signor Volfango Mozart, maestro di cappella tedesco».

der Wolfenbütteler Herzog August-Bibliothek die vollständige Partitur der *Amours...* und in Wien deren vollständigen Satz der Singstimmen.¹⁰⁵

Die Partitur ist am Anfang in drei Zeilen geschrieben: einer begleitenden Oberstimme (bei zumeist fehlender Angabe: Violine), der Gesangsstimme, der Baßstimme. Bei der Arie *Autrefois a sa maitresse* (p. 5) wird für die Oberstimme «flutte» vorgeschrieben, für die Unterstimme «violon», der Bass fehlt. Gegen Schluss beim Duett *Va je te rends la pareille* (p. 15) wird die Akkolade durch zwei Singstimmen vierzeilig. Die Sprache ist hier das originale Patois. Gegenüber dem originalen Libretto finden sich leichte Änderungen: die Melodien sind bisweilen in eine andere Tonart transponiert, und vor der Arie *D'm'avoir instruit de mon bian* (p. 7) fehlen zwei Arien, deren eine zwar mit vier Takten begonnen, dann aber durchgestrichen ist (*De ce volage Colas répond*). Diese Partitur ist demnach eine spätere Variante des Originals. – Solche, in Frankreich damals üblichen, Teilpartituren in drei Stimmen wurden keineswegs in dieser Form gespielt. Der Kopist vervollständigte die Harmonien und übertrug sie den Mittelstimmen des Orchesters. Die Pariser Bibliothèque de l'Opéra verwahrt zahlreiche Partituren von Opéras-comiques, Werken von Gilbert, Grétry, Blaise, Monsigny u.a., darunter auch eine gedruckte von Adolphe-Benoît Blaise zur Favart-Komödie *Isabelle et Gertrude*. Diese Partitur enthält keine Ouvertüre und ihre Arien sind durchweg in drei Zeilen geschrieben; unter den im selben Band beigefügten Stimmen befinden sich jedoch auch solche für die II. Violine, die Viola, 2 Oboen u. 2 Flöten und (für einige Nummern) 2 Hörner (Sign. BnF, Opéra: Cs 1189), – und in den Stimmen ist sogar eine kurze Ouvertüre ausgeschrieben.

Der Satz Singstimmen zu Favarts *Bastien* auf 43 folio-Blättern in der Österreichischen Nationalbibliothek unterscheidet sich von der Wolfenbütteler Partitur zunächst dadurch, dass die Sprache hier wie im Wiener Textbuch normalisiert ist. Einige Stimmen enthalten eine zweite Zeile mit dem Basso continuo in einfachster Ausführung. Manche Melodien sind transponiert und dadurch, wo erforderlich, mittendrin um eine Oktav versetzt, so z.B. *Si je voulais être une [sic] tantet coquette...* (Bastienne), wo in Wien das Lied aus C-dur nach D versetzt wurde, der Refrain nach unten oktaviert, und wo der Bass zunächst nur aus ganzen und halben Noten besteht, während in der

105 Signaturen: Wolfenbüttel, Herzog August-Bib, Cod. Guelf. 220 Mus. Hdschr.; – Wien, Österr. Nationalbib.: Mus.Hs. 1040; – Die Bibliothek der Pariser Oper (Abteilung der Bibliothèque nationale) besitzt zwar den sog. *Fonds Favart* (früher in der Opéra Comique) mit mehreren Partituren und Materialien auf Favart-Texte, jedoch keine Partitur, d.h. Musik, von Favart selbst (cf. die Signaturen BnF, Opéra: Cs 1183; – Cs 2642 (2); – Cs 2586; – Cs 3134; – Cs 1189;).

Partitur sowohl Begleitstimme wie Bass den Anfang der Melodie imitieren. Das in der Partitur begonnene und wieder gestrichene Lied des Colas: *De ce volage Colas repond...* hat in Wien eine vom Pariser Libretto abweichende Melodie. Der ausführliche Vergleich wäre Aufgabe einer eigenen Arbeit.

Weiskern erhielt also – wohl 1764 von Durazzo – den *Befehl*, das Wiener Favart-Libretto zu übersetzen; und dass er eben dieses tat, geht auch aus den über den Arien in Normsprache angegebenen Melodien hervor. Es wäre gewiss verwunderlich, hätte Weiskern die Komödienstadl-Sprache des originalen Favart ins Hochdeutsche übertragen. In Wirklichkeit hat er ein Fast-Norm-französisch folgerichtig in ein leicht dialektgefärbtes Normdeutsch übersetzt. Das war trotzdem keine ganz leichte Aufgabe, und Weiskern hätte im übrigen eine im Sinn der Parodie adäquate Übertragung nur erreichen können, wenn er seine Arien auf *deutsche* Volksliedmelodien gedichtet hätte, – wobei man überdies von der fehlenden Folie der Rousseauschen *Devin*-Vorlage völlig absehen muss, da dieser ja erst 1760, also fünf Jahre später, in Wien aufgeführt wurde. So kennzeichnet die Weiskern-Übersetzung ein vielleicht für spätere Ohren nicht hochelegantes, doch gleichwohl einfaches und leicht sentimentales Hochdeutsch, wie es jener Epoche der Empfindsamkeit entgegenkam und in deutschen Libretti üblich wurde.

Daher wird es der Sache nicht gerecht, wenn Angermüller findet, Weiskern hätte «die Feinheiten der französischen Vorlage» nicht getroffen, da er mit deren Bauern- und Volkssprache «nur wenig anfangen konnte und die oft üblen Verballhornungen nicht erkannte»; und wenn Amalie Arnheim nicht begreift, «wie Weißkern [sic] eine so plumpe, unschöne Bearbeitung für Mozart's *Bastien und Bastienne* daraus machen konnte»; oder wenn Abert gar vermeint, die französische Parodie wäre «hier unfreiwillig aufs ungeschickteste travestiert», ja «ziemlich unbeholfen und platt», und dies mit der ersten Arie belegt.¹⁰⁶ – Aber Weiskern übersetzte a) doch gar nicht den originalen Favart; und er schrieb b) überhaupt nicht für Mozart, sondern auf französische Melodien; dabei hat er c) nirgendwo versucht, eine rustikale oder volkstümliche Variante des Deutschen zu verwenden, etwa eines Volkstheaters oder Komödienstadls.

106 Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. IX; – Arnheim: l.c.p. 699; – Abert: W.A. Mozart, I, 141

Für einige Arien hat Weiskern, wie er vor dem Text bemerkt, die französischen Melodien beibehalten und dort benannt, die Musik der übrigen sei indes neu. Während bei Favart aber, so scheint es, der gesamte Text gesungen wurde, unterbricht Weiskern die Arien durch gesprochene Dialoge.

Französische Volkslieder enthalten öfter Nonsenssilben, und besonders in Schäferliedern wimmelt es von *ronronron* und *pataplon* etc.¹⁰⁷; in Favarts Original heisst derlei: *Eh! ouida, aga, / Qu'est qu'est qu'ça? / Aga, l'biau plaisir que vla!* (Sc. I), während die Wiener Fassung leicht mildert. Wie übersetzt Weiskern?

Chaque jour dans la Prairie,	Ich geh jetzt auf die Weide
Je vais nonchalamement	Betäubt, und ganz Gedanken leer
A présent;	Denn ich seh dort, zur Freude
J'y vois pour compagnie	Nichts, als mein Lämmerheer.
Mon troupeau seulement;	Ach! ganz allein
Eh! ouida, aga,	Voller Pein
Quest que cest que ça?	Stäts zu seyn,
Le beau plaisir que voila!	Ist kein Spas
	Im grünen Gras

Dieses Lied findet sich bei Favart in der Originalfassung von 1753 und in derjenigen von 1754, nicht mehr aber in der Gesamtausgabe von 1763, wo es durch einen eleganteren und wirklich schöneren Text ersetzt ist, der schliesslich auf eine Melodie aus Rousseaus *Devin* gesungen wird (wie übrigens auch das Duett aus Sc. VI)¹⁰⁸. Weiskern übersetzte jedoch obigen Text. Dabei hat er das Unlustgestammel in einen korrekten Satz übertragen. Mag man auch über den *Spas im grünen Gras* schmunzeln; in der Bearbeitung des Weiskerntextes durch Schachtner, dem Mozart folgen wird, bringt die *Pein dem Herz nur Gram und Schmerz*, und das ist für heutige Ohren nicht besser. – Eine ausführliche Gegenüberstellung der verschiedenen Texte ist hier nicht möglich.

107 z.B. das Volkslied: *Il était une bergère...*

108 Das Lied bei Favart, am Ende der Sc. I: *Plus matin que l'aurore*, ist bei Rousseau die Romanze des Colin aus dem Ballett: *Dans ma cabane obscure*; das Duett bei Favart, Sc. VI: *La voici, tôt décampons*, steht bei Rousseau am Anfang der Sc. VI: *Je tremble en m'offrant à sa vue*. In beiden Fällen verweist Favart auf Rousseaus Originalmelodie.

VIII. Mozarts Bastien und Bastienne

Der Weg, auf welchem Rousseaus Text zu Mozart gelangte, war ein Umweg. Es wird allerdings noch zu fragen sein, ob auch ein gerader Weg, des Textes wie der Musik, zu Mozart führte.

Weiskern teilt in seinem Libretto mit, die mit Anführungszeichen gekennzeichneten Texte seien von seinem Schauspielerkollegen Johann Müller gedichtet worden (also im 4. und 5. Auftritt die Nummern 11, 12, 13). Diese Fassung von Favart-Weiskern-Müller kam am 5. Mai 1764 in Wien auf die Bühne,¹⁰⁹ und sie hielt sich auf dortigen Volksbühnen nachweislich bis 1779.¹¹⁰ Auch professionelle Kindertheater übernahmen das Stück, und da eine solche Truppe im Januar und Februar 1767 in Salzburg spielte, ist es möglich, dass Mozart den Stoff durch sie kennenlernte, denn in Paris bei seinen Aufenthalten 1763 und 1764 konnte er weder den *Devin* noch dessen Parodie sehen, da diese damals nicht auf dem Spielplan standen.¹¹¹ Angermüller, der diese Spielpläne während Mozarts drei Pariser Aufenthalte (1763, 1764 und 1778) eingehend studiert und auch die Wege der Favart-Parodie verfolgt hat, kann keine Antwort darauf geben, wie Mozart zu dem *Bastien*-Text kam.¹¹² Es ist noch nicht einmal sicher, wann Mozart mit der Arbeit an *Bastien* begann. Vielleicht wurde er durch den Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner (1731-1795) auf das Textbuch hingewiesen. Dieser nämlich hat das Weiskernische Libretto bearbeitet.¹¹³ Er versifizierte vor allem Weiskerns Prosadialoge, bastelte ein wenig an den Arien und tauschte den Zauberspruch des Colas aus.

Von September 1767 bis Dezember 1768 waren Mozarts in Wien, wo der Kaiser dem Zwölfjährigen einen Opernauftrag verschaffte, dessen sich dieser zwischen April und Juli entledigte: eine dreiaktige Opera buffa, *La Finta semplice* (*Die verstellte Naive*). Doch Intrigen verhinderten schliesslich die Auf-

109 Loewenberg: *Annals of opera*, I, Sp. 219

110 Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. IX

111 Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, pp. VII, u. IX-X

112 cf. die verschiedenen Publikationen in der Bibliographie

113 Schachtner war ein Freund der Mozarts, übersetzte lateinische und italienische Stücke, wurde später der erste Übersetzer des *Idomeneo*, und er hatte auch für ein Singspiel von Leopold Mozart den Text geschrieben: *Der gute Hirt*, Salzburg: Mayr, o.J., Libretto in der Österr. Nationalbibliothek. – Zu Schachtner auch Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. X-XI. – Das handschriftliche Original des verschollen geglaubten Schachtner-Librettos, dessen Text nach einer Abschrift 1974 durch Angermüller veröffentlicht wurde (*Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 22, Salzburg 1974, 1/2, p. 11-28), ist mittlerweile wieder aufgetaucht (cf. Angermüller: *Zur Edition...*, l.c.p. 35) und liegt nun im Tresor des Mozarteums.

führung. So vollendete Mozart eine Arbeit, die er wahrscheinlich schon das Jahr zuvor in Salzburg begonnen hatte: *Bastien und Bastienne*.¹¹⁴ Irrig jedenfalls ist die verbreitete Meinung, Mozart hätte diese Arbeit im Auftrag des berühmten Magnetotherapeuten Dr. Franz Anton Mesmer für dessen Gartentheater geschrieben.¹¹⁵

Vielleicht erklang das reizvolle Werk niemals zu Mozarts Lebzeiten; die erste nachweisbare Aufführung fand 99 Jahre nach seinem Tod, am 2. Oktober 1890 in Berlin statt.¹¹⁶ Und der erste Druck der Oper erfolgte, so scheint es, erst 1879 innerhalb der Alten Mozartausgabe. Nur die Arie Nr. 11 (*Meiner Liebsten schöne Wangen*) war schon im August 1768 mit verändertem Text in einer Wiener Zeitschrift erschienen.¹¹⁷

Wir wissen also über die Entstehung von *Bastien und Bastienne* sehr wenig: Wir wissen nicht, warum Mozart zu dem Libretto griff, wann genau die Musik komponiert wurde (sie war wohl im Sommer 1768 fertig), warum Mozart Schachtners versifzierten Dialog später nur in den ersten beiden Auftritten als Rezitativ komponierte, und nicht einmal, ob das Werk damals aufgeführt wurde.

Nun wurden aber Favarts *Amours de Bastien* seit 1755 in Wien aufgeführt, Weiskerns *Bastienne* seit 1764, Rousseaus *Devin* seit Herbst 1760.¹¹⁸ Ausserdem erschien 1760 das Textbuch des *Devin* in Wien bei Ghelen (später noch einmal, 1777, bei Gerold). Es ist daher nicht undenkbar, dass der hellhörige Vater Mozart sich die *Devin*-Partitur während eines Aufenthaltes in Wien zeigen liess. Denn vielleicht hat sich Mozart später an den originalen *Devin* erinnert.¹¹⁹

Die Mühe, die Mozart sich später mit seinen Librettisten gab, um einen dramatisch wirkungsvollen Text zu erhalten, muss auch bei *Bastien* schon gewaltet haben. Der Vergleich der Mozartischen Partitur mit den Texten von

114 zur Datierung: Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. XII; und Angermüller: Zur Edition von *Bastien*..., l.c.p. 31

115 so Angermüller mehrfach, wie im Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. XIII

116 cf. Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. XIII

117 cf. Angermüller: Vorwort, in: Mozart: *Bastien und Bastienne*, p. XIV

118 Loewenberg: *Annals of opera*, I, Sp. 217-219. – Amalie Arnheim (l.c.p. 696) behauptet zwar, Rousseau hätte dem Grafen Durazzo die Erlaubnis verweigert, den *Devin* in Wien aufzuführen. Das ist unwahrscheinlich; auch konnten wir in der Korrespondenz keine Spur von einem solchen Verbot finden.

119 Die heute in der Österr. Nationalbibliothek verwahrten beiden *Devin*-Partituren sind nicht seit jener Zeit in Wien, die Le Duc-Ausgabe entstand erst nach 1784, und die Le Clerc-Ausgabe mit der Philidor-Arie erschien zwar nach 1763, wurde aber von der Bibliothek offenbar erst neuerdings erworben.

Weiskern und Schachtner zeigt nämlich einen höchst urteilsfähigen Geist am Werke (war es Leopold oder Wolfgang?): Bei Strophenliedern wird in die Partitur mit *einer* Ausnahme nur die erste Strophe übernommen, vermutlich weil deren sprachliches und inhaltliches Niveau durchweg höher liegt als das der weiteren, der Favartvorlage näheren;¹²⁰ den längeren, vielleicht etwas gespreizten Dialogen des Familienfreundes Schachtner wird oft nicht gefolgt, sondern den kürzeren Weiskerns; es wird auch sonst gekürzt. – Diese Kürzungen und Weiskerns hochsprachliche Übersetzung führen dazu, dass Mozarts Oper nach den Zwischenstationen wieder zur Stilhöhe und der Knappheit des Rousseauschen Originals zurückkehrt, freilich mit zwei Ausnahmen: Mozarts Oper hat (wie zunächst Favarts Vaudeville) kein Ballett; Mozarts Musik ist auch damals schon diejenige eines Könners.

Bastien und Bastienne ist im Ansatz ein «Singspiel», in welchem die zwischen den Arien die Handlung weitertragenden Dialoge *gesprochen* werden. Rezitative, durch welche eine Oper damals definiert wurde, sind hier nur für die ersten beiden Auftritte nachkomponiert; ihr Entstehungsdatum ist unsicher (Anfang der 1770er Jahre?), und Angermüller merkt zurecht an, es sei *befremdlich*, «dass Mozart die Gattung deutsches Singspiel mit Rezitativen» versehe.¹²¹ Das Vorbild Johann Adam Hillers für Mozart wird von den einen hervorgehoben, von anderen bestritten.¹²² Des 12jährigen Mozart kleines, in sich geschlossenes Werk, in welchem die Arien einfachen Liedcharakter haben und ohne *da capo* nur aus zwei Teilen bestehen, hätte seinerseits vielleicht stilbildend mitwirken können, wenn es überhaupt bekannt geworden wäre. Der im selben Jahr komponierten *Finta semplice* stellte Mozart, dem italienischen Buffostil entsprechend, eine dreisätzige Ouvertüre voran (auch Rousseaus *Devin* hat eine dreisätzige italienische Ouvertüre), während *Bastien und Bastienne* mit einem einsätzigen Vorspiel beginnt, getreu dem Stil des französischen Opéra-comique. Andererseits erhebt sich das liedhafte Gepräge der Arien Mozarts beträchtlich über die populären Lieder bei Favart. Auch darin findet Mozart zu Rousseau zurück.

120 Z.B. Str. 3 zu Arie 9: «Wenn wir manchmal Plumpsack spielen, / Klopft sie keinen so, wie mich; / Bald muss ich Haarrüpfel fühlen; / Bald trifft mich ein Nadelstich; / Bald stiehlt sie mir Kramp und Hacke; / Bald erwischt sie mich beym Ohr; / Leucht aus so viel Schabernacke / Nicht die helle Liebe vor?»; – Oder Str. 2 zu Arie 6: «Gegen Abend, nächst, gieng bei dem Holze / Ein vornehmer Junker auf mich los...» (*nächst* = jüngst; *gieng auf mich los* = trat auf mich zu; *beim Holz* = am Wald).

121 Angermüller: Zur Edition..., l.c.p. 35

122 unterstrichen: Wyzewa et St.-Foix, op.c.p. 238; – bestritten: Abert, op.c. I, 143-144

IX. Rousseau und Mozart

Wir hatten oben (Abschn. II) zwei Stellen eigenartiger Innerlichkeit angeführt, wo Colin, ohne Begleitung beginnend, in Sc. V singt: *Je vais revoir ma charmante maîtresse ...*, und später ebenso in Sc. VI: *Quelque bonheur qu'on me promette ...* – Bei Favart klingt das Lied in Sc. V so, als wäre die Angebetete ein landwirtschaftliches Nutztier (Stute, Milchkuh, Legehenne); links original, rechts Wiener Fassung:

J'allons donc de ma Brunette

Voir encor les doux appas?¹²³

J'aimons bien mieux c'te Poulette

Que tous les plus beaux ducats,

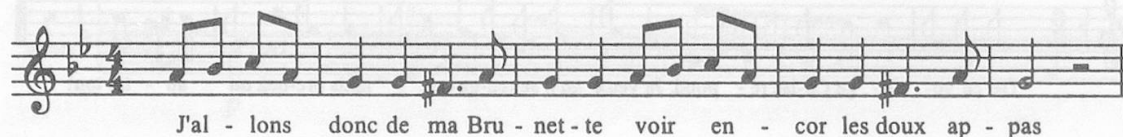
Je vais donc de ma Brunette

Voir encor les doux appas?

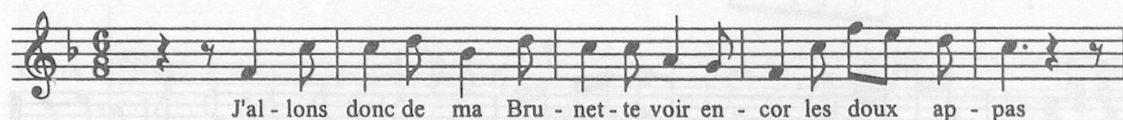
J'aime mieux cette poulette

Que tous les plus beaux ducats ...

Favart gibt in den Libretti über allen Liedern den Text der Originalmelodie an, hier also: *Et j'y pris bien du plaisir*.¹²⁴ Allerdings wurde nun gerade diese Melodie von Favart leider nicht in den Anhang der Textbücher gegeben, so dass wir in der *Clé du Caveau* suchen mussten, und danach wäre dies die Melodie:



In den überlieferten Manuskripten von Wolfenbüttel und Wien lautet die Melodie jedoch so:



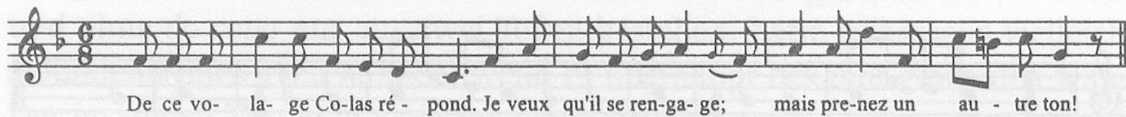
123 Allerdings könnte der Ausdruck *Voir encor les doux appas*, so sagt v. Stackelberg zurecht (l.c.p. 231), auch in den hohen Stil [sc. der Tragödie] passen.

124 So in den Libretti von 1753, 1754, 1755 (jeweils p. 20), 1763 (V,22), 1770 (p. 21), 1777 (p. 20).

Der Weiskern-Adlatus Müller überträgt: *Meiner Liebsten schöne Wangen / Will ich froh aufs neue sehn*. Und Mozart macht nun etwas Besonderes: Während die übrige Partitur neben den Streichern nur Oboen und Hörner verlangt, setzt er einzig in dieser Arie (der oben schon genannten Nr. 11) zwei *Flöten* ein, die den im Menuettrhythmus schreitenden Streichern eine fast glockenartige, kristallene Note hinzufügen. Es ist auch die einzige Arie der Partitur mit zwei Strophen (ausdrücklich: *da capo dal segno*). Das Bemerkenswerte dieses Stücks erkannte Leopold Mozart, von dessen Hand es allein im Klavierauszug vorliegt (wie es sofort in einer Zeitschrift veröffentlicht wurde).¹²⁵ – Unverständlich, wenn Abert ausgerechnet dieses Lied «mit seinen melodischen Gemeinplätzen» als das schlechteste des Singspiels ansieht.¹²⁶

*

In der Sc. II des *Devin* singen sowohl Colette wie der Devin je nur eine Arie, der Rest sind kurze Rezitative. Bei Favart haben beide mehrere Lieder und am Ende ein Duett. Dem Inhalt der Rousseauischen Devin-Arie entsprechen bei Favart zwei Lieder. Das eine beginnt: *De ce volage Colas répond. Je veux qu'il se rengage; mais prenez un autre ton ...*



Dieses Lied ist, wie bereits erwähnt, in der Partitur von Wolfenbüttel mit vier Takten begonnen und dann wieder durchgestrichen (p. 7). Der Text steht nun zwar in allen Pariser Ausgaben¹²⁷ und im Wiener Libretto von 1755 (p. 11); in den Wiener Stimmen allerdings ist die folgende Melodie überliefert:

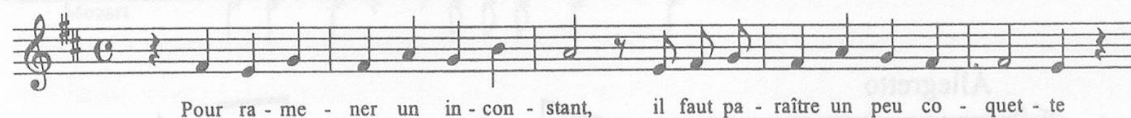


125 Wiedergabe dieses Klavierauszugs in: W.A. Mozart: *Bastien und Bastienne* (NMA, Bd. II,5,3), p. 90; dessen Facsimile in der Handschrift Leopold Mozarts: *ibid.* p. XVII

126 Abert, op.c. I,146

127 d.h. in der Pariser Gesamtausgabe von 1763 (p. 13), dem Pariser Textbuch von 1770 (p. 13) und dem von 1777 (p. 11)

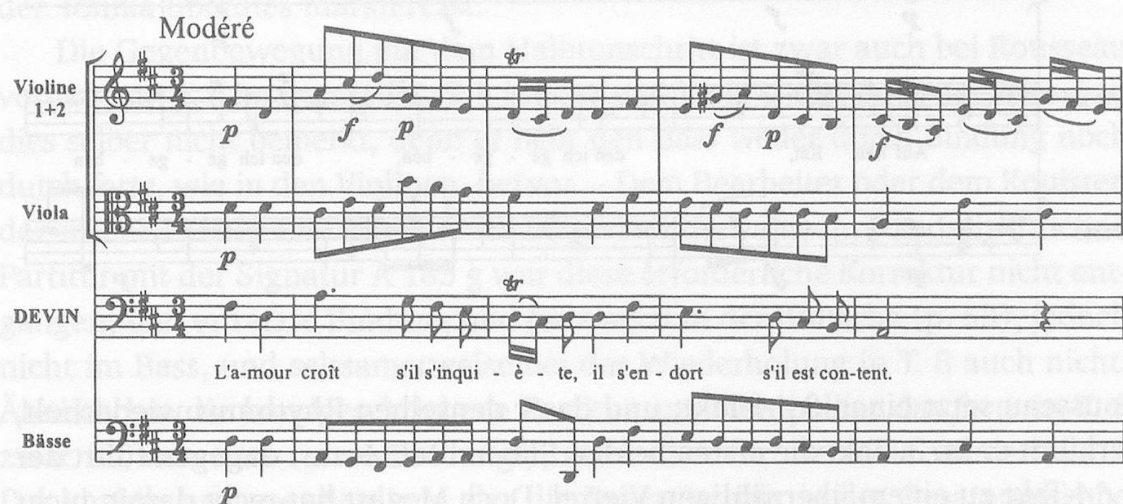
Das andere Lied des Colas heisst: *Pour ramener un inconstant, il faut paraître un peu coquette ...*¹²⁸



Musical notation for the song. The melody is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: Pour ra - me - ner un in - con - stant, il faut pa - raître un peu co - quet - te

Rousseaus Devin verkündet in seiner Arie diese Weisheit: *L'amour croît s'il s'inquiète, il s'endort s'il est content ...* (Takte 5-14)

Modéré



Violine 1+2: *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Viola: *p*

DEVIN: L'a-mour croît s'il s'inqui - è - te, il s'en - dort s'il est con-tent.

Bässe: *p*



Vi. 1+2: *p* *f* *p*

Vla: *p*

DEVIN: L'a-mour croît s'il s'inqui - è - te, il s'en - dort s'il est con - tent. L'amour

Bs: *p*

128 Für das Setzen der folgenden Notenbeispiele im Rechner bin ich meinem Bruder, Dipl.Ing. Jürgen Blank, verpflichtet.

Und nun überrascht doch, dass das entsprechende Stück bei Mozart, nämlich das Schlussduett des II. Auftritts, mit demselben Rhythmus auf den Noten des Dreiklangs und einer sehr ähnlichen Zwischenfigur beginnt:

Allegretto

Violine 1

Violine 2

Viola

COLAS

Bässe

Auf den Rat, den ich ge - ge - ben, den ich ge - ge - ben

Rousseau setzt einen 3 / 4-Takt; und da er denselben Rhythmus wiederholt, verkürzt er im 3. Takt die ersten beiden Silben. Bei Mozart dagegen führt der 2 / 4-Takt zu einem überzähligen Viertel. Doch Mozart hat recht damit, nicht etwa einen 4 / 4-Takt mit Auftakt zu beginnen, denn die ersten beiden Silben – obwohl nur Präposition und Artikel, also begleitende Wortarten – sind hier schwer. Rousseaus 3 / 4-Takt ist problematisch, weil darin der 2. Taktteil unabhängig vom Rhythmus immer schwach ist, während das Wort *Amour* unbedingt eine Betonung verlangt. *Amour* ist in diesem Satz das Zentrum des Karussells von *zunehmen* und *einschlafen*, *Sorge* und *Zufriedenheit*. Nachdem Rousseau den *amour* zweimal auf die Viertel – wenn auch eher leichte – singen lässt, verkürzt er zwar beim dritten Mal das Wort völlig zum Auftakt in zwei Achteln, aber da gehen die Geigen mit dem durch die Synkope markierten, zwei Oktaven höheren *a'* voraus. – Befremdlich ist, dass Rousseau in der 1776 nachkomponierten Arie, gleichfalls im 3 / 4-Takt, das Wort *amour* immer als auftaktische Achtel setzt.¹²⁹ Betrachten wir Rousseaus originale Devin-Arie und Mozarts Duett mit dem Rhythmus ihres Beginns:

129 Rousseau: *Les Six Nouveaux Airs*, ed.c.p. 21-23



Nicht nur der Grundrhythmus des Anfangs beider Stücke fällt auf. Auch die Zwischenfigur über dem langen Viertel, wo bei Rousseau im zweiten Takt das zweite und dritte Achtel *forte* den Halbtonschritt (Leitton zur Tonika) hervorhebt; und bei Mozart noch schärfer, weil die Viola ebenfalls im Halbtonschritt **b-a** die Spannung des **e-f** der Violinen nicht nur unterstützt, sondern durch Gegenläufigkeit noch verstärkt, und weil der Leitton durch Beginn mit der Tonika überdies markiert ist.

Die Gegenbewegung mit dem Halbtonschritt ist zwar auch bei Rousseau vorhanden: T. 6 im Bass **g-fis**, T. 8 in Bass und Viola **d-cis**, doch hat Rousseau dies selber nicht bemerkt, denn er hebt den Bass weder durch Bindung noch durch *forte*, wie in den Violinen, hervor. – Dem Bearbeiter oder dem Kopisten der in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra aufbewahrten, handschriftlichen Partitur mit der Signatur A 185 g war diese erforderliche Korrektur nicht entgangen, und er setzte Bindung und *forte* auch in der Bratsche (p. 53), jedoch nicht im Bass, und seltsamerweise bei der Wiederholung in T. 8 auch nicht. Ähnlich hat die handgeschriebene Partitur aus Montpellier das *forte* in T. 6 zwar für den Bass (ohne Bindung!), nicht aber für die Viola wiederholt. – Der «habile artiste» allerdings, der die *Devin*-Partitur in der Gesamtausgabe bei Dalibon stach, hat seine Aufgabe bei dieser Stelle (p. 33) nicht begriffen: Er setzte in den Violinen das *forte* um ein Achtel zu früh, übersah die Notwendigkeit von dessen Wiederholung in den Bratschen und glaubte überdies, seine Eigenart dadurch zu beweisen, dass er die Achtel im Bass sinnwidrig gruppierte.

Wie gesagt: Rousseau schrieb die richtigen Noten, versäumte aber deren Hervorhebung. Allein die Schreibweise dieser unscheinbaren Begleitfigur weist den Abstand des 12jährigen kleinen Meisters Mozart zum Liebhaber Rousseau aus. Das ist eben nicht nur *remplissage*, wie dieser vermeinte.

Folgendes freilich ist klar: Mit den beiden Liedern des Colas aus Favart hat Mozarts Duett keine Gemeinsamkeiten, mit Rousseaus *Devin*-Arie dagegen mehrere. Und wenn Mozart diese Arie Rousseaus nicht gekannt hatte, bevor er die seine komponierte, dann hat er sich geradezu seelenverwandt in das Original hineinversetzt.

Dieses instinktive Nachvollziehen der Ursprungsidee, ein – nur dieses Wort passt: – geniales zielsicheres Erfassen des Kerns wird noch deutlicher im folgenden Beispiel.

Bei Rousseau ist zunächst ein Gegensatz aufgebaut zwischen den einfachen Schäfern und der verächtlichen Gebietsherrin (vielleicht auch Eigentümerin der Meierei). So heisst es in Sc. II: *Plus adroite et moins belle, la Dame de ces lieux...* und Sc. III: *...il faut que je confonde de la Dame du lieu les airs et les mépris*. Auch am Anfang von Sc. IV stellt Colin den *habit de village* einem *habit doré* gegenüber. Colettes Arie in Sc. II beginnt indes: *Si des Galans de la Ville j'eusse écouté les discours...*, und so singt auch der Devin im 1. Couplet seines «neuen Liedes» (Sc. VIII): *A la Ville on est plus aimable, au Village on sait mieux aimer*, wobei man unter *la Ville* immer Paris zu verstehen hat.

Favart übernimmt den Gegensatz *Stadt : Land* und erwähnt am Ende seines Lieds *Pour ramener un inconstant* die *Dames de la ville* (Sc. II). In Sc. III bewundert er die Unschuld auf dem Land (*aux champs*) und fährt fort: *Fillette à cet âge à Paris en revend à sa mère* (d.h. könnte ihre Mutter noch aufklären). In Sc. VI will Bastien zu der *Dam' du village* zurückkehren (das ist wie bei Rousseau die Gebietsherrin) und Bastienne will ihr Glück *à la ville* versuchen, gleich danach *à Paris*.

In diesem Zusammenhang ist das breit angelegte Lied der Favart-Bastienne in Sc. II anzusiedeln, mit seinen drei Strophen und einem Refrain. Es entspricht bei Rousseau der Colette-Arie: *Si des galans de la ville...* Bastiennes Refrain heisst so: *Laissez-nous Monsieur, je somm' trop sage, / Sachez qu'au village / J'ons de la vartu*. Überraschend ist, dass sie hier die richtigen Formen *laissez*, *sachez* gebraucht und nicht wie sonst *laisais*, *sachais*. (Das *j'ons* bedeutet hier: *nous avons* und nicht wie üblich: *j'ai*.)



Lais-sez nous, Mon-sieu, je somm' trop sa - ge, sa-chez qu'au Vil - la - ge j'ons de la var - tu.

Nun klingt der Gegensatz *Land : Stadt*, bzw. *Unterschicht : Oberschicht* bei Favart wie bei Rousseau zwar mehrfach an; man könnte jedoch nicht behaupten, dieser Gegensatz wäre der Ausgangspunkt der beiden Stücke.

Die entsprechende Arie der Bastienne (Nr. 6) bei Mozart: *Würd ich auch, wie manche Buhlerinnen*, beginnt mit einem textlichen Hauptteil, dessen Musik offen auf der Dominante endet, wonach Bastienne die schönsten Herren aus der Stadt überleitend, aber sehr dramatisch mit einem dreifachen *Geht!* hinwegschickt und dann auf eine Generalpause zueilt, gleichsam einem musika-

lischen Doppelpunkt: *Geht! geht! geht! sag ich, geht und lernt von meiner Jugend, von meiner Jugend* : (und nun die Feststellung:) *dass die Tugend noch in Schäferhütten wohnt*. Das dreimalige *geht* wird von einem Motiv im Bass vorangetrieben, welches am Schluss der Oper wieder zu dem Ruf erscheint: *Auf, auf, stimmt sein Lob an*.

Bastiennes Lehre über die Tugend des Dorfes, die sie den Herren aus der Stadt vorhält, eben diese Lehre wollte Rousseau ausdrücken, aber er fasste sie nicht in eine solch einfache Formel. Frau Favart tat dies schon, wenn sie jenen *plus galans Monsieur de Paris*, mit ihren *biaux discours*, ihrer *finesse* und *adresse*, also jenen schmeichlerischen Schönrednern mit ihren listigen Tricks, den Refrain entgegengesang: *Laissez-nous Monsieur, je somm' trop sage, / Sachez qu'au village / J'ons de la vartu* (Wiener Fassung: *Laissez-moi Monsieur, je suis trop sage, / Sachez qu'au village / On a de la vertu*). Doch wird dieser Refrain in der dreifachen Wiederholung unweigerlich komisch. Mozart nimmt die Stelle ernst, und nach der dramatischen Überleitung und dem *forte*-Doppelpunkt führt hier eine weiche, fließende Melodie als fünfstimmiger kanonischer Einsatz die Lehre ein: *Dass die Tugend ...* Dieser Schluss verbietet die beiden weiteren Strophen.

Griechisch *kanón*, lat. *canon*, bedeutet *Maßstab, Richtschnur, Regel, Gesetz*. In der Musik ist der Kanon die Grundstruktur der Fuge, welche die stilgerechte Ausdrucksform für grundlegende Wahrheiten darstellt.

Die Fuge ist indessen überhaupt kein Stilmerkmal der Oper, sondern der Kirchenmusik, des Oratoriums, der Orgelmusik. In der Instrumentalmusik stellt sie den Ausweis für Meisterschaft dar (bei Bach generell, bei Haydn und Mozart in den Streichquartetten und späten Sinfonien, etc.). Der junge Mozart wird zwei Jahre später (1770) bei Padre Martini in Bologna den Kontrapunkt richtig studieren, aber er hat auch zuvor schon kleine Versuche im Fugenschreiben gemacht (KV 15ss, KV 20, KV 41e, 41f).¹³⁰ Ein Durchblättern der grösseren Werke aus den dem *Bastien* vorangehenden Jahren 1766-1768 zeigt, dass im Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* und den beiden dramatischen Werken *Apollo und Hyacinth* sowie *La Finta semplice*, ausser einer Vertauschung von Ober- und Unterstimmen oder versetzten Einsätzen in Terzetten, kanonische Fügungen nicht auftreten. In der G-dur-Messe, KV 49,

130 Die vierstimmige Fuge KV 15ss, entstanden 1764/65 in London, ist ein ungelinker Versuch; KV 20 besteht nur aus wenigen Takten (Exposition) auf einen englischen Text; die beiden in dem vom Vater erstellten Werkverzeichnis genannten Fugen KV 41e u. 41f, entstanden 1767 in Salzburg, sind verloren.

und das zweite *noch* – über dem schon durchgestrichenen sinnlos erscheinend – ist wohl eine unbewusste Bestätigung, also eine geradezu typische Freudische *Fehlleistung* («Verschreiben»)¹³², ein Paradebeispiel: Mozart sollte auch schreiben, und wollte noch schreiben. Er wollte das Richtige! Seinem Wunsch wäre bei einer Neuauflage der Partitur Rechnung zu tragen.

Der derzeitige Eigentümer der *Bastien*-Partitur, die Bibliothek der Universität Jagiellonski in Krakau hat dem Verfasser dankenswerterweise einen Film der beiden Partiturseiten zur Verfügung gestellt und deren Abdruck erlaubt (cf. p. 53).

Hier also diese Stelle in Mozarts *Bastienne*-Arie (Nr. 6, *Würd ich auch...*). Die fünf Einsätze des Kanons in den Takten 43-47 haben wir gekennzeichnet (I-V).

T. 36

Oboe 1

Oboe 2

Violine 1

Violine 2

Viola

BASTIENNE

Bässe

Geht! geht! geht! sag ich,

132 Freud, Sigmund: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum. Frankfurt: Fischer, 1954 (Bücher des Wissens; 6079), Kap. VI: Verlesen und Verschreiben, p. 88-109. – Freud, Sigmund: *Die Fehlleistungen*. In: idem: *Studienausgabe*. 10 (+ 1) Bde., Frankfurt: Fischer, (1969-75) 1989 (*Conditio humana*), hier Bd. I, p. 50-98

T. 40

Oboe 1

Oboe 2

Violine 1

Violine 2

Viola

BASTIENNE

Bässe

geht, und lernt von mei - ner Ju - gend, von mei - ner Ju - gend,

T. 43

Ob. 1

Ob. 2

VI. 1

VI. 2

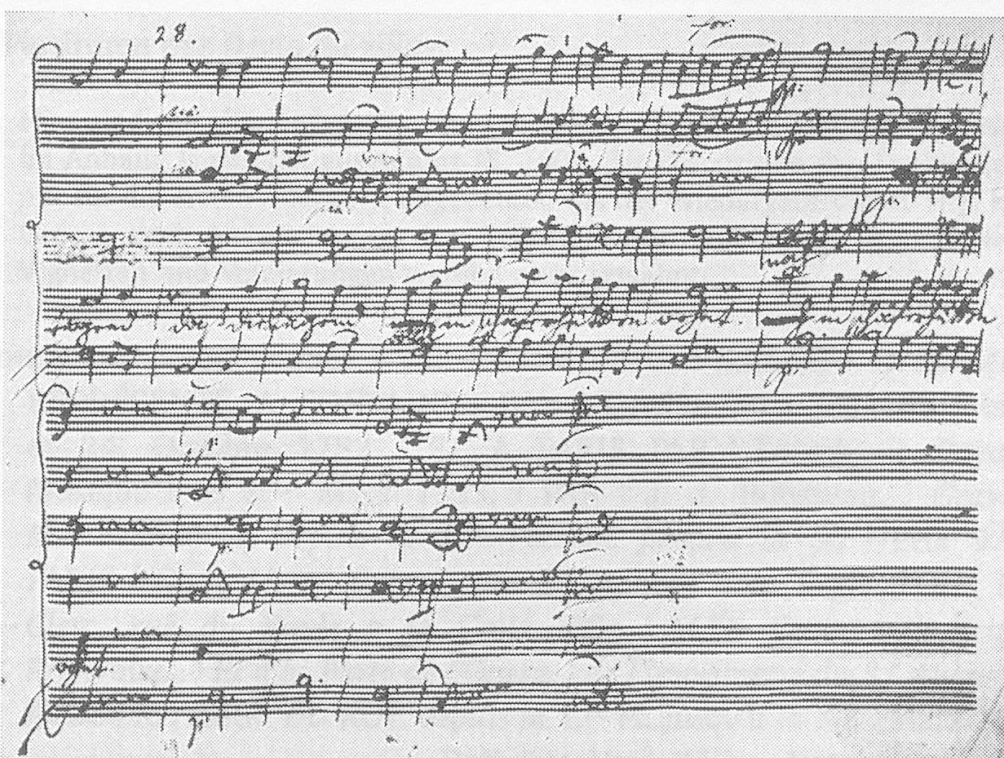
Vla

BAST.

Bs

daß die Tu - gend, daß die Tu - gend auch in Schäfer - hüt - ten wohnt

Ausschnitt aus Mozarts Autograph von *Bastien und Bastienne*
(mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Jagiellńska, Krakau)



Beide Seiten sind in je zwei Akkoladen zu 6 Systemen gefasst. In der oberen Akkolade der 2. Seite, 5. System steht der geänderte Text:

«Tugend, daß die Tugend ~~noch~~ in Schäferhütten wohnt, ^{noch} ~~noch~~ in Schäferhütten»
auch

Nicht nur allenfalls den Musikhistorikern bleibt der *Devin du village* der Aufmerksamkeit wert, auch die Freunde der literarischen Werke Jean-Jacques Rousseaus sollten nicht achtlos an ihm vorübergehen. Denn schliesslich verdanken wir Rousseau und seinem *Devin* das in all seiner Einfachheit so vollkommene Singspiel *Bastien und Bastienne*. Und betrachtet man die Zwischenstufen – die originale, ganz auf Paris zugeschnittene Favart-Parodie, deren Wiener Normalisierung, die Weiskern-Müller-Schachtnerschen Übertragungen – so erstaunt umso mehr, wie instinktsicher Mozart das Niveau Rousseaus erneut erreichte – und natürlich auf seine Weise überbot.

Bibliographie

I. Primärwerke

1. Rousseau: a) Partituren des *Devin du village*, S. 65; – aa) Autographe und Manuskripte der Musik, S. 68; – b) Klavierauszüge, S. 71; – c) Libretti, S. 73; – cc) Autograph des Librettos, S. 86; – d) Übersetzungen, S. 86; – e) andere Musikwerke und Werkausgaben Rousseaus, S. 87;
2. *Die Favart-Parodie*: a) Partitur, Stimmen, S. 88; – b) Textausgaben mit Melodien, S. 88;
3. *Mozart und seine Librettisten*: a) Partituren von *Bastien und Bastienne*, S. 91; – b) Libretti dazu, S. 91; –

II. Sekundärliteratur, S. 92;

I. Primärwerke

1. Rousseau

a) Partituren des *Devin du village*

Hier sind nur die wichtigsten Ausgaben und Signaturen genannt. Einzelnes ist im Anhang *Partituren* ausgeführt (S. 100). Die Disposition des Titelblattes wird nur für die ersten Ausgaben angedeutet. Bei der Wiedergabe dieser Titel können Grösse und Auszeichnung der Schriften nur annähernd imitiert werden; Vignetten und Verzierungen werden nicht erwähnt.

(Rousseau, Jean-Jacques:) LE DEVIN | DU VILLAGE | INTERMÉDE |
RÉPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU | *Devant leurs Majestés* | les 18.
et 24. Octobre 1752. | ET A PARIS PAR | l'Academie Royale de
Musique | le 1.^{er} Mars 1753. | PAR | J. J. Rousseau. | Gravé par
M.^{lle} Vandôme, depuis la 1.^{re} Planche jusqu'a la 50 | Prix 9.^{ll}. | A
PARIS | Chez M.^{dme} Boivin, ruë S.^t Honoré a la Regle d'Or. | M.^r le
Clerc, ruë du Roule à la Croix d'Or. | M.^{elle} Castagnerie, ruë des
Prouvaires. | Et à la Porte de l'Opera. | de l'Imprimerie du S.^r Auguste.
AVEC PRIVILEGE DU ROY. depuis la 1.^{re} Pl. jusqu'a la 50. [März 1753]

BnF: Rés. Vm². 455; – Vma. 3; – A. 258; –
(weitere Signaturen im Anhang *Partituren*);

(Rousseau, Jean-Jacques:) LE DEVIN | DU VILLAGE | *INTERMÈDE* | RÉPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU | *Devant leurs Majestés* | les 18. et 24. Octobre 1752. | ET A PARIS PAR | *l'Académie Royale de Musique* | le 1.^{er} Mars 1753. | PAR | J. J. ROUSSEAU. | Prix 10.^{ll} 4.^s | *Avec l'Ariette ajoutée par M.^r Philidor, chantée par M.^r Caillot.* | A PARIS | *Chez Le Clerc, Ruë S.^t Honoré, entre la Ruë des Prouvaires, et | la ruë Dufour à Sainte Cecile.* | *Et Aux Adresses Ordinaires.* | AVEC PRIVILEGE DU ROY. Imprimé par Courbet [zwischen 1763 u. 1770]

BnF: Vm². 457; – L. 1485; – L. 12.656; –
(weitere Signaturen im Anhang *Partituren*);

(Rousseau, Jean-Jacques:) LE DEVIN DU VILLAGE | *Intermède* | *Représenté* [sic] à Fontainebleau | ET A PARIS. | *Par* | *L'Academie Royale de Musique.* | Composée [sic] | *Par* | M.^r J. J. ROUSSEAU. | Chés J:J: HUMMEL, à Berlin avec Privilège du Roi; | à Amsterdam au Grand Magazin de Musique | et aux Adresses ordinaires. | Prix f. 5.5_ . (1773)

Genf, Bpu: X 4122; –
(weitere Signaturen im Anhang *Partituren*);

(Rousseau, Jean-Jacques: *Partition du Devin du village*. In:) *Oeuvres Complètes de J.J. Rousseau*. Avec des éclaircissements et des notes historiques Par P[ierre] R[ené] Auguis. *Partition du Devin du village*. A Paris Chez Dalibon, Libraire de S.A.R. Monseigneur le Duc de Nemours. Rue Saint-André-des-Arcs, N° 41. M.DCCC.XXV

[1824-1825, 27 Bde., in-8°, hier XVI (1825), p. 1-173]. – [p. 1-173 des Bandes enthalten den *Devin*, p. 175-225 einen *Choix de Romances* (p. 225 unten: Gravé par M.^{me} Raillard Bence.), p. 227-265 deren Texte nochmals angefügt; ausserdem, unpaginiert, 2 Anhänge: ein Marschlied und einen Überblick über die Notenschlüssel.]¹³³

BnF: Z. 36722 [OC., BnF: Z. 36707-36733; (Bibliothèque Royale)]; –
BnF: L. 1133; – (ausser der OC.-Reihe:) BnF: D. 13.515; –
(weitere Signaturen im Anhang *Partituren*);

133 Die oben zitierte Ausgabe ist nicht zu verwechseln mit einer zweiten, in leicht kleinerem Band, die noch während des Drucks der ersten herausgebracht werden musste: *Oeuvres complètes de J.J. Rousseau avec les notes de tous les commentateurs*. Nouvelle Édition [...] A Paris, Chez Dalibon, Libraire de S.A.R Monseigneur le Duc de Nemours, Rue Hautefeuille, N° 10. M.DCCC.XXVI. (richtig: Okt. 1825-1826), in 25 Bänden (BnF: Z. 36734-36758). – Man beachte: In obiger Ausgabe ist Nemours nur S.A.S. [Son Altesse sérénissime], so in den

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Intermède. Par J.J. Rousseau. A Paris. Chez Victor Dufaut et Dubois Marchands de Musique Rue du Gros Chenet N.º 2. Et Boulevard Poissonniere N.º 10. Prix 12.¹ [1823-1830]. – [Eine identische Ausgabe, bei welcher indes der Setzer der vorigen hier auch als Verleger erscheint:] A Paris. Chez J.A. MEGEVAND Graveur de musique. Rue des Vieilles Etuves Saint-Honoré N.º 3. [nach 1827]

BnF: Vm². 458; – Genf, ArJJR: OR 22; – Genf, Bpu: Ib 503; – Genf, Cons: Ab 339;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Intermède par J.J. Rousseau. Partition d'orchestre. Révision par Charles Chaix. Avant-propos de Gustave Doret. Genf: Henn, 1924 (Édition nationale suisse) – Verlagsnummer: A.518.H. (auf dem Titelblatt: 518) –

[Die darin wiedergegebene Original-Seite der ersten Szene ist jene der Handschrift in der Assemblée Nationale, die wahrscheinlich nicht Rousseaus Autograph darstellt.]

Genf, ArJJR: OR 330; – Genf, Cons: Ab 511; – Genf, Bpu: Ib 1139;

Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*. Hrsg. Charlotte Kaufman. Madison (Wis., USA): A-R-Editions, 1998 (Recent researches in the music of the classical era ; 50) – [Klavierauszug dazu: Bd. 50 annexe]

[Von dieser neuesten Ausgabe erfuhren wir durch Mitteilung; sie konnte von uns nicht mehr eingesehen werden.]

133 (Fortsetzung)

Exemplaren von Genf und Karlsruhe, doch in den Pariser Exemplaren der Erstausgabe (BnF: Z. 36722 und L. 1133) und in der *Nouvelle édition* wurde er zu S.A.R. [Son Altesse royale]. – Diese Neuausgabe nennt ausserdem eine andere Adresse (Rue Hautefeuille) ; das Genfer Exemplar eine dritte: Palais Royal, Galerie de Nemours (und zwar nur für die Bände II, X, XII, XVI-XIX, XXII, XXIII; die anderen Bände haben die Adresse: *Saint André des Arcs*, 41). – Die *Nouvelle édition* enthält in Bd. XIV nur Rousseaus Artikel über die Musik und den Text des *Devin* (p. 273-293), nicht aber dessen Partitur, obwohl der *Cat.gén.* (Bd. 157,443) auch «musique» verspricht. – Schliesslich: Die Partitur des *Devin* wurde noch im Jahr 1825 offenbar zusätzlich, mit anderer Vignette und einem Schmuckrand auf dem Titelblatt, jedoch unter dem Haupttitel der OC. von Auguis, in der Rue Hautefeuille vertrieben (BnF: D. 13.515). Diese Ausgabe, im kleineren Format der *Nouvelle édition*, kündigt im *Avertissement* zwar «un choix de ses meilleures Romances» an (wie die Originalausgabe), enthält diese jedoch nicht, sondern endet auf p. 173; der Satzspiegel der Partitur ist indes völlig identisch mit jenem der Originalausgabe. – Übrigens: Die Rue Saint-André-des-Arcs heisst richtig ...des Arts. Cf. Hillairet, J.: *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op.c. II,374.

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Les Six Nouveaux Airs du Devin du Village*. Par J.J. Rousseau. Prix 5.^{ll}. A Paris chés Esprit Libraire, au Palais Royal. 1779. Richomme Graveur pour la Musique. A.P.D.R. [= avec privilège du roi] Droüet Graveur pour les paroles.

Bern, Schweizerische LandesBib: Maf 3/2 Res.; –
BnF, Rés. F. 982; – Chaalis, Abbaye Royale: D. 4.44; –
Genf, ArJJR: OR 91 (2); –
[Exemplare in Paris, Chaalis u. Genf ohne: A.P.D.R.;
Preis auf Exempl. Chaalis ersetzt: 6.^{ll}]

aa) Autographe und Manuskripte der Musik

(Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*)

[Der Band trägt keinen Titel, statt dessen diese Aufschrift:]

Le present Manuscrit paroles et Musique est de La Main de JJ. Rousseau. jl est aussi La partition Sur La quelle Cet intermède a été représenté sur Le Théâtre de la Cour á Fontainebleau En 1752.

[Handschrift von C.-J. Clos] –

[Die OC., II, p. 1981, betonen jedoch, diese Handschrift sei *kein Autograph Rousseaus*. Auch wenn das zutreffen sollte, dann ist dennoch unzweifelhaft, dass dies die Partitur für die Aufführung in Fontainebleau war, denn in ihr sind zahlreiche Takte mit Rötel gestrichen (das Original dennoch gut sichtbar), die in den gedruckten Partituren wieder stehen; und ausserdem sind mehrere Rezitative durch Zettel überklebt, auf denen von fremder Hand Rezitative auf denselben Text, aber mit anderen Noten stehen. Dies passt zu Rousseaus *Avertissement* in der gedruckten Partitur. – Der Chor in Sc. VIII fehlt, die Ouvertüre und wohl ebenso das Ballett sind von einem fremden Autor. Ausserdem sind zwei Arien beige-fügt, deren eine (*Règne, Amour*) der Schluss aus Rameaus *Pygmalion* ist, die andere konnten wir nicht identifizieren.]

Paris, Ass.Nat.: Ms. 1517 (bzw. Z.438);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village Intermède* / Représenté a Fontaine Bleau / Devant leurs majesté [sic] / Les dix huit Et ving quatre octobre 1752, / Et a Paris par L'academie Royale de musique / Le Premier mars 1753. / Par J.J. Rousseau. Prix neufs Livres, / (grosses Wappen).

[Handschriftliche Abschrift des *Devin* im Querformat (21,5 x 29,5, also etwa A4). Die Abschrift stammt wohl aus dem XVIII. Jahrhundert; keine weiteren Angaben zum Zweck, Eigentümer, Kopisten; doch ist dies offensichtlich eine Abschrift der Erstausgabe, wie die Preisangabe belegt.]

Montpellier, BibMun: MS 14;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village* | 1780. –
 [Arrangierte Partitur, zusätzliche Hörner, veränderte Besetzung, Aufführungshinweise. – In Sc. VIII ein anderer Marsch und ein anderer Chor: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux : il enchaîne à jamais Colin et sa Colette ...*; dieser neue Chor entspricht dem Textbuch von 1770 (z.B. BnF: 7947; Genf, ArJJR: ORb 36).¹³⁴]

BnF, Opéra: A 185 g;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
 [Vollständiges handschriftliches Aufführungsmaterial, völlig ungebraucht mit seltenen nachträglichen Generalbasszahlen im Bass, hergestellt für den Marquis de La Salle. Der Chor der Sc. VIII *Colin revient* ist in den Orchester- und Chorstimmen enthalten, nicht in den Solistenstimmen.¹³⁵]

BnF, Opéra: Fonds La Salle 6 (1-18);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*.

[Handschriftliches Aufführungsmaterial, Orchester-, Solisten- und Chorstimmen, dazu 2 Hornstimmen für die Philidor-Arie] [1763 oder später]

BnF: L. 19.806 A; u. L. 19.806 B;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*.

(handschriftliche Stimmen der Viol. I, Viol. II, Viola, zusammen in einem Band, wohl aus der Zeit Rousseaus)

BnF: Vm². 456;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Ballet en un acte, composé par Mr Rousseau de Genève.

[Band von 138 p., folio, Lederband, Ex-libris Johannes Mercator, erworben 1949 von Jean Marchand in Paris. Kopie von mehreren Händen für eine Privataufführung, p. 1-85 der *Devin du village*, p. 86-135 Tänze und Arien anderer Autoren, p. 128-130: *Allons danser sous les ormeaux...*]

Genf, Bpu: Ms fr. 218;

134 Die Jahreszahl auf dem Titel, 1780, wäre daher wohl in 1770 zu korrigieren. Andererseits behauptet Lajarte (*Bibliothèque musicale...*, I,228), diese Kopie und Bearbeitung stamme vom Kopisten Lefebvre, der erst 1774 eingestellt worden sei (ibid. I,4). Offenbar liegt hier eine ungelöste Frage vor.

135 Der Marquis de La Salle sang am 4. und 6. März 1753 in Bellevue den Devin, während die Marquise Pompadour die Rolle des Colin übernahm. Das obige Aufführungsmaterial enthält den originalen Chor, obwohl in der Aufführung von Bellevue die letzte Szene geändert war.

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. 2 Seiten autographe Partitur, Variante des Satzes *Gai* aus der *Pantomime* des Balletts, T. 24-67, (gedruckt im Katalog *Diderot et son temps*, Hgg. Roland Mortier u. Michèle Mat, Brüssel: Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1985, p. 121-125, facsimile: p. 123-124) Brüssel, BibRoyale, Mss: Ms II, 7.379;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *J'ai perdu mon serviteur...*

[Die erste Arie aus dem *Devin*, in der numerischen Notation Rousseaus, leicht verändert gegenüber der Partitur. In einem Heft mit dem Titel: *Miseriarum vitae solatium*, wohl Autograph]

Chaaalis, Abbaye Royale: D. 4.28;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Si des galans de la Ville...*

[Autograph. Arie aus dem *Devin* in Einzelstimmen: Cembalo (mit Singstimme und Bass), Violinen I u. II, Quinte (= Viola). 13 p. – Es handelt sich hierbei um die Fassung der *Nouveaux Aires* (cf. *Manuscripts Originaux*, p. 212).]

Chaaalis, Abbaye Royale: A. 46;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Airs principaux du Devin du Village*. In: *Collection complète des Oeuvres de J.J. Rousseau, Citoyen de Genève*. Tome vingtième, Avec Figures, Contenant la Musique du Dictionnaire et du *Devin du Village*.¹³⁶ A Bruxelles, Chez J.L. De Boubers, Imprimeur-Libraire, rue de la Montage. An XII. (1804) BnF: X. 1722 (20);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Manuscripts Originaux de la Musique de J.J. Rousseau trouvés après sa mort parmi Ses Papiers et déposés à la Bibliothèque du Roi le dix avril 1781*. Ces manuscrits originaux sont tous écrits de la main de M. Rousseau [...]. –

[Autograph. Ein dicker grosser Band im Querformat. – In diesem Band sind verstreut auch die Manuskripte der *Nouveaux Aires*, teils unter dem Titel *Du nouveau Devin du village*, teils nur unter *Du nouveau Devin*; p. 196-203: *J'ai perdu...*, p. 212-220: *Si des galans...*, p. 241-250: *Tant qu'à mon Colin...* p. 314-319: *Quand on sait aimer...*, p. 320: *Je vais revoir...*, p. 321-325: *L'amour croît...* p. 325-326: *Non, non, Colette...*, 347-348: Skizze zum Finale einer neuen Ouvertüre]

BnF: Rés. Vm⁷. 667;

136 Rousseau hat die Melodien des *Devin* selbst dem *Dictionnaire* beigelegt.

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Hesiode*. [Première Entrée (= Akt) von: *Les Muses galantes*]. Einzelstimmen der Sänger, des Chors und des Orchesters, 19 Einzelhefte, ca. 1745 (keine Partitur; Autograph?).

Chaaalis, Abbaye Royale: D 4.30;

b) Klavierauszüge

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Intermède. Représenté à Fontainebleau, devant leurs Majestés le [sic] 18 et 24 Octobre 1752 et à l'Académie Royale de Musique le 1.er Mars 1753. Paroles et Musique de J.J. Rousseau. Réduit pour le Piano par Louis Maresse, Membre de plusieurs Sociétés Académiques. N.^{ve} Edition. Prix: 16.^f, Propriété des Editeurs, à Paris, Chez V.^{or} Dufaut et Dubois, Editeurs M.^{ds} de Musique, Rue du Gros Chenet N.^o 2 et Boulevard Poissonnière, N.^o 10. Musique gravée par Mégevand – Ce Titre gravé par Malbeste. in-8^o [1823-1830] [Die Pariser Exemplare versehen mit der Unterschrift: V. Dufaut & Dubois. – Verlagsnummer (cotage): V.D. et D. 1320 –

Im *Avertissement des Editeurs sur cette Nouvelle Edition*: «Cette Partition, réduite pour le Piano par Monsieur Louis Maresse, et écrite avec les clés de SOL pour le chant [...]», – auch die Partie des Devin ist im Violinschlüssel geschrieben.]

BnF: Vm². 459; – BnF, Opéra: A. 185 h; –

Genf, ArJJR: OR 412; – Bpu: Ib 1101;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Musique de J.J. Rousseau. Opéra complet. Partition de Piano et Chant, Paroles françaises, Édition de Luxe, Publiée par M^{me} V^e Launer, Éditeur, M^{de} de Musique et de Pianos, 14, boulevard Montmartre. in-8^o [Stempel:] 1842. –

[Gleiches *Avertissement des Editeurs* wie voranstehend. Danach Rousseaus *Avertissement*, darunter die Unterschrift: Launer]. –

Die Verlagsnummer: V^e.L. 3306 und die Adresse in Nr. 14 werden von D-L (II, p. 261) auf das Jahr 1842 datiert.

Vm².460 ist eine Übernahme von Vm².459, zwar im Papierformat kleiner, hat aber genau denselben Satzspiegel; die Verlagsnummer V.D. et D. 1320 ist abgeschabt aber noch gut sichtbar.]

BnF: Vm². 460; – BnF, Opéra: A. 185 i; –

Bergamo, Istituto Musicale Pereggiato

«Gaetano Donizetti»: I-BGi, PL. 9239 N;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Musique de J.J. Rousseau. Opéra complet. Partition de Piano et Chant, Paroles françaises, Édition de Luxe, Publiée par M^{me} V^e Launer, Éditeur, M^{de} de Musique et de Pianos, 14, boulevard Montmartre. o.J.

[Grösseres Format als Vm².460, neuer Satz, aber gleiches Titelblatt und gleiche Verlagsnummer: V^e.L. 3306, kein Avertissement des Éditeurs. Die Partie des Devin steht im F-Schlüssel.] BnF: Vmb. 917;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*. Opéra complet. Paroles et Musique de J.-J. Rousseau. Prix: 7 FR. NET. Paris: E. Girod, Éditeur, Boulevard Montmartre 16, o.J. [nach 1853] (Bibliothèque de Choix). – in-4^o

Imprimerie W. Remquet et Cie. rue Garancière, 5 [kein Bearbeiter, kein Stecher genannt] BnF, Opéra: A. 185 j; –

Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Musikafdelingen: U6;

(Rousseau, Jean-Jacques:) J.-J. Rousseau. *Le Devin de* [sic] *Village*. Partition Piano et Chant. Prix net: 7.^f Paris, Louis Alleton Editeur, 13, Rue Racine, 13. Belgique, Mahillon 117-119, Rue Neuve à Bruxelles.

[Auf der letzten Seite unten:] Paris, Crevel F.^{res}, grav. imp. F^g St Denis, 18;

[In Ac 211 ist die letzte Seite zerrissen.]

[Alleton hatte, lt. D-L, II, p. 31, sein Geschäft von 1898 bis 1922 in der Rue Racine;

Auf den linken Seiten steht innen der Vermerk: V^e L. 3306; – Da diese Verlagsnummer der Witwe Launer von D-L (II, p. 261) auf das Jahr 1842 datiert wird, andererseits aber Alletons obige Adresse erst ab 1898 gilt, dürfte es sich um die Übernahme des Bestandes der Launer handeln.]

Genf, ArJJR: OR 275; – Genf, Cons: Ac 211; –

Brüssel, Cons. Royal: M.I. 1322;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède par J. J. Rousseau. Réduction pour chant et piano par Charles Chaix. Avant-propos de Gustave Doret. Genf: Henn, 1924. Grossoktav (Édition nationale suisse), Verlagsnummer: A.519.H., bzw. 519 auf dem Titelblatt.

BnF: Vmb. 5057; – Genf, Cons: Ac 537; –

Genf, Bpu: Ib 3658; – Genf, ArJJR: OR 329; –

Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Musikafdelingen: U6;

c) Libretti

Die Disposition des Titelblattes wird nur für die erste Ausgabe und später in Einzelfällen etwa angedeutet. In mehreren Fällen war nicht zu entscheiden, ob zwei Ausgaben demselben Druck entstammen, da die Exemplare aus verschiedenen Bibliotheken nicht nebeneinander verglichen werden konnten.

(Rousseau, Jean-Jacques:) LE DEVIN | DU VILLAGE, | INTERMÉDE, |
REPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU | DEVANT LE ROY, | Les 18 & 24
Octobre 1752. & à PARIS, | PAR L'ACADÉMIE ROYALE | DE MUSIQUE, |
Le Jeudy premier Mars 1753. | AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE. | PARIS,
Chez la V.[Veuve] DELORMEL & FILS, Imprimeur de ladite | Académie, rue
du Foin, à l'Image Ste. Geneviève. | *On trouvera des Livres de Paroles à
la Salle de l'Opéra,* | M. DCC. LIII. | AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE
DU ROY.

[p. 2:] *Les Paroles & la Musique sont de M. ROUSSEAU.*

[p. 4:] *Acteurs chantans* Dans les Choeurs: [namentlich 21 Frauen und
21 Männer]

[p. 6:] *Personnages dansans:* [namentlich 20 Frauen und Männer]

[p. 28, unter dem Text:] APPROBATION. J'ai lû par ordre de Monseigneur
le Chancelier *le Devin de Village*, & je n'y ai rien trouvé qui doive en
empêcher l'impression. A Versailles, ce cinq Février 1753. DEMONCRIF.
[Dieses Libretto ist in der BnF Teil eines sehr schönen Sammelbandes
mit Goldschnitt: *Recueil d'Opéras*, mit insgesamt 17 Heften, Sign. Rés.
Yf. 752-768; die anderen Titelblätter tragen den roten Stempel: *Biblio-
thèque Royale*, der Devin jedoch: *Bibliothèque impériale*. Auch das zweite
Exemplar ist einem ähnlichen Sammelband eingegliedert, Sign. Rés.
Yf. 986-998, mit den gleichen Stempeln. Das Libretto des *Devin* bildet
eine Einheit mit dem nachfolgenden Titel *Le Jaloux corrigé*.]

BnF: Rés. Yf. 767 u. 996; –

BnF, Opéra: Rés. 667 (2); –

Genf, Bpu: Rés. Hf 5037;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède, représenté à Fon-
tainebleau devant leur Majestés le 18. et 24. Octobre 1752. et à Paris,
le Jeudy premier Mars 1753. par l'Académie Royale de Musique, aux
dépens de l'Académie. Paris, chez la Veuve Delormel & Fils, Imprimeur
de l'Académie, rue du Foin, à l'Image Ste. Geneviève. M. DCC. LIII.
Avec l'approbation et le privilège du Roy. Le Devin du village est
représenté à la Salle de l'Opéra.

Le Jaloux corrigé, Opéra bouffon, en un acte. Suivi *Du Devin du village*, Intermède. Prix xxiv. sols. – [zwei Hefte in einem Band; die zwei Werke wurden an jenem Abend zusammen aufgeführt.]

[Collé, Charles <Paroles>; Blavet, Michel <Musique>:¹³⁷] *Le Jaloux corrigé*, Opéra bouffon, en un acte. Représenté [sic] pour la première fois. Par l'Académie Royale de Musique, le Jeudi premier Mars 1753. L'on a parodié, dans cet Acte, dix Ariettes Italiennes, prises de la *Serva Padrona*, du *Joueur*, & du *Maitre de Musique*. Aux dépens de l'Académie. A Paris, Chez la V. Delormel & Fils, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'image Ste. Geneviève. On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra. M. DCC. LIII. Avec Approbation et Privilege du Roy. (Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Intermède, Représenté etc.

[cf. voranstehenden Titel]

BnF: Rés. Yf. 766 / 767 u. 995 / 996; –

BnF, Opéra: Rés. 667 (1+2); –

Genf, Bpu: Rés. Hf 5037;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*. In [Titel in kalligraphischer Handschrift]:

Recueil General des Opera [sic] Représentés Par l'Académie Royale de Musique Depuis son Etablissement. Tome Vingtième. A Paris chez Christophe Ballard. o.J. [nach 1753]

[Der Band hat das grosse Format der Libretti der Académie Royale de Musique. Auch das nach Jahren geordnete Inhaltsverzeichnis in Handschrift. Das letzte Heft des Bandes ist das originale Libretto des *Devin* (chez la Vve. Delormel).] BnF, Ars: GD 48;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*. In: *Suite du Recueil des Opera*. [sic] Tome III.

[Dieser Titel ist gedruckt, ebenso die Zahlen des Inhaltsverzeichnisses. Inhalt: originale Libretti der Académie Royale zwischen 1750 u. 1776. Nr. 12 ist der *Devin*.] BnF, Ars: GD 57;

137 Die Namen der Autoren fehlen auf dem Libretto des *Jaloux*, beim *Devin* wird Rousseau auf p. 2 genannt. Der Hinweis auf die gemeinsame Aufführung des *Jaloux* und des *Devin* erfolgt im *Cat.gén.* nicht s.v. Rousseau (Bd. CLVII, 1939), jedoch in Bd. XXX (1929), p. 869, s.v. Collé: *Le Jaloux corrigé*, dort: «Paroles de Collé, musique de Blavet».

(Rousseau, Jean-Jacques:) LE DEVIN | DU VILLAGE, | *INTERMEDE EN UN ACTE*, | Représenté devant le ROI, au Château | de Bellevûe, le 4 Mars 1753. | Imprimé par exprès Commandement de | SA MAJESTÉ. | M.DCC.LIII. [o.O., o. Verleger]

[p. 2:] Les Paroles et la Musique des Scènes sont de M. Rousseau. Le Divertissement est composé de Pièces détachées de divers Auteurs. Les Danses sont de la composition de M. DEHESSE.

[p. 3:] Personnages Dansans. [namentlich 4 Männer, 4 Frauen] Joueurs de Vielles et de Hautbois [...] Bergers [namentlich 4 Männer, 4 Frauen] Joueurs de Musettes [2 Männer]

[p. 4:] Acteurs. Colin, Madame la Marquise de Pompadour. Colette, Madame de Marchais. Le Devin, Monsieur le Marquis de La Salle.

[p. 44-47:] Die *Scene derniere* (d.h. die 8.) ist völlig neu. Der originale Chor fehlt; dafür singt der Devin: *Brûlez toujours des mêmes flames, / Brûlez, coeurs amoureux, / Et de vos ames / Serrez les noeuds*. (Es ist dasselbe Lied wie im Versailler Libretto von 1763.) – Zum Schluss ein Chor: *Chantons sans fin / Colette et Colin, / Chantons leur flame parfaite, / Colette est faite / Pour Colin / Colin est fait pour Colette [...]*.

[Der *Devin* bildet ein Ganzes mit dem voranstehenden, am selben Abend aufgeführten Stück *Zelindor, Roi des Silphes*, einem Ballett von Moncrif, Lecteur de la Reine, mit der Musik von Rebel und Francoeur, Direktoren der Oper. Moncrif war der Zensor für den *Devin*, Francoeur Rousseaus Freund. Das Libretto ist enthalten in dem Band:]

Divertissemens du Théâtre des Petits Appartemens Pendant l'Hiver de 1748 à 1749. [Die eingebundenen Stücke reichen aber bis 1753]

BnF, Ars: 8° B 13.705,3; –

das Libretto als Einzelheft: BnF, Ars: GD 8898;

(Rousseau, Jean-Jacques:) LE DEVIN | DU VILLAGE, | *INTERMEDE EN UN ACTE*, | Représenté devant le ROI, au Château | de Bellevûe, le 4 Mars 1753. | Imprimé par exprès Commandement de | SA MAJESTÉ. | M.DCC.LIII. [o.O.] – [Es ist das gleiche Libretto wie das voranstehende, hier als Heft 5 in: *Theatre des Petits Appartemens*, Tome V. Der Band hat kein Haupttitelblatt, auch sind die ersten vier Bände nicht vorhanden.]

BnF, Ars: Ra³ 196;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede, Représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés, les 18. et 24. Octobre 1752. Et à Paris, par l'Académie Royale de Musique, le premier Mars 1753. Par J.J. Rousseau. A La Haye, M. DCC. LIII.

Lyon, BibMun: Rés. 361.130;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Opera comique. Par J.J. Rousseau. A Paris. M.DCC.LIV.

Lyon, BibMun: Rés. 367.110;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*; Intermede, Par J. J. Rousseau. A Caen, De l'Imprimerie de Pierre Chalopin, Imprimeur-Libraire, Ruë Froide-ruë. M. DCC. LIV. – [15 p., schlechter, enger Satz]

Genf, Bpu: Ib 973;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés, le 18. & le 24. Octobre 1752. Et à Paris, Par l'Academie Royale de Musique le premier Mars 1753. Par J J. Rousseau. A Bruxelles, Chez J J. Boucherie, Imprimeur-Libraire, ruë de l'Empereur. [o.J., 22 p.] –

[Papier krumm gefaltet, unbeschnitten, einfachst geheftet, wohl zw. 1753 u. 1760] Genf, Bpu: Hf 5126 (4);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin de Village*, Intermede, Représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés, les 18. et 24. Octobre 1752. Et à Paris, par l'Académie Royale de Musique, le premier Mars 1753. Par J.J. Rousseau. A La Haye, M.DCC.LIII. [ohne Verleger, 23 p.]

[Das Libretto ist enthalten in einem Band mit mehreren «opera Comiques», darunter auch *Les amours de bastien et bastiene*.]

BnF: 16 Yf. Pièce 74 (1);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin de Village*, Intermede, Représenté, à la Haye, par la Troupe des comédiens François de L.A. le 28. Mars 1754. Les Paroles et la Musique sont de Monsieur J.J. Rousseau. A La Haye, Chez Pierre Gosse Junior, Libraire de S.A.R. M.DCC.LIV.

[Chor original; – p. 2: die Mitwirkenden. La Pantomime, et le Ballet, sont de la composition de Mr. Desjardins.] BnF: Yth. 5078;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede. Représenté à Fontaine-Bleau devant Leurs Majestés [...]. Par J.J. Rousseau. A Avignon, Chez Louis Chambeau. Imprimeur-Libraire, près les R.R.P.P. Jésuites. M.DCC.LVI. [Sc. 7 u. 8 vereint als Sc.VII, originaler Chor]

BnF, Ars: GD 8897;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*, Intermede. Par J.J. Rousseau. Le Prix avec la Musique est 2. Escalins. A Bruxelles, Chez J.J. Boucherie, Imprimeur-Libraire ruë de l'Empereur. M.DCC.LVI.

[24 p. Text, 8 p. Musik: nur 2 Ariettes; der Chor ist original]

BnF: Yth. 5079;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Par J. J. Rousseau. A Paris. M. DCC LVII. [kein Verlag] Genf, Bpu: Te 9373;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède; Par J.J. Rousseau; Représenté [...] le premier Mars 1753. A Geneve, Chez Pierre Gosse. 1760

[Libretto mit Melodien im Text, moderne Noten. Das Libretto ist der 11. Teil eines Sammelbandes mit Opernmelodien, ohne Haupttitelblatt. Original-Paginierung des Heftes: 1-80, des Heftes im Band: 373-452. – Titel und Druck sind nicht identisch mit den Heften in BnF, Ars: Ro 1714, GD 428, GD 433.] BnF, Ars: M 734 (11);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede; Par J. J. Rousseau; Représenté pour la premiere fois à Fontainebleau, sur le Théâtre de la Cour, devant Leurs Majestés, les 18 & 24 Oct. 1752. Et à Paris, par l'Academie Royale de Musique, le premier Mars 1753. A Geneve, Chez Pierre Gosse, 1760.

[Melodien jeweils nach den Texten notiert, hier in moderner Manier: Sopran und Tenor im Violinschlüssel, Bass im F-Schlüssel. Guter, scharfer Druck. Die Verlagsangabe ist vielleicht gefälscht. Die Titelvignette und die Vignette über p. 7 (Textbeginn) sind gezeichnet: Beugnet.¹³⁸]

Genf, Bpu: Ib 2515 (2);

138 Jean Beugnet († 1803) schuf 1774 Vignetten zum Druck der Totenrede für Ludwig XV., und andere schon 1770 (cf. Audin, Marius: *Essai sur les graveurs de bois...*, op.c.p. 159-166).

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede; Par J. J. Rousseau; Représenté pour la première fois à Fontainebleau [...] A Geneve, Chez Pierre Gosse, 1760

[Die Melodien stehen jeweils nach dem Text, in modernen Noten und Schlüsseln, originaler Chor. – Das Libretto entspricht wohl dem vorigen (Genf, Bpu: Ib 2515,2); es ist zusammen mit vier Stücken von Favart enthalten in einem Band: RECUEIL | D'OPERA-COMIQUES, | DE DIFFERENS AUTEURS. | TOME VI. | A PARIS, | Chez VENTE, Libraire des Menus-Plaisirs du Roi & | des Spectacles de Sa Majesté, au bas de la Montagne Sainte-Geneviève. | M.DCC.LXXIII. – Der sehr schöne Band trägt das Wappen von Marie-Antoinette.]¹³⁹

BnF: Rés. Yf. 3796 (5);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede; Par J. J. Rousseau; Représenté pour la première fois à Fontainebleau, sur le Théâtre de la Cour, devant Leurs Majestés, les 18 & le 24 Oct. 1752. Et à Paris, par l'Académie Royale de Musique, le 1 Mars 1753. A Geneve, Chez Pierre Gosse. 1760.

[Die Melodien sind jeweils nach dem Arientext in Hufnagelschrift und in C-Schlüsseln sowie altem F-Schlüssel notiert. Die Qualität der Lettern ist überall schlechter als in Bpu, Ib 2515 (2). Die Verlegerangabe: *Chez Pierre Gosse* ist aus der Mitte nach links gerückt, als ob später hingesetzt. Sehr wahrscheinlich ist diese archaisierende Imitation nicht bei Pierre Gosse hergestellt.]

BnF: Yth. 27.086; –

Genf, Bpu:¹⁴⁰ Ib 1091;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède; Par J.J. Rousseau; [...] A Geneve, Chez Pierre Gosse. 1760. [= Heft 1 in:]

NOUVEAU | THEATRE | DE LA FOIRE, | OU RECUEIL | De Pieces, Parodies & Opera-Comiques; | Représentés sur le Théâtre de l'Opera-Comique, | depuis son rétablissement jusqu'à présent. | Année 1761. | Avec

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede. Représenté à Fontainebleau devant Leurs Majestés [...] Par J. J. Rousseau. A Avignon.

139 Die im *Cat.gén.*, Bd. CLVII (1939), p. 493, Nr. 421, genannten beiden weiteren Signaturen sind fehl am Platz: Die Signatur Yf. 594 ist falsch, denn hinter ihr verbirgt sich ein völlig anderer Titel; die Signatur Yth. 27086 bezeichnet zwar eine Ausgabe des *Devin* bei Gosse in Genf von 1760, doch ist diese eine Fälschung.

140 Die Signaturen Bpu, Ib 1091-1095 sind als originale Hefte in einem Band vereint: 1091, 1092, 1094 sind Ausgaben des *Devin*, 1093 eine Ausgabe der *Amours de Bastien et Bastienne* von Favart, 1095 eine deutsche Übersetzung: *Der Dorfwahrsager*.

les Airs, Rondes & Vaudevilles notés. | NOUVELLE ÉDITION. | TOME PREMIER. | A Paris, chez Duchesne, Libraire, rue Saint Jacques, au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût. | M.DCC.LXIII. | Avec Approbation et Privilège du Roi.

[Das Heft des *Devin* ist *textlich*, aber nicht vom Satzbild her derselbe Titel wie BnF, Ars: M 734 (11). Dort jedoch sind Melodien im Violinschlüssel und in modernen Noten gesetzt; hier dagegen in alten Schlüsseln und in Hufnagelnoten. 59 p., originaler Chor]

BnF: Yf. 3918-3964; –

BnF, Ars: Ro 1714 (1); –

BnF, Ars: GD 428 (1);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède; Par J.J. Rousseau; [...] A Geneve, Chez Pierre Gosse. 1760. [59 p.; = Heft 6 in:] NOUVEAU | THÉÂTRE | DE LA FOIRE, | OU RECUEIL | De Pieces, Parodies & Opera-Comiques; | Représentés sur le Théâtre de l'Opera Comique, | depuis son rétablissement jusqu'à sa réunion | à la Comédie Italienne; | Année 1761. | Avec les Airs, Rondes & Vaudevilles notés. | NOUVELLE ÉDITION. | TOME PREMIER. | A Paris, | Chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, | au-dessous de la Fontaine Saint-Benoît, | au Temple du Goût. | M.DCC.LXV. | Avec Approbation et Privilège du Roi. [Das Heft des *Devin* ist gleich dem voranstehenden mit Melodien in alten Schlüsseln und in Hufnagelnoten. Doch die beiden Bände sind nicht gleich, cf. Erscheinungsjahr und: Vve. Duchesne.]

BnF, Ars: Ro 1715 (1); –

BnF, Ars: GD 433 (6);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*, Intermede Par J.J. Rousseau. Vienne en Autriche, Dans l'Imprimerie de Ghelen 1760.

[23 p.; – Sc. VIII: Der Chor fehlt völlig, auch die Arie des Devin. Nach dem Gesang des Devin: *Venez, jeunes garçons... apprendre à le goûter* folgt unmittelbar die Arie: *Dans ma cabane obscure...* Der *Devin* ist enthalten in einem Bändchen ohne Sammeltitel mit 9 französischen Stücken, alle bei Ghelen erschienen.] BnF: Yf. 1222 (8);

Das Wiener Exemplar ist ein selbständiges Libretto, mit zehn weiteren Textbüchern enthalten in einem Schubert, Teil von 33 Schubert mit dem Titel *Théâtre Français*. Die Reihe stammt aus der Privatbibliothek von Kaiser Franz I., wie auf dem Titel der Stempel *FID.C* mit Krone (= FideiCommiss-Bibliothek) ausweist.

Wien, Österreichische
NationalBib: 641.436 – B.M.23,5;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*. Par J.J. Rousseau. A Paris. M.DCC.LXI. [ohne Verleger; 19 p., originaler Chor]

BnF, Ars: Rf. 13.253;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Intermede, Représenté devant leur [sic] Majestés, à Versailles, le Mercredi 9 Mars 1763. De l'Imprimerie De Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roi pour la Musique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majesté. M.DCC.LXIII. Par exprès Commandement de Sa Majesté. –

[24 p. (+ 2 p.) + 22 p. mit den Melodien aller Gesangsstücke bis zur 7. Szene in Hufnagelnoten und alten Schlüsseln.]

[p. 2:] Les Paroles & la Musique sont du Sieur Rousseau. Les Ballets sont de la Composition des Sieurs Laval, Pere & Fils, Maîtres des Ballets de Sa Majesté. [...]

[Die achte, letzte, von Laval komponierte Szene hat einen neuen Text. Wie in Bellevue, 1753, entfällt der Chor *Colin revient...*, dafür singt der Devin mit dem Chor: *Brûlez toujours des mêmes flâmes...*, sodann zusätzlich die Arie: *Au Dieu qui vous enchaîne, amans, offrez vos vœux!* (Partitur: *offrés*). Dieser Text wurde von François André Danican-Philidor vertont. Die Partituren von 1763 enthalten aber die originale Musik der VIII. Szene, und die Philidor-Arie ist nur angehängt (p. 96-101).]

BnF: 8° Yth. 5080; – Rés. Yf. 4476; –

Genf, Bpu: Ib 1092;

[Dieses Libretto ist auch das 9. Heft (Yf. 7908) In:]

SPECTACLES | DONNÉS | DEVANT LEURS MAJESTÉS | Depuis leur retour de Fontainebleau, jusqu'au | Jeudi 17 Mars 1763. | DE L'IMPRIMERIE | De Christophe Ballard [...]. M.DCC.LXIII. | Par exprès Commandement de SA MAJESTÉ.

BnF: Yf. 7900-7909;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede. Représenté à Fontaine-bleau devant leurs Majestés le 18 et 24 Octobre 1767. [sic] Et à Paris, par l'Académie Royale de Musique le premier Mars 1767. [sic] Par J. Jacques Rousseau. A Paris, Chez Duchesne Libraire Rue St. Jacques au Temple du Gout. M.DCC.LXVII. [16 p., originaler Chor]

BnF, Ars: Rf. 13.254;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin de Village*, [sic] Intermede. Les Paroles et la Musique sont de Monsieur J.J. Rousseau. Représenté sur le Théâtre de la Cour, par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le [blanc] Nov. 1767. A Conpenhague, Chez Cl. Philibert, Imprimeur-Libraire. M DCC LXVII. Avec Permission du Roi.

[31 p., originaler Chor] BnF, Ars: Rf. 13.255;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*, Intermede. M.DCC.LXVIII. o.O. o.Vlg.

[p. 2:] Les Paroles et la Musique sont du Sieur Rousseau. Les Ballets sont de la Composition du Sr. Laval, Compositeur des Ballets de Sa Majesté.

[p. 3:] Acteurs chantans [namentlich 7 Frauen, 13 Männer] [...] [24 p. Text, 16 p. Melodien in Hufnagelnoten; Sc. VIII, Chor von Bellevue: *Brulez (sic) toujours des mêmes flâmes...*] BnF: Yth. 22.636;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede; Représenté, devant Sa Majesté, à Fontainebleau, Le Mercredi 14 Novembre 1770. De l'Imprimerie De Pierre-Robert-Christophe Ballard, seul Imprimeur pour la Musique de la Chambre & Menus-Plaisirs du Roi, & seul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majesté. M. DCC. LXX. Par exprès Commandement de Sa Majesté. –

[30 p.; einigen Exemplaren sind die *Airs principaux* beigelegt.]

[p. 2:] Les Paroles & la Musique sont de M. J.J. Rousseau. Les Ballèts sont de la compôtion de M. de Laval, Maître des Ballèts de Sa Majesté.

[p. 3: Die Liste der Choristen benennt 12 Frauen- und 24 Männerstimmen.] [p. 4: 25 Tänzer genannt] –

[Hier beginnt die Sc. VIII mit einem geänderten Schlusschor: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux: il enchaîne a jamais Colin et sa Colette...*] BnF, Ars: GD 8896; –

Lyon, BibMun: 477.797 (1770); –

Genf, ArJJR: ORb 36;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède; Représenté devant SA MAJESTÉ, à Fontainebleau, le Mercredi 14 Novembre 1770. De l'imprimerie de [...] Ballard [...]. M.DCC.LXX. Par exprès Commandement de Sa Majesté. [30 p.; keine Noten; der Text ist wohl identisch mit voranstehendem; Chor der Sc. VIII: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux...*; = Heft 9, bzw. 10 in:]

RECUEIL | DES FÊTES | ET SPECTACLES | Donnés, devant SA MAJESTÉ, | à Versailles, à Choisy, & à Fontainebleau, | Pendant l'Année 1770. | TOME PREMIER. | DE L'IMPRIMERIE | PIERRE-ROBERT-CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur | pour la Musique de la Chambre & Menus-Plaisirs du Roi, | & seul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majesté. | M.DCC.LXX. | Par exprès Commandement de Sa Majesté.

BnF: Yf 7947 (7938-7948); – BnF: Rés. Yf. 4483; –

BnF, Ars: GD 73; – BnF, Ars: Ra³ 245 (10);

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede; Représenté devant Sa Majesté, à Fontainebleau, Le Samedi 17 Octobre 1772. De l'Imprimerie De Pierre-Robert-Christophe Ballard, seul [...]. M.DCC.LXXII. Par exprès Commandement [...]. –

[Der Text ist neu gesetzt, aber in der Seitendisposition völlig identisch mit jener der Ballard-Ausgabe von 1770, ausser dem Titelblatt und den Mitwirkenden. Chor der Sc. VIII: *Chantons, chantons le dieu...*]

[p. 2:] Le Poeme & la Musique sont de M. J.J. Rousseau. Les Ballèts sont de la compôtion de M. de Laval, Maître des Ballèts de Sa Majesté.

[p. 3: 8 Chor-Sängerinnen, 20 Sänger; p. 4: 23 Tänzer genannt]

BnF, Ars: Ra³. 250; –

Lyon, BibMun: 477.797 (1772); –

Lyon, BibMun: Rés. 354.652; –

Genf, Bpu: Ib 1094;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin Du Village*, Opéra-Comique. Par J.J. Rousseau. Nouvelle Édition. A Avignon, Chez Louis Chambeau, Imprimeur-Libraire, près le Collège. M.DCC.LXXIII. – [15 p., Sc. VIII: originaler Chor]

Karlsruhe, Badische LandesBib: 95 B 77.095;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede. Représenté à Fontainebleau devant Leurs Majestés, les 18 & 23 [sic] Octobre 1752. Et à Paris, par l'Académie Royale de Musique, le premier Mars 1753. Par J. J. Rousseau. A Paris, Et se vend à Lyon, chez Castaud, Libraire & March. de Musique. M.DCC.LXXIV. – [16 p., enger Satz, einfachste Heftung]

Genf, Bpu: (Ib?) Hf 2577 / 4 / 4;

Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*. Intermede. Les paroles et la musique sont de M. J.J. Rousseau. A Vienne, Chez Joseph Gerold, Imprimeur de la Cour impériale et de l'Université. 1777 [Die Scene VIII enthält nicht den originalen Chor, sondern jenen von Laval: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux...*]

Frankfurt, Stadt- und UniversitätsBib: Mus. W 206;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du Village*, Opéra Comique, De J.J. Rousseau. Conforme aux Représentations de l'Académie Royale de Musique. Nouvelle Édition. Prix, Douze sols. A Toulouse, Chez Broulhiet, Magasin en gros de Pieces de Théâtre, rue Saint-Rome. M.DCC.LXXXVI. Avec Permission. [originaler Chor]

BnF, Ars: GD 8894;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede, Par J.J. Rousseau. A Amsterdam, Aux dépens de la Société. 1787. – [2 + 18 p., mit dem originalen Chor]

Genf, Bpu: FF 671;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède; Représenté, a Fontainebleau, Le Mercredi 14 Novembre 1770. Les Paroles et la Musique sont de J.J. Rousseau. Les Ballets sont de la composition de Laval. A Geneve, M.DCC.XCVI. – [ohne Verleger; 13 p., sehr enger Satz, Sc. VIII der Laval-Chor: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux...*]

Genf, Bpu: Ib 929; –

BnF, Ars: Rf. 13.256; –

Brüssel, ConsRoyal: B, Bc 18.007 LIB;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède. Représenté [...].
Par J.J. Rousseau. Nouvelle Édition, conforme a la Représentation. A
Troyes [...] Chez Gobelet, Imprimeur-Libraire, près la Maison Com-
mune, n°. 206. An VII.

[14 p. Durch Zusammenlegung ist die 7. Szene die letzte, mit origina-
lem Chor] BnF, Ars: Rf. 13.256 bis; –

BnF, Ars: GD 8895;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermède; Par J. J. Rousseau.
Représenté, pour la première fois, à Fontaine-Bleau, sur le Théâtre de la
Cour, devant leurs Majestés, le 18 Octobre 1752, et à Paris, par l'Acadé-
mie Royale de Musique, le premier Mars 1753. A Paris, Chez Fages,
Libraire, rue Meslé, N°. 25. et boulevard Saint-Martin, N°. 26, vis-à-vis
le Théâtre des Jeunes Artistes. An IX. (1801.). –

[12 p., sehr eng gesetzt. Ähnlich wie Bpu: Ib 929, doch hier erscheint
wieder der Originalchor.] Genf, Bpu: Ib 930;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede; Représenté à
Fontainebleau, Le Mercredi 14 Novembre 1770. Remis au Théâtre de
l'Opéra Le 10 Thermidor, An XI. A Paris. Chez Rouillet, Libraire du théâtre
des Arts, Rue des Poitevins, N°. 6. o.J. [1803?] – [23 p., in Sc. VIII geän-
derter Chor: *Chantons le Dieu qui règne en nos hameaux...*, ebenso wie
1770 bei Ballard]

[p. 2:] Les Paroles et la Musique sont de M. J. J. Rousseau. Les Ballets
sont de la composition du Citoyen Milon.

Genf, ArJJR: ORb 10; –

Lyon, BibMun (angehängt an das Autograph
des Devin-Textes): Ms P.A. 109;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*, Intermede, Représenté à Fontainebleau, devant le roi, les 18 et 24 octobre 1752; Et à Paris, par l'académie royale de musique, le jeudi 1^{er} mars 1753. in-4^o, ohne Ort, Verleger, Jahr [nach 1779]

[links vom Titel ein farbiger Stich von Lavigne im Empire-Stil, darunter links: *Gabriel del.*, rechts: *Galine sculp.*; hinter Titel und Rousseaus Avertissement ein Stich in schwarz-weiss, darunter links: *J.M. Moreau inv.*, rechts: *P.A. Martini scul.* 1779. Am Ende des Textes, p. 342: «Nota: Les airs gravés se trouvent dans le volume des romances.» – Der Band trägt mehrfach links unter dem Text den Vermerk: Tome 18., jedoch nicht auf dem Titel. Paginiert ist nicht die Titelei <313-323>, doch der Text: p. 324-342. Der bibliophile Band ist also Teil einer umfassenden, nicht näher zu ermittelnden Ausgabe.]

Chaaalis, Abbaye Royale: D. 3.21;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Genf: Société Jean-Jacques Rousseau, 1912 (Deuxième centenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau, Genève 1912)

Genf, ArJJR: ORb 43; –

Genf, IMV: KD Rousseau JJ 1912 / 1;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Intermède par J.-J. Rousseau, Citoyen de Genève. Genf: Kundig, 1922. – [Luxusausgabe in schönem Druck]

Genf, IMV: KD Rousseau JJ 1922 / 1; –

Genf, ArJJR: OR 316; – Genf, Bpu: Hf 5039 u. Q 201 / 5;

Rousseau, J.-J.: *Le Devin du village*. Illustrations en couleurs par Léon Courbouleix. Paris: Maurice Glomeau, Éditeur, 1924 [31 p., originaler Chor]

BnF: Yth. 37976; – BnF, Ars: Rf. 13259;

Genf, Bpu: Hf 5213;

Neuere Ausgabe des Textes:

Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*. In: idem: *Oeuvres complètes*. ed.c. Paris: Gallimard (Pléiade), hier II (1961 u.ö.; 1964 mit Index; 1990), p. 1093-1114

cc) Autograph des Librettos

(Rousseau, Jean-Jacques:) [Titel in gestempelten Majuskeln:] BIBLIOTHÈQUE DE L'ACADÉMIE | LE DEVIN DE [sic] VILLAGE | MANUSCRIT | DE J.J. ROUSSEAU | DONNÉ | PAR M^R. ALEXIS GROGNARD | A LA BIBLIOTHÈQUE [sic] | DU PALAIS DES ARTS | DE LYON | 1835. –

[sodann 2 ovale Bilder von Rousseau, danach das Autograph mit zahlreichen Korrekturen (teils von anderer Hand), offenbar die erste Niederschrift:] *Le Devin du Village. Intermède.* –

[Unmittelbar unter dem Titel Beginn der ersten Szene. Das Autograph besteht aus 10 von Rousseau nummerierten Blättern, d.h. Doppelseiten. Dem Manuskript angehängt ist ein gedrucktes Libretto, entstanden zur Wiederaufführung «Le 10 Thermidor, An XI.» (cf. supra, 1803), Paris: Roulet (mit verändertem Chor), sowie ein handschriftlicher Brief(entwurf?) mit Unterschrift *Bonaparte*, vom «2 nivose an 8». –

Dieses Manuskript lag früher in der Bibliothek des *Palais des Arts*, Lyon. Seit 1960 gehört es zum Bestand der Bibliothèque Municipale de Lyon.]
Lyon, BibMun: Ms P.A. 109;

d) Übersetzungen (nur zwei deutsche Beispiele)

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Der Dorfwahrsager*. Ein Nachspiel mit Gesang und Tanz. Text und Musik von Jean Jaques [sic] Rousseau. Zur beibehaltenen Musik metrisch bearbeitet, und mit den Melodien herausgegeben von Carl Dielitz. Berlin, bei Ferdinand Oehmigke. 1820. –

[53 p. + 30 p. Melodien; –

Colin und *Colette* sind in *Wilhelm* und *Lisette* umbenannt.]

Genf, Bpu: Ib 1095; –
Wien: Österr. NationalBib, Theater-Sammlung: 628.124-B;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Der Dorfwahrsager*. Ein Singspiel von Jean-Jaques [sic] Rousseau. Leipzig: Ernst Rowohlt, 1911. –

[Abdruck der Übersetzung von Carl Dielitz, 1820]

Genf, ArJJR: OR 237;

e) andere Musikwerke und Werkausgaben Rousseaus

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Les Consolations des Misères de ma vie, ou Recueil d'Airs Romances et Duos*. Par J.J. Rousseau. – [groses Titelbild: Frauen mit Kindern unter der Büste Rousseaus] – C. Benazech delin. et sculp. 1781. [= *delineavit*, zeichnete; – *sculpsit*, schnitt]. Richomme Graveur pour la Musique. André Graveur pour les paroles depuis la page 33. A Paris Chez De Roullède de la Chevardiére, rue du Roule; Esprit, Libraire, au Palais Royal. Avec Privilege du Roi.

[Nach dem Titel 4 p. *Avis de l'Éditeur*, dann 7 p. Subscribenten, dann 199 p. mit 95 Nummern von Liedern. In denselben dicken Folioband sind als zweiter Teil, Sign.: Rés. F. 982, die *Nouveaux Airs* gebunden.]

BnF: Rés. F. 981; –

Chalais, Abbaye Royale: D 4.41; – D 4.45; – D 4.46;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Les Muses galantes*. Première Entrée: Hésiode. Paroles et Musique de Jean-Jacques Rousseau. Klavierauszug von Samuel Baud-Bovy. Genf: Henn-Chapuis [1962]

BnF: Vmg. 9952; –

Genf, Bpu: Gf 3232 / 105;

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Pygmalion*, | Par J.J. Rousseau. | [Als Vorwort, p. 13:] *Lettre sur le Pygmalion de M. J. | J. Rousseau*. | A Lyon, le 26 Novembre 1770. [unterzeichnet vom Komponisten der Musik zum *Pygmalion*:] Coignet, Négociant à Lyon. [Danach auf p. 3 weiterfahrend:] *Pygmalion*, | par M. J. J. Rousseau. | Scène Lyrique.

[Diese Ersterscheinung erfolgte im *Mercure de France*, Januar 1771, Bd. II, p. 200-209.]¹⁴¹

BnF: Yf. 12.286;

Rousseau, Jean-Jacques; Horace Coignet: *Pygmalion*. Scène lyrique. Édition critique par Jacqueline Waeber. Genf: Éditions Université – Conservatoire de Musique, 1997 [Partitur]

Rousseau, Jean-Jacques: *Oeuvres complètes*. 5 Bde., edd. B. Gagnebin; M. Raymond et al., Paris: Gallimard, I-IV: (1959-69) Nachdruck¹⁴²: 1984-1996; V: ¹1995 (Bibliothèque de la Pléiade) – Bd. I: *Les Confessions*. – II: *La Nouvelle Héloïse, Théâtre* etc. – III: *Du Contrat social* etc. – IV: *Émile* etc. – V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*.

141 Hinweise zu weiteren Ausgaben in: OC., II, p. 1991-1994

142 Änderungen sind in den Bänden nicht vermerkt.

Rousseau, Jean-Jacques: *Correspondance complète*. 51 Bde., ed. R.A. Leigh, Genf: Institut et Musée Voltaire (jetzt: Oxford: Voltaire Foundation), 1965-95

2. Die Favart-Parodie

a) Partitur, Stimmen

(Favart, Charles-Simon:) *Les amours de «bastien et bastienne»*. partition. – (Vollst.)

[Querformat, ca. 24 x 30 cm; 19 p. einschl. Titel. Hinter *bastienne* ist ein Fähnchen als Fussnotenverweis; unten auf dem Titelblatt steht:]

Eine Oper «Bastien und Bastienne» hat Mozart 1768 componirt, aber mit deutschem Texte. Die vorliegende «Partition» ist um etwa 50 Jahre älter, kann also nicht Mozart's Composition sein.

[Der Bibliothekar täuschte sich: Die Partitur ist allenfalls zwölf, wahrscheinlich nur fünf Jahre älter; sie weist gegenüber dem originalen Textbuch von 1753 Veränderungen und Auslassungen auf.]

Wolfenbüttel, Herzog August-Bib:

Cod. Guelf. 220 Mus. Hdschr.;

(Favart, Charles-Simon:) *Les Amours de Bastien et Bastienne: Opera Comique représenté à Vienne 1755*.

[Heft mit 43 folio-Blättern, die handschriftlichen Stimmen der Sänger enthaltend, Melodien, teilweise mit Generalbasszeile.]

Wien, Österr. NationalBib.: Mus.Hs. 1040;

b) Textausgaben mit Melodien

(Favart, Charles-Simon ; Favart, Marie-Justine ; Harny de Guerville¹⁴³:) *Les Amours | De | Bastien | Et | Bastienne* [sic], | *Parodie | Du Devin de* [sic] *Village*. | Par Madame Favart, & Mr Harny. | Représenté à Bruxelles dans le courant du mois | de Novembre 1753. par les Comédiens Fran- | çois sous les Ordres de Son Altesse | Royale. | [o.O. o.Vlg.] M.D.CC.LIII. [Nach *Approbation* der Zensur, p. 32, ein weiteres Duett unpaginiert angehängt.] BnF: 8° Yth. 816;

143 Weder der Vorname noch die Lebensdaten des Harny waren zu eruieren.

(Favart, Charles-Simon ; Favart, Marie-Justine ; Harny de Guerville:) *Les Amours De Bastien Et Bastiene* [sic], *Parodie Du Devin de* [sic] *Village*. Par Madame Favart, & Monsieur Harny. Représentée pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. [...] A Paris, Chez La Veuve Delormel, & Fils, rue du Foin, à l'Image Sainte Geneviève. Et Prault Fils, Quai de Conti. M.D.C.C.LIV. Avec Privilege du Roy.

[Nach der Approbation der Zensur, p. 32, folgen, paginiert von 1-11, die Noten einiger Lieder.] BnF: 8° Yth. 817;

(Favart, Charles-Simon ; Favart, Marie-Justine ; Harny de Guerville:) *Les Amours de Bastien et Bastienne, Parodie Du Devin de* [sic] *Village*, Par Madame Favart, & Monsieur Harny, Représentée [...]. Nouvelle édition. Le prix est de 30 sols, avec toute la Musique. A Paris, Chez N.B. Duchesne. 1759 – [Es ist nicht «toute la musique» enthalten.]

BnF: Yth. 818 u. Yth. 819;

[Favart, Charles-Simon?:] *Les Amours de Bastien et Bastiene* [sic], Opera comique. Représenté pour la premiere fois a Laxembourg. Le 16. Juin 1755. Seconde Edition. Vienne en Autriche, Dans l'Imprimerie de J.L.N. de Ghelen. M.DCC.LV.

Wien, Österr. National-Bib: 132.378 – A.M.;

[Favart, Charles-Simon? ; Savio, Johann Baptist:] LES AMOURS | DE | BASTIEN | ET | BASTIENÉ. | OPERETTE COMIQUE | DE | REPRESENTER | DANS LE NOUVEAU TEATRE | DE PRAQUE | DANS LE CARNEVAL DE L'AN 1763. [Prag:] Imprime après Ignazi Pruscha [1763]. AVEC LA PERMISSION DES SUPERIOR.

[Es ist derselbe Text wie der voranstehende, jedoch übersät mit bizarren Druckfehlern.]

Tschechische NationalBib (Národní knihovna České republiky): Tresor Df 1309, Sammlg. Lobkowitz (Lobkovická knihovna), 65 E 2473;

(Favart, W. A.): Wolfgang Amadeus Mozart: *Les Amours de Bastien et Bastienne*. Hrg. von Rudolph Angermüller, Stuttgart: Reclam, 1990 (Bib: 9659)

(Favart, Charles-Simon ; Favart, Justine ; Harny de Guerville:) THEATRE | DE M. FAVART, | OU RECUEIL | Des Comédies, Parodies & Opéra-Comiques | qu'il a donnés jusqu'à ce jour, | Avec les *Airs, Rondes & Vaudevilles notés dans | chaque Pièce*. [...] A Paris, Chez Duchesne [...] au Temple du Goût. Avec Approbation et Privilège du Roi. 10 Bde., 1763 [I-VIII], 1772 [IX-X]). – (I-V: Théâtre Italien; VI-VIII: Théâtre de la Foire.)

Nachdruck: Genf: Slatkine Reprints, 1971 (gebunden in 5 Bänden)

[Band V der Originalausgabe, Band III des Nachdrucks 1971, enthält: *Les Amours de Bastien et Bastienne* [sic], *Parodie etc.* M.DCC.LXIII. – Die Melodien vieler Lieder (leider nicht aller) sind hier in den Text einbezogen.]

Originalausgabe (aus der Bibliothèque Royale): BnF: Yf. 3918-3964; –

Bd. V: Yf. 3936-3941; –

Les Amours de Bastien et Bastienne: Yf. 3936;

(Favart, Charles-Simon ; Favart, Marie-Justine ; Harny de Guerville:) *Les Amours De Bastien Et Bastienne* [sic], *Parodie Du Devin de Village*, Par Madame Favart & Monsieur Harny; Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. Nouvelle Édition. Le prix est de 30 sols, avec toute la Musique. A Paris, Chez la veuve Duchesne, Libraire, rue St. Jacques, au-dessous de la Fontaine St. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LXX. Avec Approbation & Privilège. – [Es ist nicht «toute la musique» enthalten.]

Wien, Österr.

NationalBib: 821.597 – B.M.1,6;

(Favart, Charles-Simon ; Favart, Justine ; Harny de Guerville:) *Les Amours De Bastien Et Bastienne*, [sic] | *Parodie Du Devin de* [sic] *Village*, Par Madame Favart, & Monsieur Harny; Représentée, devant Leurs Majestés, à Choisy, le Samedi, 13 Septembre 1777. De L'Imprimerie De P. Robert-Christophe Ballard, seul Imprimeur pour la Musique de la Chambre & Menus-Plaisirs du Roi, & seul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majesté. [Paris] M.DCC.LXXVII. Par expès Commandement de Sa Majesté.

[ohne Noten] BnF: 8° Yth. 820;

[Nach Approbation der Zensur, p. 32, ein weiteres Duett unpaginiert angehängt.] BnF: 8° Yth. 816;

3. Mozart und seine Librettisten

a) Partituren von *Bastien und Bastienne*

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Werke*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, hgg. von Johannes Brahms u.a., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876-1905 [sog. *Alte Mozart-Ausgabe*, AMA]. – hier Band II,5,3: *Bastien und Bastienne*. Deutsche Operette in 1 Acte. KV 50. ibid. 1879 – [Dies ist der erste Druck der Partitur. Die Arie Nr. 11 erschien jedoch bereits 1768 mit Klavierbegleitung]

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1955-1984 [sog. *Neue Mozart-Ausgabe*, NMA]. – hier Band II,5,3: *Bastien und Bastienne*. Singspiel in einem Akt. KV 50. ibid. 1974

b) Libretti zu *Bastien und Bastienne*

(Weiskern, F.W.): *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.

Wien, Österreichische National-Bib: (II.8) 641.433 – A.M.S. (73A7b);

[Schachtner, Johann Andreas:] *Bastienne*. | Eine französische opera comique. | Aus einer prosaischen | Übersetzung | In Verse gebracht. | Von | Andree Schachtner H:[ochfürstlich] S:[alzburgischem] H:[of] T:[rompeter] – [Heft in Handschrift, wohl autograph, ca. 1768]

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Tresor;

[Schachtner, Johann Andreas:] *Bastienne*. Eine französische opéra comique. Aus einer prosaischen Übersetzung in Verse gebracht von Andree Schachtner Hochfürstlich Salburgischem Hof-Trompeter. – [eine Abschrift, abgedruckt und mit Anmerkungen versehen von R. Angermüller, in dessen Aufsatz über J.A. Schachtner, v. infra]. – In: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 22 (Salzburg, Februar 1974) 1/2, p. 11-28

(Mozart, W. A.): *Wolfgang Amadeus Mozart : Sämtliche Opernlibretti*. Hgg. von Rudolph Angermüller, Stuttgart: Reclam, 1990 (Univ.-Bib ; 8659)

II. Sekundärliteratur

- Abert, Hermann: W.A. Mozart. Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. 2 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1919 u. 1921
- Angermüller, Rudolph: Vorwort. In: Mozart, Wolfgang Amadeus: *Bastien und Bastienne*, Kassel: Bärenreiter, 1974 (Neue Mozart-Ausgabe, Serie II,5,3), p. VII-XIV
- Angermüller, Rudolph: Johann Andreas Schachtners *Bastienne*-Libretto. In: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 22 (Salzburg, Februar 1974) 1/2, p. 4-28
- Angermüller, Rudolph: Mozart und Rousseau. Zur Textgrundlage von *Bastien und Bastienne*. In: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 23 (Salzburg, Februar 1975) 1/2, p. 22-37
- Angermüller, Rudolph: Der Spielplan der Académie Royale de Musique während Mozarts Pariser Aufenthalt 1778. In: *Acta Mozartiana* 25 (Augsburg: Deutsche Mozart-Gesellschaft, 1978) 3, p. 75-89
- Angermüller, Rudolph: Mozarts Pariser Umwelt (1778). In: *Mozart-Jahrbuch 1978/79* des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel: Bärenreiter, 1979, p. 122-132
- Angermüller, Rudolph: W.A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation. München: Katzbichler, 1982 (Musikwissenschaftliche Schriften ; 17)
- Angermüller, Rudolph: Zur Edition von *Bastien und Bastienne*. In: Berke, Dietrich et al. (Hgg.): *Neue Mozart-Ausgabe : Bericht über die Mitarbeiter-Tagung in Kassel, 29.-30. Mai 1981*, (Kassel: Neue Mozart-Ausgabe), 1984, p. 31-36
- Angermüller, Rudolph: *Mozart : die Opern von der Uraufführung bis heute*. Frankfurt/M.: Propyläen ; Ullstein, 1988
- (Angermüller, R.): *Wolfgang Amadeus Mozart : Sämtliche Opernlibretti*. Hgg. von Rudolph Angermüller, Stuttgart: Reclam, 1990 (Universal-Bib; 8659)
- Archives biographiques françaises*, London, Paris etc.: Saur, 1988. – dazu: Dwyer, Helen u. Barry (Hgg.): *Index biographique français*. 4 Bde., London etc.: Saur, 1993
- Arnheim, Amalie: Le devin du village von Jean-Jacques Rousseau und die Parodie Les amours de Bastien et Bastienne.¹⁴⁴ In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902-1903), p. 686-727. – [Aufsatz: p. 686-701; Musikbeispiele: p. 702-727, darunter die Philidor-Arie]

144 Graphie des Titels genau so.

- Aubert, Fernand: A propos des «Leçons de musique». In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* XXXII (Genf: Jullien, 1950-1952), p. 197-200
- Audin, Marius: *Essai sur les graveurs de bois en France au dix-huitième siècle*. Paris: Grès, 1925
- Bandur, Markus: Vaudeville. Artikel in: Eggbrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Loseblattsammlung. Stuttgart: Steiner, 1972 sqq., s.v., hier 1990
- Baud-Bovy, Samuel: Jean-Jacques Rousseau et la musique française. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 38 (Genf: Jullien, 1969-71), p. 259-263
- Baud-Bovy, Samuel: Wer komponierte den «Devin du Village»? In: *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* 112 (Zürich: Hug, 1972) 5, p. 322-323 – [Antwort auf Eisenmann, v. infra]
- Baud-Bovy, Samuel: Rameau, Voltaire et Rousseau. In: *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* 116 (Zürich: Hug, 1976) 3, p. 152-157
- Baud-Bovy, Samuel: Jean-Jacques Rousseau et la musique. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 39 (Genf: Jullien, 1972-77), p. 159-169
- Baud-Bovy, Samuel: Jean-Jacques Rousseau et la musique. Textes recueillis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger. Neuchâtel: A la Baconnière, 1988 (Langages). – [Sammlung von Aufsätzen nach dem Tod des Autors. Mit einer CD der *Muses galantes* und des *Salve Regina*.]
- Benoit, Marcelle: v. *Dictionnaire de la musique...*
- Bibliothèque nationale: *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale*. Auteurs. 231 Bde., Paris: Catin (später: Imprimerie nationale), 1897-1981. – Artikel Rousseau in Bd. CLVII, 1939
- Bibliothèque nationale: *Catalogue de la musique imprimée...*, v. Lesure
- Bibliothèque Nationale, Département des imprimés: *Catalogue des ouvrages de Rousseau (Jean-Jacques) conservés dans les grandes bibliothèques de Paris*. Hrsg. E.-G. Ledos. Paris: Champion, 1912
- Bibliothèque nationale, Département des périodiques: *Catalogue collectif des périodiques, du début du XVII^e siècle à 1939, conservés dans les bibliothèques de Paris et dans les bibliothèques universitaires des départements*. 5 Bde., Paris: Bibliothèque nationale, 1967-1981
- Blank, Hugo: Rousseaus «Devin» und Mozarts «Bastien». Anmerkungen zu den beiden Opern. In: Gässler, Roland; Riethmüller, Walter (Hgg.): *Künstlerisches Wirken : Kunst und Künstlertum in Gesellschaft, Kultur und Erziehung*. In memoriam Richard Beilharz. Weinheim: Deutscher Studien-Verlag, 1997, p. 68-96 (Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Heidelberg ; 31)
- Blume, Friedrich: v. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*
- Briquet, Marie: Grenet, François-Lupien. In: *MGG*, Bd. V (1956), Sp. 810-813

- Brown, Bruce Alan: *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon, 1991
- Brown, Bruce Alan: La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle. In: Vendrix, Philippe: *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Liège: Mardaga, 1992, p. 283-342
- Bruyère, André: Les Muses Galantes. Musique de Jean-Jacques Rousseau. In: *La Revue musicale : Les Carnets Critiques*, N° 218 (Paris: Richard-Masse, 1952), p. 3-31
- Capelle, Pierre Adolphe.: v. *Clé du Caveau*
- Chaix, Paul: Chronique, section Musique, botanique. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 34 (Genf: Jullien, 1956-1958), p. 252-255
- Claudon, Francis (Hrsg.): *Dictionnaire de l'opéra-comique français*. Bern: Lang, 1995
- La | *Clé du Caveau* | à l'usage | des Chansonniers français et étrangers | des Amateurs, Auteurs, Acteurs, Chefs d'orchestre | Et de tous les Amis du Vaudeville et de la Chanson | Quatrième Édition | Contenant 2350 airs, dont 470 qui n'étaient point dans l'Édition précédente [...] | Cet ouvrage est précédé d'une notice sur le Caveau | et comprend trois tables alphabétiques et deux tableaux [...] | Par P. Capelle | Fondateur du Caveau moderne. | Paris: A. Cotelte, Libraire-Éditeur | Rue Saint-Honoré, 137 o.J. [auf dem wohl originalen Rücken steht: 1848; roter Eingangsstempel der BnF: 1848]¹⁴⁵
- Cotte, Roger: Jean-Jacques Rousseau. In: *MGG*, Bd. XI, 1963, Sp. 1006-1012
- Deutsch, Otto Erich: *Musikverlagsnummern*. Eine Auswahl von 40 datierten Listen, 1710-1900. (London: Journal of Documentation, 1946) Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe, Berlin: Merseburger, 1961
- Deutsches Theater-Lexikon*. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall. 4 Bde., Klagenfurth: Kleinmayr, I (1951) 1953; II, 1960; Bern: Francke, III, 1992; IV, seit 1993 (in Lieferungen)
- Devriès, Anik: *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle: les Boivin, les Leclerc*. Genf: Minkoff, 1976 (Archives de l'édition musicale française ; 1)
- Devriès, Anik; Lesure François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. 3 Bde., Genf: Minkoff, 1979 (I,1 ; I,2: Des origines à environ 1820), 1988 (II: De 1820 à 1914) (Archives de l'édition musicale française ; 4)

145 Die erste Auflage war 1811, wo Capelle auf dem Titel nur als C*** erscheint; die zweite Auflage ist von 1816; die dritte in der BnF nicht vorhanden; die vierte von 1848, deren unveränderter Nachdruck von 1872 (wohl die letzte). Signaturen BnF: Vm⁷. 14637; Vm⁷. 14638; Vm⁷. 2374; Vm⁷. 2375; Vm⁷. 2376.

- Dictionnaire de biographie française*. Hgg. Jules Balteau et al., (bisher 18 Bde.) Paris: Letouzey, 1933 sqq. (XVIII, 1994); – hier (für Harny) XVII, 1989, col. 680
- Dictionnaire des journaux: 1600-1789*. Hrsg. Jean Sgard, 2 Bde., Paris: Universitas, 1991
- Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Hrsg. Marcelle Benoit, Paris: Fayard, 1992
- Didier, Béatrice: *La musique des Lumières*. Paris: Presses universitaires de France, 1985 (Écriture)
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel: Bärenreiter, 1949-1986
- Dufour, Théophile: *Recherches bibliographiques sur les oeuvres imprimées de J.-J. Rousseau, suivies de l'inventaire des papiers de Rousseau conservés à la Bibliothèque de Neuchâtel*. 2 Bde., Paris: Giraud-Badin, 1925
- Dufourcq, Norbert: *La musique française*. Paris: Picard, 1970
- Eigeldinger, Jean-Jacques: Rousseau, Goethe et les barcarolles vénitiennes: tradition musicale et topos littéraire. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 40 (Genf: Jullien, 1992), p. 213-263
- Eisenmann, Will: Wer komponierte den «Devin du village»? In: *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* 112 (Zürich: Hug, 1972) 4, p. 210-211. – [Darauf Antworten von Samuel Baud-Bovy und Raymond Meylan]
- Eisenmann, Will: Antwort an Herrn Samuel Baud-Bovy auf seine Leserzuschrift in Nr. 5 / 1972. In: *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* 112 (Zürich: Hug, 1972) 6, p. 384-385
- Escal, Françoise: Rousseau et l'écriture musicale. In: *Littérature* Nr. 27 (Paris: Larousse, 1977) 4, p. 75-84
- Feder, Georg: *Musikphilologie*. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (Die Musikwissenschaft: Einführungen)
- Freer, Alan J.: L'exemplaire du «Devin du village» offert par Rousseau à Diderot. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 66 (Paris: Colin, 1966) 3, p. 401-408
- Gas, Catherine: François-Lupien Grenet, musicien lyonnais, est-il le compositeur du *Devin du village*? In: Paquette, Daniel (Hrsg.): *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*. Lyon et la musique du xvi^e au xx^e siècle. Lyon: Presses universitaires de Lyon / Éditions A Coeur Joie, 1989, p. 210-222
- Gier, Albert: *Das Libretto*. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. – hier bes. p. 101-109 das Kapitel: Der französische *opéra-comique*

- Grimberg, Michel: *La réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799), vue à travers les traductions et leurs préfaces*. Bern: Lang, 1995 (Contacts ; II,17)
- (Grove) *The New Grove dictionary of music and musicians*. Hrsg. Stanley Sadie, 20 Bde., London: Macmillan, 1980
- Gülke, Peter: *Rousseau und die Musik – oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1984 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft ; 98)
- Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hgg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Loseblattsammlung. Stuttgart: Steiner 1972 sqq.
- Higginbottom, Edward: Grenet, François Lupien. In: Grove, ed.cit. VII, 701-702
- Hillairet, Jacques: *Dictionnaire historique des rues de Paris*. 3 Bde., Paris: Minuit, (1963-1972) ⁷1963 (I,II), ⁴1981 (III)
- Histoire de la musique*. Hrsg. Roland-Manuel [d.i. Roland Alexis Manuel Lévy], 2 Bde., Paris: Gallimard, 1960 u. 1963 (Encyclopédie de la Pléiade)
- Jacobshagen, Arnold: *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*. Frankfurt/M.: Lang, 1997 (Perspektiven der Opernforschung ; 5)
- Jansen, Albert: *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*. (Berlin: Reimer, 1884) Genf: Slatkine Reprints, 1971
- JOURNAL DE MUSIQUE Historique, Théorique et Pratique, Sur la Musique ancienne & moderne, les Musiciens & les Instrumens de tous les temps & de tous les Peuples*. Paris: Chez Vallat-La-Capelle [...] Et au Bureau du Journal de Musique, rue Montmartre, près la rue Tiquetonne. Januar 1770 – April 1771 (monatlich); – 1773 (6 Nummern) und 1774 (1 Nummer); – 1777 (5 Nummern). –
- [Ab Mai 1770 ist die zweite Hälfte des Titels geändert: ... & moderne, dramatique et instrumentale chez toutes les nations, Dédié à Madame la Dauphine. – Nach der Unterbrechung im April 1771 heisst der Titel 1773 und 1777 nur mehr: *Journal de Musique, Par une Société d'Amateurs*. –
- Die anderen Verleger wechselten, auch die Adresse des Bureau du Journal, die seit der Nr. 3, 1773 in der rue Montmartre vis-à-vis celle des Vieux Augustins liegt.] –
- Originale des *Journal de Musique*: BnF: Bp. 105. – Reprint in drei Bänden: Genf: Minkoff, 1972
- Kintzler, Catherine: *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris: Minerve, 1991 (Voies de l'histoire : Culture et société)
- Kosch, Wilhelm: v. *Deutsches Theater-Lexikon*
- Krummel, Donald W. ; Sadie, Stanley: *Music printing and publishing*. (London: Macmillan, ¹1980) Basingstoke (USA): Macmillan, 1990

- Lajarte, Théodore de (Hrsg.): *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra*. Catalogue historique, chronologique, anecdotique. 2 Bde. [Paris: Librairie des bibliophiles, 1878]; Reprint: Hildesheim: Olms, 1969
- Ledos, Eugène-Gabriel (Hrsg.): *Catalogue des ouvrages de Rousseau (Jean-Jacques) conservés dans les grandes bibliothèques de Paris*. Paris: Champion, 1912 (Bibliothèque Nationale, Département des imprimés)
- Leonhard, Karl: Rousseau in seiner Affektvollen Paraphrenie. In: idem: *Bedeutende Persönlichkeiten in ihren psychischen Krankheiten*. Beurteilung nach ihren eigenen Schriften und Briefen. (1988) Berlin: Ullstein-Mosby, 21992
- Lesure, François (Hrsg.): *Catalogue de la musique imprimée avant 1800: conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1981
- Lesure, François (Hrsg.): v. *Querelle des Gluckistes...*
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera: 1597-1940*. (Cambridge: Heffer, 1943), 2., durchgesehene u. verbesserte Auflage, 2 Bde., Genf: Societas bibliographica, 1955
- Mass, Edgar: Montesquieu und Jean-Jacques Rousseau. Die politische Funktion der Musik. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 79 (Wiesbaden: Steiner, 1969) 4, p. 289-303
- Masson, Paul-Marie: *L'opéra de Rameau*. Paris: Laurens, 1930
- Meylan, Raymond: Wer komponierte den «Devin du Village»? In: *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* 113 (Zürich: Hug, 1973) 2, p. 114-116 – [Antwort auf Eisenmann, cf. supra]
- MGG, v. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*
- Muller, Dominique: Jean-Jacques Rousseau et ses *Canzoni da batello*. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales suisses de musicologie* N.F. 11 (Bern: Haupt, 1991), p. 79-113 – [Diss. Basel, Teildruck]
- Music printing and publishing*. v. Krummel
- O'Dea, Michael: *Jean-Jacques Rousseau : music, illusion and desire*. London etc.: Macmillan, 1995
- Pitou, Spire: La représentation du «Devin du village» à Versailles en 1763. In *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 38 (Genf: Jullien, 1969-1971), p. 265-271
- Pfister, Anne-Marie: section *Chronique*, Année Rousseau 1962. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 35 (Genf: Jullien, 1959-1962), p. 418-419
- Pons, Amilda A.: *Jean-Jacques Rousseau et le théâtre*. Genf: Jullien, 1909. – [darin Kap. VI: Le Devin du village, p. 127-163]
- Pougin, Arthur: *Jean-Jacques Rousseau musicien*. Paris: Fischbacher, 1901

- Prod'homme, J.-G.: Marie Fel (1713-1794). In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902-1903), p. 485-518
- Rebejkow, Jean-Christophe: Rousseau et l'opéra-comique : les raisons d'un rejet. In: *Romanic Review* 89 (New York: Columbia University, März 1998) 2, p. 161-185 – [Dieser Aufsatz erschien erst nach Abschluss der voranstehenden Arbeit und konnte daher nicht mehr eingearbeitet werden. Hingewiesen sei auch auf den folgenden Aufsatz desselben Verfassers:]
- Rebejkow, Jean-Christophe: Sur le Devin de [sic] village de Jean-Jacques Rousseau et ses relectures par Diderot. In: *Francofonia* Nr. 20, XI (Firenze: Olschki, 1991), p. 61-74
- Répertoire international des sources musicales*. [RISM] 9 Bde., Kassel: Bärenreiter, 1971-1981 (+ Nachträge). – Zu Rousseau: VII, p. 262-265
- RISM, v. *Répertoire international des sources musicales*
- La Querelle des Bouffons*. Texte des pamphlets, avec introduction, commentaires et index par Denise Launay. (Paris; Den Haag, 1752-1754) Reprint: 3 Bde., Genf: Minkoff, 1973
- Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index par François Lesure. (Paris, 1781-1783) Reprint: 2 Bde., Genf: Minkoff, 1984
- Savio, Johann Baptist: v. Suppan, Wolfgang
- Sénelier, Jean: *Bibliographie générale des oeuvres de J.-J. Rousseau*. Paris: Presses universitaires de France, 1950
- Sosnowska, Izabella: Die Oper eines Philosophen : Jean-Jacques Rousseaus Werk als Vorbild für Mozarts *Bastien und Bastienne*. In: *Salzburger Nachrichten* (Salzburg, 2. Februar 1974), p. 35
- Stackelberg, Jürgen von: *Le Devin de [sic] village und Bastien und Bastienne*. In: idem: *Literarische Rezeptionsformen : Übersetzung, Supplement, Parodie*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1972 (Schwerpunkte Romanistik ; 1), p. 226-231
- Suppan, Wolfgang: Johann Baptist Savio. In: *MGG*, Bd. XI, 1963, Sp. 1445
- Tiersot, Julien: La musique de J.-J. Rousseau. In: *Revue musicale S.I.M.* 8 (Paris: Société internationale de musique, 1912) N° 6, p. 34-56
- Tiersot, Julien: *J.-J. Rousseau*. Paris: Alcan, (1912) ²1920 (Les Maîtres de la musique)
- Trousseau, Raymond: *Jean-Jacques Rousseau*. 2 Bde., Paris: Tallandier, 1988 u. 1989
- Vachon, Monique: *La Fugue dans la musique religieuse de W.A. Mozart*. Québec: Presses de l'Université Laval ; Tours: Van de Velde, 1970
- Vendrix, Philippe (Hrsg.): *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Liège: Mardaga, 1992 (Musique. Musicologie)

- Vendrix, Philippe (Hrsg.): *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*. Liège: Mardaga, 1992 (Musique. Musicologie)
- Wirz, Charles-Ferdinand: Rousseau: les éditions, les recherches biographiques. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 79 (Paris: Colin, 1979), p. 352-373. – [Darin p. 361-362 auch Mitteilungen zur Diskographie.]
- Wyzewa, Teodor de ; Saint-Foix, Georges de: *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître*. (I-II, Paris: Perrin, 1912), 3 Bde., Paris: Desclée de Brouwer, 1936

Partituren, Manuskripte, Bearbeitungen

Überblick (129 Nachweise)

A: *Erstausgabe der Partitur und deren Nachdrucke* Nachweise: 53

Gruppe I, Februar – März 1753 Boivin, Le Clerc,
Castagnerie

Gruppe II, 1753 und später wie I, aber Drucker
weggekratzt

II.b) Das ganze Impressum und rechts der Stichvermerk
sind weggekratzt

Gruppe III, 1759-1760 (III.a) u. Le Clerc, d. Jüngere
1760-1766 (III.b) an 2 Adressen

B: *Erstausgabe mit Philidor-Arie* Nachweise: 19

Gruppe IV, seit 1763, – mit Philidor-Arie Le Clerc d. Jüngere

IV.b) zweiter Verleger; IV.c) Verl.: *Journal de Musique*;
IV.d) Drucker: Chouin?

C: *Nachdrucke der Erstausgabe bei anderen Verlegern* Nachweise: 15

Gruppe V, zwischen Mai 1773 u.
Januar 1774 oder zwischen Journal de Musique
Januar u. Oktober 1777

(Gruppe VI, 1773, cf. D:)

Gruppe VII, um 1780 M.^{lle} Castagnery [sic]

Gruppe VIII, zwischen 1776 und 1785 Le Duc

Gruppe IX, nach Januar 1785 Le Duc

Gruppe X, 1794-1805 Le Duc ; – Imbaut

X.a) 1794-1799 (Imbaut); X.b) 1797-1805 (Le Duc)

D: Neuer Stich in Amsterdam *Nachweise: 3*

Gruppe VI, 1773 Amsterdam. Neuer Stich des Werks.
Amsterdam: Magazin de
Musique ;
Berlin: Hummel

E: Neue Ausgaben im XIX. und XX. Jahrhundert *Nachweise: 13*

Gruppe XI, XIX. Jahrh. XI.a): Dufaut et Dubois
(1823-1830)

XI.b): J.A. Mégevand

Gruppe XII, XIX. Jahrh., 1825-1826 XII. a+b) Dalibon (zwei
Ausgaben)

XII.c+d) XX. Jhdt.,
1924, 1998
Henn; – A-R-Editions
(Madison, USA)

F: Les Nouveaux Aires *Nachweise: 1 + 5 = 6*

Gruppe XIII, (1779) Manuskripte;
Druck: Paris: Esprit

G: Manuskripte, Kuriosa *Nachweise: 10 + 10 = 20*

Gruppe XIV, 1752-1780 (?) Manuskripte

Gruppe XV, 1815, 1906, 1912, Kuriosa, Bearbeitungen
1915

Chronologie der Partituren

(insgesamt: 103)

Bemerkungen

Als Notenstecher bürgt Mlle. Vandôme ausdrücklich nur für die Platten 1-50 (cf. Gruppe I). Ab p. 51 sind die Seitenziffern kleiner, doch hat die von Mlle. Vendôme [sic]¹⁴⁶ gestochene Arie ab p. 81 wieder die grösseren Ziffern. Dass für dasselbe Werk zweierlei Stecher arbeiten, war nicht ungewöhnlich; und der Atelier-Chef hat dann die von ihm gestochenen Partien gekennzeichnet. Wie Muller feststellte, liess Rousseau die drei in Zusammenhang stehenden Werke, nämlich die *Serva padrona*, den *Devin* und die *Canzoni* zusammen bei der als guter Fachmann ausgewiesenen Mlle. Vendôme stechen.¹⁴⁷ – In manchen Exemplaren wurden offenbar auch die Seitenziffern ab p. 72 (nicht aber die Noten) ersetzt (grösser). Dagegen ist ab Gruppe III, teilweise schon ab II, die S. 53 (dann mit Punkt nach Ziffer: 53.) neu gestochen. Dies zeigt sich u.a. bei den punktierten Halben, deren Punkte weiter entfernt (an den Platz des dritten Viertels) gesetzt sind (z.B. p. 53, unteres System, Chorstimmen, Takte 1 u. 2). Auf p. 53. erhellt die Änderung überdies im unteren System aus T. 1, Vl. I: Dem 5. Achtel (a'') fehlte vorher der Strich durch den Kopf. Später wird auch die verbrauchte p. 54 (dann: 54.) ersetzt: man sieht dies u.a. an den Generalbassziffern. – Die beiden ersten Gruppen weisen p. 18 in der letzten Zeile einen fälschlich vorgezogenen Baßschlüssel auf, der in den späteren Gruppen zurecht getilgt wurde. Wahrscheinlich ist ab Gruppe IV auch der Text nachgezogen, denn die Akzente, Apostrophe und Kommata sind länger als zuvor.

In den Hauptgruppen dürfte die folgende Aufstellung einen geeigneten Überblick verschaffen und für jede Gruppe bedeutende Beispiele anführen. Tatsächlich sind (wohl später) weitere Abzüge bei anderen Verlegern erfolgt, wie die Liste im RISM zeigt. Über die auf den Titeln vermerkten Drucker: den S^r Auguste, Chouin, Courbet, Montulay fanden wir in Nachschlagewerken keine Hinweise. Die Vielzahl der Verleger ist wohl vor allem durch deren jeweilige Geschäftsaufgabe begründet. Andererseits ist bemerkenswert, dass mehrere dieser Verleger miteinander verwandt waren: Frau Boivin war eine geborene Ballard; und ein Enkel des älteren Leclerc war mit zwei Töchtern von La Chevardière verheiratet.¹⁴⁸

146 Mlle. Vandôme auf dem Titel der Partituren, jedoch im Stichvermerk auf p. 81: Vendôme ; dies ist auch nach D-L, p. 152, die richtige Schreibweise.

147 cf. Muller, l.c.p. 98/99

148 Man sehe zu diesen Musikverlegerfamilien vor allem die gründlichen Arbeiten von Anik Devriès.

Gruppe I, Februar - März 1753

Das Textbuch erhielt am 5. Februar die *Approbation* der Zensur. Witwe Boivin gab ihr Geschäft am 2. März auf.

Dies ist offensichtlich die Erstausgabe: nach Qualität des Drucks, Rang der Besitzer und Bedeutung der Widmung. Auch die Nennung der Wwe Boivin setzt einen *terminus ante quem*. – In der Partitur des Königs sind handschriftlich auf p. 2 einige Noten korrigiert und p. 52 oben links eine Korrektur für die ersten beiden Takte des Basses eingetragen. Das Pompadour-Exemplar ist auf dem Titelblatt oben und unten mit einer autographen Widmung Rousseaus versehen.

1. **Notenstecher:** M.^{elle} Vandôme wird genannt ; sie verbürgt sich aber nur für die Platten 1 bis 50 ; und diese Einschränkung wird unten rechts wiederholt. Unter der ersten Seite der Ariette (p. 81-89) heisst es noch einmal: *l'Ariette Gravés* [sic] par M.^{lle} Vendôme. [sic] (Dem Anschein nach wurde das Wort *l'Ariette* nachträglich hinzugefügt.)
2. **Preis:** 9 ll.
3. **Verleger:** M.^{dme} Boivin, ruë S.^t Honoré à la Regle d'Or. / M.^r le Clerc, ruë du Roule à la Croix d'Or. / M.^{elle} Castagnerie, ruë des Prouvaires. / Et à la Porte de l'Opera.
4. **Impressum unten links:** de l'Imprimerie du S.^r Auguste
5. **Nachweise** (11)
Paris, BnF: Vm.² 455 (König); – BnF: Rés. Vma. 3 (Pompadour); – BnF: A. 258 (Denarbonne; = De Narbonne?); – Chaalis, Abbaye Royale¹⁴⁹: D. 4.43; – Lille, BibMun: M 4727; – Montpellier, ArMun: GG¹; – Montpellier, BibMun: Fa 137; – Versailles, BibMun: MSD 122 F^o; – Genf, Bpu (Cons): Ib 1424 (3)¹⁵⁰; – Berlin, StaatsBib, Musikabteilg.: Mus 16.331 R; – Leipziger Städtische Bibliotheken, MusikBib: III.13.71a (handschriftl. unten auf Titel: *Ein sehr berühmtes Werk!*); –

149 Die Bände aus Chaalis sind aus dem Fonds Girardin, des letzten Gastgebers Rousseaus, bei dem er starb. Sie tragen ein Exlibris mit dem Motto *URIQUE CANDIDA VIRTUS* (*URIQUE* falsch für *UBIQUE*). Dieses Exlibris stammt offenbar von einem jüngeren Girardin und nicht von Rousseaus Freund, denn im Band d. 4.48 findet sich auch ein Exlibris des Duc de Massa, sowie ein handgeschriebenes Etikett: «Cet exemplaire du Devin de village m'a été donné par le Duc de Massa le 15 Novembre 1922, Girardin.»

150 Der *Devin* ist hier das dritte Heft eines dicken Bandes, in Leder gebunden und mit Goldaufdruck, in welchem zuvor folgende Werke stehen: *Les Ariettes du JOUEUR*, Opera Bouffon, Italien. Del Sg^r. Doletti. Représenté à l'Opéra de Paris en 1752. Prix 6.^{ll}. A Paris, Chez M.^e Boivin [...], M.^r Le Clerc [...], M.^{lle} Castagnerie [...]. Avec Privilège du Roy. Gravé d'après la partition de l'Auteur. Genf, Bpu, Ib 1424 (1). – *LE MAITRE de Musique*; Opera bouffon Italien. Représenté à Paris sur le Théâtre de l'Opera en 1752. et 1753. DEL Sg.^R PERGOLESI. [ebenfalls die drei vorgenannten Verleger] Avertissement: Pour se Conformer

Gruppe II, 1753 und später

Die Erstausgabe wurde mit den Namen der drei Verleger nachgedruckt, obwohl die Witwe Boivin seit März 1753 nicht mehr beteiligt war und obwohl der ältere Le Clerc, Jean-Pantaléon, sein Geschäft schon 1752 teils der Tochter, teils seinem Bruder, Charles Nicolas, übergeben und es 1758 an de La Chevardière verkauft hatte (D-L, I,1, p. 96). – Der oder die Drucker sind nicht genannt. Einige Exemplare haben sehr verbrauchte Titel- und Notenseiten, obwohl z.B. Genf, Bpu, Ib 4103 sich in schönem Band mit Goldprägung darbietet. Der falsche Baßschlüssel, p. 18, ist noch vorhanden; der Gravurvermerk auf p. 81 ist manchmal verkratzt und oft fast unsichtbar. In einem Teil der Auflage ist p. 53 neu gestochen. – Mehrere Exemplare sind von gutem sauberem Notendruck; die Seiten 53 und 54 stammen beide aus der ersten Druckserie (cf. Gruppe I); der Baßschlüssel p. 18 und der Vermerk p. 81 sind vorhanden: so z.B. im Exemplar der Fondazione Levi aus Venedig, denjenigen der Staatsbibliotheken zu Berlin und Hamburg, sowie dem der Bayerischen Staatsbibliothek München. Das Karlsruher Exemplar weist die gleichen Charakteristika auf, ist jedoch nur in einen Papierumschlag lose geheftet, nicht gebunden und nicht beschnitten. – Das Exemplar M. 272 aus der Pariser Bibliothèque de l'Arsenal, gleichfalls mit alter S. 53, trägt vor dem Titel folgenden handschriftlichen Vermerk: *ce petit opera est charmant il est resté authentique et depuis desà joué dans jenesais combien d'occasions avec d'autres fragments. tout le monde les a par coeur enfin un des plus grandes singularités de Jean Jacques Rousseau c'est de se trouver l'auteur d'un aussi joli acte <.>*

1. **Notenstecher:** M.^{elle} Vandôme, Angabe, Einschränkung und deren Wiederholung wie unter I.
2. **Preis:** 9 ll., wie I
3. **Verleger:** wie I
4. **Impressum:** «de l'Imprimerie» steht links noch da, der Name (S.^r Auguste) ist aber weggekratzt.

II.a) wie angegeben

II.b)

Im Exemplar der BnF: L. 2230, ist unten links das ganze Impressum und rechts die Wiederholung des Stichvermerks weggekratzt, die Schlußseite, p. 95, ist zerrissen. Handschriftlich ist den Verlegern ein vierter hinzugefügt: Le Menu, rue du roule a la clef d'or [Le Menu hatte diese Adresse seit Nov. 1757; cf. D-L, I,1, p. 109]. – Auch im Kopenhagener

(150 Fortsetzung) au goût du Public, on a cru devoir retrancher le Recitatif. Gravé d'après la Partition de l'Auteur. – Dieser Band gehört, wie die Signatur ausweist (Ib...) der Bpu, er ist jedoch ins Conservatoire ausgelagert.

Exemplar und in dem der BnF, Ars: M 273 sind sowohl links der Drucker wie rechts der wiederholte Stichvermerk zur Hälfte weggekratzt. – Im Exemplar von Tours ist der Preis mit Tinte durchgestrichen und rechts davon handschriftlich ersetzt: 25 l. (23 f.?). – Im Exemplar von Montpellier fehlen das Titelblatt, der Gravurvermerk auf p. 81 und die Seiten 93-95.

5. Nachweise (36)

II.a): Paris, BnF: L. 1486; – BnF, Ars: M. 272; – BnF, Opéra: A 185 c^{1a} und c^{1b} (2 gleiche Exemplare); – Bordeaux, BibMun: M 160 Rés.; – Chaalis, Abbaye Royale: D. 4.48; – Avignon, BibMun: Fol M 212; – Montpellier, ArMun: GG² (endet p. 80); – Lille, BibMun: M 4171 (p. 95 handschriftlich; dazu 9 handschriftliche Orchesterstimmen); – Strasbourg, Centre de Documentation des Églises Protestantes d'Alsace et de Lorraine: M 44, Fonds Collegium Wilhelmitanum; – Toulouse, BibMun: Cons. 253 u. Rés. Mus. Cons. 248 (2); – Genf, Bpu: Ib 4103; – Genf, Bpu: Ib 928; – Genf, Cons: Ab 338 a (1)¹⁵¹; – Genf, Cons: Aa 338 b; – Berlin, StaatsBib, Musikabteilg.: N.Mus. 22.54 R; – Göttingen, Niedersächsische Staats- und UniversitätsBib: Mus. VII, 521; – Hamburg, Staats- u. Univ.Bib: MB / 1566; – Karlsruhe, Badische LandesBib: Mus. Hs. 773; – Köln, Staatl. Hochschule für Musik: R / 436 (ohne Titelblatt); – Leipziger Städtische Bibliotheken, MusikBib: III.13.71; – München, Bayer. StaatsBib: 2 Mus. pr. 43; – Amsterdam, Toonkunst-Bib, Wetenschappelijke Afdeling: Zz-Rou-3; – Den Haag, Gemeentemuseum: mf II / 484; – Brüssel, ConsRoyal: B-Bc 1947; – Brüssel, BibRoyale Albert I^{er}: II,62.530 CLP; – Gent, Koninklijk Cons: A 1327; – Brügge, Stedelijk Cons: (Sign.??); – Milano, Cons. Giuseppe Verdi: Ris. Mus. e 42; – Venedig, Fondazione Levi: Ris. A.46; – Verona, Accademia Filarmonica: Fondo musicale antico, n. 239; –

151 Dieses Exemplar ist der erste Teil eines Bandes, welcher danach die folgende Partitur enthält: AEGLÉ, | BALLET EN UN ACTE | Représenté devant le Roi | Sur le Théâtre des Petits Appartemens, | A VERSAILLES, | le 13 Janvier 1748. | et repris le 25 Fevrier 1750. | et mis au Théâtre de l'Académie Royale | de Musique, le 18 Fevrier 1751. | Dedié à Madame la Marquise | DE POMPADOUR. | composé | PAR M^R DE LAGARDE, | De la Musique du Roi, | et de l'Académie Royale de Musique. | Gravé par Labassée. | Prix en blanc 6.^{ll} | A PARIS, | Chés L'Auteur [...]. | M.^{me} Boivin [...]. | Le S.^r Le Clerc [...]. | Et à la Porte de l'Opera. | Avec Privilège du Roi. [Genf, Cons, Ab 338 a (2)].

Ob die beiden Werke in dem Band nur aus reiner Nachlässigkeit nicht chronologisch geordnet sind oder ob sich daraus eine Hierarchie ergibt, bleibt der Vermutung anheimgestellt. Bemerkenswert ist, dass der Devin mit einem lange vor ihm entstandenen Werk zusammengebunden ist, sowie, dass dieses Werk ebenfalls der Marquise Pompadour gewidmet ist, hier allerdings auf eine höchst unbescheidene Weise, insofern der Name des Autors in fast eben so grossen Majuskeln wie der darüberstehende Name der Marquise gesetzt ist.

II.b): Paris, BnF: L. 2230; – BnF, Ars: M. 273; – Tours, BibMun: Rés. 8228; – Montpellier, BibMun: Fa 36 (ohne Titelblatt); – Kopenhagen, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling: R 2899 (wie RISM; Das Exemplar lag früher im Musikvidenskablige [= musikwissenschaftlichen] Institut.);

Gruppe III, 1759-1760 (III.a) – 1760-1766 (III.b)

Der Verleger hat gewechselt. Es ist nun <Charles-Nicolas> Le Clerc, der jüngere Bruder des obigen. Es sind wenige Ausgaben eines Übergangs. III.a und III.b unterscheiden sich durch den Drucker.

Der Stich ist eben derselbe wie in I, mit Einschränkung (Platte 1-50) wie unter I; die Einschränkung ist jedoch unten rechts nicht wiederholt. Auf dem Titelblatt in Zeile 8 trägt das Wort *Académie* (l'Académie Royale de Musique) von nun an einen Akzent, und auf p. 18 ist der falsche Baßschlüssel entfernt; nur p. 53. ist neu, nicht 54; der Stichvermerk unter p. 81 ist weggekratzt.

III.a)

1. **Notenstecher:** M.^{lle} Vandôme
2. **Preis:** 9 ll.
3. **Verleger:** [Charles-Nicolas] Le Clerc, Adresse: Ruë S.^t Honoré, entre la Ruë du Roule, et la Ruë de l'Arbre-sec à l'Image S.^{te} Genevieve au I.^{er} sur le devant. [lt. D-L, I,1, p. 98, von Jan. 1759 bis Nov. 1760]. Et Aux Adresses Ordinaires. – Handschriftlich ist vor Le Clerc noch eingetragen: M.^r Le Menu rue du roule a la clef d'or. (cf. II.a)
4. **Impressum** unten rechts: Imprimé par Montulay
5. **Nachweise** (1)
Kopenhagen, Det Kongelige Bibliothek (Königliche Bibliothek), Musikafdelingen, U6 (mu 6603.2131);

III.b)

1. **Notenstecher:** M.^{lle} Vandôme
2. **Preis:** 9 ll.
3. **Verleger:** [Charles-Nicolas] Le Clerc, an neuer Adresse: Ruë S.^t Honoré, entre la Ruë des Prouvaires, et la ruë Dufour à Sainte Cecile [hier lt. D-L, p. 98, von November 1760 bis August 1766]. Et Aux Adresses Ordinaires.
4. **Impressum** unten **rechts:** Imprimé par Chouin
5. **Nachweise** (4, + 2, + 1)
Paris, BnF: L. 1484; – Chaalis, Abbaye Royale: D. 4.42; – Genf, ArJJR: OR 188 [Wiedergabe des Titels in der Partitur bei Henn von 1924]; – Schwerin, LandesBib. Mecklenburg Vorpommern: Mus. 4651; – Tours, BibMusicale de Touraine: Rés. O 32-Fonds CNR (das Titelblatt fehlt); – Toulouse, BibMun: Cons. 421 (ohne Titelblatt);

- Die Wiedergabe eines weiteren Titelblatts dieser Ausgabe befindet sich auf dem Begleitheft zu einer Schallplatte des *Devin*, ARION, Paris, 1972, – leider ohne Nachweis. Die Verlegerangabe ist stark beschädigt, der Preis ist weggekratzt, handschriftlich: 12^{ll}. Der übrige Titel ist sehr gut erhalten.

Gruppe IV, seit 1763

Die Besonderheit dieser Ausgabe liegt im Anhang, p. 96-101, mit der Philidor-Arie, die, wie dort vermerkt, am 9. März 1763 vor den Majestäten (wohl zum ersten Mal) gesungen wurde. Auf dem Haupttitel steht: *Avec l'Ariette ajoutée par M.^r Philidor, chantée par M.^r Caillot*. – Für diese Aufführung in Versailles wurde der Text der Schlußszene (VIII., Ballett) neu geschrieben und von den königlichen Ballettmeistern Laval, Vater und Sohn, komponiert, wie es das Textbuch ausweist (z.B. BnF: Yth 5080, p. 21). Der nicht von Rousseau stammende Chor heisst, wie 1753 in Bellevue: *Brûlez toujours des mêmes flâmes...* Daran schliesst sich im Textbuch, nach einem Duett und Tanz, die Philidor-Arie an: *Au dieu qui vous enchaîne, amans, offrez vos vœux!* (Partitur: *offrés*) Die Partitur von 1763 gibt indessen die originale Fassung der VIII. Szene bis p. 95 mit dem originalen Chor wieder und hängt nur die Philidor-Arie an (p. 96-101). Diese Arie wurde auch als Einzelheft verkauft, denn neben der Verlegerangabe nennt sie auch den Preis: 1.^{ll} 4.^s. –

In mehreren Exemplaren ist neben p. 53 nun auch p. 54 (54.) neu. – In einem Leipziger Exemplar (PM 4719) ist die Philidor-Arie neu paginiert. Der Drucker ist Courbet, in IV.c) evtl. Chouin (v. *ibid.*). Die Behauptung der OC., II, p. 1984, in Lyon liege ein Exemplar «imprimé par Chouin», ist falsch; ebenso die bisherige Angabe im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek, der dortige Drucker wäre Chouin.

1. **Notenstecher:** Auf dem Titel ist keiner genannt (Platten wie unter I); auch der Gravurvermerk auf p. 81 ist getilgt. Unter der Philidor-Arie, p. 101, steht jedoch: *Gravée par Gerardin*.
2. **Preis:** 10 ll. 4 s.
3. **Verleger:** [Charles-Nicolas] Le Clerc, Adresse wie unter III.b)
4. **Impressum** unten rechts: *Imprimé par Courbet* (cf. IV.d)

IV.a) wie angegeben

IV.b)

Im Exemplar der Assemblée nationale klebt auf dem Titel ausserdem folgendes Etikett: *Madame Berault, tient Magasin de Musique Française et Italienne, Vocale & Instrumentale; rue & à côté de la Comédie Française, au Dieu de l'Harmonie. A Paris.* – Françoise Bérault, Stecherin, hatte ihr Musikgeschäft von 1765 bis 1784; an der genannten Adresse 1766-1769 (D-L, I,1, p. 31).

IV.c)

Ein Exemplar aus dieser Gruppe mit der Philidor-Arie ist im Bureau du *Journal de Musique* erschienen (cf. Gruppe V). Es handelt sich hier gewiss um ein Reststück aus dem durch das Journal übernommenen Nachlass von Ch.N. Le Clerc. Das Erscheinungsdatum läge dann zwischen 1763 und 1774, das Verkaufsdatum wohl 1774.

IV.d)

Auf dem Titel eines Exemplars dieser Partitur in den Genfer Archives Jean-Jacques Rousseau (ArJJR: OR 303) ist der Name des Druckers weggekratzt, doch nach dem C sind Reste eines h zu vermuten; der Name könnte (!) also *Chouin* geheissen haben. Ansonst ist ein Chouin-Druck bei dieser Ausgabe nirgend belegt. Hier ist nur p. 53. ersetzt. – Die gleichen Symptome weist ein Exemplar der Leipziger Städtischen Bibliotheken auf (PM 4719), in welchem überdies die Philidor-Arie nach einer freien Seite mit neuer Seitenzählung (1-6) beginnt.

5. Nachweise (19)

IV.a): BnF: Vm.² 457 (gehörte Marie-Antoinette, deren Wappen auf dem sehr verbrauchten grünen Velours)¹⁵²; – BnF: L. 1485; – BnF: L. X 137 (2)¹⁵³; BnF: L. 12.656; – BnF: L. 13.017 (gut erhaltener Druck, p. 54 ist alt); – Lyon, BibMun: Rés. FM 133.905; u. Rés. FM 127.837 (In diesem Exemplar ist der Preis weggekratzt.); – Toulouse, BibMun: Cons. 252 (1) u. Cons. 422; – Leipzig, Leipziger Städtische Bibliotheken, MusikBib: Poel. mus. 174; – Utrecht, Universiteit, Faculteit der Letteren: LB-mus: Vq Rousseau 2; – Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale: II.283; – Venedig, Biblioteca Nazionale di San Marco: Musica 42, XXIX.6; – Wien, Österr. Nationalbibliothek: MS 80.924-4^o (Drucker weggekratzt) –

IV.b): Ass.nat.: Z. 994 (A 54.968); –

IV.c): Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Bib du Portique: Rm 64; –

IV.d): (Drucker Chouin?): Genf, ArJJR: OR 303; – Gent, Koninklijk Conservatorium: A 2210; – Leipzig, Leipziger Städtische Bibliotheken, MusikBib: PM 4719; –

¹⁵² S nelier, op.c.p. 50, Nr. 166, gibt hier fälschlicherweise 95 p. an; richtig: 101 p.

¹⁵³ BnF: L. X 137 (2) ist der 2. Teil eines Bandes in grünem Velours mit Aufdruck (Gold auf rotem Grund): *M^R le Comte De La Belinaye*. – Der erste Teil des Bandes enthält eine Oper von Grétry: *Oeuvre XI. | La Fausse Magie* (188 Seiten).

Gruppe V, zwischen Mai 1773 und Januar 1774 oder zwischen Januar und Oktober 1777 (Verkauf noch bis Januar 1781)

Das hier als Verleger genannte *Journal de Musique* erschien mit Unterbrechungen und hatte sein *Bureau* u.a. an zwei Stellen der Rue Montmartre im II. Arrondissement, zunächst «près la rue Tiquetonne» (1770), später gegenüber der «Rue des Vieux Augustins». Diese Adresse galt nur an obigen Daten.¹⁵⁴ Die Angabe in OC., II, p. 1985, das *Journal* sei ab 1771 hier erschienen, ist unrichtig; teilweise unrichtig auch die Angaben in D-L, I,1, p. 44. – Das *Journal de Musique* hatte 1774, nach dem Tod von Ch.N. Le Clerc (cf. III u. IV), dessen Nachlass aufgekauft, steht also in direkter Linie zu den Erstverlegern. – Diese und die folgenden Ausgaben enthalten die Philidor-Arie nicht mehr und enden wieder mit p. 95, ausser BnF: L. 1487 mit p. 80.

1. **Notenstecher:** keiner genannt (Platten wie unter I)
2. **Preis:** 12 ll.
(Im Frankfurter Exemplar ist die Zahl 2 teilw. abgekratzt.)
3. **Verleger::** Au Bureau du *Journal de Musique* rue Montmartre, vis-à-vis celle des Vieux Augustins
4. **Impressum** unten rechts: weggekratzt
5. **Nachweise** (5)
Paris, BnF: L. 1487 [unvollständig, endet p. 80: c'est un enfant]; – BnF, Opéra: A 185 c² (155); – Grenoble, BibMun: C. 1200 Rés.; – Avignon, BibMun: Fol M 213; – Frankfurt, Stadt- und UniversitätsBib: Mus. Wq 25;

154 Die Rue des Vieux Augustins heisst seit 1867 *Rue d'Argout*; cf. Hillairet, op.c. I, p. 109. Originale des *Journal de Musique*: BnF: Bp. 105 ; Reprint in drei Bänden: Genf: Minkoff, 1972.

155 Diese Partitur der Bibliothek der Oper, von sehr verbrauchtem Notendruck, ist der erste Teil eines grossen Bandes in dunkelgrünem Saffianleder, einem grossen goldgeprägtem Wappen auf der Mitte des Deckels, sowie den goldgeprägten Lettern *S,T,S,T* an dessen Ecken, das Deckelinnere mit rosa Seide ausgeschlagen, das Buch mit Goldschnitt. Der Band enthält 1. den *Devin*, 2. *La Servante Maîtresse*, in franz. Sprache ohne Italienisch, 3. *La Bohémienne*, von Favart. – Ein ebensolcher Band liegt in den Genfer *Archives Jean-Jacques Rousseau*, der aber als ersten Teil die *Fragmens de Daphnis et Chloé* enthält und als zweiten die *Nouveaux Airs du Devin* (ArJJR: OR 91).

Gruppe VI, 1773 in Amsterdam. Neuer Stich des Werks.

Der Titel heisst hier:

LE DEVIN DU VILLAGE | Intermède | Représenté à Fontainebleau | ET A
PARIS. | Par | L'Academie Royale de Musique. | Composée [sic] | Par | M^r. J.J.
ROUSSEAU. | Chés J:J: HUMMEL, à Berlin avec Privilège du Roi; | à
Amsterdam au Grand Magazin de Musique | et aux Adresses ordina-
res. | Prix f 5.5 _ .

Unter Rousseaus Vorwort steht folgender AVIS:

Voulant me rendre Possesseur de tous les Ouvrages de Monsieur Rousseau
j'ai fait Graver cette Edition sur un Exemplaire qu'il m'a fait l'amitié de
corriger de sa main. J'ai donné tous mes soins à l'exécution & je laisse
au Public à juger si j'ai rempli mon but. Amsterdam le 1.^{er} avril 1773.
Marc Michel Rey. –

Die im Exemplar des Königs, BnF: Vm². 455, cf. supra sub I, handschriftlich
eingetragenen Verbesserungen sind hier nicht übernommen. Der Druck ist
kräftig, jedoch fett und unscharf. Soweit überprüft, ist der Satz völlig seiten-
und systemidentisch mit den Pariser Ausgaben.

1. **Notenstecher:** keiner genannt
2. **Preis:** f 5. 5 _ .
3. **Verleger:** J:J: [= Johann Julius] Hummel, Berlin, und: Grand Magazin
de Musique, Amsterdam
4. **Impressum:** wohl Marc Michel Rey, der als Herausgeber zeichnet. Rey
machte 1769 in Amsterdam eine Ausgabe der Werke Rousseaus, die er
1772 nachdruckte.
5. **Nachweise** (3)
Genf, Bpu: X 4122; – Schwerin, LandesBib. Mecklenburg-Vorpommern:
Mus. 4651 / a; – Kiel, Musikwiss. Institut der Univ.: VR 1479,1;

Gruppe VII, um 1780

Aufschrift in der Mitte des Einbandes: AD. ADAM (Adolphe Adam, 1803-56,
erfolgreicher Komponist, hatte über den *Devin* geschrieben.) Rotes Halbleder.
Verkauf nach Geschäftsaufgabe des *Journal de Musique*. Ausserdem ist die
Ausgabe wegen des schlechten Drucks (es ist der alte Stich der Erstausgabe)
und des hohen Preises spät anzusetzen.

1. **Notenstecher:** keiner genannt (Platten wie unter I; Spuren des alten
Vermerks), kein Stichvermerk auf p. 81
2. **Preis:** 24 ll.

3. **Verleger:** Chez M.^{elle} Castagnery<, > Privilégiée du Roy<, > A la Musique Royale, rue des Prouvaires près la rue S.^t Honoré [A la Musique Royale gehört nicht zu *Privilégiée*, es war die *enseigne*, das Hauszeichen der Castagneri (D-L, I,1, p. 47).] – Diese Verlegerangabe ist aufgeklebt; darunter ahnt man noch die Adresse des *Journal de Musique*, Rue Montmartre près celle des Vieux Augustins. – Castagneri behielt von 1747 bis 1782 ihre Adresse bei (D-L, *ibid.*).
4. **Impressum:** weggeschabt (Reste des *b* und *t* von *Courbet* noch sichtbar)
5. **Nachweise** (1)
Paris, BnF: L. 4883;

Gruppe VIII, zwischen 1776 und 1785

Neuer Verleger: Le Duc. Ausgaben eines Übergangs. Das Titelblatt ist neu gesetzt; es ist inhaltlich bis zum Punkt nach *Rousseau* identisch mit dem Erstdruck und hat dieselbe Disposition, doch ist die Schrift von anderem Typ.

Die beiden Exemplare sind unten rechts von Le Duc eigenhändig unterschrieben. Es fehlen Rousseaus Avertissement und Widmung. – Das Exemplar der BnF trägt einen Aufkleber, hier *oben* in der Mitte, mit einer Zahl, die wohl eine 8 war, deren obere Hälfte jedoch weggekratzt ist. Unter den Notenseiten beider Exemplare steht, ungleichmässig in der Höhe und vom rechten Rand, nie genau in der Mitte, zumeist ein Fleck, der sich manchmal als 4 identifizieren lässt (Plattennummer). – Die Seite 54 des Pariser Exemplars ist wohl noch alt.

Auf dem Exemplar im Musikhistorischen Museum von Kopenhagen sind die Angaben *Représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés*, sowie *l'Académie Royale de Musique* oben weggekratzt, bzw. unten überklebt; Reste der Buchstaben sind noch vorhanden, so die Unterlängen des *q* von *Musique*, des geschwungenen *j* von *Majestés* und des *y* von *Royale*. Die Titelangaben sind daher unzusammenhängend: *Intermède* | | *les 18. et 24. Octobre 1752.* | *et à Paris par* | | *le 1.^{er} Mars 1753.* Auf diesem Titel fehlt auch in der Mitte der letzten Zeile das *A.P.D.R.* (= avec privilège du Roi). – Man kann vermuten, dass es sich hier um einen zur Revolutionszeit verstümmelten Nachdruck handelt.

1. **Notenstecher:** keiner genannt (Platten wie unter I)
2. **Preis:** 12 ll. – In Kopenhagen ist die 12 weggekratzt.
3. **Verleger:** Le Duc, rue Traversière S.^t Honoré, près l'Hotel de Bayonne (Datierung nach D-L). – Unter der Adresse hat Le Duc die Exemplare eigenhändig unterschrieben.
4. **Impressum:** G. Magnian scrip^t (= scripsit: *hat geschrieben*, meint wohl nur: Entwurf, bzw. Stich des Titelblattes, cf. «*Ecrit par Ribiere*» in X.b).

5. Nachweise (2)

Paris, BnF: L. 891; – Kopenhagen, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling: R 2903 (wie RISM; Das Exemplar lag früher im Musikvidenskablige <= musikwissenschaftlichen> Institut.);

Gruppe IX, nach Januar 1785

Pierre Le Duc trat 1784 die Nachfolge von Louis-Balthazar de La Chevardière an (D-L, I,1, p. 101). Dieser hatte 1758 den Musikbestand des älteren Le Clerc und seiner Tochter Vernadé übernommen (D-L, I,1, p. 96). Alle drei: Le Clerc, La Chevardière und Le Duc hatten ihr Geschäft im selben Haus der Rue du Roule, mit dem Zeichen Croix d'or.

Das Titelblatt ist neu gesetzt; es ist inhaltlich bis zum Punkt nach Rousseau identisch mit dem Erstdruck und hat dieselbe Disposition, doch ist die Schrift von anderem Typ.

Le Duc versah einige Rousseau-Partituren unten in der Mitte des Titels mit einer grossen schwungvollen Nummer, z.B. N.^o 6. Andererseits tragen die Notenseiten unten die Nummern 4 oder 5 A. In Le Ducs Numerierungen konnten D-L (I,1, p. 104) keinerlei logische Ordnung erkennen. Der RISM weist nur die Nummern 4 und 5 A nach, andere fanden auch wir nicht. Der Widerspruch lässt sich so erklären: Die Nummer auf dem Titel ist die Nummer des Katalogs, in welchem die Auflage angekündigt wurde; die Nummer auf den Notenseiten bezeichnet die Druckplatten des Verlags (Verlagsnummer, *cotage*). Beide Nummern sind unabhängig voneinander und vom Werk, d.h. die hier fehlenden Zahlen 1,2,3 und 5 haben wohl nichts mit Rousseau zu tun.

1. **Notensteher:** keiner genannt (Platten wie unter I)
2. **Preis:** 12 ll.
3. **Verleger:** Le Duc. – Chez Le Duc, M.^d [= Marchand] de Musique successeur et Propriétaire du Fond de M.^r De la Chevardiere Rue du Roule à la Croix d'or. (Lt. D-L zieht Le Duc im Januar 1785 in die Rue du Roule N^o 6.) – Mehrere Exemplare sind von Le Duc unten rechts eigenhändig unterschrieben.
4. **Impressum:** keines, bzw. für Toulouse: Magnian

IX.a) wie angegeben

IX.b)

Ein gleiches Exemplar wie in Wien und Göttingen liegt in Dijon, dessen Titelblatt allerdings sehr beschädigt ist: Alle Angaben über die Aufführungen in Fontainebleau und Paris (d.h. Hinweise auf den König) sind weggekratzt und somit die ganze Mitte leergelassen (eine durch die Revolution bedingte Verstümmelung?). Die Zeile mit dem Preis ist leer-

gekratzt ausser dem Wort *Prix*, das hier in der Mitte steht. Die eigenhändige Unterschrift unten rechts fehlt. Unten in der Mitte steht die N.º 6, die Notenseiten tragen die Plattennummer 5 A.

5. **Nachweise** (5)

IX.a): Toulouse, BibMun: Cons. 1107; – Wien, Österr. Nationalbibliothek, Wien: S.A. 81.D.44; – Berlin, StaatsBib, Musikabteilg.: Slg. Spiker 69; – Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Mus. VII, 520;

IX.b): Dijon, Cons: FOL. 108;

Gruppe X, X.a): 1794-1799; – **X.b):** 1797-1805

X.a)

Ausgabe mit Titelblatt und Platten wie unter I, die Angaben des Graveurs und der Verleger sind jedoch entfernt.

2. **Preis:** 15 ll.

3. **Verleger:** Der Verleger ist mit Schreibmaschine eingefügt: Chez Jmbaut rue Honoré au mont d'or. N.º 200 de la section des Gai[verdorben] Françaises, entre la rue des Poulies et la maison d'Aligre. – An dieser Adresse arbeitete Jean-Jérôme Imbault unter dem Zeichen *Au Mont d'Or* von Aug. 1794 bis Febr. 1799 (lt. D-L, I,1, p. 85).

X.b) Ausgabe mit völlig verändertem, modernem Titelblatt: LE | *Devin du Village* | *Intermède* | J. J. Rousseau | Prix 20.^{ll}. | a Paris | Chez [...] Ecrit par Ribiere. (Ribiere steht hier wohl für den Entwurf des Titelblattes; cf. in VIII: *Magnian scripsit.*)

2. **Preis:** 20 ll.

3. **Verleger:** Le Duc. – Chez Le Duc, [...] Rue neuve des Petits Champs [mit einem Streifen überklebt:] Chez Cochet, Au Magasin de Mus [abgerissen] N.º 59. près celle de Colbert à côté de [abgerissen]. Unterschrift von Le Duc. –

[Le Duc arbeitete in der Rue des Petits Champs von 1797-1803 (D-L, I,1, p. 103); Thomas Cochet hatte sein Geschäft von 1800-1802 in der «rue Vivienne 42, en face celle Colbert», bzw. von 1802-1805 in der rue Vivienne 59 (D-L, I,1, p. 49). Die Ausgabe ist also zwischen 1797 und 1803, ihr Verkauf bis 1805 zu datieren. – Keine Katalognummer; Platte: 5 A, es ist aber auf vielen Seiten noch die ältere 4 zu erkennen.]

4. **Impressum:** keines

5. **Nachweise** (2)

X.a): Bergamo, Istituto Musicale Pereggiato «Gaetano Donizetti»: I-BGi, PL. 9238 N;

X.b): Paris, BnF: L. 938;

Gruppe XI, XIX. Jahrh., 1823-1830

Diese und die folgenden Ausgaben stehen nun nicht mehr, wie noch jene von Le Duc, in der Nachfolge der Erstausgabe. Das Titelblatt ist von dem der Erstausgabe sehr verschieden: die Angaben über die Erstaufführungen sind entfallen.

Format: Gross-Oktav (nicht wie üblich Gross-Quart)

1. **Notensteher:** Mégevand (auf p. 112, der letzten, steht unten rechts: *Gravé par J.A. MEGEVAND*)

2. **Preis:** 12 l.

XI.a)

3. **Verleger:** Victor Dufaut et Dubois, Marchands de Musique Rue du Gros Chenet N.º 2. Et Boulevard Poissoniere N.º 10. (Lt. D-L, II, p. 147-148, führten Jean-Victor Dufaut und Brutus Dubois ihre gemeinsame Musika-lienhandlung an obigen Adressen zwischen Februar 1823 und Februar 1830).

4. **Impressum:** keines; sauberer Druck

XI.b) nach 1827

Dieselbe Ausgabe mit folgendem Verleger: Chez J.A. MEGEVAND Graveur de musique. Rue des Vieilles Etuves Saint-Honoré N.º 3. Von dieser Aus-gabe liegen zwei Exemplare in Genf. Da Dufaut-Dubois schon 1827 bankerott waren und 1830 das Geschäft auflösten, wird wohl der – ansonsten als Musikalienhändler nicht genannte – Notensteher Mégevand den Vertrieb seiner eigenen Arbeiten übernommen haben. Also: frühestens 1827.

5. **Nachweise** (4)

XI.a): Paris, BnF: Vm.² 458; – Genf, ArJJR: OR 22; –

XI.b): Genf, Bpu: Ib 503; – Genf, Cons: Ab 339;

Gruppe XII, XIX. und XX. Jahrh.,

XII.a) 1825

(Rousseau, J.J.): *Partition du Devin du village*. In: *Oeuvres Complètes de J. J. Rousseau*. Avec des éclaircissements et des notes historiques. Hgg. von P[ierre] R[ené] Auguis, 27 Bände, Paris: Dalibon, 1824-1825, – hier XVI (1825). –

[p. 1-173 des Bandes enthalten den *Devin*; p. 175-265 einen *Choix de romances*, und zwar p. 175-225 die Noten mit Text (p. 225 unten:

Gravé par M.^{me} Raillard Bence), p. 227-265 deren Texte allein; danach noch zwei Anhänge.]¹⁵⁶

XII.b) 1925

(Rousseau, J.J.): *Partition du Devin du village*. In: *Oeuvres Complètes de J. J. Rousseau*. Avec des éclaircissements et des notes historiques par P[ierre] R[ené] Auguis, Paris: Dalibon, 1825

[Es ist derselbe Satzspiegel und Notendruck wie in der vorigen Ausgabe; doch ist das Format des Buchs etwas kleiner, und das Titelblatt mit einem Schmuckrand versehen. Die Auswahl von Liedern fehlt, obwohl im *Avertissement* angekündigt, d.h. der Band endet mit p. 173. Offenbar ein Sonderband, der parallel zur *Nouvelle Édition* obiger OC. erschien.]

Nachweise (5)

XII.a): BnF: Z. 36722; – BnF: L. 1133; – Genf, IMV: KD Rousseau JJ 1824 / 1 (16); – Karlsruhe, LandesBib: 59 A 1158,16;

XII.b): BnF: D. 13.515;

XII.c) 1924

In dieser Ausgabe zum praktischen Gebrauch sind die im Original oftmals fehlenden Stimmen der II. Violine und der Viola ergänzt. Die Ausgabe enthält die Reproduktion des Titelblattes der obigen Gruppe III.b, gedruckt von Chouin, sowie der ersten Seite der ersten Szene aus dem Manuskript Sign.: Ms. 1517 (Z. 438) der Pariser Assemblée nationale.

1. **Notenstecher:** moderner Druck
2. **Preis:** Fr. 50.–
3. **Verleger:** Éditions Henn, Reihe: Édition nationale suisse
4. **Impressum:** Ad. Henn, Révision: Charles Chaix, Avant-Propos de Gustave Doret; – Verlagsnummer auf Titel: No. 518; dagegen: A.518.H. unten auf den Seiten.
5. **Nachweise (3)**
Genf, Cons: Ab 511; – Genf, ArJJR: OR 330; – Genf, Bpu: Ib 1139;

¹⁵⁶ Von dieser Ausgabe in Grossoktav musste noch während des Drucks eine zweite, veränderte Auflage in leicht kleinerem Format herausgebracht werden: *Nouvelle Édition*, mit Vignetten, nun in 25 Bänden, in-8°, bei veränderter Adresse des Verlags, Oktober 1825 bis 1826. Der Text des *Devin* befindet sich da im 14. Band. Die Partitur des *Devin* ist dieser Ausgabe offenbar ausser der Reihe hinzugefügt, nämlich der oben folgende Band mit der Sign. BnF: D. 13.515 (zu den zahlreichen verwirrenden Einzelheiten dieser Ausgabe cf. Bibliographie).

XII.d) 1998

Von dieser Ausgabe neuesten Datums erhielten wir Mitteilung, konnten sie jedoch nicht mehr einsehen.

2. **Preis:** Fr. 50.–
3. **Verleger:** Madison (Wis., USA): A-R-Editions, 1998 (Recent researches in the music of the classical era ; 50)
4. **Impressum:** Herausgeber ist Charlotte Kaufman.
5. **Nachweise** (1)
Basel: UB;

Gruppe XIII, Les Nouveaux Airs

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Les Six | Nouveaux Airs | du | DEVIN DU VILLAGE* | Par | J.J. ROUSSEAU | Prix 5.^{ll} | AParis [sic] chés Esprit Libraire, au Palais Royal. | 1779. | Richomme Graveur pour la Musique. A.P.D.R. [= avec privilège du Roi] Droüet Graveur pour les paroles.

Paris, BnF, Rés.: F. 982; – Chaalis, Abbaye Royale: D. 4.44; –
Genf, ArJJR: OR 91 (2); –
Bern, Schweizerische Landesbib: Maf 3/2 Res.; –
Utrecht, Universiteit, Faculteit der
Letteren: LB-muz: Vq Rousseau 3: 1;

[Die Titel der Exemplare von Paris, Chaalis und Genf sind mit jenen der Berner und der Utrechter Ausgabe in Schrift und Disposition identisch. Jedoch fehlt in Paris, Chaalis und Genf das zwischen die Stecher gesetzte: A.P.D.R.]

Das Exemplar der BnF ist der zweite Teil eines dicken Foliobandes, der zuerst die *Consolations des Misères de ma vie*, also die Liedersammlung, enthält, 1781 beim selben Verleger erschienen (199 S.; Sign.: BnF: Rés. F. 981).

Das Genfer Exemplar ist der zweite Teil eines schönen, in dunkelgrünes Saffianleder gefassten Bandes mit einem goldgeprägten Wappen auf der Mitte des Deckels, sowie den Lettern *S, T, S, T* an dessen Ecken; Deckelinneres mit rosa Seide ausgeschlagen, das Buch mit Goldschnitt. Den ersten Teil (XII + 167 S.) nehmen die *Fragmens de Daphnis et Chloé* ein, ebenfalls 1779 bei Esprit erschienen. Deren Titelblatt ist ähnlich gezeichnet wie das der *Nouveaux Airs* (IV + 36 S.), jedoch in Schrift und Schmuck verschieden. Und es enthält das A.P.D.R. (Sign.: ArJJR: OR 91 <1>). – Einen gleich gestalteten Band besitzt die Bibliothek der Pariser Oper, welcher jedoch nicht die *Nouveaux Airs*, sondern die folgenden drei Teile enthält: 1. den *Devin*, 2. *La Servante Maîtresse*, in franz. Sprache ohne Italienisch, 3. *La Bohémienne*, von Favart (BnF, Opéra: A 185 c²).

Der Band der Schweizerischen Landesbibliothek ist ein einfacher Papp-

band. Wie das Genfer Exemplar enthält er bis p. 167 die *Fragmens de Daphnis et Chloé*. Hier führen die *Nouveaux Aires* das A.P.D.R. auf dem Titel.

Im Exemplar von Chaalis nehmen die neuen Aires den ersten Teil des Bandes ein (IV+36 p.), die *Fragmens de Daphnis et Chloé* folgen. Der ursprüngliche Preis ist weggekratzt und ersetzt: 6.^{ll}. Das A.P.D.R. fehlt, steht aber auf dem Titel der *Fragmens*.]

(Rousseau, Jean-Jacques:) Les Six Nouveaux Aires du Devin du Village. In: (Rousseau, J.J.): *Manuscripts Originaux de la Musique de J.J. Rousseau trouvés après sa mort parmi Ses Papiers, et déposés à la Bibliothèque du Roi le dix avril 1781*. Ces manuscrits originaux sont tous écrits de la main de M. Rousseau [...] cf. Bibliographie

[Dieser Band enthält verstreut die Manuskripte der Nouveaux Aires, teils unter dem Titel *Du nouveau Devin du village*, teils nur unter *Du nouveau Devin*, Einzelheiten cf. Bibliographie. Ein Manuskript des Schlusschors der Sc. VIII befindet sich nicht in diesem Band.]

BnF: Vm⁷. 667;

Nachweise (5 + 1)

Gruppe XIV, Manuskripte

XIV.a)

(Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*)

[Der in der Bibliothek der französischen Assemblée nationale (Palais Bourbon) verwahrte Band in folio ist in rotes Saffianleder gebunden. Die Notenblätter sind gut erhalten. Der Band trägt keinen Titel, statt dessen diese Aufschrift:]

Le present Manuscrit, paroles et Musique est de La Main de J.J. Rousseau. Il est aussi La partition Sur La quelle Cet intermède a été représenté sur Le Théâtre de la Cour á Fontainebleau En 1752.

[Handschrift von C.-J. Clos]

[Die OC., II, 1981, betonen jedoch, diese Handschrift sei *kein Autograph Rousseaus*.

In den Band sind vorn eingebunden: ein Brief von Francoeur, des Neffen von Rousseaus Freund, sowie ein achtseitiges *Avertissement* (geschwätzige Entstehungsgeschichte) von <Claude-Joseph> Clos, aus dessen Besitz der Band stammt.

Die Aufschrift ist unpaginiert, eine andere als die bekannte Ouvertüre, gleichfalls unpaginiert, dann ein freies Blatt. Die erste Seite der Sc. 1 ist unpaginiert, dann ab p. 2 beziffert. – Nach dem Marsch in G, p. 39, folgt unpaginiert die Ariette «Accourés riante jeunesse, l'amour veut régner avec nous...», dann das Ballett, aber kein Chor.

Es sind insgesamt 54 nummerierte Seiten, davon bis p. 45 in folio, p. 46 und 47 sind nur in der oberen Hälfte beschrieben, nach p. 47 ist das Format etwa A4; es folgen drei unpaginierte Notenblätter mit Tänzen zum Ballett, sowie ein leeres Notenblatt (wohl recto von p. 3), p. 48 ist wieder in folio.

Wenn es sich hier nicht um ein Autograph Rousseaus handelt, dann ist dennoch unzweifelhaft, dass dies die Partitur für die Aufführung in Fontainebleau war, denn in ihr sind zahlreiche Takte mit Röteln gestrichen (das Original dennoch gut sichtbar), die in den gedruckten Partituren wieder stehen; und ausserdem sind mehrere Rezitative durch Zettel überklebt, auf denen von fremder Hand Rezitative auf denselben Text, aber mit anderen Noten stehen. Dies passt zu Rousseaus *Avertissement* in der gedruckten Partitur.

Das Manuskript war offenbar zunächst im Besitz der Familie des Rousseau-Freundes Francoeur, Violinist an der Oper. Der Partitur liegt ein dreiseitiger Brief des Neffen Francoeur vom «21 floréal an 10» an einen Unbekannten bei. Darin heisst es (p. 2):

Mais comme cet ouvrage avoit été fait précipitamment Musicalement, mon oncle fut chargé d'y faire Les Coupures et Les changements necessaires. desirant ensuite le donner sur Le théâtre de l'opera de paris, Mon Oncle y ajoutat des airs de B.c. et Ariettes de Rameau et autres auteurs, pour Lui donner La Rondeur Convenable a un grand théâtre, et c'est ainsi qu'on La donné dernièrement à L'opera.

Die *Ariette* p. 48-52, *Règne, Amour, fais briller tes flammes*, konnten wir als die Schlussarie aus Jean-Philippe Rameaus *Pygmalion* identifizieren (Dies ist bisher in Bibliographien nicht festgehalten.).

Die *Ariette Accourés riante jeunesse* steht weder im Text von 1753, noch in jenen von 1763 u. 1770. Ihr Autor ist uns unbekannt.

Nachweise (1): Paris, Ass.nat.: Ms. 1517 (bzw. Z. 438);

XIV.b)

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village Intermède* / Representé a Fontaine Bleau / Devant leurs majesté / Les dix huit Et ving quatre octobre 1752, / Et a Paris par L'academie Royale de musique / Le premier mars 1753. / Par J.J. Rousseau. Prix neufs Livres, / (grosses Wappen).

[handschriftliche Abschrift des *Devin* im Querformat (21,5 x 29,5, also etwa A4). Die Abschrift stammt wohl aus dem XVIII. Jahrhundert; keine weiteren Angaben zum Zweck, Eigentümer, Kopisten.

Über der ersten Seite der Musik steht: *Le Devin du village Intermede Par monsieur J.J. Rousseau / Ouverture* <.> Die Abschrift endet wie die Partitur mit dem Reigen *Allons danser*, darunter: *fin du Devin du village*.

Die Arie des Devin, *L'amour croît*, ist durchgehend mit Generalbassziffern versehen.]

Nachweise (1): Bibliothèque Municipale de Montpellier, Service patrimoine et recherche, Sign.: MS 14;

XIV.c)

Handschriftliche Partitur, arrangiert. Der Titel ist mit Bleistift geschrieben: *Le Devin du village* / 1780.

Zur Ouvertüre wurden Hörner ergänzt; – *Si des galans...* hat keine Flöten; – p. 151 über Duett in G ein Zettel: «En La»; – p. 153 Sc. 7 kurz, – Sc. 8 anders: a) ein anderer Marsch, ein anderer Chor: *Chantons, chantons le dieu qui règne en nos hameaux: il enchaîne à jamais Colin et sa Colette ...*; der alte Chor ist verschwunden, das Ballett vergrößert. – Dieser neue Chor entspricht dem Textbuch von 1770 (z.B. ArJJR. ORb 36). Zur Datierung cf. Bibliographie.

Nachweise (1): Paris, BnF, Opéra: A 185 g;

XIV.d)

(Rousseau, J.-J.): *Les Six Nouveaux Airs du Devin du Village*. In: idem: *Manuscripts Originaux...* cf. supra Gruppe XIII

XIV.e)

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. Ballet en un acte, composé par Mr Rousseau de Genève.

Band von 138 p., folio, Lederband, Ex-libris Johannes Mercator, erworben 1949 von Jean Marchand in Paris. Kopie von mehreren Händen für eine Privataufführung, p. 1-85 der *Devin du village*, p. 86-135 Tänze und Arien anderer Autoren, p. 128-130: «Allons danser sous les ormeaux...»

Nachweise (1): Genf, Bpu: Mss.fr. 218;

XIV.f)

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. 2 Seiten autographe Partitur, Variante des Satzes *Gai* aus der Pantomime des Balletts, T. 24-67, (gedruckt mit Facsimile im Katalog *Diderot et son temps*, Hgg. Roland Mortier u. Michèle Mat, Brüssel: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1985, p. 121)

Nachweise (1): Brüssel, BibRoyale, Mss: Ms II, 7.379;

Nachweise (1): BnF, Vmg. 17084;

XIV.g)

(Rousseau, Jean-Jacques:) *Le Devin du village*. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
[Vollständiges handschriftliches Aufführungsmaterial, völlig ungebraucht mit seltenen nachträglichen Generalbasszahlen im Bass, hergestellt für den Marquis de La Salle. Der Chor der Sc. VIII *Colin revient* ist in den Orchester- und Chorstimmen enthalten, nicht in den Solistenstimmen.¹⁵⁷]

Nachweise (1): BnF, Opéra: Fonds La Salle 6 (1-18);

XIV.h)

(Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*.)

Es handelt sich um in einem Band vereinte handgeschriebene Stimmen des Violino primo (p. 1-12), alto viola [sic] (p. 1-7), Violino 2^{do} (p. 1-12). Der Bass fehlt. Wohl aus der Zeit Rousseaus. Chor original. Roter Stempel: Bibliothèque Royale.¹⁵⁸

Nachweise (1): BnF: Vm². 456;

XIV.i)

(Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*.)

Zwei Duette: *A jamais Colin t'engage...*, und *Tant qu'à mon colin j'ai su plaire...* enthalten in einer handgeschriebenen Sammlung von Liedern (ein Band), sowie Duetten und Liedern (ein Band mit 426 [444] Seiten). Der Liederband trägt folgenden Titel: *Recueil / de Chansons / Airs Et Brunettes / Guffroy [sic] Copiste de Musique Rue croix des Petits Champs chez le Papetier Vis à Vis le passage St. honoré*. Der Duo-Band hat kein Titelblatt, stammt aber vom selben Schreiber. Beide Bände sind vom selben Buchbinder gebunden und enthalten (der erste Band vor jeder Abteilung) das handgeschriebene *Ex libris Creveux*. – Offensichtlich Mitte des 18. Jahrhunderts.

Nachweise (1): Genf: Institut et Musée Voltaire, Mss. 8 u. 12, hier Ms. 12, pp. 1 u. 210;

157 Der Marquis de La Salle sang am 4. und 6. März 1753 in Bellevue den *Devin*, während die Marquise Pompadour die Rolle des Colin übernahm. Das obige Aufführungsmaterial entstand offenbar zu diesem Zeitpunkt; es enthält den originalen Chor, obwohl in der Aufführung von Bellevue die letzte Szene geändert war, cf. Libretto.

158 Der Band enthält keine *partition*, wie Sanelier p. 49 für die angegebene Signatur behauptet, sondern allein Orchesterstimmen.

XIV.k)

(Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village*.) Handschriftliche Orchesterstimmen und sehr zahlreiche Chorstimmen, sowie 2 Hornpartien nur für die Philidor-Arie; daher Zeit: nach 1763

Nachweise (1): BnF: L. 19.806 A und L. 19.806 B;

Gruppe XV, Kuriosa, Bearbeitungen: 1815, 1906, 1911, 1912, 1915

Weitere Bearbeitungen im Département de Musique der BnF vorhanden.

[Beethoven, Ludwig van:] *Air de Colin* (1815/16), in: Beethoven (L.v.): *Suppléments zur Gesamtausgabe. Bd. XIV, Volksliederbearbeitungen. Nachträge und Berichtigungen.* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1971, p. 63-66

Nachweise (1): BnF: Vma. 1471 (14);

J.J. Rousseau: *Aus Intermède «Le devin du village»*, neu instrumentiert und bearbeitet von Heinr. Schwartz. *Ouverture – Gesang und Tanzstücke* (Deutscher Text von Dr. Friedrich von Hausegger). Leipzig: Breitkopf und Härtel, (1906)¹⁵⁹ (Breitkopf & Härtel's Partitur-Bibliothek; 1932 u. 1933). – [ohne Chor!]

[Dem Orchester wurden durchgehend 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner beigelegt. Die Ouverture und die Arie des Dorfwahrsagers (p. 10-14) erhielten ausserdem 2 Trompeten und Pauken.]

Nachweise (2): Paris, BnF: Vmg. 11.878; – Genf, ArJJR: OR 126 u. 127;

(Rousseau, Jean-Jacques:) handschriftliche Stimme der Colette, aus: *Le Devin du village*. [aus der École Nationale de chant (Conservatoire). Ohne den Schlusschor, nach dem Duett *A jamais Colin t'engage...* folgt das Lied *...c'est un enfant.*]

Nachweise (1): BnF: L. 16.823;

Rousseau, Jean-Jacques: *Le Devin du village: Choeur des bergers*. Révision de Roger Cotte. Toulouse: Canf, 1976 (Centre d'art National français) – [gedruckte Ausgabe des Schlusschors mit Klavierbegleitung]

Nachweise (1): BnF: Vmg. 17084;

159 Ein Datum nach 1904 erhellt aus dem Vorwort; das Datum 1906 wird durch die Bibliographie in den *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 3 (Genf: Jullien, 1907), p. 252 belegt.

(Rousseau, Jean-Jacques:) *La Musique pour Tous*. 3, Nr. 22 (Paris: Librairie Universelle, April 1907), Numéro consacré à J.-J. Rousseau Musicien. [enthält neben anderen Liedern 5 Arien aus dem *Devin* mit Klavierbegleitung]

Nachweise (2): Genf, ArJJR: OR 124; – Bpu: Ib 1138 / 7;

(Rousseau, Jean-Jacques; H. Threde:) *Der Dorfwahrsager*. Le Devin du village. The Fortune-Teller. Singspiel von J.J. Rousseau. Vollständiges Potpourri im bequemen Klaviersatz von H. Threde. Für das Pianoforte zu 2 Händen. Leipzig: Rühle, (C) 1911

Nachweise (1): Schwerin: Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern: Mus. 14.938;

Rousseau, Jean-Jacques: *Allons danser sous les ormeaux*. bearbeitet für zweistimmigen Chor von H. Kling. (Bi-Centenaire J.J. Rousseau 1712-1912) (Genf, 1912)

Nachweise (1): Genf, Bpu: Ib 1138 / 6;

J.J. Rousseau: *Le Devin du village*. Ouverture, Arrangée pour petit Orchestre par V. Sambin (mit Klarinetten, Trompeten, Posaunen und Schlagzeug). Paris: Gaudet, 1915

Nachweise (1): Bergamo, Istituto Musicale Pareggiato «Gaetano Donizetti»: XXXI, 730, 12530;

Les motets de Jean-Jacques Rousseau

Jean-Paul C. Montagnier

Si depuis l'ouvrage fondateur d'Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*¹, les études sur le musicien Rousseau sont relativement nombreuses, celles-ci, toutefois, s'attachent essentiellement à son œuvre profane et à sa pensée esthétique et philosophique². Quant à ses pièces latines, elles n'ont jamais reçu l'attention qu'elles méritent, bien qu'elles fassent parfois l'objet de brefs paragraphes dans les travaux à l'instant évoqués³. Certes, leur valeur artistique est controversée. Pour les uns, dont Arthur Pougin, les motets du Genevois ne valent rien, ou du moins pas grand chose; pour les autres, ils renferment des passages devant compter parmi «ce que Jean-Jacques Rousseau nous a laissé de meilleur en musique»⁴. Somme toute, ces pages sont inégales. Certaines sont à mettre sur le même plan que ses pièces de théâtre, dans lesquelles ce n'est pas le grand Rousseau qu'il faut chercher, mais plutôt un Rousseau mondain qui tâtonne en quête d'un style personnel. D'autres – et paradoxalement ses premiers essais connus dans ce domaine, le

- 1 Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker* (Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1884; Reprint, Genève: Slatkine Reprint, 1971), 482p.
- 2 Il serait fastidieux de recenser ici les études publiées depuis une dizaine d'année. Nous renvoyons pour une telle liste au volume-bible *J.-J. Rousseau, Œuvres complètes*, vol. V. Edition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Collection «Bibliothèque de la Pléiade» (Paris: Gallimard, 1995) (=OC), 1928p., auquel nous ajouterons les derniers travaux imprimés en date: Sylvie Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996), chapitre IV («Jean-Jacques Rousseau: un séjour musical et initiatique sur la Lagune»), pp. 274–295; Daniel Hertz, «Italian by Intention, French of Necessity: Rousseau's *Le Devin du village*» in *Echos de France & d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*. Textes réunis par Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux (Paris: Buchel/Chastel, Société Française de Musicologie, 1997), pp. 31–46.
- 3 Parmi les travaux de nos prédécesseurs abordant les motets de Rousseau, nous retiendrons surtout, outre l'ouvrage de Jansen: Léon [Ephrem] de Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», *Bulletin de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure. Exercice 1878–1879* (Rouen: J. Lecerf, 1879), pp. 212–227; Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien* (Paris: Fischbacher, 1901), 141p.; Julien Tiersot, «La musique de J. J. Rousseau», *Revue musicale S.I.M.*, 8^e année no. 6 (15 juin 1912), pp. 34–56; idem, *J.-J. Rousseau, un maître de la musique* (Paris: Félix Alcan, 1912; 2nd éd. 1920; reprint, Plan-de-la-Tour: Editions d'Aujourd'hui, 1977), 281p.
- 4 Tiersot, «La musique de J. J. Rousseau», p. 45.

Salve regina et l'*Ecce sedes hic tonantis* – font preuves d'une très réelle inspiration. Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner systématiquement ces œuvres latines pour en offrir un aperçu le plus complet possible, tant sur le plan de leurs sources et de leur chronologie, que de leur histoire et de leur style musical.

Mais d'abord, il convient de s'interroger sur les connaissances de Rousseau en matière de musique religieuse. Pour avoir tâté du protestantisme et du catholicisme, notre auteur s'était forgé une spiritualité toute personnelle mais sincère, qui se traduisait notamment par le chant des psaumes qu'il pratiquait depuis sa plus tendre enfance. De par sa formation musicale, qui le conduisit de la maîtrise d'Annecy à celle de Besançon pour y recevoir quelques paroles encourageantes de la part d'Antoine Blanchard, Rousseau aurait dû être naturellement porté à composer de la musique religieuse⁵. A Turin, il assistait «régulièrement tous les matins à la Messe du Roi», avouant que sa «passion pour la musique, qui commençoit à se déclarer, avoit plus de part à [s]on assiduité que la pompe de la Cour», car ces messes étaient rehaussées de «la meilleure symphonie de l'Europe»⁶. C'est probablement là que Jean-Jacques prit goût pour une musique latine entâchée d'une certaine mondanité sans points communs avec la gravité des psaumes protestants. Bien qu'ayant tôt renoué avec la confession de Calvin, il n'écrivit jamais de motets en ce style sévère, car pour lui – comme pour d'autres, dont son contemporain Mondonville – les paroles sacrées n'étaient généralement qu'un prétexte à une imitation – une «peinture» – musicale parfois excessive (ou du moins jugée comme telle de nos jours).

Les motets et leurs sources

Il est bien difficile d'évaluer le nombre exact de motets rédigés par le philosophe-musicien, celui-ci reconnaissant sur le tard avoir, outre «[m]on Opéra de *Daphnis et Cloé* [...] et le *Devin du Village* [...] composé plus de cents morceaux de Musique en divers genres, la plus part vocale avec des accompagnements, tant pour obliger des personnes qui [m'] ont fourni les paroles

5 Sur la maîtrise d'Annecy au temps du séjour de Rousseau, cf. Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Annecy. Les maîtrises, 1630–1789* (Annecy: Académie Salesienne; Paris: Editions A. & J. Picard, 1970), ouvrage dans lequel le témoignage de Rousseau est fréquemment sollicité.

6 Rousseau, *Les Confessions*, in OC, vol. I, p. 72.

que pour [m]on propre amusement»⁷. Parmi ces morceaux, combien y avait-il de pièces latines? A l'heure actuelle, cinq motets seulement ont été recensés, tous conservés en manuscrit autographe au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, Paris, tant dans le propre fonds de ladite bibliothèque (cf. Annexe, p. 146) que dans l'ancien fonds du Conservatoire.

Ces cinq motets, *Salve regina*, *Quam dilecta*, *Quomodo sedet sola civitas*, *Principes persecuti sunt* et *Ecce sedes hic tonantis* couvrent les cahiers 19 à 23 du célèbre volume composite (qui en compte 26, plus un dernier ensemble indépendant) des «Manuscrits Originaux/de la Musique de J. J. Rousseau/trouvés apres sa mort parmi Ses Papiers,/et déposés à la Bibliothèque du Roi/le dix avril 1781», coté F-Pn Rés. Vm⁷ 667⁸. Cette «Musique Latine» (pour reprendre les termes de Rousseau, p. 364), répertoriée dans la table générale (fol. 8v), occupe les pages 364 à 461 (anciennement paginés de 1 à 93), de même format oblong (132x308 mm), et divisées en cinq cahiers d'inégale importance⁹:

7 Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jaques*, *Deuxième dialogue* in OC, vol. I, pp. 831–832. Dans le *Premier Dialogue* (p. 684), Rousseau s'accuse encore d'avoir écrit: «beaucoup d'autres Mottets que le même J. J. dit ou dira de même avoir faits depuis lors». De par ses activités de copiste, Rousseau nous a laissé une très importante quantité de musique écrite de sa main. Cette activité n'ayant fait l'objet d'aucune étude systématique et les œuvres copiées par le Genevois n'ayant jamais été répertoriées, il est admissible que des œuvres de Rousseau se cachent parmi ce corpus autographe. Toutefois, il est extrêmement délicat de lui attribuer telle ou telle pièce anonyme, sous le simple prétexte qu'elle fut copiée de sa main.

8 A ce titre fait suite la déclaration suivante (fols 2r-v): «Ces manuscrits originaux sont tous écrits de la main de M Rousseau et les/mêmes qu'on voyoit chès lui sur Son Clavecin; comme ils pourroit peut être/ rester quelque doute la dessus, M Benoit ancien contrôleur des domaines et Bois/de toulouse, qui a fait graver la plus grande partie de ces morceaux de musique,/a Reclamé L'attestation des personnes cy après en consequence il a prié M Le/ Marquis de Gerardin Brigadier des armées du Roi, M Barbier de Neuville,/M Olivier de Corancez, M Caillot Pensionnaire du Roi, M de Sauvigny chevalier/de St Louis et censeur Royal, M Le Begue De Preste Ecuyer Docteur en medecine/Censeur Royal, M le Comte de Belloy officier aux Gardes françaises, M Deleyre secretaire/de S.A.R. Infant duc de Parme et M le Conte Duprat Lieut^e Colonel du regiment d'Orleans/de Certifier que les manuscrits composant ce Recueil sont les mêmes que ceux/qu'ils ont toujours vûs chès M Rousseau écrits de sa main, que certains morceaux/ont été composé pour eux à leur priere ce qu'ils ont certifiés veritable et ont signé/la presente attestation avec ledit Sieur Benoit depositaire desdits manuscrits qu'il a Remis ce jourd'hui à la Bibliotheque du Roi pour Remplir la tache qu'il sétoit/imposée par attachement pour l'auteur. fait a Paris ce dixieme avril mil Sept cent quatre vingt un. [suivent les signatures]».

9 Le contenu de ce volume est partiellement disponible dans Jules Ecorcheville, *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (Paris: Terquem & Cie, 1914), vol. 7, pp. 198–201. La dimension des pages 1 à 525 est de 132x308 mm, celle des pages 526 à 608 de 268x343 mm.

- 1er cahier, pp. 364–387 (pp. 1–24), soit 24 pages.
 2e cahier, pp. 388–396 (pp. 25–29, plus 3 pp. de portées vides entre pp. 28–29), soit 8 pages.
 3e cahier, pp. 397–418 (pp. 30–51), soit 22 pages.
 4e cahier, pp. 419–442 (pp. 52–75), soit 24 pages.
 5e cahier, pp. 443–461g (pp. 76–9[9], dont 5 pp. de portées vides après la p. 461[a]), soit 24 pages.

La copie des cinq motets et de la «Table/des Pièces contenues dans ce Volume [de musique latine]» se répartissent de la manière suivante:

- Salve regina*, pp. 364–382 (pp. 1–19), soit 19 pages.
Quam dilecta tabernacula, pp. 383–391 (pp. 20–28), soit 9 pages.
 (trois pages de portées vides, pp. 392–395.)
Quomodo sedet sola civitas plena populo, pp. 396–404 (pp. 29–37), soit 9 pages.
Principes persecuti sunt, pp. 405–408 (pp. 38–41), soit 4 pages.
Ecce sedes hic tonantis, pp. 409–460 (pp. 42–93), soit 52 pages.
 Table, p. 461[a].
 (cinq pages de portées vides, pp. 461[b–g].)

Etant donné que la fin d'un motet ne coïncide jamais avec la dernière page d'un cahier, il advient que leur auteur les copia les uns à la suite des autres, afin de les regrouper en un volume homogène de «Musique Latine», paginé de 1 à 93 (la page de la table n'est pas numérotée)¹⁰. De fait, il est admissible que celui-ci soit le «volume de musique latine. Pages 93», que Rousseau avait encore par devers lui en septembre 1770¹¹, et qu'il considérait ce manuscrit comme contenant l'état définitif de ses motets: le volume *F-Pn Rés. Vm*⁷ 667 s'impose donc comme leur source principale.

Une source secondaire autographe, probablement antérieure à la précédente, est passée jusqu'à présent inaperçue: le volume *F-Pc Ms* 379. Celui-ci, anciennement propriété de Charles Malherbe¹², transmet l'«*Ecce sedes hic tonantis*/mottet à voix seule/Pour la dédicace de la Chapelle du Château de la Chevrette». Ce manuscrit de 38 pages est enveloppé dans une double page de papier réglé usagé¹³. Sur la page de «faux titre», on lit: «NB. Ce Manuscrit

10 Il est probable qu'un bibliothécaire, après avoir réuni les manuscrits épars du Genevois en un gros volume – celui que nous connaissons aujourd'hui – repagina l'ensemble.

11 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, annexe n° 8, «Copies de musique commencées le premier septembre 1770», p. 478.

12 Son tampon est visible en maints endroits.

13 Au verso de la page de titre, par exemple, on y lit un poème (de chanson?) commençant par «Voix touchante de ma Themire».

est l'original d'un motet composé par JJ. Rousseau et écrit de sa main». Par ailleurs, des indications de nuance, de tempo et d'instrumentation notées au crayon rouge apparaissent çà et là, ainsi que des suggestions de coupures: il s'agit très certainement de la partition qui servit à la première audition de l'œuvre au château de la Chevrette en 1757 et à sa reprise au Concert Spirituel en 1765 (cf. infra)¹⁴.

Ces manuscrits de la main même de leur auteur – copiste professionnel – sont extrêmement propres et sans ratures. Ils utilisent le même papier oblong, leurs pages comptant dix portées chacune.

Chronologie et historique des motets

Rousseau, tant dans la «Table générale» (fol. 8v) que dans la «Table/des Pièces contenues dans ce Volume [de musique latine]» (p. 461) du volume *F-Pn Rés. Vm⁷ 667*, fournit une date pour quatre de ses cinq motets:

1752: *Salve regina*

1757: *Ecce sedes hic tonantis*

1769: *Quam dilecta*

1772: *Quomodo sedet sola*

Dans l'ensemble cette chronologie est exacte, bien qu'elle puisse être quelque peu raffinée. Si le *Salve regina* fut, au dire de l'auteur, «composé en 1752 pour M^{lle} [Marie] Fel»¹⁵, celle-ci ne le fit connaître au public du Concert Spirituel que le mardi 17 avril 1753. Ce jour là,

«Après que M. Carminati eut joué un Concerto, M^{lle} Fel chanta, comme elle seule savait chanter, *Salve Regina*, petit motet de M. Rousseau, Auteur du *Devin du Village*, & du *Discours de Dijon*. On a trouvé dans ce Motet beaucoup de chant & d'expression, & les Connoisseurs désirèrent que M. Rousseau continue à enrichir la Littérature & la Musique Française & Latine par ses ouvrages.»¹⁶

Suite à cet accueil chaleureux, Marie Fel redonna le motet aux concerts du

14 Cette dernière hypothèse est étayée par la note que Rousseau porta sur la page de titre, note que nous reproduisons plus bas dans cet article.

15 Rousseau, «Manuscrits originaux», *F-Pn Rés. Vm⁷ 667*, p. 461. Cf. *Les Confessions*, in *OC*, vol. I, p. 464: «un mottet que j'avois fait pour Mlle Fel et qu'elle avoit chanté au Concert Spirituel».

16 *Le Mercure de France* (juin 1753), vol. 1, p. 167.

mercredi 18 et du dimanche de la Quasimodo, 22 avril¹⁷. Le compte rendu du 18 avril, paru dans *Le Mercure de France*, précise que ce *Salve regina* était un «petit motet nouveau [nos italiques] de M. Rousseau»: que cette pièce fut expressément composée pour Pâques 1753 comme le croit Jansen¹⁸, ou qu'elle fut déjà prête dès la fin de 1752 comme le laisse entendre Rousseau lui-même, personne ne le saura. Pareillement, aucune source ne permet d'affirmer, à l'instar d'un Tiersot¹⁹, que cette page fut dès l'origine destinée aux séances du Concert Spirituel. L'adjectif «nouveau», toutefois, suggère au moins que le public ne prit connaissance du *Salve regina* que durant les trois séances d'avril 1753.

Les circonstances dans lesquelles l'*Ecce sedes hic tonantis* vit le jour sont très documentées, notamment grâce à la page de titre du manuscrit F-Pc Ms 379, sur laquelle on lit: «Les paroles sont de M. de Linant Gouverneur du/fils de M. d'Epina y./chanté par Mad^e Bruna à la dédicace de la Chapelle/de la Chevrette en 1757. et par M^{lle} Fell [sic] au concert spirituel/en 1764. J'ai découvert depuis lors que les paroles étoient de Santeuil.» Ces détails précieux sont corroborés par une page des *Confessions*:

«Il y eut des fêtes à la Chevrette [château des Epina y sis non loin d'Enghien et dont il ne reste rien de nos jours] pour lesquelles je fis de la musique. Le plaisir de me faire honneur auprès de Mad^e [Elisabeth-Sophie-Françoise] d'Houdetot d'un talent qu'elle aimoit excita ma verve, et un autre objet contribuoit encore à l'animer; savoir le desir de montrer que l'Auteur du *Devin de Village* savoit la musique; car je m'appercevois depuis longtems que quelqu'un travailloit en secret à rendre cela douteux, du moins quant à la composition. [...] tout sembloit devoir prévenir un pareil doute. Il existoit, cependant, même à la Chevrette, et je voyois que M. [Denis-Joseph] d'Epina y n'en étoit pas exempt. Sans paroître m'appercevoir de cela je me chargeai de lui composer un Mottet pour la dédicace de la Chapelle de la Chevrette, et je le priai de me fournir des paroles de son choix. Il chargea [Jean] De Linant le Gouverneur de son fils de les faire. De Linant arrangea des paroles convenables au sujet, et huit jours après qu'elles m'eurent été données le Mottet fut achevé. Pour cette fois le dépit fut mon Apollon, et jamais

17 *Le Mercure de France* (juin 1753), vol. 1, p. 168 et p. 171.

18 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 481. Tiersot, dans son livre *J.-J. Rousseau*, p. 109, et dans son article «La musique de J. J. Rousseau», p. 45, laisse entendre que le motet fut créé au Concert Spirituel dès 1752. Les programmes recensés par Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790* (Paris: Heugel et Cie, Société Française de Musicologie, 1975), pp. 231-344 ne mentionnent aucune œuvre latine de Rousseau avant 1753; cf. aussi p. 107: Rousseau fit entendre son *Salve regina* suite au succès de son *Devin du village*, représenté à l'Opéra le 1^{er} mars 1753.

19 Tiersot, «La musique de J. J. Rousseau», p. 45. Son affirmation émane probablement d'une «interprétation» du passage des *Confessions* cité supra note 15.

musique plus étoffée ne sortit de mes mains. Les paroles commencent par ces mots. *Ecce sedes hic tonantis**. La pompe du début répond aux paroles, et toute la suite du Mottet est d'une beauté de Chant qui frappa tout le monde. J'avois travaillé en grand Orchestre. D'Épinay rassembla les meilleurs symphonistes. Mad^e Bruna chanteuse italienne chanta le mottet, et fut bien accompagnée. Le mottet eut un si grand succès qu'on l'a donné dans la suite au concert spirituel, où malgré les sourdes cabales et l'indigne exécution il a eu deux fois les mêmes applaudissements.

*J'ai appris depuis que ces paroles étoient de Santeuil, et que M. de Linant se les étoit doucement appropriées.»²⁰

Dans une lettre adressée à Louise-Florence-Pétronille Lalive d'Épinay en date du mardi 16 août 1757, Rousseau, convalescent, annonce que «Voilà, Madame, de la Musique de Malade, c'est tout dire. Je vous prie de donner le plus tôt qu'il se pourra cette partition à M. d'Épinay afin que je me sois acquité au moins de ce qui a dépendu de moi»²¹. Et à R. A. Leigh d'avancer que la dédicace de la chapelle, nouvellement achevée, se tint le 15 septembre 1757, jour de la fête du hameau de La Barre²².

Ecce sedes hic tonantis fut encore chanté deux fois au Concert Spirituel le jour de l'Ascension jeudi 16 mai, et le dimanche de Pentecôte 26 mai 1765²³, et non pas en 1764 comme l'indique par erreur la page de titre du manuscrit F-Pc Ms 379. Le 15 mai, le genevois François Coindet écrivait au Philosophe: «Je viens de voir affiché que l'on doit donner demain au Concert Spirituel un Motet de votre façon, Sans doute que vous en aurez été prevenu, quoi que je ne sois pas grand musicien je ferai ensorte de vous aller entendre. Je me Souviens que vous m'avez parlé d'un motet que vous fites autres fois pour Mad^e D'Épinay, je pense que c'est celui-là»²⁴. Ladite Madame d'Épinay confirme cette identification en écrivant à Rousseau le même jour: «Vous ne me Sçavez Surement pas mauvais grez, Monsieur, d'avoir Cédé a l'Empressement qu'ont eu tous vos amis et les vrais amateurs de la bonne Musique d'Entendre au Concert Spirituel le joli motet que vous avez fait pour la Chapelle de la Chevrette. Il doit y être chanté par M^{elle} Fel demain jour de l'Ascension. J'ai eu Soin de faire faire les repetitions que l'ouvrage merite, et je crois qu'il Sera bien

20 Rousseau, *Les Confessions*, in *OC*, vol. I, pp. 464–465. Cf. encore, Tiersot, J.-J. Rousseau, pp. 151–152.

21 *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Edition critique établie et annotée par R. A. Leigh (Genève: Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1967) (=CC), vol. IV, p. 235 (lettre 515). Il est possible que la partition jointe à cette lettre soit F-Pc Ms 379.

22 CC, vol. IV, p. 236 («notes explicatives»).

23 *Le Mercure de France* (juin 1765), pp. 191–193. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, p. 139, n'avait pas identifié l'œuvre chantée ce jour là, et suggérait une reprise du *Salve regina*.

24 CC, vol. XXV, p. 282 (lettre 4404).

exécuté»²⁵. Malheureusement, d'après Toussaint-Pierre Lenieps les interprètes étaient insuffisamment préparés et la qualité de l'interprétation médiocre, ce qui n'empêcha pas un franc succès:

«L'on aficha & l'on joïa Jeudy au concert spirituel, un *motet de Jean Jaques Rousseau de Geneve*, il y eut plein concours, ce que l'on avoit pas vû il y avoit longtemps. La simphonie fut trouvée belle, & l'on crut y apercevoir quelques traits du Devin du Village. Un qu'elcun [*sic*] de ma Connoissance demanda au Directeur ([Antoine] Dovergne) comēt [*sic*] il avoit eû ce Motet? Il répondit, que Mr Dépinay le lui avoit donné, que vous l'aviez fait pour Son Epouse, à l'occasion d'une Chapelle que l'on devoit bénir dans Son Chateau. Sans doute que l'on vous en aura écrit. Il a été très applaudi, quoique mal joué, au rapport qui m'en a été fait. On le redonnera de demain en huit jour.

La servante selon vôte coeur [Marie Fel?] n'a pas une bouche pour prononcer le latin, on ne l'entendit point, & le serviteur [Pierre Jelyotte] n'y joua pas.»²⁶

Lenieps nous apprend encore la manière par laquelle Antoine Dauvergne entra en possession de la partition et atteste que Rousseau, alors à Môtiers-Travers, ne favorisa aucunement son exécution. Quant à la marquise de Verdelin, elle lui écrivit le 25 mai que le motet «a Esté fort aplaudy sur tout Le Commencement»²⁷, ce que confirme le chroniqueur du *Mercure de France*. Toutefois pour ce dernier, le motet reçut un accueil mitigé, en raison de son style ultramontain:

«M^{lle} FEL chanta un nouveau [pour le public du Concert Spirituel] Motet a voix seule, de M. J. J. ROUSSEAU, dont les symphonies d'un goût agréable & nouveau, furent généralement applaudies avec vivacité; la vocale de ce morceau, point ou très peu analogue aux paroles n'a été goûtée que par les amateurs déclarés de la manière Italienne, laquelle ne s'adopte [*sic*] pas encore au genre du Motet, pour des oreilles françoises accoutumées à la majesté & à la convenance des images & des expressions dans les bons morceaux de notre musique latine, qui, sans contredit, est plus riche de vraie science que la plûpart des Motets d'Italie parvenus à notre connoissance.»²⁸

25 CC, vol. XXV, p. 283 (lettre 4405).

26 CC, vol. XXV, p. 294 (lettre 4413, du 18 mai 1765). L'identification des interprètes est due à R.A. Leigh («notes explicatives», p. 296). Pour Bachaumont, *Mémoires secrets*, cité d'après Leigh, CC, vol. XXV, p. 283 («Remarque» du n° 4404), le 26 mai 1765, le motet «n'a point eu de succès», et ce «malgré l'exécution rendue par M^{lle} Fell».

27 CC, vol. XXV, p. 329 (lettre 4436).

28 *Le Mercure de France* (juin 1765), pp. 191–192.

Dans un souci de complétude, citons encore la lettre du 6 avril 1770 que Rousseau adressait au gouverneur de Bourgoin, Louis-Jacques-Marie, marquis de Beffroi de La Grange-aux-Bois:

«J'ai un autre regret de n'avoir pu remplir le petit cahier que vous m'aviez envoyé. Mais, Monsieur, le barbouillage auquel vous avez daigné faire attention ne sauroit se noter ni se chanter comme une Chanson, c'est de la Musique d'Eglise dont l'exécution demande plusieurs voix et des instruments, et toutes ces diverses parties occupent trop de place pour que votre cahier eut pu les contenir. Je n'imagine pas comment vous auriez trouvé dans ce pays [Bourgoin] à faire exécuter tout cela, et quand vous le pourriez, ce seroit ce me semble un assez triste amusement de chambre que de la Musique d'Eglise. S'il m'est donné, Monsieur, de pouvoir encore consacrer à mes plaisirs quelques moments de tranquillité, je m'en ferai un bien vrai de chercher à contribuer aux vôtres, en vous envoyant en genre de Musique quelque petit morceau plus propre à vous amuser.»²⁹

Rousseau fait indubitablement allusion à une œuvre à grand effectif, dont les multiples parties vocales et instrumentales ne pourraient être copiées dans le modeste cahier du marquis. En conséquence, le motet en question est probablement l'*Ecce sedes hic tonantis*, à moins que ce ne soit le *Salve regina* ou un autre motet aujourd'hui introuvable. L'hypothèse de Jansen, qui voit en cette lettre une référence au *Quomodo sedet sola*³⁰, n'est en aucun cas admissible: ce dernier n'exige effectivement que deux portées pour noter la partie de dessus et celle de basse-continue. En revanche, la fin de la missive pourrait éventuellement laisser entendre que Rousseau composera à ses heures perdues une courte page latine pour le marquis: ledit *Quomodo sedet sola*, daté de 1772 (cf. infra)?

Le troisième motet conservé de Jean-Jacques, *Quam dilecta*, daterait, selon Léon de Vesly et Julien Tiersot, de son séjour chez le prince de Conti au château de Trye, entre juin 1767 et juin 1768³¹. Toutefois, les deux tables du manuscrit F-Pn Vm⁷ 667 donnent bien la date de 1769³²: celle-ci serait-elle celle de la rédaction définitive d'une page esquissée l'année précédente? Cette pièce est dédiée à Madame Jeanne-Anne (ou Anne-Jeanne) du Pouget de Nadaillac, abbesse de Gomerfontaine (abbaye sise à proximité dudit château, du côté de Chaumont-en-Vexin), qui recevra en dépôt divers papiers du

29 CC, vol. XXXVII, p. 355 (lettre 6702).

30 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 412.

31 Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», passim; Tiersot, *J.-J. Rousseau*, p. 156 (Tiersot donne ici la date 1767-1768) et p. 224 (Tiersot accepte ici la date de 1769).

32 A la page 461 du volume, Rousseau précise bien «composé pour Madame de Nadaillac Abbesse de Gomerfontaine en 1769» (nos italiques).

Philosophe, dont plusieurs cahiers des *Confessions*. C'est en raison même de cette dédicace que Vesly et ses épigones situent le *Quam dilecta* durant l'hiver 1767–1768, à une époque où Rousseau, très angoissé, aurait été proche de l'abbesse, et plus occupé de botanique et de musique que de littérature³³.

De la «Leçon de Tenebres», *Quomodo sedet sola*, l'on ne sait rien. D'après son unique source, elle aurait vu le jour en 1772, mais Albert Jansen avance encore la date de 1770, suite à une lecture erronée de la lettre au marquis de Beffroi reproduite ci-dessus. Le musicologue avance encore qu'au dire de Rousseau, ce motet aurait été écrit pour les nonnes de Dijon³⁴.

Quant au *Principes persecuti sunt*, Jansen pense qu'il fut composé durant l'hiver 1767–1768 pour Madame de Nadaillac, abbesse de Gomerfontaine³⁵, alors que dans les deux tables du manuscrit F-Pn Vm⁷ 667, Rousseau précise clairement, qu'il ne rédigea qu'un seul motet pour ladite abbesse, le *Quam dilecta* présenté ci-dessus. De toute évidence, Jansen confond les deux œuvres. (Dans son livre, il ne fait d'ailleurs aucune allusion au *Quam dilecta*.) Il vaut mieux admettre avec Julien Tiersot que le *Principes persecuti sunt* «est d'une date inconnue. Son petit style, ses allures de menuet vieillot, ses reprises du motif à l'unisson, véritable «refrain en chœur», nous feraient volontiers supposer que Rousseau l'a écrit à une époque où ses idées ne s'étaient pas encore élevées»³⁶. Le jugement sévère de Tiersot – ne conclut-il pas sa description par la remarque lapidaire: «C'est, des cinq [motets], le plus négligeable»? – nous suggère une autre hypothèse (toute gratuite) qui permettrait de concilier nos deux prédécesseurs: eut égard à la sobriété de son style et de sa facture générale, qui ne sont pas sans évoquer les petits motets destinés à la Maison de Saint-Cyr, le *Principes persecuti sunt* fut peut-être écrit pour une communauté de religieuse, celle de Gomerfontaine, dirigée par Madame du Pouget de Nadaillac. Comme celle-ci succéda à Marie-Anne de La Vieville au titre d'abbesse de cette communauté en août 1751³⁷, le motet pourrait même être la première des pièces latines composées par Rousseau, précédant de peu le *Salve regina*.

En conséquence, la chronologie fournie par Rousseau est relativement fiable et le contexte dans lequel ses pages latines virent le jour point trop mal connu.

33 Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, «Introductions. Les Confessions», in *OC*, vol. I, p. XXVIII.

34 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 412. Dans sa chronologie, Jansen fait preuve de prudence en écrivant, p. 482: «1770 (oder 1772?)».

35 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 299 et p. 412. La même date est encore reprise dans sa chronologie, p. 482.

36 Tiersot, *J.-J. Rousseau*, pp. 224–225.

37 Cf. *CC*, vol. XXXIV, p. 275; et Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», p. 218, note 2.

Le support littéraire

Dans l'ensemble, Rousseau travaille sur des textes courants, comme l'antienne à la Vierge, *Salve regina*.

La «Leçon de Tenebres avec un Répons», *Quomodo sedet sola*, elle, met en musique la première des Leçons du Mercredi Saint, sans pour autant musiquer le verset introductif («Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetæ»), ni les lettres hébraïques: ceux-ci étaient-ils entonnés en plain-chant par le célébrant (pour autant que cette page ait eu une véritable destination liturgique)? Ce motet se referme sur le répons *Ego quasi agnus mansuetus*.

Bien qu'en tête du *Quam dilecta*, Rousseau précise que Madame de Nadail-lac en «a fourni les paroles», force est de constater que l'abbesse n'avait guère d'imagination: cette pièce est fondée sur les premier, troisième et onzième versets du psaume 83.

Le «Mottet à voix seule en Rondeau», *Principes persecuti sunt*, en appelle aux versets 161 (refrain), 163 («1^{re} Reprise») et 176 («2^e reprise») du psaume 118. Cet assemblage littéraire était chanté lors de la communion de la messe pour une sainte femme martyre³⁸: ce détail tendrait à étayer notre hypothèse selon laquelle *Principes persecuti sunt* aurait été destiné à une communauté de religieuse, nécessairement enclin à célébrer les femmes martyres.

Quant à *l'Ecce sedes hic tonantis*, les «paroles [furent] fournies par M. [Jean] de Linant», mais le Genevois découvrit par la suite qu'elles «étaient de Santeuil». Cette affirmation, toutefois, doit être considérée avec circonspection. S'il est fort probable que ce «Santeuil» puisse s'identifier à l'un des deux poètes néo-latins Jean de Santeul, chanoine de Saint-Victor, ou Claude de Santeul, chanoine de Saint-Malgoire, il demeure qu'une recherche dans ce sens est restée vaine³⁹. Rousseau est-il sûr de son fait? Jean de Linant n'aurait-il pas pu exercer sa plume à l'imitation de l'un de ces deux poètes, ou tout simplement

38 *Paroissien Romain* (Paris, Tournai, Rome: Société de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée & Cie, 1939), p. 1238.

39 Cf. Rousseau, *Les Confessions*, in OC, vol. I, p. 464, note 4 («Notes et variantes», p. 1497). Aucun *Ecce sedes hic tonantis* ne figure dans Jean de Santeul, *Hymni novi* (Paris: Petri Le Petit Regii, 1685); idem, *Hymni sacri et novi* (Paris: Dionysus Thierry, 1689); et Claude de Santeul, *Hymni sacri* (Paris: Joannis-Baptistae Coignard, 1723). Il s'avère, nous dit Jean Duron, dans «Les «Paroles de musique»: quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV», in *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*. Textes réunis par Jean Duron (Versailles, Paris, Royaumont: Centre de Musique Baroque de Versailles, Editions Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997), p. 156, que «le mystère demeure pourtant, et peut-être pour longtemps encore, sur ces innombrables textes mis en musique au siècle de Louis XIV» et de Louis XV.

emprunter – «doucement appropri[er]» pour reprendre les termes de Jean-Jacques – ça et là divers versets de l'un ou de ces deux Santeul et les coudre ensemble? La question est ouverte.

Le style musical

De par son séjour à Turin (1728) et à Venise (1743–1744), Rousseau était parfaitement au fait de la production musicale italienne vers 1720–1745⁴⁰. Par ailleurs, de par son activité de copiste, qui l'amena à dupliquer maintes pages de Hasse et de bien d'autres auteurs ultramontains, comme Vinci, Perez, Rinaldo, Galuppi, Jommelli, Leo, Durante, Pergolèse⁴¹ dont il loue les mérites dans les articles «Compositeur», «Génie» et «Opéra» du *Dictionnaire de musique*⁴², il pratiqua ce style de l'intérieur, mémorisant des formules toutes faites. Cette connaissance profonde de l'art italien eut l'heur de le faire accuser de plagiat, voire de s'être approprié les motets de Pergolèse⁴³. Cette assertion est calomnieuse, mais elle a du moins le mérite de situer la mouvance esthétique à laquelle Rousseau appartenait. Si *Le Devin du village* – quoique novateur en son temps – obéit encore à certains canons français⁴⁴, les motets, eux, ne font pour ainsi dire aucune concession au style national: le premier mouvement (éponyme) du *Quam dilecta* et le refrain du *Principes persecuti sunt* sont exceptionnels à cet égard. Car pour Rousseau, un motet est une «Pièce de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, etc. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine». En d'autres termes, et même s'il reconnaît que «Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique», le «mottet» est avant tout un genre italien, réservé à l'Eglise romaine⁴⁵, et partant nécessite une musique *ad hoc*.

40 Sur la musique entendue durant son séjour à Turin, cf. Rousseau, *Les Confessions*, in OC, vol. I, p. 72. Pour une liste des opéras auxquels le Philosophe a pu assister lors de son séjour à Venise, cf. Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières*, pp. 275–277 et la note 6.

41 Rousseau finança la première édition française de *La Serva Padrona*.

42 Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in OC, vol. V, pp. 719–720, p. 837 et p. 955.

43 Cf. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques, Deuxième dialogue*, in OC, vol. I, p. 684. Le Largo ouvrant le dernier mouvement du *Quam dilecta* rappelle le n.º 3 du *Stabat mater* du maître italien.

44 Sur ce point, nous renvoyons au récent article de Daniel Hertz, «Italian by Intention, French of Necessity: Rousseau's *Le Devin du village*», art.cit.

45 Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in OC, vol. V, p. 912.

Par delà la terminologie exclusivement italienne du Genevois⁴⁶, l'auteur de la *Lettre sur la musique françoise* se devait donc d'imiter de son mieux les modèles entendus en Piémont et en Vénétie. Ainsi ne prise-t'il guère les architectures musicales simples en vogue en sa patrie adoptive. La forme «unitaire», où une même idée mélodico-rythmique nourrit tous les développements à venir, n'est utilisée que cinq fois: dans le mouvement «Ad te clamamus» du *Salve regina*, et dans quatre petits airs «Via Sion», «Ego quasi agnus»⁴⁷, «Mittamus lignum in panem ejus» et «Dedi dilectam animam meam» de la «Leçon de Tenebres». Les formes «accumulatives», dans lesquelles sections et/ou phrases contrastées s'enchaînent les unes aux autres, ne sont pas légion non plus: le premier mouvement du *Quam dilecta* et le numéro conclusif, «Sit perennis laus parrenti» de l'*Ecce sedes hic tonantis* en sont les deux seuls exemples. Le dernier mouvement, «Magis quam habitare» du *Quam dilecta* se situe à mi-chemin entre ces deux procédés formels: l'introduction lente de cinq mesures, «Elegi abjectus», revient (mes. 82–89) en tempo rapide peu avant la péroration de l'allegro. Quant à la forme rondeau, typiquement française, elle n'est exploitée que dans le *Principes persecuti sunt*, qui compte deux couplets à la facture italianisante.

Rousseau explore plus volontiers la forme ternaire avec *da capo* – écrit en toutes notes ou simplement matérialisé (en une occasion) par un signe de reprise – et ses développements successifs qui aboutiront à ce que nous appellerons – par commodité – une forme «d'esprit» sonate. L'*aria da capo* «Quam libenter hic pudicis», extrait de l'*Ecce sedes hic tonantis*, répond peu ou prou à la définition que Rousseau en donne dans sa *Lettre sur l'Opéra italien et français* (ca. 1744–1745); les airs d'*opera seria*

«sont tous jettés sur le même moule [*da capo*], et divisés en deux parties [A et B], la première est encore subdivisée en deux autres, dont la première est encore subdivisée en deux, savoir la ritournelle et la cadence de la dominante et l'autre contient la cadence finale, après quoi vient la seconde partie de l'air [B] toujours modulée sur la 4^e note du ton [c'est-à-dire, au ton de la sous-dominante], modulation qui par parenthèse n'est ni si naturelle ni si agréable que la note sur la

46 L'instrumentation et toutes les autres indications (tempi, nuances, «tourne») sont signalées en italien. Autrement dit, aucun terme français n'est employé dans le cadre de la partition, sauf dans les titres et la note infrapaginale de l'*Ecce sedes hic tonantis*: «je voudrais bien qu'on eut la bonté de ne pas mettre là [à la partie de traverso] des haubois [*sic*] malgré moi, quand ce sont des Flutes que j'y veux» (*F-Pn Rés. Vm*⁷ 667, p. 409).

47 Cet air compte quatre phrases cousines germaines fondées sur les mêmes paroles et dont le contenu musical est peu différencié:

A₁ (mes. 1–12), A₂ (mes. 13–18), A₂' (mes. 19–25) et A₂' (mes. 26–31).

Dominante [si le ton initial est mineur] ou sur la 6^e note [le ton relatif, si le ton initial est majeur].»⁴⁸

Or donc, la coupe de «*Quam libenter hic pudicis*», un Andante à 2/4 et un Largo à 3/4, peut se réduire à un schéma assez proche – au plan tonal près – de celui décrit à l’instant:

Partie :	A				B		D.C.
Tempo :	Andante				Largo		
Section :	Rit.	a ₁		Rit.	a ₂		Rit.
Phrase :		α ₁	β ₁		α ₂	β ₂	
Mesure :	1-15	16-21	22-29	29-35	36-42	43-54	54-62 63-73
Tonalité :	sol	sol	sol → Si _b	Si _b	Si _b	Si _b → sol	sol sol → V/Si _b

Le «*Plorans ploravit*» de la «*Leçon de Tenebres*», dont le *da capo* est réécrit en toutes notes, permet une manipulation formelle d’importance⁴⁹: la partie initiale (A) va de la tonique (Si bémol majeur) au ton de la dominante (Fa majeur), sa reprise (A’) reste au ton principal, «réexposant» en Si bémol majeur ce qui avait été entendu en Fa; quant à la partie centrale (B, mes. 23–47), elle «projette dans la durée» le matériau mélodique de A en un parcours tonal modulant, qui *ipso facto* nécessite un retour à la stabilité de la tonalité principale.

Rousseau développe cet «embryon de forme sonate»⁵⁰, dans cinq pages⁵¹ de ses motets: sans nul doute était-il au fait des innovations formelles des italiens, telles celles pratiquées par un Jommelli. Il faut en effet souligner que Rousseau fut très tôt actif dans cette quête de la nouveauté. Déjà les mouvements extrêmes du *Salve regina* – la première tentative de «musique latine» connue du Genevois, et tentative révélée au public dès 1753, en pleine Guerre des Bouffons – mettent en œuvre le schéma formelle qui présidera aux autres mouvements référencés en note 51. Cette forme est, somme toute, une synthèse de l’air *da capo* de par la reprise au ton principal de la partie initiale qui,

48 Jean-Jacques Rousseau, [Lettre sur l’Opéra italien et français], in OC, vol. V, p. 256.

49 Le «*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*» de ce même motet, quant à lui, offre un exemple simpliste d’air *da capo*. Le retour de la partie A, quoique réécrite, n’apporte rien de nouveau, exception faite de quelques ornements et d’une brève conclusion.

50 Nous avons employé cette expression dans notre article «De l’air *da capo* à un embryon français de «forme sonate»: le cas du *Confitebor tibi* et du *Beatus vir* de Nicolas Bernier», *Revue de musicologie* 79 (1993), pp. 308–318, afin de décrire le moins mal possible le parcours tonal si caractéristique de la forme dite «sonate» dans deux récits de Bernier, lui-même à l’affût des nouveautés ultramontaines.

51 Cf. «*Et enim passer in venit*» dans *Quam dilecta*; «*Salve regina*» et «*O clemens o pia*» dans *Salve regina*; «*Quatis ara*» et «*Hinc facesse quem profana*» dans *Ecce sedes hic tonantis*.

elle, évolue de la tonique vers le ton de la dominante (de fait, certes un peu abusivement, baptisées respectivement «exposition» et «réexposition» dans le schéma ci-dessous), et de la forme «accumulative» de tout à l'heure de par l'opposition de deux phrases A et B harmoniquement contrastées, reliées entre elles par une transition modulante (plus ou moins longue suivant qu'elle se trouve dans l'«exposition» ou la «réexposition») et prolongées par une conclusion affirmant, par réitération, la cadence harmonique. Une ritournelle de l'orchestre, énonçant les desseins principaux du mouvement à venir préface l'ensemble. Le premier mouvement du *Salve regina* fournira un exemple parangon. Il illustre chacun des points de la description précédente:

Partie :	Rit.	Exposition-----					Réexposition-----			
Phrase :		A	transition	B	cadences		A'	transition	B'	cadences
Mesure :	1-26	27-35	36-40	41-54	54-66		67-75	76-88	89-102	102-123
Tonalité :	Sol	Sol	Sol → Ré	Ré/ré	Ré		Sol	Sol	Sol	Sol
		I	→	V			I-----			

Ne lit-on pas une parfaite «forme sonate sans développement», forme encore rare à l'époque, surtout dans la musique vocale⁵²? L'on notera que la transition de l'exposition (cinq mesures, mes. 36–40) est brève, tandis que celle de la réexposition est plus longue (treize mesures, mes. 89–102), évitant la modulation en Ré majeur par une marche empruntant à la mineur, et *anticipant sur le matériau mélodique de B*, sans toutefois être B. Par là – et ceci est encore vrai dans les quatre autres airs référencés en note 51 – Rousseau, bien que prônant la suprématie de la mélodie sur l'harmonie, reconnaît l'importance structurelle de cette dernière⁵³. Sans embrasser tout de go les idées de Rameau (pour qui la mélodie ne serait qu'un élément de surface né de la progression harmonique et venant l'habiller), l'auteur de la *Lettre sur la musique française* admet que l'harmonie sert à rendre la musique «plus énergique»⁵⁴, en lui conférant une orientation harmonique rationnelle.

Sur le plan formel les motets de Rousseau apparaissent comme novateurs, mais force est d'admettre que leurs autres composantes sont plutôt impersonnelles.

52 Vers 1750–1760, les compositeurs préfèrent une architecture ternaire proche de celle de l'*aria da capo*, dans laquelle la section B module dans différentes tonalités:

A₁ B A₂
I → V mod. I

Cf. Charles Rosen, *Sonata Forms*. Revised Edition (New York, London: W.W. Norton & Company, 1988), p. 57.

53 Rousseau aurait en effet pu se contenter de la forme traditionnelle de l'air *da capo*, depuis longtemps reconnue comme efficace et économique sur le plan de l'invention musicale (le retour de A n'a pas à être réécrit).

54 Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in OC, vol. V, p. 305.

Julien Tiersot a déjà loué le mouvement central, «Ad te clamamus», du *Salve regina* pour ses «accents vraiment expressifs et pleins d'une belle ardeur»⁵⁵, accents dus essentiellement aux progressions harmoniques (intégrant des accords de sixte augmentée) soutenant le verset «Ad te suspiramus, gementes et flentes» et peu ou prou inspirées de Pergolèse. Pareillement, nous pourrions citer les belles marches harmoniques, à la fois banales et expressives, qui émaillent le «Hinc facesse»⁵⁶ et le «Quam libenter hic pudicis» de l'*Ecce sedes hic tonantis*. (Exemple 1, p. 139/140) D'après Tiersot, Rousseau aurait confessé avoir déversé en ce motet une part de la passion qu'il nourrissait alors pour Madame d'Houdetot⁵⁷. Ce style galant, aux triolets caractéristiques, est agréable, noble et évoque, une fois encore, le savoir-faire d'un Pergolèse, notamment par la cadence évitée de la mesure 6 de l'Exemple 1, p. 139.

Prenons ici la défense de notre auteur, accusé par le «conseiller musical» de Léon de Vesly, d'avoir été incapable d'écrire lui-même le mouvement central du *Quam dilecta*, «Et enim passer», sous prétexte qu'«on y trouve même des imitations, et des marches harmoniques: combinaisons peu habituelles dans la manière d'écrire de ce compositeur [Rousseau], ce qui fait supposer qu'il a dû avoir un collaborateur, surtout pour la partie harmonique»⁵⁸. Les quelques mesures reproduites ci-dessous suffisent à montrer que ces «combinaisons», bien qu'assez adroitement réalisées (malgré les quintes parallèles), ne requièrent pas une science consommée dans l'art des sons, et sont à la portée de Jean-Jacques:

55 Tiersot, «La musique de J.J. Rousseau», p. 45. Cf. encore Tiersot, *J.-J. Rousseau*, pp. 221–223, où cette page est partiellement retranscrite.

56 Un extrait de ce mouvement est retranscrit dans Tiersot, «La musique de J.J. Rousseau», pp. 50–56.

57 Tiersot, «La musique de J.J. Rousseau», p. 45.

58 Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», p. 219. L'auteur porte la même accusation au sujet du dernier mouvement: si tel était vraiment le cas, le «collaborateur» de Rousseau aurait pu éviter les octaves parallèles entre la basse et le premier dessus aux mesures 4 et 6–7 (début de l'Allegro) et celles, peu adroites, des mesures 64–67 (p. 390 du manuscrit). Par ailleurs, signalons que, dans ce même dernier mouvement, la progression des mesures 40–46 est cousine germaine de celle entendue dans le premier air de l'*Ecce sedes hic tonantis* (mes. 41–47). Vesly transcrit intégralement le *Quam dilecta* entre les pages 218–219. Pougin, dans *Jean-Jacques Rousseau musicien*, pp. 128–129, s'en prend aussi à ce motet «sans autre accompagnement qu'une basse chiffrée, et quelle basse!»; sauf erreur de notre part, cette basse est très correctement chiffrée: Pougin et consorts viseraient-ils plutôt la banalité de la courbe mélodique ou la progression harmonique maladroite des mesures 41–44 du premier mouvement? Notons enfin que l'étude de Henri Kling, «Jean-Jacques Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint», *Rivista Musicale Italiana* 12 (1905), pp. 40–62, n'apprend rien sur les capacités techniques du Genevois.

68 Andante
430

Exemple 1: Rousseau, «Quam libenter hic pudicis», in *Ecce sedes hic tonantis*, F-Pn Rés. Vm⁷ 667, pp. 430–431.
Reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France.

Exemple 1 (suite)

Quant libenter hic pndicus inserit se cordibus in serie se cor-di

bis hic amantio to ta christi ex erit se charitas hic amantio to ta christi e-xe

64
431



Exemple 2: Rousseau, «Et enim passer in venit», in *Quam dilecta tabernacula*, F-Pn Rés. Vm⁷ 667, p. 387, mes. 55–59.

Certes, l'écriture harmonique de Rousseau ne possède pas les richesses de celle d'un Rameau et fait parfois preuve de maladresses⁵⁹, mais sa simplicité répond (presque) toujours à celle de la mélodie qu'elle accompagne, et demeure en adéquation avec le sentiment à exprimer⁶⁰. Ainsi, l'opposition rapide entre majeur et mineur permet de beaux effets dans les mouvements extrêmes du *Salve regina*. Remarquons encore que dans ses cadences, Rousseau, à l'imitation de ses modèles ultramontains, abuse de l'accord de quinte diminuée et septième, et de celui de septième diminuée sur le quatrième degré pour préparer l'arrivée sur la dominante. Voici une progression harmonique qui, en plus des nombreuses appoggiatures et des triolets de doubles-croches, trahit un attachement au style galant.

L'écriture vocale est maîtrisée. La courbe mélodique – destinée à chaque occasion à un (ou deux) bas-dessus noté(s) en clé d'ut première ligne – est généralement assez fragmentée en de brèves périodes plus ou moins distinctes, les marches harmoniques palliant – si nécessaire – au défaut de l'imagination. Dans les meilleures pages, cette courbe est souple et toute entière tournée vers l'Italie, ainsi qu'en témoigne le «Plorans ploravit» de la «Leçon de Tenebres», au style élevé et aux vocalises profanes. (Exemple 3, p. 142)

59 Nous pensons, par exemple, aux enchaînements maladroits sur «sacerdotes ejus gementes» (mes. 91–92) et sur «convertere» (mes. 133–135) de la «Leçon de Tenebres» (F-Pn Rés. Vm⁷ 667, p. 399 et p. 401). Il est possible que ce genre de scories ait inspiré les jugements plus que sévères d'Arthur Pougin pour qui le *Salve regina*, notamment, est «d'une platitude rare»; cf. Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, p. 128.

60 N'en déplaise au chroniqueur du *Mercure de France* dont l'opinion, référencée en note 28, diverge quant au rapport texte/musique dans l'*Ecce sedes hic tonantis*. Il est vrai que ce motet d'apparat est le moins «intérieurisé» de Rousseau, quoiqu'il faille admettre avec son auteur (cf. le texte cité en note 20) que «La pompe du début répond[e parfaitement] aux paroles».

Largo

Plorans ploravit in nocte et la -

- cry - mæ e - jus in ma - xil - lis e - jus, et la -

- cry - mæ e - jus, in ma - xil - lis e - jus, in ma - xil - lis

e - jus,

Exemple 3: Rousseau, «Plorans ploravit in nocte», in «Leçon de Tenebres», *F-Pn Rés. Vm⁷ 667*, p. 396.

La plasticité de cette ligne est incomparablement plus réussie que celle rencontrée dans la section «Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum» du même motet. Cette dernière, en effet, souffre d'une faiblesse d'invention: la phrase est triviale, guère développée et ne peut se détacher du ton principal de sol majeur.

Le «récitat[iv]o» ouvrant l'*Ecce sedes hic tonantis*, quant à lui, mérite un commentaire pour les conseils que Rousseau fournit sur son interprétation. Les six mesures qu'il compte auraient pu être composées par un italien (Exemple 4a, p. 144). Rousseau le sait, mais craint que les interprètes français ne sachent point (vers 1756) rendre les appoggiatures non écrites, mais obligatoires au regard des conventions ultramontaines. De fait, il précise au bas de la page 4 du manuscrit *F-Pc Ms 379* la façon de chanter les mots «tonantis, janua, sacerdos»: «ces deux notes [répétées] ni les semblables ne se chantent pas dans le recitatif comme elles se notent», et donne l'exemple suivant (Exemple 4b, p. 144).

Dans un souci de complétude, quelques mots sur l'accompagnement de ces motets sont nécessaires, puisque les auditeurs du Concert Spirituel applaudirent «les symphonies d'un goût agréable & nouveau» de l'*Ecce sedes hic tonantis*. Ce motet est le seul, avec le *Salve regina*, à solliciter le concours d'un petit orchestre (deux parties de violon et de traverso, deux cors, altos, et basses). La marche ouvrant l'*Ecce sedes hic tonantis*, pompeuse, au «style rococo en usage»⁶¹, est l'unique page purement instrumentale et contient quelques effets concertants, dont un bref dialogue entre flûtes et violons. Son écriture, comme celle des accompagnements, n'est guère raffinée et est en tout point comparable à celle du *Devin du village*. Généralement, les instruments de dessus (violons, flûtes) jouent servilement à l'octave, à l'unisson ou en tierces parallèles. De même, les «violas» et les basses sont souvent à l'unisson ou à l'octave. Quant aux cors, ils enrichissent cette écriture fondamentale à deux parties par des notes tenues ou par de courtes phrases mélodiques. Les échanges entre voix et instruments sont rares, Rousseau doublant fréquemment la ligne vocale par un des pupitres de dessus (cf. Exemple 1, p. 139). Ces traits de style – rudimentaires – évoquent pourtant ceux de certains mouvements du *Stabat mater* de Pergolèse, comme l'air «Eja mater fons amoris» dont la texture, par le jeu des doublures, n'est qu'à deux parties réelles⁶². L'usage du motto initial (la devise), pratique très italienne, est systématique, sauf dans les motets soutenus par la seule basse-continue. Cette dernière est alors réduite à un simple rôle de soutien harmonique, à la notoire exception du

61 Tiersot, J.-J. Rousseau, p. 223. Cf. aussi Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 292.

62 Cette texture est, remarque Rousseau, le résultat du «grand principe de l'unité de Mélodie, suivi trop exactement par Pergolèse et par Léo»; cf. *Lettre de J. J. Rousseau à M. le docteur Burney*, in *OC*, vol. V, p. 438.

a

Recitat[iv]o

Es ce se-des hic To- nan-tis ec-ce cœ-li ja - nua hîc sa - cer-dos a - ra tem-plum hîc a-mor li-tat

De-um.

b

nan - tis ja - nua cer - dos

Exemple 4: Rousseau, «Ecce sedes hic tonantis», in *Ecce sedes hic tonantis*, F-Pc Ms 379, p. 4 (a) récitatif, (b) note infrapaginale.

mouvement central du *Quam dilecta* (cf. supra, Exemple 2, p. 141). Le Philosophe, toutefois, ne ménage pas pour autant certains effets ultramontains, tels les octaves creuses concluant le premier couplet du *Principes persecuti sunt*, ou celles des mesures 47–48 du premier mouvement du *Salve regina*, qui dans les deux cas, viennent souligner l'arrivée sur la dominante.

Conclusion

Le style des motets de Rousseau, bien que sacrifiant à la brillante virtuosité de l'époque, nous montre une autre facette de l'art du Genevois, facette qui équilibre le style rustique et parfois simpliste du *Devin du village*. A leur lecture, l'on ne peut qu'adhérer au jugement de Tiersot, que nous citons en tête de ce travail: ces aimables pages comptent bel et bien parmi les plus inspirées de la production musicale de leur auteur, mais ne se distinguent pas de la production contemporaine italianisante. Tantôt graves ou enjoués, tantôt élégants ou banals, les motets de Rousseau méritent d'être mieux connus, en ce qu'ils ont pu – par leur exemple – favoriser le goût pour la musique religieuse italienne à Paris. Ces pièces, qui n'ont jamais rencontré l'indifférence des contemporains, sont néanmoins en contradiction – Jean-Jacques n'en est plus à une près! – avec la position esthétique formulée dans l'article «Mottet» du *Dictionnaire*, position selon laquelle «les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puisse dire les paroles, toute autre expression dans le Chant est un contresens»⁶³. Pourtant, Rousseau ne met-il pas tout en œuvre – dont ... les pouvoirs de l'harmonie! – dans son *Salve regina* (entre autre exemple), pour dépeindre et imiter les soupirs, les gémissements et les pleurs des enfants d'Eve? Pouvait-il, en héraut d'un «art humain» fondé sur le sentiment, rejeter cet aspect de sa propre musique? Peut-être est-ce en cela que ses pièces latines offrent encore pour nous quelque attrait; leurs maladresses n'enlèvent rien de leur sincérité et l'on écoute toujours l'*Ecce sedes hic tonantis* avec plaisir⁶⁴.

63 Rousseau, *Dictionnaire*, in OC, vol. V, pp. 912–913.

64 Bernard Gagnebin, «Les écrits sur la musique, la langue et le théâtre», in Rousseau, OC, vol. V, p. XXVIII.

Annexe

Contenu du manuscrit F-Pn Rés. Vm⁷ 667, «Musique latine», pp. 364–460.

Titres pris en tête de partition	Mouvements	Paginations	Métriques	Longueurs en mesures	Tonalités générales
<i>Salve Regina</i> [violons, cors, altos, basses et bas-dessus]	<i>Salve Regina</i> Amoroso <i>Ad te clamamus</i> <i>O clemens</i> Andantino	pp. 364–371 pp. 372–374 pp. 374–382	♩ 3/8 3/8	123 49 154	Sol maj. sol min. Sol maj.
<i>Motet à deux Voix/</i> <i>Pour Madame de Nadaillac</i> <i>Abbesse de Gomerfontaine/</i> <i>qui a fourni les paroles</i> [<i>Quam dilecta</i> pour deux bas-dessus et Bc]	<i>Quam dilecta</i> Andantino Grazioso <i>Et enim</i> Larghetto <i>Elegi abjectus esse</i> Largo [alternant avec:] <i>Magis quam habitare</i> Allegro	pp. 383–385 pp. 386–387 pp. 388–391 	♩ 3/8 C 3/8	50 85 113 	Fa maj. la min. Fa maj.
<i>Leçon de Tenebres</i> [bas-dessus et Bc]	<i>Quomodo sedet sola</i> [récitatif] <i>Plorans ploravit</i> Largo [air] <i>Migravit Judas</i> [récitatif] <i>Via Sion</i> Larghetto [air-récitatif] <i>Jerusalem convertere</i> Andantino [air] <i>Ego quasi agnus</i> Larghetto [air] <i>Cogitaverunt</i> [récitatif] <i>Mittamus lignum</i> Allegro moderato [air] <i>Dedi dilectam</i> Andante [air] <i>Mittamus lignum</i> Allegro moderato [air]	p. 396 pp. 396–398 p. 398 pp. 398–400 pp. 400–401 p. 402 p. 402 pp. 402–403 pp. 403–404 p. 404	C 3/4 C C 2/4 6/8 C [C] 3/8 C	6 69 8 24 56 31 2 9 28 11	Si b maj. Si b maj. mi min. mi min. Sol maj. sol min. Do maj. Do maj. Do maj. Do maj.
<i>Mottet à voix seule en Rondeau</i> [<i>Principes persecuti sunt</i> pour bas-dessus et Bc]	<i>Principes persecuti sunt</i> Andantino Grazioso <i>Iniquitatem</i> Allegretto (1 ^{re} reprise) <i>Erravi</i> Andante (2 ^e reprise)	p. 405 pp. 405–406 pp. 407–408	3/4 2/4 2/4	22 36 40	Fa maj. Si b maj. fa min./ Fa maj.
[<i>Ecce sedes hic tonantis</i> pour violons, traversos, cors, altos, basses et bas-dessus]	<i>Marcia</i> maestoso <i>Ecce sedes hic tonantis</i> Récitatif <i>Quatis ara quanta sedes</i> Moderato <i>Quam tibentes</i> Andante-Largo- D.C. <i>Hinc facesse</i> Allegro non troppo <i>Sit perennis</i> Andante grazioso	pp. 409–412 p. 413 pp. 414–429 pp. 430–436 pp. 436–448 pp. 449–460	C C 3/4 2/4 – 3/4 3/8 ♩	19 6 104 129 197 47	Mi b maj. ré min. Si b maj. sol min./ Si b maj. Mi b maj. Sol maj.

«J'ai imaginé un genre de drame»: une réflexion sur la partition musicale du mélodrame de *Pygmalion*

Jacqueline Waeber

Introduction

Le point de départ de cet article s'ancre dans une réflexion sur le *Pygmalion*, scène lyrique de Jean-Jacques Rousseau (texte) et Horace Coignet (musique), créé en 1770¹, et plus particulièrement sur la fonction des ritournelles musicales de ce mélodrame, qui n'a jusqu'à présent guère suscité l'intérêt des chercheurs. Seul J. Van der Veen s'était livré à une analyse musicale *stricto sensu* de ces ritournelles². Son approche est malheureusement datée et pêche par le manque de considération envers les implications texte-musique. Ce n'est pas le cas des deux contributions d'Alain Cernuschi³, qui sont des textes de référence pour la connaissance de ce *Pygmalion*, et où le complexe tissu de relations texte-musique est analysé de manière quasi-définitive, ainsi que la conception rousseauiste du récitatif obligé qui est à l'origine de *Pygmalion*.

Il y a sans aucun doute deux raisons évidentes quant au manque d'intérêt des chercheurs pour la partition musicale de Coignet: d'une part sa très médiocre qualité artistique, et d'autre part sa rareté. La musique de Coignet était connue jusqu'à présent sous trois formes manuscrites, avant que je ne découvre en 1995 un exemplaire de la première édition, sous forme de parties séparées, imprimée durant l'hiver 1770–1771 chez Castaud à Lyon. C'est sur la base de ce jeu de parties que j'ai pu entreprendre la première édition critique du texte et de la musique de cette scène lyrique.

- 1 Quant à la genèse de cette oeuvre, cf. Jean-Jacques Rousseau, Horace Coignet: *Pygmalion*, scène lyrique. Edition (texte et musique) J. Waeber. Genève, Editions Université-Conservatoire de musique, 1997, *Introduction*, pp. VIII–XIV. Cette édition sera dorénavant abrégée *Pyg*.
- 2 J. Van der Veen: *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme*. La Haye, Nijhoff, 1955.
- 3 Alain Cernuschi: «Le monologue et l'émergence du mélo-drame dans l'invention de *Pygmalion* de Rousseau». *Travaux du SETH*, Université de Neuchâtel, 2, 1990, pp. 43–75; Id.: «La musique projetée dans *Pygmalion* de Rousseau ou l'enjeu du principe d'alternance entre paroles et musique aux origines du mélodrame». *Equinoxe, revue romande de sciences humaines*, n° 9, printemps 1993, Fribourg, pp. 37–55.

Il était cependant intéressant de confronter les implications esthétiques de cette scène lyrique avec le débat mené en parallèle, notamment par Rousseau, sur l'émancipation de la musique instrumentale. Non pas que Rousseau ait revendiqué cette émancipation en des termes francs; sur ce point, Diderot se sera montré plus progressiste que son collègue Encyclopédiste, sans pour autant éviter les contradictions. Mais les écrits musicaux de Rousseau se font l'écho, d'ailleurs parfois inquiet, de cette musique instrumentale dotée d'un pouvoir si *expressif*. Dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle, l'idée d'expression est d'autant plus malaisée à accepter que l'on se heurte encore et toujours au concept d'imitation, même si celui-ci est progressivement affaibli par les attaques de certains Encyclopédistes, Diderot en tête. La lente érosion du concept d'imitation va permettre le glissement vers le concept d'expression, et par conséquent une acceptation progressive de la musique instrumentale indépendante d'un support textuel. Mais cette justification d'une musique purement instrumentale doit aussi beaucoup à la mise en place des concepts suivants: l'«idée accessoire» proposée par Rousseau, et le «hiéroglyphe» défendu par Diderot dès 1751 dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*. Deux concepts dont l'origine se situe de manière évidente dans l'univers linguistique et qui trouveraient une mise en pratique, quoiqu'encore fort embryonnaire, dans les ritournelles instrumentales de la scène lyrique de *Pygmalion*, dont le rôle reste encore aujourd'hui à définir.

1.1 La partition de Coignet

Pygmalion, scène lyrique ou le «premier mélodrame» de l'histoire de la musique: c'est ainsi qu'est présentée le plus souvent cette oeuvre hybride associant musique et texte *parlé*. Il s'agit d'un monologue du statuaire Pygmalion, d'une durée d'environ une demi-heure, avec sur la fin six répliques de Galathée. Ce monologue est entrecoupé à des moments bien précis (didascalies, fins de paragraphe) par vingt-six ritournelles d'une durée variable, comportant de deux à vingt mesures. La musique est l'oeuvre d'un musicien amateur, le Lyonnais Horace Coignet (1736–1821), sauf pour deux notables exceptions, sur lesquelles je reviendrai. La réalisation musicale de Coignet se compose d'une *Ouverture* tripartite (*Allegro-Andantino-Presto*), jouée en guise de lever de rideau avant que ne débute le monologue. Cette page est de loin la contribution la plus importante tant sur le plan de la durée (8'35") que de l'écriture, ici incontestablement plus achevée et moins malhabile que dans les pages suivantes (*Pyg*, pp. 2–14, 17–22), dont les durées oscillent entre quatre secondes et une minute cinquante secondes (cf. annexe: *Table des minutages et tonalités des ritournelles*, p. 179).

L'orchestre de *Pygmalion* n'est pas très fourni: outre les instruments du quatuor à cordes, les vents (un hautbois, une paire de cors et un basson) ne sont sollicités que pour les mouvements extrêmes de l'*Ouverture* et sept des vingt-six ritournelles⁴. Au sujet de la qualité musicale de la réalisation de Coignet, personne ne songera à contester l'assertion suivante: il s'agit bien de l'ouvrage d'un musicien amateur. Les maladresses d'écriture, tant sur le plan de l'harmonie que de l'instrumentation, sont plus que nombreuses, mais il n'entre pas dans le cadre de cet article d'en dresser la liste. La seule lecture de la partition intégrale révèle déjà une disproportion flagrante entre l'*Ouverture* et les vingt-six ritournelles. Déséquilibre temporel qui devient tout à fait flagrant à l'audition⁵, étant donné qu'après l'*Ouverture* viennent s'enchaîner les *Andante* n° 1 et 2, le monologue de Pygmalion ne commençant qu'après l'*Andante* n° 2.

Les premier et troisième mouvements de cette *Ouverture* pourraient bien provenir d'une composition antérieure de Coignet, comme l'indiquent les éléments suivants: tout d'abord, celui déjà signalé quant à la facture bien plus élaborée de ces deux mouvements par rapport au reste de la partition. Mais il faut également rappeler les circonstances obscures ayant précédé la création de cette oeuvre sur les planches de l'Hôtel-de-Ville de Lyon, le 19 avril 1770, en présence de Rousseau et de son musicien. Arrivé à Lyon le 10 avril de cette même année, le philosophe n'aurait rencontré Coignet que trois jours plus tard, lors du «grand concert de cette ville (c'était un vendredi-saint)»⁶, c'est-à-dire un vendredi 13 avril⁷. Les deux hommes sympathisent et dès le lendemain, Rousseau montre à Coignet le texte de la scène lyrique de *Pygmalion*. Six jours plus tard, soit le jeudi 19 avril, le monologue est représenté sur la scène d'un théâtre privé. Le laps de temps entre la rencontre Coignet-Rousseau

4 Bien que la partition de Coignet ne donne pas de basse chiffrée et que son instrumentation ne mentionne nulle part un clavecin, il est cependant recommandé d'ajouter cet instrument, ceci afin d'étoffer la masse sonore, comme dans l'*Ouverture*, et de donner plus de mordant rythmique à certaines ritournelles jouées dans un contexte dramatique: il s'agit surtout des *Allegro* n° 7, 11, 18, 25 et de l'*Allegro con sordini* n° 26, mais certaines ritournelles aux tempi plus lents gagneraient également à être étoffées de la sorte. L'apport du clavecin a ainsi été justifié lors de la représentation genevoise de *Pygmalion*: cf. note suivante.

5 Nous nous basons sur l'audition intégrale de *Pygmalion* qui a été donnée au Conservatoire de Musique de Genève le 4 septembre 1997.

6 Horace Coignet: «Particularités sur J. J. Rousseau, pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770». [Récit manuscrit d'Horace Coignet réalisé par celui-ci à l'intention de Charles Pougens, membre de l'Institut]. MAHUL, A.: *Annuaire nécrologique, [...] IIème année* (1821). Paris, 1822, pp. 123-128; cit. p. 123. Ce récit, vraisemblablement dicté par Coignet à Charles Pougens, a été établi une année avant la mort du musicien lyonnais. (= [Coignet]: 1822).

7 Ralph A. Leigh: *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Genève, Institut et Musée Voltaire; Oxford, The Voltaire Foundation, 1995, 51 vol; vol. XXXVIII, A592, note explicative b.

et la création de l'œuvre est suffisamment bref pour que l'on s'autorise à penser que Coignet avait déjà dans ses affaires une *Ouverture* toute prête. Hypothèse qui gagne à être mise en parallèle avec l'origine du mouvement lent *Andantino* de cette même *Ouverture*. Si l'on en croit les dires de Coignet, ce mouvement aurait été composé expressément par Rousseau à l'intention de sa scène lyrique de *Pygmalion*, tout comme la «ritournelle des coups de marteau» (l'*Andante* n° 2) afin «qu'il y eût quelque chose de lui dans cette musique»⁸. En effet, comme le signalent systématiquement les principales sources manuscrites de la musique ainsi que l'édition imprimée aux frais de Coignet durant l'hiver 1770–1771, le mouvement lent de l'*Ouverture* et l'*Andante* n° 2 sont bien «de Mr. Rousseau». Mais en réalité, l'*Andantino* de l'*Ouverture* a été composé en 1744: Rousseau a tout simplement repris l'*Air des Songes* extrait de la première entrée (*Hésiode*) de ses *Muses galantes*, en se gardant bien de le faire savoir... Notons enfin que contrairement aux premier et troisième mouvements de l'*Ouverture*, lesquels font appel au tutti, dix-neuf ritournelles sur les vingt-cinq (nous ne comptons pas l'*Andante* n° 2 de Rousseau) se contentent du seul concours du quatuor à cordes. Seules les ritournelles n° 10, 19 et 26 (quatuor et deux cors), n° 16 (quatuor, deux cors à l'unisson et basson), n° 21 (quatuor et basson), et n° 22 (quatuor, deux cors et hautbois) font appel à une instrumentation qu'on serait néanmoins bien en peine de qualifier de plus fournie. Six jours pouvaient alors bien être suffisants pour que Coignet compose les vingt-cinq ritournelles restantes.

Reste que le caractère de *pasticcio* de l'*Ouverture*, dont on sait au moins avec certitude qu'elle est de la plume de deux compositeurs, pourra laisser perplexe plus d'un auditeur, tant la facture des premier et troisième mouvements de Coignet se démarque de celle de l'*Andantino* central de Rousseau. S'il est quelque peu outré de juger les deux mouvements de Coignet comme harmoniquement élaborés, il faut bien considérer que ceux-ci sont beaucoup plus écrits que la page extraite des *Muses galantes*. D'où un certain déséquilibre à la fois stylistique et auditif, faisant d'autant plus ressortir la simplicité de l'*Andantino*. Simplicité due à l'écriture à trois voix, avec l'alto doublant systématiquement la basse, tandis que le deuxième violon se permet bien rarement de quitter la voix du premier. Cependant, cette page permet d'y vérifier un authentique don mélodique dont le compositeur Rousseau, si souvent sujet aux critiques, pouvait vraisemblablement se prévaloir sans rougir.

8 [Coignet]: 1822, p. 124.

Exemple 1: *Pygmalion*, Andante de l'Ouverture (Pyg, p.15)

Exemple 1 (suite)

Cet Andante est de Mr. Rousseau

Andantino

VL. I
[sotto voce] 3 3 F [sotto voce] [poco F] [P poco F]

VL. II
sotto voce 3 3 F sotto voce poco F P poco F

Alto
pizzicato

Basso
[pizzicato]

Exemple 1 (suite)

Exemple 1 (suite)

Exemple 1 (suite) is a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into six measures. The first two staves (Violin I and Violin II) have dynamic markings: [F] in the first measure, F in the second, and Pmo in the fifth. The third staff (Viola) has dynamic markings: [Sotto voce] in the second measure and rinf. in the sixth. The fourth staff (Cello/Double Bass) has dynamic markings: [Sotto voce] in the second measure and rinf. in the sixth. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Exemple 1 (suite)

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into six measures. The first two measures are marked *F* (Forte). The third measure is marked *[sotto voce]* and *sotto voce*. The fourth measure is marked *[poco F]* and *poco F*. The fifth measure is marked *P* (Piano). The sixth measure is marked *[poco F]* and *poco F*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

A cette *Ouverture* viennent encore s'enchaîner deux ritournelles (*Andante* n° 1 et 2 dite «des coups de marteau», de la plume de Rousseau). Avant d'aborder les implications de ce terme de «ritournelle» (cf. *infra* p. 171 sq.), on relèvera dans le titre donné à l'*Andante* n° 2 une intention clairement descriptive. Laquelle n'apparaît sans doute pas de la manière la plus évidente à l'auditeur: s'il y a bien intention descriptive, celle-ci doit être rendue par l'alternance syncopée des croches jouées par le groupe violon 1 et violon 2 et celles jouées par le groupe alto et basse des mes. 3-4, 9-10 (cf. ex. 2 pp. 155-157).

Les ritournelles *Andante* n° 9 et 12 traduisent également des gestes du statuaire, à savoir pour la première ritournelle le geste de Pygmalion voulant lever le voile recouvrant la statue de Galathée, puis l'abandon de son geste, «comme effrayé» (*Pyg*, p. 33), et pour la seconde ritournelle le moment où après avoir donné un coup de ciseau, Pygmalion sent pour la première fois la chair de Galathée (*Pyg*, p. 38).

A l'exemple des *Andante* n° 9 et 12, la plupart des autres ritournelles se distinguent par leur brièveté (cf. annexe: *Table des minutages et tonalités des ritournelles* p. 179). Ces ritournelles doivent précisément être traduites comme autant de «gestes» musicaux, ce qui vient renforcer la lecture pantomimique de celles-ci. La pantomime est indéniablement l'un des aspects fondamentaux de *Pygmalion*. Un exemple bien précis tiré de la partition de Coignet permettra de le démontrer de manière tout à fait concrète. Avant que ne commence à proprement parler le monologue du statuaire, une introduction musicale fait entendre un bloc composé par trois pièces: l'*Ouverture*, l'*Andante* n° 1 puis l'*Andante* n° 2. La durée approximative de ce bloc est de douze minutes. Si l'*Ouverture* en trois mouvements forme musicalement un tout, on est en revanche beaucoup plus sceptique quant au bien-fondé de la succession des deux ritournelles. L'*Andante* n° 1 (Fa majeur) s'achève sur un accord suspensif (cf. ex. 3 p. 158), accord lui-même suivi de deux mesures de silence. La dernière de celles-ci, luxe de précision, est encore surmontée d'un point d'orgue. Quelle est l'utilité pour les musiciens que d'avoir sous les yeux ces deux mesures à compter, si ce n'est pour indiquer que sur la scène, Pygmalion se livre à une pantomime? En effet, on imagine mal l'enchaînement résultant entre ces deux *Andante*, même avec une pause aussi rigoureusement indiquée qu'exigée entre le dernier accord de la première ritournelle et le début de l'*Andante* n° 2 de Rousseau, ce dernier débutant sur la tonique de Fa majeur (cf. ex. 2 p. 155). Cet enchaînement est à ce point malaisé que lors de la représentation genevoise de *Pygmalion*⁹, les musiciens ont tout

9 Cf. n. 5.

Exemple 2: *Pygmalion*, Andante n° 2, Coups de marteau (Pyg, p. 25)

Cet Andante est de M. Rousseau

Andante Nr. 2

VI. I

VI. II

Viola

Basso

[P]

[P]

[P]

[P]

Exemple 2 (suite)

The musical score for Example 2 (suite) consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into four measures. The first two measures show a melodic line in the upper staves with slurs and ties, and a bass line with eighth notes. The last two measures show a change in the upper staves with slurs and ties, and a bass line with eighth notes. Dynamics include 'P' (piano) and 'D' (forte).

Exemple 2 (suite)

Musical score for Example 2 (suite), measures 8-11. The score is written for four staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Measure 8 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The first two staves have a melodic line with a slur and a fermata. The third and fourth staves have a bass line with a slur and a fermata. Measure 9 continues the melodic and bass lines. Measure 10 continues the melodic and bass lines. Measure 11 ends with a double bar line. Dynamics include *[F]* (forte) and *F* (forte).

simplement inversé l'ordre de ces deux *Andante*, de manière à ce que l'accord suspensif de l'*Andante n° 1* introduise le début du monologue de Pygmalion. Lors du Festival International de Lyon de 1980 où la scène lyrique fut également représentée, on s'est autorisé le même stratagème. Or, celui-ci aurait pu être évité, à la condition *sine qua non* que l'acteur se livre entre les deux *Andante* à une pantomime suffisamment développée. Ce qui malheureusement ne fut pas le cas à Genève. Pourtant, le texte de Rousseau est des plus explicites quant à l'exigence d'une pantomime avant le début du monologue. Le texte de la scène lyrique s'ouvre sur une longue didascalie en deux parties: si la première s'attache en toute logique à rendre compte de la géographie des lieux et du décor, la seconde décrit l'activité du statuaire, laquelle peut d'ailleurs être facilement décomposée en trois temps:

- [1] Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste;
- [2] puis se levant tout à coup, il prend sur sa table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques unes de ses ébauches,
- [3] se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.¹⁰

L'*Ouverture*, tant dans sa rythmique que dans sa tonalité de Ré majeur pour les mouvements extrêmes, se prête certes mal à soutenir musicalement la rêverie «d'un homme inquiet et triste». Il faut donc la considérer comme une musique fonctionnelle d'avant le «lever de rideau». Cette interprétation peut être encore confortée dans ce qui a été soutenu plus haut, toujours au sujet de cette *Ouverture*, considérée comme un «corps étranger» au sein de la scène lyrique. Par conséquent, c'est avec l'*Andante n° 1* que commence véritablement la scène lyrique de *Pygmalion*, d'autant plus que cette ritournelle rend assez bien compte du temps [1] de la didascalie (*Pyg*, p. 23).

Toujours selon des critères d'interprétation pantomimique de ces ritournelles, le temps [2] de la didascalie, qui marque le premier geste brusque du statuaire, serait amené par l'accord suspensif final de l'*Andante n° 1* (cf. ex. 3 p. 159). L'action décrite dans le temps [2] est à la fois moins statique et plus développée que dans [1] et [3], ce qui devrait permettre de respecter l'enchaînement original des ritournelles *n° 1* et 2.

Il n'y aurait guère de sens à établir dans cet article un catalogue des procédés descriptifs relevés dans la partition de Coignet. Tout au plus pourra-t-on mentionner quelques caractéristiques inhérentes à la partition de cette scène lyrique. La plus notable ressortant particulièrement à l'audition concerne l'aspect fragmentaire donné par l'ensemble des ritournelles: fragmentaire par leur brièveté, qui empêche tout développement. Aucune des vingt-cinq ritour-

¹⁰ *Pyg*, p. 1.

Exemple 3: *Pygmalion*, Andante n° 1, fin (Pyg, p. 24)

26

[FF] P *smorz.*

FF P *smorz.*

FF [P] [*smorz.*]

FF [P] [*smorz.*]

nelles composées par Coignet ne va plus loin que la simple exposition d'un matériau mélodique toujours sommaire, la seule forme de développement étant la répétition, et encore faut-il que les dimensions toujours modestes des ritournelles le permettent. A vouloir chercher une cohérence purement musicale dans l'agencement des ritournelles de Coignet, J. Van der Veen a dressé un bilan purement négatif, en fustigeant ce qu'il appelle «le manque de logique tonale dans la succession des morceaux»¹¹. A la décharge de Coignet, il faut dire qu'on serait bien en peine de créer ladite logique à partir de ritournelles au matériau musical aussi sommaire. Toujours selon le musicologue belge, le principal facteur d'illogisme tonal est constitué par les cadences conclusives de ces ritournelles. A l'exception de l'*Andante n° 2* de Rousseau, aucune ritournelle ne s'achève par une cadence conclusive sur la tonique. On a déjà eu un exemple avec la fin suspensive de l'*Andante n° 1* (cf. ex. 3 p. 159) et on dénombre quatre autres ritournelles se terminant de manière similaire, pour vingt-et-une demi-cadences (arrêt sur la dominante, mais pas nécessairement celle de la tonalité de départ). L'intention *extra-musicale* de tels gestes musicaux suspensifs est ici aussi transparente que maladroite dans sa réalisation: la ritournelle dépourvue de cadence conclusive n'est pas considérée comme un morceau en soi, mais *se lie* au texte de monologue qu'elle précède. A titre anecdotique, on donnera ici la lecture proposée par Van der Veen, pour qui «la déclamation [est devenue] une espèce de pont entre les interludes, qui ne veulent pas être trop indépendants les uns des autres. Mais ce raisonnement ne rendait pas nécessaire le manque de logique tonale; ici Coignet a commis une erreur d'esthétique [d'autant plus lourde que l'*Andante n° 2* de Rousseau commence et se termine en Fa majeur: les cadences suspensives de toutes les ritournelles de Coignet doivent être] sans doute [une] idée de Coignet seulement [sic]»¹².

Sans pour autant se livrer à une analyse musicale de la partition – mais cela en vaut-il vraiment la peine? Alain Cernuschi s'est néanmoins attaché à étudier la nature du lien entre les parties du monologue et les ritournelles. Si vingt-deux d'entre elles sont concernées par une didascalie (c'est-à-dire qu'elles interviennent à un moment où une action ou un affect est décrit par la didascalie), les quatre autres ritournelles restantes interviennent entre deux paragraphes du monologue de Pygmalion. Pour les vingt-deux premières ritournelles, Cernuschi a relevé deux types de didascalies au sein du texte de *Pygmalion*, celles «prescrivant une action» et «celles marquant un affect de parole»¹³. S'il ne fait aucun doute que les didascalies d'action s'adressent

11 Van der Veen: 1955, p. 10.

12 Id., p. 10–11.

13 Cernuschi: 1993, p. 43.

à l'acteur¹⁴, il semble que le second type de didascalie, relatif à «un affect de parole» détermine un peu trop précisément dans sa formulation le destinataire. La didascalie *Tendrement* de l'exemple suivant ne pourrait-elle pas aussi être destinée aux musiciens (cf. ex. 4)¹⁵? Un raisonnement identique peut être appliqué pour l'*Allegro n° 18* et la didascalie *Impétueusement* (Pyg, p. 42).

Exemple 4: Pyg, p. 39

+ , *Tendrement.*

14. *Largo [con espressione]*

Si la question quant à la destination de ces didascalies *d'affect* reste ouverte, il ne faudrait pas rejeter l'hypothèse vérifiant que celles-ci soient considérées comme source d'information pour la ritournelle qui vient s'y insérer. L'exemple de la ritournelle n° 22¹⁶ terminera cette discussion: dans

14 Nous donnons ici quelques unes de ces didascalies d'action à titre d'exemple:

«Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque tems en rêvant les bras croisés» (Pyg, p. 27);

«Il s'asseye et contemple tout autour de lui» (id., p. 29);

«Il la voit s'animer, et se détourne saisi d'effroi et le coeur serré de douleur» (id., p. 50).

15 Pyg, p. 39. Cette hypothèse peut être également motivée par le fait que l'adverbe *Tendrement* fait l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau: cf. p. 169.

16 Pyg, p. 47.

une édition du texte de *Pygmalion* vraisemblablement imprimée en 1771, la didascalie a été légèrement modifiée par l'ajout de l'adverbe *Lentement* en tête de phrase («*Lentement. Il revient à lui [...]*»). Cette modification devait se trouver dans la copie manuscrite ayant servi de source à cette édition de 1771¹⁷: aussi ce *lentement* aurait bien pu être ajouté en tant que commentaire musical d'ordre interprétatif, d'autant plus qu'elle correspond musicalement à la ritournelle n° 22 *Amoroso* (cf. ex. 5 p. 163).

Reste à déterminer quelle est la fonction des ritournelles de *Pygmalion*: doivent-elles annoncer, postluder, bref, ont-elles plus généralement fonction de commenter la déclamation du statuaire? C'est vers cette définition que semble se diriger Cernuschi, en se basant sur la définition rousseauiste du récitatif obligé, modèle de référence idéal de la scène lyrique de *Pygmalion*. Or, cette dernière ne peut être qu'un monologue, car «dans un dialogue, l'échange entre interlocuteurs ne laisse pas d'espace d'intervention au musicien pour prolonger l'expression des paroles. L'absence d'interlocuteur dans le monologue libère une place que le musicien occupe formellement, non comme antagoniste, mais comme *interprétant* de la parole du personnage»¹⁸. Si dans un dialogue, il y a impossibilité pour le musicien de prolonger l'expression des paroles, cela présuppose que la musique doit nécessairement avant et après chaque tirade des personnages annoncer et commenter le texte. Ce qui limite singulièrement le rôle de ce «discours musical» et le ramène au rang de subalterne par rapport au discours des acteurs, ou plus exactement au rang d'*interprétant*. Tant que l'instance du monologue est respectée, poursuit Cernuschi, *la musique peut s'articuler au discours*. Mais quel est ici le type d'articulation? Les ritournelles instrumentales du récitatif obligé (lequel est le point de départ de la réflexion de Cernuschi), et à plus forte raison celles de *Pygmalion*, ne doivent pas tant être considérées comme des articulations *supplémentaires* greffées sur celles du discours de l'acteur: la situation scénique dialogique évacuée au profit d'un monologue se verrait en quelque sorte reproduite dans un nouveau dialogue *acteur-musique*. Ces deux termes (acteur et musique) doivent plutôt être considérés comme le double rouage d'un nouveau langage expressif, qui ne peut se développer par le seul apport de la parole, et où les apports respectifs texte-musique *ne peuvent être ordonnés*

17 Rappelons que le *Pygmalion* a été créé à Lyon en avril 1770, et que les premières impressions du texte ont été faites à partir de copies manuscrites, certaines d'entre elles réalisées dans le sillage de ces représentations lyonnaises. Il n'est donc pas impossible que la copie ayant servi de base à cette édition de 1771 proviennent directement d'une «souche» lyonnaise. Sur les manuscrits et les premières éditions du texte de *Pygmalion* entre sa création et 1782, cf. *Pyg*, *Notice bibliographique*, pp. 81–86.

18 Cernuschi: 1990, p. 65.

Exemple 5: Pyg, p. 47

flutes
calme^{e1}



^dIl revient à lui^d par degrés avec un
mouvement d'assurance et de joie.

22. Amoroſo

Oboe
[P]

Corno I
in Do
P

Corno II
in Do
P

VI. I
[P]

VI. II
[P]

Viola
P

Basso
P

hiérarchiquement. On le voit, le simplisme de la facture des ritournelles de Coignet cache une conception des plus novatrices quant aux fonctions dévolues à la musique instrumentale. Il est par ailleurs révélateur que Cernuschi, dans un autre passage de ce même article, attribue aux ritournelles de Coignet des vertus cette fois-ci «essentiellement pantomimiques»¹⁹. Mais au moins Cernuschi, contrairement à Van der Veen, reconnaît-il la principale innovation du mélodrame rousseauiste, à savoir la mise en place d'un nouveau concours expressif où la pantomime est doublée au savoir-faire du musicien. Savoir-faire qui accède ici à «une dignité égale à [la déclamation et à la pantomime], puisque l'orchestre a une «voix» qui atteint à une «expression analogue» aux silences chargés d'expression de l'acteur»²⁰.

1.2 Le langage de Pygmalion

La pantomime est l'un des trois vecteurs essentiels de communication *expressive* exigés par la scène lyrique de *Pygmalion*. Pour celle-ci, Rousseau a donc conçu un triple médium expressif, constitué par les trois formes de langage que sont la déclamation, la musique et la pantomime. Si c'est à l'oreille de décrypter les messages expressifs de la musique et de la déclamation, le langage de la pantomime s'adresse quant à lui exclusivement à l'oeil. «Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions»²¹: pour Rousseau, la langue des gestes, «[dictée par] les besoins», a précédé la parole, «[arrachée par] les passions»²². La facilité et l'attachement moindre aux conventions de cette langue gestuelle font que dans la vision historico-utopique de Rousseau, ce langage est antérieur à la parole. Une antériorité temporelle qui le rend par conséquent *supérieur* à la parole dans le domaine de l'éloquence:

«Mais le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Trasibule abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant son cachet sur la bouche de son favori, Diogène se promenant devant Zenon, ne par-

19 Id., p. 45, n. 6.

20 Id., p. 66–67.

21 Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues [...]. Oeuvres complètes, V: Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris, Gallimard (la Pléiade), 1995, p. 376. Ce volume sera dorénavant abrégé OC V.

22 Id., p. 380.

loient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eut aussi bien exprimé les mêmes idées? [...] L'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles: [...] *les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchasse le plus d'images*»²³.

Le langage des gestes est d'autant plus supérieur, qu'il peut dire la chose en étant quasiment la *chose même*: signifiant et signifié tendent à se fondre en un, alors que leur différence est accentuée dans la parole. Mais si la supériorité du langage gestuel est telle, pourquoi Rousseau lui adjoint-il le concours de la parole? La réponse est donnée en théorie dans l'*Essai sur l'origine des langues*, et en pratique dans la scène lyrique de *Pygmalion*, où pantomime et discours sont deux vecteurs d'expression auxquels correspondent deux *degrés* d'expression. Si Rousseau estime que «la seule pantomime sans discours laissera [le spectateur] presque tranquille», «le discours sans geste [...] arrachera [quant à lui] des pleurs». Et de conclure que si «les signes rendent l'imitation plus exacte, [...] l'intérêt s'excite mieux par les sons»²⁴. Est-ce dire que le discours viendrait se greffer au langage gestuel afin d'en augmenter le pouvoir d'éloquence? L'image est sans doute trop réductrice: il faut rappeler que pour Rousseau, le geste est antérieur à la parole, car l'homme a d'abord eu à exprimer ses besoins avant ses passions: c'est le thème du Chapitre II de l'*Essai sur l'origine des langues*, intitulé «Que la pre[m]ière invention de la parole ne vint pas des besoins mais de la passion»²⁵:

«Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colère qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler, on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître; *mais pour émouvoir un jeune coeur, pour repousser un agresseur injuste la nature dicte ses accens, des cris, des plaintes*: voila les plus anciens mots inventés»²⁶.

Ce langage du besoin qui correspond en quelque sorte à un premier degré de l'expression n'implique pas pour Rousseau un échange communicatif: «on prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins; cette opinion me paroît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins fut d'écarter les hommes et non de les rapprocher»²⁷. La parole, née du langage

23 Id., pp. 376–377; c'est nous qui soulignons.

24 Id., p. 378.

25 Id., pp. 380–381.

26 Ibid; c'est nous qui soulignons.

27 Id., p. 380.

des passions, correspondra quant à elle à un deuxième degré de l'expression, où cette fois un échange communicatif est requis, que ce soit «pour émouvoir un jeune coeur [ou] pour repousser un agresseur injuste». Comme il a été dit plus haut, ce premier degré de l'expression paraît être dans un premier temps supérieur par son immédiateté: langage direct, où la chose à dire et la chose dite tendent à se confondre, tandis que le deuxième degré aggrave la séparation entre ces deux termes. La chose à dire (les passions) sont rendues ainsi par des signes vocaux, qui prennent quant à eux la forme «des accens, des cris, des plaintes». C'est la première mise en place d'une langue *de conventions*, car d'essence métaphorique:

«[les] premières expressions [du langage des passions] furent des Tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après»²⁸.

Langage métaphorique, donc plus arbitraire: mais n'est-ce pas justement de cet arbitraire que va émerger toute sa force expressive²⁹? A cela vient s'ajouter la dimension capitale de la temporalité. La pantomime, art purement destiné à l'oeil, et sur ce plan parent de la peinture, ne possède pas la temporalité propre au discours, que celui-ci soit poétique ou musical, dans la mesure où le signe de la pantomime nous frappe immédiatement. L'absence de linéarité temporelle de la langue des gestes la met cette fois en position d'infériorité expressive face à la langue plus conventionnelle des passions:

«Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles [...]. Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le coeur et d'enflammer les passions, c'est tout autre chose. *L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés* vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même où d'un coup d'oeil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le tems de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet. La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. [...] Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons»³⁰.

19 Id., p. 45, n. 6.

20 Id., p. 66-67.

28 Id., p. 381.

29 On aura l'occasion de répondre à cette interrogation en fin de cet article lorsque seront abordées, dans un champ strictement musical, les notions d'idée accessoire et d'hiéroglyphe.

30 Id., pp. 377-378; c'est nous qui soulignons.

A travers *Pygmalion*, Rousseau semble bien être parti à la recherche de ce langage primitif désormais perdu, langage mythique car doté d'une charge expressive *immédiate*³¹. De ce fait, la portée théorique du mélodrame de *Pygmalion* occupe une place-clef dans l'évolution esthétique de Rousseau. Les implications esthétiques de *Pygmalion* ne doivent pas se cantonner au seul domaine musical, mais à celui de l'art scénique en général, qui comprend l'opéra, le théâtre et la pantomime. *Pygmalion* est aussi la mise en pratique des visées théoriques essentielles de Rousseau sur le langage, celui-ci compris dans le sens utopique propre au philosophe, c'est-à-dire le langage originel où langue des passions, quand la langue des gestes et la musique formaient une seule entité expressive. Sur ce point, Rousseau rejoint singulièrement Condillac, dans une définition du «terme de la musique [qui] comprend non seulement l'art qu'il désigne dans notre langue, mais encore celui du geste, la danse, la poésie et la déclamation»³².

Il a fallu que les implications expressives de la scène lyrique de *Pygmalion* soient jugées à ce point *extra-ordinaires* par Rousseau pour que celui-ci mette en place un nouveau dispositif d'expression dramatique. La scène lyrique de *Pygmalion* est bien révélatrice des changements décisifs, tant sur le plan de la *sensibilité* que sur celui de l'esthétique du drame, que ce dernier soit mis en musique ou non. C'est l'éclosion de cette «poésie qui veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage»³³. Autrement dit, une poésie qui exige une inflation de l'expressivité: dans sa *Lettre à M. Burney*, Rousseau dresse le tableau des conditions à réunir pour mettre sur pied ce «genre de drame»³⁴. Drame qu'il ne nomme pas – le manuscrit autographe de la *Lettre à M. Burney* s'arrête juste après ces trois mots, et donne en marge une indication non

31 De ce langage mythique émergent deux certitudes quant à sa physionomie, également relevées par Diderot et par Condillac, celle de son «holophrastie primitive», à l'origine du «mythe du monosyllabisme» propre à la linguistique du XVIII^e siècle: «Aux origines de la parole, un cri, un mot offraient le sens d'une phrase entière: ce n'est pas seulement une conviction «historique» unanimement partagée, de Condillac à Rousseau, c'est, chez beaucoup, un leitmotiv aux accents de légende, voire d'utopie» (Daniel Droixhte: *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600–1800). Rationalisme et révolutions positivistes*. Genève, Paris, Droz. 1978, p. 332). L'autre certitude est celle d'un langage constitué à parts égales de sons et de gestes, d'où l'expression de Condillac qui parle dans ce cas précis de «langage d'action» (Etienne Bonnot de Condillac: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Amsterdam, 1746, section II, § 67). Sur ce *topos* qu'a été la recherche sur l'origine des langues au siècle des Lumières, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage mentionné de D. Droixhte.

32 Condillac: 1746, section II, § 67.

33 Denis Diderot: *De la poésie dramatique. Oeuvres, IV: Esthétique-Théâtre*. Edition L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1331.

34 OC V, p. 448.

autographe: «L'Auteur allait parler de *Pygmalion*. note du copiste»³⁵. Quelles sont d'après Rousseau les conditions propres à enfanter ce nouveau drame? «[Lorsque] la violence de la passion fait *entrecouper* la parole par des propos *commencés et interrompus*, tant à cause de *la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer*, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder *en tumulte* les uns aux autres, avec une rapidité *sans suite et sans ordre*»³⁶. C'est l'excès des passions qui permet d'atteindre à un «au-delà» du discours. L'avènement de la forme mélodramatique est donc intrinsèquement lié à l'acmé émotionnel, lequel provoque une rupture au niveau de la cohérence discursive. Cohérence mise à mal car désormais incapable de trouver des «termes suffisans» pour rendre toute «la force des sentimens». Si les passions sont ici le moteur de cette nouveauté scénique, la parole (et plus précisément, la langue française) reste néanmoins frappée d'anathème, incapable de remplir pleinement son rôle de «véhicule» des passions.

2.1 «Renforcer l'expression»³⁷

«Ce *Pygmalion* avec sa statue moitié prose moitié musique [,] monstre du génie de Rousseau»³⁸ aura été, à l'exception du *Devin du village*, l'œuvre musicale indiscutablement la plus commentée et débattue du vivant de Rousseau. Outre la nouveauté formelle de ce monologue, basée sur l'association alors audacieuse entre musique et texte parlé, il y a eu les nombreuses et épineuses interrogations au sujet de la paternité de l'œuvre: ne dit-on pas encore aujourd'hui le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau en oubliant quasi-systématiquement le nom de l'obscur Coignet, alors que le philosophe n'est auteur que du texte, à l'exception des deux *Andante* déjà signalés? Mais surtout, la scène lyrique de *Pygmalion* illustre une problématique essentielle dans le débat esthétique-musical de la seconde moitié du XVIII^e siècle, à savoir les rapports entre musicien et poète³⁹.

35 Cernuschi: 1990, p. 73.

36 *Lettre à M. Burney*: OC V, p. 447; c'est nous qui soulignons.

37 Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article *Ritournelle*, OC V, p. 1028.

38 Ferdinando Galiani, Louise d'Epinaï: *Correspondance*, III. Paris, Desjonquères, 1994; cit. p. 207.

39 Chez Rousseau et dans le cas précis de *Pygmalion*, cette problématique jouera un rôle décisif dans le débat autour de la paternité de la scène lyrique, faussement attribuée au seul Rousseau jusqu'en 1775. Sur cette question, cf. Jacqueline Waeber: «*Pygmalion* et J.-J. Rousseau: «un grand poète, qui serait en même temps un peu musicien»». *Fontes Artis Musicae*, vol. 44/1, janvier-mars 1997, pp. 32-41.

Il ne fait guère de doute que le musicien Coignet a travaillé sous les ordres du poète Rousseau, même si aucun témoignage direct de la part de ce dernier ne permet de vérifier cette hypothèse. Nous possédons en revanche le document de Coignet, en sachant toutefois qu'il peut être sujet à caution quant à sa totale véracité⁴⁰. Mais c'est avant tout la réalisation musicale de Coignet pour cette scène lyrique qui permet de fonder cette hypothèse. Le manuscrit du texte de *Pygmalion*, achevé dès 1762 à Môtiers par Rousseau, comporte vingt croix marginales autographes signalant les emplacements musicaux prévus. Pour deux d'entre elles, Rousseau a même pris la peine de donner en marge de son manuscrit des indications d'ordre instrumental et interprétatif: «flûtes/calme» et «accords/basson» (cf. ex. 5 p. 163 et 6 p. 170).

L'indication concernant le basson trouve un écho dans la ritournelle *Andante moderato* n° 21 écrite par Coignet. Avec l'*Andante* n° 16, c'est la seule ritournelle où le basson est l'instrument soliste principal. La précision «accords» de Rousseau a été respectée par Coignet qui fait entrer l'instrument avec un motif en basse d'Alberti (cf. ex. 6 p. 170).

Quant à l'indication relative aux flûtes, on pourra objecter que l'orchestre de *Pygmalion* ne comporte pas ces instruments, mais un seul hautbois. Il est cependant assez remarquable que la seule ritournelle de *Pygmalion* où le hautbois joue un rôle soliste soit justement celle correspondant à cette indication de Rousseau⁴¹. La ritournelle correspondante donne l'indication de tempo *Amoroso* qui correspond bien au caractère pastoral de la flûte ainsi qu'à l'indication originelle «calme». Rousseau, pour qui l'italien *Amoroso* est quasiment équivalent en français de l'adverbe *Tendrement*, donne de ce dernier terme la définition suivante dans son *Dictionnaire de musique*: «Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose: mais le caractère de l'*Amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné»⁴².

40 Cf. Coignet: 1822, p. 124.

41 Horace Coignet, *Œuvres complètes de Rousseau*, Paris: Librairie de France, janvier 1771, pp. 198-200 et p. 201.

42 OC V, p. 1012.

43 Melchior-Friedrich Zimmer, Denis Diderot, Jacob Heinrich Meister: *Correspondance littéraire*, IX. Édition Tournoux, Paris: Garnier, 1879, p. 236.

40 Cf. n. 6.

41 Dans ces deux cas, nous ne prenons pas en compte les soli de hautbois et de basson donné dans l'*Allegro* de l'*Ouverture*, tant il nous semble clair que celle-ci n'a pas été composée expressément pour le *Pygmalion*.

42 OC V, p. 1115.

Exemple 6: Pyg, p. 45

accords
basson.^{e 1}

+ 2

Avec un enthousiasme plus pathétique.

21. *Andante moderato*

solo

Fag. *P*

VI. I *[P]*

VI. II *P*

Viola *P*

Basso *[P]*

2.2 Du vague en musique: idées accessoires et hiéroglyphes

Avant d'aborder la question de la musique instrumentale au prisme du *Pygmalion*, il est nécessaire de s'interroger sur la pertinence du terme de «ritournelle» couramment adopté pour évoquer les numéros de musique instrumentale entrecoupant le monologue de Pygmalion. Ce vocable trouve les faveurs du musicien lyonnais: «[Rousseau] me demanda de lui laisser faire [...] la ritournelle des coups de marteau»⁴³; «dans les vingt-six ritournelles qui composent la Musique de ce drame»⁴⁴. La ritournelle, telle qu'elle est exploitée dans *Pygmalion*, est en fait mentionnée par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* à l'article *Récitatif obligé*: «[le Récitatif obligé] entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, oblige pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre»⁴⁵. Les rédacteurs de la *Correspondance littéraire* emploient également ce terme de ritournelle dans leur recension de la scène lyrique le 15 janvier 1771: «[dans *Pygmalion*,] la musique n'est employée que pour couper, par différentes ritournelles, le discours de l'acteur, et pour exprimer son action ainsi que les divers mouvements dont il est agité»⁴⁶. Enfin, il faut signaler le texte de *Pygmalion* publié par l'éditeur Kurzböck en 1771, à l'occasion des représentations de la scène lyrique avec une musique de Franz Aspelmayr à Vienne durant la période du Carnaval, les 19 et 22 février 1772. Les emplacements des ritournelles d'Aspelmayr, qui diffèrent sensiblement de ceux de Coignet, sont rigoureusement signalés dans cette édition. Les pages sont divisées en trois colonnes, le texte tout à droite, tandis que les colonnes de gauche donnent respectivement la «description des ritournelles» et leur «durée»⁴⁷. Quant à Rousseau, il utilise ce terme à deux reprises après la création de *Pygmalion* en 1770 dans la *Lettre à M. Burney* (dont la rédaction initiale date de 1774), où ce terme s'applique de toute évidence à la description de la scène lyrique de *Pygmalion*, bien que celle-ci n'y soit mentionnée que de manière implicite: «jetter dans des ritournelles de symphonies toute la mélodie», et un peu plus loin «ces pauses remplies d'une expression analogue

43 [Coignet]: 1822, p. 124.

44 Horace Coignet: «*LETTRE sur le Pygmalion de M. J. J. Rousseau*». *Mercure de France*, janvier 1771, pp. 198–200; cit. p. 200.

45 OC V, p. 1012.

46 Melchior-Friedrich Grimm, Denis Diderot, Jacob-Heinrich Meister: *Correspondance littéraire*, IX. Edition Tourneux, Paris, Garnier, 1879, p. 238.

47 L'année de publication de cette édition Kurzböck (la première en 1771 avec une introduction en allemand et la seconde en 1772 sans introduction) démontre la rapidité avec laquelle se diffusa le texte de Rousseau. Kurzböck donne le texte de Rousseau traduit en allemand et en italien ainsi que dans une version française considérablement modifiée par le poète Landes, également auteur de la traduction allemande.

par une ritournelle [melodieuse et bien ménagée]»⁴⁸. Mais déjà bien auparavant, Rousseau avait consacré à la ritournelle un article dans son *Dictionnaire de musique*:

«Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce. Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *Ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté. *Ritournelle*, vient de l'italien *Ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne tient plus guère à de simples répétitions, aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli»⁴⁹.

On comprend que ce n'est pas tant le vocable qui est devenu quelque peu daté que son contexte éminemment vocal («les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne»). Comme l'a relevé A. Cernuschi, cet article, intégralement repris de l'*Encyclopédie*, n'a subi que de minimes modifications. Deux d'entre elles sont particulièrement remarquables, à savoir l'ajout de l'adjectif «vieille» et celui de la phrase conclusive, cette dernière symptomatique de l'«autonomie prise par la musique instrumentale entre (approximativement) 1750 et 1770»⁵⁰, période qui correspond bien à celle de la rédaction du *Dictionnaire de musique*, soit entre 1755 et 1764. L'article *Ritournelle* présente les diverses fonctions de ce «*petit retour*». Fonctions qui peuvent être d'encadrement, à savoir prélude, annonce ou postlude au chant, avec les deux premiers cas pouvant être apparentés à la ritournelle désignée par l'expression *si suona*. Dans ce cas, la ritournelle joue essentiellement le rôle de relais thématique, quand ce n'est pas plus simplement un rôle décoratif, ce qui en fait n'intéresse guère Rousseau. En revanche, la ritournelle permettant de «renforcer l'expression» mérite toute les attentions. C'est précisément cette fonction qui est développée dans l'article *Récitatif Obligé* de ce même *Dictionnaire*:

48 OC V, p. 448.

49 OC V, p. 1028.

50 Cernuschi: 1990, p. 62.

«[Le *récitatif obligé*] est celui qui, entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre, l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne»⁵¹.

Pour Rousseau, il y a désormais deux manières d'envisager la ritournelle: la première utilisée «simplement pour embellir la Pièce», «aujourd'hui» en vogue dans «la Symphonie [qui] a pris un caractère plus brillant»⁵², et la seconde manière dont tout indique qu'elle soit motivée par un *surcroît* d'expression. La première catégorie s'inscrit dans ce qu'A. Cernuschi a mentionné, à savoir ce mouvement d'autonomie progressive de la musique instrumentale. Un mouvement dont il faut également rappeler qu'il n'est que la conséquence du développement vertigineux de la virtuosité instrumentale qui déferle alors sur la France, comme en témoignent, pour prendre ce seul exemple, les programmes du Concert Spirituel⁵³. A l'instar de nombreux autres écrits musicaux de l'époque, le *Dictionnaire de musique* se fait l'écho de la vogue de l'instrumental sur le vocal, et sur un ton d'ailleurs plus perplexe qu'enthousiaste:

«Aujourd'hui que les Instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, et le Chant accompagne l'accompagnement [...]. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure. La Symphonie anime le Chant, et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas»⁵⁴.

C'est de la virtuosité qu'est venue tout le mal: le *Sonate, que me veux-tu?* de Fontenelle ne doit pas seulement être compris comme une critique fustigeant le manque de dimension expressive de la musique instrumentale mais aussi comme une condamnation de la débauche virtuose que permet ce répertoire.

51 OC V, pp. 1012–1013.

52 Id., p. 1028.

53 Concerts qui auront souvent échauffé l'esprit du Neveu de Rameau: «Comme si le violon n'était pas le singe du chanteur, qui deviendra un jour, lorsque le difficile prendra la place du beau, le singe du violon. Le premier qui joua Locatelli, fut l'apôtre de la nouvelle musique» (Denis Diderot: *Le neveu de Rameau. Oeuvres, II: Contes*. 1994; cit. p. 675).

54 Article *Sonate*, OC V, pp. 1059–1060.

L'essor technique aura quelque peu faussé le débat entre musique instrumentale et musique vocale. Dès lors, peut-on dire, à l'instar d'A. Cernuschi, qu'«en tant qu'inventeur du mélo-drame, Rousseau [...] contribue à l'indépendance d'un langage proprement musical, lui qui quelques années auparavant paraissait l'avoir combattue en radicalisant le lien de la musique aux langues»⁵⁵? Cette assertion n'est pas à réfuter dans sa globalité, mais il est nécessaire d'y introduire quelques nuances. Non pas qu'à travers la scène lyrique de *Pygmalion* Rousseau soit retombé dans une situation où la soumission de la musique au texte serait encore plus flagrante. Mais paradoxalement, ne serait-ce pas justement en renforçant encore plus ce lien entre musique et langage que Rousseau s'engage dans la voie de l'émancipation de la musique instrumentale? Au départ de cette hypothèse, il y a le signe, ce médiateur entre la chose à dire – à imiter auraient dit Dubos ou Batteux, et le «récepteur» qui le perçoit. La pantomime, comme la peinture, doivent leur immédiateté expressive à une quasi-absence de signe. La pantomime, qui «dépend moins des conventions» est une langue immédiate et dénuée de signes arbitraires; quant à la peinture, son signe ne renvoie-t-il pas directement à la chose imitée? C'est à partir de ces constatations – qui par ailleurs témoignent du bouleversement général dans la hiérarchie des beaux-arts depuis Dubos et ses *Réflexions critiques sur la poésie et la musique* (1719) et les *Beaux-Arts réduits à un même principe* de Batteux (1746), que Diderot va asseoir une conception toute particulière du signe, dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* de 1751 avec la notion de «hiéroglyphe» qu'il appelle parfois «emblème»⁵⁶. Et Diderot de constater que la peinture, art imitateur par excellence – d'où sa suprématie jusqu'alors, est désormais l'art le plus pauvre, car son hiéroglyphe est dépourvu de tout codage arbitraire:

«Le peintre n'ayant qu'un moment n'a pu rassembler autant de symptômes [...] que le poète; mais en revanche ils sont bien plus frappants. C'est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes»⁵⁷.

Plus le hiéroglyphe de la musique est arbitraire, plus il sera «facile de le perdre ou de le mésinterpréter». Si celui de la peinture «montre l'objet même [et

55 Cernuschi: 1990, p. 63; c'est nous qui soulignons.

56 La seule contribution réellement éclairante sur le hiéroglyphe est de J. Doolittle: «Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et les muets*». *Diderot Studies*, II, 1952, pp. 148–167. Cette étude permet de cerner les causes purement linguistiques ayant présidé à la genèse de ce concept.

57 *Lettre sur les sourds et les muets. Oeuvres*, IV, 1996, p. 45; c'est nous qui soulignons.

celui de] la poésie le décrit, [celui de] la musique en excite à peine une idée. [...] Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, *celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme*? Serait-ce que *montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination*, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux?»⁵⁸.

De par sa richesse arbitraire, le hiéroglyphe semble être ici singulièrement proche de la notion linguistique de «connotation», telle qu'elle est défendue par la Grammaire de Port-Royal, et plus encore particulièrement, pour son application dans le champ strictement musical, par la *Lettre sur les sourds et les muets*, où, sans que soit citée nommément la connotation, Diderot en donne néanmoins la définition suivante:

«Je mangerais volontiers icelui ne sont que des modes d'une seule sensation. Je marque la personne qui l'éprouve; *mangerais*, le désir et la nature de la sensation éprouvée; *volontiers*, son intensité ou sa force; *icelui* la présence de l'objet désiré; mais la sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois⁵⁹ [...]. Mais au défaut de plusieurs bouches voici ce qu'on a fait: *on a attaché plusieurs idées à une seule expression*; si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes, au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendues à la fois pourrait être telle que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle [...]. Quoique nous n'ayons guère de ces termes qui équivalent à un long discours, ne suffit-il pas que nous en ayons quelques-uns [...] pour vous convaincre que *l'âme éprouve une foule de perceptions*, sinon à la fois, du moins avec une rapidité si tumultueuse qu'il n'est guère possible d'en découvrir la loi?»⁶⁰

Ce n'est pas le moindre paradoxe que de voir Diderot et Rousseau prendre des chemins radicalement divergents pour aboutir à deux réinterprétations strictement musicales et en définitive identiques de la connotation linguistique. Chez Rousseau, l'idée de connotation est à rattacher à cette «impression successive du discours» qu'il défend dans l'*Essai sur l'origine des langues*. Le discours est d'autant plus riche d'expressivité d'une part par sa capacité à se

58 Denis Diderot: *Lettre à Mademoiselle...* . Id., p. 60; c'est nous qui soulignons.

59 On retrouve à travers cet éloge de la brévilosquence de la langue latine la nostalgie d'un langage holophrastique: cf. supra n. 31.

60 *Lettre sur les sourds* ..., id., pp. 27-28; c'est nous qui soulignons.

développer dans le temps, et d'autre part en véhiculant le signe des passions par les métaphores des «Tropes». Ceux-ci d'autant plus arbitraires que riches de significations, et d'autant plus riches que la linéarité temporelle du discours permet l'intensification du nombre de tropes, «en frappant à coups redoublés» (cf. *supra* p. 166). Or, c'est dans le but de contrer cette temporalité inhérente au discours que Diderot va échafauder son concept de «hiéroglyphe» en défendant l'immédiateté de la langue gestuelle si apte à rendre la sensation, opposée à la parole, handicapée par la succession temporelle de ses signes. Le discours est inapte à rendre compte de l'instant immédiat, indivisible et unique de la sensation:

«l'état de l'âme un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties: et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession»⁶¹.

Qu'importe qu'il s'agisse de la temporalité de Rousseau ou de l'immédiateté chez Diderot: indépendamment de ces deux facteurs, l'expressivité du discours est désormais intrinsèque à sa capacité d'arbitraire. L'avènement de la scène lyrique de *Pygmalion* était liée à un changement radical de cap dans la sensibilité artistique, et qui dans le domaine plus spécifique du théâtre se traduit par une manière de débridement des émotions. Sans trop craindre de forcer le parallélisme, ce changement de cap affecte aussi la perception du signe. C'est ainsi que Diderot peut désormais se demander «comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination?»⁶²

Rousseau ne dit pas autre chose: plus métaphorique (ou connoté) est le langage des passions, plus grande sera sa force expressive. En faisant passer la notion de trope métaphorique du langage à la musique, Rousseau peut ainsi développer le concept de signe mémoratif, à travers l'exemple concret de ce trope musical qu'est le Ranz-des-Vaches, «Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertir ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays», mais qui est dénué de tout effet sur des oreilles non hélvètes, car cet effet mémoratif «ne [vient] que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances [...] retracées par cet Air à

61 Id., p. 29.

62 *Lettre à Mademoiselle...* . Id., p. 60.

ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, [...]. La *Musique* n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif»⁶³. En transposant la connotation de la parole à la musique, Rousseau pourra désormais défendre dans sa *Lettre sur la musique françoise* de 1753 son concept d'«idée accessoire»:

«Si le sens des paroles comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le Musicien l'enchassera dans des silences ou dans des tenues, de manière qu'il puisse la présenter à l'Auditeur, sans le détourner de celle du chant. L'avantage serait encore plus grand, si cette idée accessoire pouvoit être rendue par un accompagnement contraint et continu, qui fit plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme seroit le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux: car alors le compositeur pourroit séparer tout à fait le chant de l'accompagnement, et destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant *de manière à donner des jours fréquens à l'orchestre*, en observant avec soin que la symphonie soit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du Compositeur, que de l'exécution des Instrumens»⁶⁴.

Ces «jours fréquens à l'orchestre» sont à rapprocher de ces moments où «l'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui»⁶⁵. La définition des ritournelles de *Pygmalion* est ici toute trouvée, avec cet orchestre parlant pour l'acteur, dans cet au-delà du discours suscité par l'excès des passions. L'idée accessoire de Rousseau n'est autre que le hiéroglyphe de Diderot: dans la *Lettre sur la musique françoise*, Rousseau dévoile ses sources, avant d'amorcer la réflexion qui le mènera à exposer son idée accessoire, par une citation de la *Lettre sur les sourds et les muets* de Diderot, où ce dernier démontre comment le musicien doit appliquer le hiéroglyphe de la musique:

«Quand le Musicien sçaura son art, dit l'Auteur de la Lettre sur les Sourds et les Muets, les parties d'accompagnement concourront ou à fortifier l'expression de la partie chantante, ou à ajouter de nouvelles idées que le sujet demandoit, et que la partie chantante n'aura pu rendre. Ce passage me paroît renfermer un précepte très-utile, et voici comment je pense qu'on doit l'entendre»⁶⁶.

63 *Dictionnaire de musique*, art. *Musique*, OC V, p. 924.

64 OC V, p. 307; c'est nous qui soulignons.

65 *Dictionnaire de musique*, art. *Récitatif Obligé*, OC V, p. 1013.

66 OC V, p. 306.

Ainsi le hiéroglyphe ou l'idée accessoire, celle-ci à peine effleurée dans la scène lyrique de *Pygmalion*, auront permis d'entrevoir ce vague de la musique, préparant le terrain pour Chabanon et son «orchestre [faisant] parler cent voix, puissantes par leur diversité et leur réunion» alors que l'acteur «n'en fait parler qu'une infiniment bornée dans ses moyens d'exécution»⁶⁷. Force est de constater que c'est finalement en se raccrochant au plus essentiel de la théorie linguistique des Lumières que l'autonomie expressive de la musique instrumentale aura pu prendre son envol.

67 Michel Paul Gui de Chabanon: *Observations sur la musique*. Paris, 1779, p. 212.

Annexe

Table des minutages et tonalités des ritournelles de *Pygmalion*⁶⁸

Ouverture: *Allegro* (3'40"), *Andante* (2'15"), *Presto* (2'40")

Andante n° 1 (1'50") Ré/ré/Ré
Andante n° 2 (1'30"; ritournelle des coups de marteau) Fa> VI de Do

3. <i>Allegro maestoso</i> (15")	Fa
4. <i>Andante</i> (22")	sol> IV+
5. <i>Andante</i> (25")	do/Mi bémol/V de Fa
6. <i>Andante</i> (33")	la> V de mi
7. <i>Allegro</i> (18")	la> V de mi
8. <i>Andante</i> (32")	do> IV+ mi bémol
9. [<i>Andante</i>] (5")	La> V de Mi
10. <i>Andante</i> (1'30")	mi> V de si
11. <i>Allegro</i> (16")	mi/Mi> V de Mi
12. <i>Andante</i> (8")	mi> V de mi
13. <i>Maestoso</i> (27")	mi> V de si
14. <i>Largo</i> [<i>con espressione</i>] (10")	Sol> V
15. <i>Lento</i> (10")	do> V de Mi bémol
16. <i>Andante</i> (23")	do> V
17. <i>Andante</i> (23")	Fa> V
18. <i>Allegro</i> (7")	do> V de mi
19. <i>Moderato</i> (24")	mi bémol> V de Si bémol
20. <i>Adagio</i> (33")	Mi bémol> V de Mi bémol
21. <i>Andante moderato</i> (57")	Si bémol> IV ⁺
22. <i>Amoroso</i> (38")	Si bémol> V de Fa
23. <i>Andante</i> (7")	Do> V
24. <i>Andante</i> (8")	la> V de mi
25. <i>Allegro</i> (4")	la> V
26. <i>Allegro con sordini</i> (29")	ré> V
	Ré> V de mi

Durée du bloc *Ouverture* + *Andante* n° 1 et 2: 11'55"

Durée de l'ensemble des ritournelles n° 3 à 26: 9'24"

68 Les durées ont été établies sur la base de la représentation genevoise de *Pygmalion*, cf. n. 5.

Réponse à la critique de Rameau des basses de Corelli: un manuscrit inédit de Charles-Henri Blainville (1711–ca 1777)

Xavier Bouvier

L'histoire de la réception des théories de Jean-Philippe Rameau par ses contemporains, musiciens ou philosophes, a déjà fait l'objet de maints travaux. L'édition monumentale du corpus de la théorie ramiste par Erwin R. Jacobi¹ inclut une somme importante de revues de presse, articles ou monographies critiques parues du vivant du grand théoricien. Le débat avec les encyclopédistes – d'Alembert, Diderot, Rousseau, a été particulièrement souvent traité².

Le document que nous présentons ici n'avait cependant pas jusqu'à présent retenu l'attention des spécialistes. Il s'agit d'un manuscrit anonyme intitulé *Réponse à la critique des chiffres de Corelli*, et se trouvant dans les papiers de Jean-Jacques Rousseau déposés à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel³. Nous pensons être en mesure d'attribuer de manière certaine ce texte au compositeur et théoricien Charles-Henri Blainville. Resté inédit, ce document constitue une réaction contre le vingt-troisième chapitre du *Nouveau système de musique théorique* publié par Rameau en 1726. Dans ce chapitre, Rameau s'était livré à une attaque en règle contre le chiffrage de la basse des Sonates pour violon opus 5 de Corelli⁴. Répondant point par point aux critiques de Rameau, Blainville se fait le défenseur d'une écriture libre de la basse continue, refusant de la soumettre systématiquement aux règles ramistes d'enchaînement de la basse fondamentale.

1 *Jean-Philippe Rameau complete theoretical writings*. Edited by Erwin R. Jacobi. S. l., American Institute of Musicology, 1967–1972.

2 Pour une bibliographie détaillée, on se reportera à Donald H. Foster: *Jean-Philippe Rameau: a guide to Research*. New-York, Garland, 1989. Parmi les travaux plus récents, retenons la monographie de Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993.

3 Fonds DuPeyroud, cote Ms R 76. Ce manuscrit est constitué de trois folios de format 37 x 25 cm réunis en un cahier. Nous remercions vivement Mme Schmidt-Surdez, conservatrice du fonds, qui nous a autorisé à consulter et à transcrire ce document.

4 Le paradoxe veut que le chiffrage transcrit par Rameau dans sa critique diffère sensiblement de celui de l'édition originale (Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700); il ne saurait donc être attribué à Corelli. Les éditions et contrefaçons de l'opus 5, sans doute l'oeuvre la plus diffusée du XVIII^{ème} siècle, sont très nombreuses. Nous ne pouvons déterminer avec certitude à partir de laquelle travaillait Rameau. Il pourrait s'agir d'une des éditions parues à Amsterdam, chez Estienne Roger dès 1700 ou chez Michel Charles le Cène dès 1717.

La vie de Blainville est fort mal connue. Les quelques éléments biographiques que nous possédons sur lui, toujours de seconde main, sont sujets à caution. Ses oeuvres musicales sont en grande partie perdues. Né «dans un village près de Tours» en 1711, mort à Paris autour de 1777⁵, Blainville, homme de culture et d'intérêts variés a déployé une activité très diversifiée de maître de musique, compositeur, historien, philologue, théoricien et esthéticien de la musique.

La première trace de son activité parisienne date du 1^{er} novembre 1741, jour où le Concert Spirituel donne sous son nom un *Double quatuor symphonique*, transcription de l'opus 1 de Tartini⁶. Dès 1751, il est protégé par la marquise de Villeroy⁷, sa principale mécène. La personnalité peu connue de cette amie des arts et femme de lettres mérite que l'on s'y attarde un instant. Son mariage précoce avec l'héritier d'une des plus nobles familles, Gabriel-Louis-François de Neufville, marquis de Villeroy⁸, ne semble pas avoir été heureux. Cette union la rapprochait cependant d'un des plus brillants salons de la capitale, celui de la duchesse de Boufflers, la protectrice de Rousseau. La marquise de Villeroy tenait son propre salon dans sa maison de la rue de Varennes⁹, où Blainville a pu faire entendre ses oeuvres, en particulier ses nombreuses cantatilles. Ce salon devient très actif dès 1766, année où, ayant pris le titre ducal, les nouvelles prérogatives de cette femme d'esprit lui laissèrent toute liberté de donner des spectacles théâtraux. Elle s'attachera en particulier à soutenir l'activité de la célèbre comédienne Mlle Clarion.¹⁰

5 Dans sa *Biographie universelle des musiciens*, Fétis le donne cependant comme mort à Paris en 1769.

6 Il pourrait s'agir de l'arrangement édité plus tard sous le titre: *Concerti grossi con due Violini, Viola e Violoncello di Concertino Obligati, e due altri Violini e basso di Concerto Grosso. Da Carlo Blainville. Composti della Prima e Seconda parte dell'Opera Prima Di Giuseppe Tartini*. Paris, Le Clerc le Cadet, Le Clerc, Boivin, s. d. L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale (cote mus Vm⁷ 1697) contient le catalogue Le Clerc numéro 130 de Lesure et Devriès. (Anik Devriès et François Lesure: *Dictionnaire des Editeurs de musique française: des origines à environ 1820*. Genève. Minkoff, 1979), ce qui permet de dater cette parution entre 1750 et 1752.

7 Jeanne Louise-Constance d'Aumont, née le 11 février 1731, fille de Louis-Marie-Augustin, duc d'Aumont, et de Victoire-Félicité de Durfort-Duras. En 1751, Blainville compose un *Bouquet à Madame la Marquise de Villeroy*, conservé en manuscrit à la BN sous la cote Vm⁶ 34.

8 Gabriel-Louis-François de Neufville, né en 1731, fils de François Camille de Neufville-Villeroy, duc d'Alincourt. Devenu marquis puis (à la mort de son oncle Louis-François Anne en 1766) duc de Villeroy, il périt sous la guillotine en 1794.

9 Cf. Gabriel Mareschal de Bièvre: *L'Hôtel de Villeroy et le Ministère de l'Agriculture*. Paris, s. n., 1925

10 Une lettre de Mme du Deffant citée par Gabriel Mareschal de Bièvre (op. cit.) la décrit ainsi: «Cette femme ne vous déplaira pas, c'est le tintamarre personnifié; elle ne manque pas d'esprit, elle pourrait être étourdissante et fatigante à la longue, mais on ne la voit qu'au passage, elle a tant d'affaires, tant de mouvement! C'est un ouragan sous la forme d'un vent coulis.»

La marquise de Villeroy possède une bibliothèque considérable dans laquelle la musique occupe une large part¹¹. Pour la rédaction de ses propres écrits de théorie et d'histoire de la musique, Blainville a ainsi accès à des ouvrages rares, en particulier à des traductions d'auteurs grecs et latins spécialement commanditées par sa protectrice¹².

Le premier ouvrage théorique de Blainville, intitulé *Harmonie théorico pratique*, sort des presses de Ballard en 1746. L'avertissement mis en frontispice nous introduit d'emblée dans le vif des préoccupations de l'auteur:

Le But que je me propose dans cet Ouvrage, est de rapprocher la Théorie moderne de Mr Rameau, de la Pratique ancienne & ordinaire, ou telle si l'on veut que celle de Corelly: parceque je crois qu'à bien des égards, il pourroit résulter des deux, un tout utile & solide.

Je commence donc par le Système de la Basse-Fondamentale, que je regarde en quelque façon, comme le Fondement des Regles qu'on trouve dans la suite; et lorsqu'il s'agit de la Composition à 4 & 5 Parties, je détermine l'Harmonie par les Progressions de la Basse-Continue, qui se trouvent souvent indépendantes de la Basse-Fondamentale, Regles que je regarde comme les plus importantes à connoître; car le plus habile ne seroit-il pas celui qui sauroit l'Harmonie naturelle dans tous les cas possibles: aussi j'ai taché d'éclaircir les plus considerables et les plus ignorées. Enfin, un peu de Théorie et beaucoup de pratique, c'est le conseil & le livre que je donne. [p. ii]

Le débat s'articule d'emblée autour de trois oppositions: pratique ancienne versus théorie moderne, Corelli versus Rameau, basse continue versus basse fondamentale. Bien qu'en adoptant en principe la théorie ramiste, l'auteur lui dénie cependant un pouvoir explicatif absolu en affirmant que les règles traditionnelles de conduite de la basse continue gardent un rôle à jouer, la nouvelle théorie trouvant une limite à sa pertinence. L'ouvrage fera l'objet d'un commentaire sympathique dans le journal de Trévoux:

C'est un traité de composition de Musique, fait par M. Blainville, avec beaucoup de netteté & de précision. L'Auteur paroît concis dans toute sa maniere. Dix lignes d'avertissement sont toute sa Préface. Il y déclare que son but est de rapprocher

11 Expropriée par la révolution, cette bibliothèque a été incorporée aux fonds de la Bibliothèque Nationale. Un catalogue des auteurs se trouve sous la cote ms fr n. a. 321. Parmi les compositeurs et théoriciens de la musique, cette liste mentionne Bemetzrieder, Burette, Cambini, Campion, Campra, Charpentier, Dandrieux, Destouches, Diderot, Geminiani, Ghérardi, Lully, Martini, Mondonville, Philidor, Rameau (10 entrées) et Rousseau.

12 Cf note 26.

la Théorie moderne de M. Rameau, de la pratique ancienne & ordinaire, telle que celle de Corelly. Il seroit à souhaiter que l'Auteur eût un peu mieux tenu cette parole, & qu'après une simple exposition fort abrégée des Principes les plus généraux de M. Rameau ou de tout autre, il en eût fait une vraie application détaillée à la pratique, dans laquelle il paroît un grand Maître, & qui ne l'a que trop gagné. On jugera de son Livre par ces mots succints. *Enfin un peu de Théorie & beaucoup de pratique, c'est le conseil & le Livre que je donne.* [1747, viii, pp. 1442–1456 (article LXXVII)]

L'*Harmonie théorico pratique* est un élégant résumé des théories ramistes; il s'agit du premier traité d'importance adoptant le système de Rameau, au moment où l'essentiel des écrits ramistes est déjà disponible¹³.

Les historiographes ont surtout retenu de l'activité de Blainville son invention d'un troisième mode, ou mode mixte. Rappelons pour mémoire que le 30 mai 1751, le Concert Spirituel donne sous les auspices de l'Académie des Sciences une symphonie intitulée *Essay sur un troisième mode*. Nous ne reviendrons pas sur l'histoire de cette intéressante tentative, ni sur la confrontation subséquente avec le théoricien genevois Jean-Baptiste Serre¹⁴. Un point concerne plus directement notre sujet: à cette occasion en effet eu lieu le seul contact épistolaire avéré de Blainville avec Jean-Jacques Rousseau, circonstance à même d'éclairer la présence du manuscrit de la *Réponse* dans les papiers du philosophe:

Sur la demande de l'Abbé Raynal, Rousseau rédige une critique du concert du 30 mai dans le *Mercure de France* de juin 1751. Le philosophe y exprime beaucoup de sympathie pour cette expérimentation. La lettre suivante, également déposée dans le fonds DuPeyroud¹⁵, nous indique que Blainville, peu de temps après, aurait tenté – sans succès – d'entrer en contact direct avec Rousseau:

13 I. e. le *Traité d'Harmonie*, paru en 1722, le *Nouveau système de musique théorique* de 1726, la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* de 1726 et la *Génération harmonique* de 1737.

14 Cf. en particulier Brenno Boccadoro: *Jean-Adam Serre: un juste milieu entre Rameau et Tartini?* in *Revue de Musicologie*, vol LXXIX / 1 (1993), pp. 31–62.

15 Neuchâtel Ms R 74, fol. 1–2, 4 p. publié in *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*. Ed. R. A. Leight. Genève puis Banbury, The Voltaire Foundation, 1965 (ci après CC), lettre 164 [septembre 1751].

Monsieur

J'ay Rencontré Ces jours monsieur Diderot qui m'a temoigné que vous aviez quelqu'envie de mon Essay sur un troisieme mode, J'avais pris cette occasion de vous venir voir, mais on m'a dit chez vous que vous etiez a la Campagne et c'est bien fait à vous. Comme je Laisse toujours aller mon Esprit penser a son gré aujourd'hui sans m'embarasser de ce qu'il pensoit cy devant, voila de bonne fois Ce que je pense apresent sur le troisieme mode, Cet etre imaginaire.

Le mode majeur et mineur sont Ce me semble de meme essence en Melodie et en harmonie; moyennant une tonique, une soudoñte [sous-dominante], une doñte [dominante] tout chant quelqu'onque est tout de suite défini et sa tierce majeure ou mineure acheve La décision. Cela est très clair, mais peut etre qu'étant de Ces Genies qui cherchent L'obscurité, jay trouvé Cela trop Clair. Quoy! me disois je a moy meme faudra t'il toujours qu'un chant soit subordonné a la tyrannie de ces trois nottes fondamentales ut fa $\frac{6}{5}$ sol $\frac{7}{4}$, quelque fois par grace particulière, on ne lui permettra de sortir tant soit peu de cette prison journaliere qu'a La faveur d'une progression fond.[amentale] de 4^{te} et 5^{te} ut $\frac{1}{1}$ fa $\frac{7}{4}$ si $\frac{7}{4}$ ble. Ouais disois je encor pourquoy n'aurois je pas La Liberté de former tel ou tel chant Et d'en faire L'harmonie sans m'embarasser de Cette Conformité servile.

Distinguons d'abord Mode et Modulation, Mode tout chant emprunté d'une tonique annoncée ou suivie de la notte sensible, ce qui ne Laisse aucun doute; Modulation, tout chant quelquonque susceptible de differents modes successifs, indeterminez, Mais dont Le fil se denoüe a La fin de la Phrase.

Comme Le mode d'ut et de la me parurent trop determinez, celui de mi parut me presenter La propriété que je cherchois, sa tierce, sa marche, la terminaison, tout me sembla en Luy m'offrir un etre different de[s] deux autres, point de grande 6^{te}, de sensible; de tonique au Commencement, point à la fin, pour tout dire en un mot il me parut etre ce que je cherchois [:] un etre de modulation et non un mode effectif. Or je me dis encor en moi meme il est donc des chants dont la Melodie peut etre dans un Mode, et La Basse d'harmonie dans un autre. Cet être de musique peut exister et sera plutot un etre de Modulation que de Mode.

Les modes d'ut et de la, puisque Modes y a seront un Modele de mode, et mi de Modulation simplement, moyen qui me deliera Les liens qui me tenoient poings et mains garottez par la transe de tonique soudo[mine]nte $\frac{6}{5}$ et do[mine]nte $\frac{7}{4}$. Par ce seul moyen je pouray donc doresnavant aller a travers champs, et voler de mes propres ailes [...]

La graphie de cette lettre présente des similitudes évidentes avec celle du manuscrit de la *Réponse*. L'emploi inconsideré des capitales, en particulier, est caractéristique de la rédaction manuscrite de Blainville.

Rousseau devait accueillir sans doute d'une oreille réceptive les protestations de Blainville envers la «tyrannie» des progressions fondamentales, dont la «transe» tient «poings et mains garottés». Cependant, il convient de préciser qu'en septembre 1751, la guerre entre Rousseau et Rameau n'est pas encore ouvertement déclarée. Ainsi, les articles sur la musique écrits par Rousseau

pour le premier volume de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, volume paru en juin de la même année, sont loin d'être déjà ouvertement polémiques¹⁶.

Blainville a-t-il rencontré Rousseau à une autre occasion? Un passage d'une lettre datée du 10 décembre 1767, de Marie-Madeleine de Brémond d'Ars, marquise de Verdelin à Rousseau semble le nier:

[...]. D'alembert dit qu'il n'y a Sur la musique que Votre ouvrage¹⁷ a Ce que j'ai ouy repetter a mde Jáuffrin, enfin C'est à qui vous rendra justice Et hommage. Je me Suis Chargée de Vous faire passer Ceux de mr Blinville, il Sent qu'il Est doux de Vivre dans Un Siecle qui a produit Un homme Comme Vous. Helas Sy Vous aviés pu Vous rejoindre quels avantages pour L'histoire de la musique qu'il a donné au public¹⁸ et pour la chose en elle même. [...] (CC, lettre no 6152)

La *Réponse* de Blainville, que nous publions ici, constitue un élément d'appréciation essentiel pour l'étude de la réception des théories ramistes et d'une éventuelle influence des positions théoriques de Blainville sur la pensée de Rousseau. Malheureusement, les éléments font défaut pour tenter de dater avec quelque précision la rédaction de ce document¹⁹. Le texte lui-même, par sa référence à l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau, indique une rédaction postérieure à la première représentation de l'opéra en 1737. Nous estimons probable que cette rédaction soit antérieure à 1754, date de la seconde représentation de *Castor et Pollux*, dont la réception triomphale – mettant pratiquement fin à la querelle des Bouffons – aurait sans doute rendue vaine la rédaction d'une critique ouverte.

Nous avons opté pour une mise en regard du texte de Blainville avec celui de Rameau. Notre transcription du manuscrit de Blainville tient compte autant que possible de l'emploi, parfois indistinct, des lettres capitales. Blainville utilisant indifféremment le point pour la virgule, nous avons rétabli une ponctuation qui ne laissait persister pratiquement aucun doute significatif. Nous avons opté pour une transcription moderne des exemples musicaux, cette réécriture permettant de gagner considérablement dans la facilité de lecture.

16 Cf. notre article *Rousseau et la théorie Ramiste* in Jean Jacques Rousseau: *Oeuvres complètes*, vol. V, pp. 1664–1693 (Paris, Gallimard, 1995)

17 Il s'agit du *Dictionnaire de musique*, paru la même année.

18 *Histoire générale, critique et philologique de la musique dédiée à Madame la duchesse de Villeroy*. – Paris, Pissot, 1767.

19 Ainsi, le manuscrit conservé à Neuchâtel ne présente qu'un filigrane ténu et quasi illisible, qui n'est d'aucun secours.

Blainville : *Reponse a la Critique des chiffres de Corelly*

[f° 1 r°]

que conclure de toutes ces dissertations ou nous jettent les differentes Opinions ou l'on est a present sur les vrais Elements de l'harmonie. [biffé : elle] [ajout : qui] semble estre dans une Crise ou il me paroît difficile de la tirer. Les uns Rejettent l'Ecole de Corelly pour suivre celle de l'auteur de la Basse fondamentale. Les autres font de l'harmonie Et se croient en droit de suivre leur Oreille pour guide. Ceux cy ne voudroient que des Regles simples, ou la Metaphisique n'eut aucune part. [ajout : Ceux la au contraire ne croient de vérités que dans des Elements philosophiques.] Pour moy aucun de ces partys ne me semble Raisonnable.

Dans tout art il faut des principes, Ainsy la sensation trompeuse de l'oreille et des Regles ne suffisent point, quand on peut mieux faire. [ajout : mais néanmoins les philosophes ne nous imposeront des loix [,] nous autres artistes [,] principaux juges des Confections de notre art].

Corelly estoit un grand harmoniste, et son Talent surtout estoit d'etre Correct c'est ce qu'on ne peut luy Refuser, Cependant je crois qu'il aurait peut estre adopté telles, ou telles Lumieres que donne la Basse fondamentale, Mais je ne crois pas aussy qu'il l'eut suivie en tout Aveuglement.

L'auteur de la B. F. nous a donné d'Excellentes choses, mais ayant trop suivy l'Etude mathematicophysique de l'harmonie et donnant trop a ces principes philosophiques et a la mechanique des doigts pour L'accompagnement du clavecin, il a adopté un genre d'harmonie trop Resserré par la B. F. il s'est fondé sur ces moyens comme principaux sans examiner a fonds les autres musiques dans leur Entente d'harmonie qu'il a crû devoir fronder parcequ'elle ne se Raportoît pas au Systeme de la Basse fondamentale. Et il n'a crû devoir mieux faire que d'attaquer les chiffres de Corelly pour assurer sa victoire par la Deffaite de ce grand homme. Aussy comme cette Critique est de Consequence pour les veritez harmoniques c'est pour en faire voir la fausseté au public que je prends La Deffense de Corelly. Ses chiffres sont simples, point trop charges, conformes a la Belle harmonie, tels que peut Exiger le produit de quatre ou cinq parties, c'est tout ce que peut demander l'accompagnement. Mais loin d'être content de cette manière, on l'a surchargé, herissé de chiffres, Et Cela parceque la Mechanique des doigts et la Basse Fond. y trouvoient

[Rameau : *Nouveau système de musique théorique*, p. 94]

CHAPITRE VINGT-TROISIÈME

Exemples des erreurs qui se trouvent dans les Chiffres du cinquième Oeuvre de Corelly.

I. marquera la première *Sonate*, 2. la deuxième, &c. *Ad.* avec un point marquera le premier *Adagio*, & avec deux points, ainsi *Ad..* il marquera le deuxième *Adagio* : il en sera de même de *All.* ou *All..* pour marquer le premier ou le deuxième *Allegro*.

M. signifiera *Mesure* ; B-F. *Basse fondamentale*, B-C. *Basse-Continuë* ; & les autres Lettres renvoyront aux Notes des Exemples marquées des mêmes Lettres.

[p. 95]

On verra par la B-F. mise au-dessous de la B-C. de Corelly, les véritables Accords qui doivent s'y trouver, en consequence de la *Liaison* que le progrès fondamental de *Quinte* doit entretenir le plus naturellement dans chaque *Modulation* ; ce progrès ne pouvant y être interrompu qu'après un *Son principal*, excepté dans des *Cadences rompuës* ou *interrompuës*, dont nous avons parlé au Chapitre VII, page 41.

Nous allons voir que Corelly s'est bien moins guidé par connoissance, que par les Intervalles que son oreille luy a fait pratiquer entre le *Dessus* & la *Basse*, lorsqu'il a chiffré les Accords que cette Basse doit porter.

EXEMPLE.

I. All. 5me. M. 9me. & 10me. M.

6 3 6 4

B-C. A. B. C. D.

B-F.

Puisqu'il y a même fond d'Harmonie dans ces deux differens progrès d'A à B., & de C. à D. : donc les Notes A. & C. devoient être chiffrées de même : mais apparemment que Corelly n'en a jugé que sur le *Dessus*, qui fait la *Sixte* & la *Quinte* de la Note A.²⁰, pendant qu'il ne fait que la *Sixte* de la Note C. ; Comme cela paroît encore dans plusieurs autres endroits du même *All.* & ailleurs.

Tournez S.V.P. pour les Exemples suivants

20 Notons que l'édition originale des Sonates (Rome, 1701) ne porte sur cette note A qu'un chiffre 6.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 1 r°]

leur compte. Cependant si l'on eut vû les Concertos de Corelly en partition ²¹, et qu'on eut discerné a fond l'Entente de son harmonie, on se seroit bien gardé je crois de donner dans un pareil Travers ; et au lieu des Erreurs qu'on a voulu prêter a cet auteur on y auroit decouvert des veritez Lumineuses, capables de servir de Base à [biffé : la vraie] l'harmonie la plus correcte. En vain on voudroit dire qu'on a pretendu attaquer que les chiffres [:] cela n'est point possible [:] quiconque attaque les chiffres d'un Musicien aussy scavant attaque son harmonie. on ne connoissoit point les phrases dont on a voulu parler Et au lieu des veritez simples qu'elles contenoient, on nous a glissé très philosophiquement des [biffé : illisible] [ajout : erreurs d'autant plus dangereuses, qu'elles se montrent sous l'apparence des verites les plus solides.]

[f° 1 v°]

Reponse a la Critique des chiffres de Corelly

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'I' and contains measures 1, 2, and 3. The middle staff is labeled 'B. C.' and contains measures 1, 2, and 3. The bottom staff is labeled 'B. F.' and contains measures 1, 2, and 3. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Treble staff (I) has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C34

[Rameau : *Nouveau système*, p. 96]*Autres Exemples sur le même sujet*

I. Ad. I. All. 29me. M.

B-C. A. B. C. D. E.

B. F.

I. All. 38me. M. I. Ad. 23me. M.

F. G. H. J. K.

7

2. Ad. 8me. M. 3. All. 28me. M. 10. Ad. 17me. M.

B-C. L. X. M. N. P.

B.F.



Sonata I.

Graue *Allegro*

Tasto solo

Adagio *Graue* *Allegro*

Tasto solo

Adagio *Volta*

3

Arcangelo Corelli: Sonate op. 5. Roma : Gasparo Pietra Santa, 1700.

[Rameau : *Nouveau système*, p. 97]

Bien qu'on puisse donner l'Accord de $\frac{6}{4}$ à la Note A., conformément à la B. F. marquée d'un Guidon  au-dessous d'A. ; l'Accord que Corelly a chiffré ailleurs $\frac{4}{2}$ y convient encore mieux, conformément à la Note de la B-F. mise au-dessous d'A. ; puisqu'on est dans le *Mode* de Ré, & nullement dans celui de Sol que $\frac{6}{4}$ représente.

Il faudroit $\frac{6}{4}$ au-dessus de la Note C., pour marquer l'*Accord parfait* du *Son principal*, qui doit suivre naturellement la *Dominante* qu'on entend à B. ; d'autant plus que la Note D. est dans l'Accord de ce *Son principal*, & nullement dans celui de la *Dominante*.

Si la Note L. est bien chiffrée, donc les Notes G. & J. sont mal chiffrées ; puisque chacune de ces Notes a une B-F. différente.

La Note L. représente le *Son principal* ²², la Note G fait la *Quinte* d'une *Dominante*, & la Note J. en fait la *Tierce* : donc chacune de ces Notes doit être chiffrée proportionnellement à l'Accord du Son fondamental qu'elles représentent, & conformément à la manière de chiffrer

22 En fait la *quinte* du son principal, comme il apparaît dans la phrase suivante.

[Rameau : *Nouveau système*, suite de la p. 98]

adoptée par Corelly : Il faut par consequent $\frac{6}{4}$ pour une Note qui est à la *Quinte* au-dessus d'un *Son principal*, comme à L ; $\frac{4}{3}$ pour une Note qui est à la *Quinte* au-dessus d'une *Dominante*, ou qui est à la *Tierce* au-dessus d'une *Sous-dominante*, comme à N. ; & $\frac{6}{5}$ pour une Note qui est à la *Tierce* au-dessus d'une *Dominante*, comme à A. du premier Exemple de la page 95.

Si la Note P. est bien chiffrée, donc la Note E, & la Note C. de la page 95, son mal chiffrées ; puisque chacune de ces Notes représente un different *Son* fondamental, ou du moins en est à une differente distance : il faut par consequent 6. pour une Note qui fait la *Tierce* d'une *Son principal*, comme à P. ; $\frac{4}{3}$ pour une Note qui fait la *Quinte* d'une *Dominante*, telle qu'est la Note E. ; & $\frac{6}{5}$ pour une Note qui fait la *Tierce* d'une *Dominante*, telle qu'est la Note C. de la page 95.

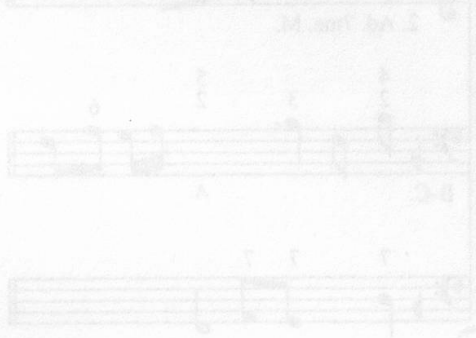
Si $\frac{4}{3}$ est bien chiffré à N., donc il est mal à M. ; & d'autant plus mal, que l'Accord ainsi désigné $\frac{4}{3\sharp}$ il ne vaut absolument rien : & c'est d'une pareille faute qu'on peut juger de la difference qu'il y avoit entre la science & la sensibilité d'un aussi excellent Musicien que Corelly.

Si cet Auteur eut scû que de deux Notes en degrez Diatoniques qu'embrasse un seul *Tems* de la *Mesure*, on est maître de faire porter Harmonie à celle qu'on veut, il auroit vû que des deux Notes du *Dessus* qui marchent avec la Note M., celle qui fait la *Quarte* devoit être choisie pour l'Harmonie ; il l'auroit même senti, s'il eut pû faire reflexion, & il n'en auroit pas douté, s'il eut connu la B-F. ; d'où il auroit été convaincu qu'il falloit chiffrer cette Note M. d'un $\frac{6}{4}$, & non pas d'un $\frac{4}{3\sharp}$, où il n'y a pas ombre d'Harmonie.

[...]

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 2 r°]

dissonnance. On voudroit ensuite ajouter une dissonnance ce qui ne peut estre par la Raison de l'alternative de la Dissonnance et de la Consonance. Raison par la quelle on peut fort bien ne mettre que l'accord parfait après vu qu'il y a ensuite un accord de Triton.



2 icy on n'a point du tout conçu qu'il y a un mi permanent qui Represente un accord de point d'orgue dont le fond est 7eme Superfluë 3ce 5te sur la tonique permanente dans le Dessus ²³. Corelly en a fait un accord de 3ce majeure et 4te sur la do[mine]nte et il en Retranché la 6te qui faisoit avec la 3ce majeure une 4te diminuée que les bons harmonistes ne font jamais quoyque cette 4te tireroit son principe du Renversement d'une 7eme ; de meme la 4te Superfluë qui donneroit par son Renversement une 5te diminuée, cette 4te ne se fait point. L'harmonie Renversée a donc ses privautez ses Regles particulieres, on aurait Evité bien des Debats si l'on avoit Voulû en convenir. Je diray a cette occasion que l'accord de 3ce 4te est un accord que les italiens pratiquent rarement ou s'ils s'en servent comme Corelly ils en Retranchent la 6te afin qu'elle fasse son effet ; autrement si la 6te y estoit elle Enveloperoit cet accord de facon qu'il seroit assourdy par la 6te puisqu'il ny auroit dissonnance ny par le son aigu ny par le son grave [ajout : et qu'elle ne serait qu'entre les sons ?medionaux?] ce qui est le contraire dans les autres Dissonnances, [ajout : qui sont toujours entre l'aigu et le grave]. Pour nous [,] nous sommes avisez par notre Basse fondamentale d'Etablir un accord de petite 6te qui ne fait pas a Beaucoup prez l'effet de 3ce 4te. Comme Corelly la pratique très souvent [,] c'est une difference qu'on a point sentie et qu'on luy critique fort mal a propos. On en revient toujours a la liaison de la Basse fondamentale, cette pesanteur uniforme

23 Soit l'accord mi-sol-si-ré#, au second renversement : si-re#-sol-mi.

[Rameau : *Nouveau système*, p. 99]

Exemple sur un autre Sujet.

2. Ad. 7me. M.

B C

4 2 3 5 2 6

B-C. A.

7 7 7

B-F.

Le *Point* de la Note A. qui fait *syncooper* cette Note, porte Harmonie ; & pour cet effet Corelly l'a chiffré d'un $\frac{5}{2}$: mais cette Note A. qui pour lors represente la *Dissonance*, & qui a déjà frappé avec la *Note sensible* B., ne peut subsister avec la Note C. qui est le *Son principal* annoncé par la *Note sensible* ; car toute *Dissonance* ne peut exister dans l'Accord où elle doit être *sauvée* : ainsi mal à propos cette Note A. *Syncope* en pareil cas ; & la Basse-Fondamentale nous fait voir que la Note qui suit A devroit être à la place du *Point* A.

Remarquer donc bien que tantôt les Intervalles pratiqués par Corelly entre le *Dessus* & la *Basse*, tantôt l'habitude, comme est cette *Syncope* mal imaginée dans le dernier Exemple ; (car la *Syncope* étoit fort du goût de cet Auteur) & tantôt l'Oreille, l'ont bien plus guidé dans ses chiffres que sa connoissance ; puisque le même accord qu'il a pû appercevoir entre le *Dessus* & la *Basse*, ou qu'il étoit en habitude de chiffrer d'une certaine façon, ou que son Oreille luy a fait sentir en certains endroits, luy a échappé plus souvent qu'il ne l'a saisi à propos, laissant à part les Accords familiers où les plus foibles Musiciens ne se trompent gueres. Mais nous n'en demeurerons pas-là, & nous allons passer à d'autres remarques non moins importantes que les précédentes.

Que peut-on penser par exemple de cette maniere de chiffrer plusieurs Notes qui montent Diatoniquement !

EXEMPLE.

56 56 56 56 56

où presque tous les 5. & tous les 6. doivent désigner chacun un Accord différent, selon l'Exemple qui suit.

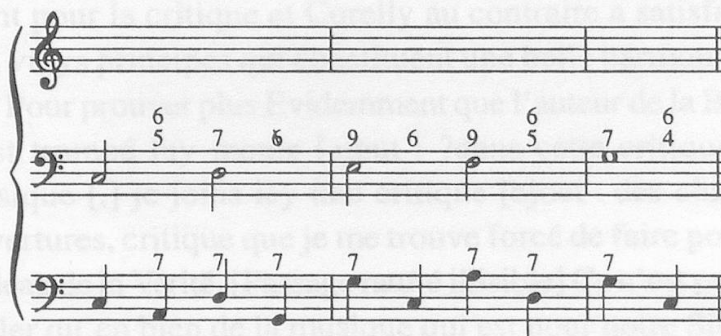
[Blainville : *Reponse*, suite du f° 2 r°]

qui gate l'harmonie au lieu de l'Embellir, comme sil ne suffisoit pas qu'un accord ait un de ses sons principaux pour faire sentir a l'oreille cette liaison sans donner toujours tous les sons d'un accord.

3. La note Re porte harmonie, mais c'est la note Re qui reste par le point meme et qui l'oblige a ne faire que l'accord parfait et ensuite $\frac{5}{2}$ [,] trop bien designé par les notes du Dessus fa, ut pour qu'on en puisse Douter.

Que voudroit dire le sous Entendu de cette Basse Fondamentale par Degres conjoints avec deux 7emes de suites [;] je crois que son auteur seroit fort Embarassé d'en trouver la liaison. Car re ayant 7eme descend a sol. Ce meme sol ayant encor 7eme doit aller a ut comme presentant une progression harmonique de 7emes ou sil va a La, ce meme La doit avoir un accord parfait. Et que veut dire cette progression de La ayant 7eme qui descend a la tonique ; cette progression est totalement fausse. Qu'on ne vienne point icy se servir du terme de Licence car il ny a aucune quand il s'agit de la vraie harmonie ; quand meme quelle illusion de vouloir donner a un auteur une autre pensée que celle qu'il concevit. La note sensible a ebloui elle passe comme [?partie foible?] du temps [:] c'est ce qu'on a point aperçu.

[f° 2 v°]



C'est icy ou la Basse fondamentale deploye toutes ses Erreurs pour Embrouiller un passage qui chemine avec toute la clarté dont Corelli etoit capable. Ce passage selon Corelli est un Renversé de la progression

[Rameau : *Nouveau système de musique théorique*, p. 100]

EXEMPLE.

B.C.

B-F.

Corelly avoit tous ces derniers chiffres en recommandation, pour désigner les mêmes Accords que ceux qui s'y trouvent prescrits par la B-F., & sans doute que s'il eut reconnu ces Accords, il les y auroit chiffréz, comme il l'a fait ailleurs.

Cette maniere de chiffrer selon Corelly est un faux-fuyant, dont presque tous les Musiciens profitent assez volontiers ; & par où l'on peut les taxer de ne sçavoir pas ce qu'ils ont pratiqué en pareil cas.

[...]

EXEMPLE.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 2 v°]

harmonique des accords parfaits et chiffré conformément a ce principe [;]
c'est une reponse suffisante quoyque d'un mot. Mais la Basse fondamentale selon qu'on voudroit l'entendre Resserrée dans des voyes trop Etroites d'une phrase harmonique en est venu faire un meslage de deux phrases prises moitié des Degrez du Tetracorde et moitié de la phrase harmonique des 7emes. Cette critique est donc fausse et se detruit par la Basse fondamentale meme que l'auteur ne connoissoit pas pour lors dans toute son Etenduë, sans quoy je ne crois pas qu'il eut fait cette critique.

Car dans la progression repetée ut la re sol ut il est faux qu'il y ait une partie qui progresse comme cette Basse continüe ut re mi fa sol [,] qu'on a herissé d'un tas de chiffre informe. Car ut doit rester d'abord comme son de liaison pour preparer la 7eme sur Re [,] ainsy des Autres : aucuns ne montent comme dans cette Basse continuë, et au contraire ils doivent descendre par degrez conjoints dans la Phrase harmonique des 7emes autrement ce seroit aller contre le principe de la nature meme.

Que d'Erreurs dans ce seul passage[.] La Basse Continue Raportée a la progression harmonique des accords consonants est fondamentale elle meme [;] le progrez des notes de cette Basse n'est point naturel a celle qu'on a voulu introduire. Les Dissonnances y sont mal preparées mal sauvées des 5tes des octaves de suite le tout ne faisant qu'un amas confus de Dissonnances mal arrangees mises a Contretemps au lieu d'une progression simple telle que la nature nous la donne elle meme par les progressions indiquées par le Corps sonore. Ce qui presente a l'oreille autant de notes autant de modes successifs. Au lieu que l'autre qu'on veut y suposer ne fait entendre que monotonie de modulation. quelle repete meme mal a propos. Ainsy manque de principe pour la progression manque de Regles pour les Dissonnances mises a Contretemps, mal preparées, mal sauvées. Faute de progrez dans les sons de la Basse Continuë, manque d'effet pour la Modulation, manque d'oreille, de gout, et de discernement pour la critique et Corelly au contraire a satisfait dans ce passage aux vrais principes qui constituent une belle harmonie.

Pour prouver plus Evidemment que l'auteur de la Basse fondamentale s'est trompé luy meme [ajout : ?dans cette critique?] dans sa propre musique [,] je joins icy une critique [ajout : des chiffres] d'une de ses ouvertures, critique que je me trouve forcé de faire pour tirer tout a fait le Rideau de la Verité. [Passage raturé illisible] Ce n'est pas que je ne pretende parler qu'en bien de la musique qui est pour notre Siecle ce que celle de Corelly etoit pour son temps. Mais j'entends parler seulement des chiffres qui pechent contre les principes tant de l'harmonie que de la Modulation.

[Blainville : *Reponse*, f° 3 r°] ²⁴

Allegro mesure 20

[mesure] 26

2

[Portée entièrement raturée]

B.F.

B.C.

I d'ou peut venir cette 9eme sur le mi qui est entendu dans la mesure precedente qui a la rigueur empeche la liaison de cette 9eme dans cette suite de croches qui coulent comme par imitation du Dessus a la Basse, est il Besoin alors de dissonnances. La Progression harmonique si mi peut s'en passer puisqu'au moment la modulation est censée passer de si en mi.

2 La progression harmonique de 7eme que l'auteur a voulu designer par la neuvième est fausse puisque le Dessus fait une modulation pendant que la Basse en fait une autre ce qui va se verifier. Toute fois qu'une notte fait une progression de 3ce ou 5te en descendant si la Phrase est suivie cette notte procede a une tonique par un Enchaînement de modes non decidez mais successifs ²⁵.

Le chant du dessus faisant fa, re, si, procede de fa en si ensuite si, sol, mi, qui ne va pas plus loin procede de si en mi &c. telle est la chaisne de cette Phrase decidée a la fin par une notte sensible. La valeur des nottes, la mesure, decident encor de ces choix de modulation. C'est une mesure a trois temps qui peut avoir deux accords Differents. Pour debrouiller cette Phrase il ny a qu'a mettre la Basse la plus simple [;] tout se decouvre a l'instant.

24 Dans les parties supérieures de tous les exemples suivants, nous avons transformé pour la facilité de lecture la clef de sol première ligne en clef de sol seconde ligne.

25 Il s'agit là d'une description originale de la marche harmonique, en tant que transition tonalement «non décidée» reliant deux zones de tonalité stables.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 3 r°]

on ne peut disputer que ce ne soit la la vraye Basse. Celle de l'auteur est plus ingenieuse et fait plus d'effet mais elle est faite comme d'apres celle que je viens de mettre[.] La Basse fondamentale se trouve d'elle meme et peut estre Entenduë sans crainte d'un mauvais effet elle est enchainée jusqu'au bout harmoniquement la Basse d'accord avec le Dessus [,] au lieu que celle qui Revient par les chiffres de l'auteur commence par un progres de tierce et se termine par un progres diatonique. elle est dans un mode pendant que le Dessus est dans un autre et ne pouvoit estre Entenduë sans que l'harmonie en souffre. Celle que je propose est harmonique [,] s'accorde avec la progression du Dessus et peut estre entenduë ; par droit de principe elle est donc de preference.

[f° 3 v°]

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 3 v°]

I Cette phrase est encor moins passable que la precedente puisque par les chiffres la Basse fond. Repette deux fois la meme phrase, au lieu que par le chant du Dessus et de la B. Con[tinue]. autant de notes, autant de

modes successifs, dont le fond n'est autre que la progression harmonique des accords parfaits, et non pas le sous Entendu de la progression [ajout : repetée] des 7emes qui seroit dans un mode pendant [que] le dessus est dans un autre. Il y a dans cette ouverture trois phrases de cette nature aussy condemnable lune que l'autre pour la Basse fondamentale.

2 il y en a une autre de meme nature que la precedente ou il y a une erreur $\S$ qu'on ne peut passer. Le chant du Dessus est dans le mode de si, pendant que le chiffre par une 5te superfluë donne a entendre le Mode de Sol. Pour verifier ces deux phrases il n'est que d'y mettre la Basse la plus simple [:] on verra que l'harmonie coulera d'elle meme et que la Basse fondamen. se trouvera la Basse continuë meme.

The musical score consists of three systems. The first system has three staves: Treble, Bass, and Continuo. The Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The Continuo staff contains figured bass notation with numbers 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 3, 3, 6. The second system also has three staves. The Treble staff continues the melodic line. The Bass staff continues the bass line. The Continuo staff contains figured bass notation with numbers 6, 6, 6, 3, 6. The third system has three staves. The Treble staff continues the melodic line. The Bass staff contains the instruction 'ad Libitum'. The Continuo staff contains figured bass notation with numbers 6, 6, 6, 3, 6.

On voit que ces deux Phrases sont forcément liées de facon qu'autant de notes autant de modes successifs jusqu'a la fin ou la note sensible donne un Mode Décidé. L'auteur s'est trompé en partageant ces phrases en deux [,] ce qui l'a jetté dans l'inconvenient d'un Contresens de modulation par sa B. F. Sil ne s'etoit pas borné a la progression des 7émes il n'auroit pas tombé dans cet inconvenient.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 3 v°]

Toutes ces Erreurs viennent de ce que l'auteur a Embrassé trop tot son Systeme. Il a inventé, mais il ne s'est point donné le Temps de perfectionner [;] il s'est trop legerement Raporté a son clavecin dont la mecanique l'a trompé.

Ce n'est point a nous autres artistes a suivre la mecanique des doigts, c'est bien plutot a ceux cy a se soumettre a nos intentions. Si l'auteur avant de rien adopter avoit examiné a fond les musiques qu'il a condamnées [,] les 1^{ers} principes de sa B.F. ne l'auroient point seduit. Loin de les Restrindre a des bornes si Etroites il auroit pensé a l'étendre autant qu'il étoit possible. Au lieu que l'ayant adoptée selon qu'elle s'est présentée elle a Banny les progressions harmoniques des accords consonants, de 9eme, 4te... Et dans les phrases de 2de et grande 6te elle n'a point fait Difference des accords Renversez de l'accord fondamental. De là s'en est suivy le Deffaut de modulation borné a la seule progression des 7emes et aux degres du tethracorde. Ce qui Renverse cette immense varieté du systeme de Corelly et des compositeurs de l'europe qui ont suivy son Ecole. Non seulement il seroit dangereux pour la Richesse de notre art d'adopter cette B.F. telle qu'elle nous est donnée, mais encore il serait injuste et imprûdent de Rejetter des Routes si libres et si Etenduës pour en prendre de plus bornées. C'est a nous au Contraire par une Etude detachée de tout prejugué des deux Systemes d'en faire un seul qui ait le fond et le solide du dernier et cette libre varieté du premier fondé sur des principes incontestables.

[fin du manuscrit de Blainville]

Nous avons mentionné plus haut la similitude d'écriture entre le manuscrit de la *Réponse* et la lettre de Blainville à Rousseau. Pareille similitude graphique est apparente entre ces deux pièces et un troisième manuscrit, conservé à la Bibliothèque Nationale: intitulé *Abregé de tous les differents Systemes de musique*, il s'agit d'une première rédaction de l'*Histoire générale et philologique de la musique*²⁵. Ce document, conservé parmi d'autres recueils manuscrits en provenance de la bibliothèque de la duchesse de Villeroy²⁶, propose des variantes significatives du texte définitif de l'*Histoire générale*, qui paraîtra en 1767. Ces variantes, qui se rapprochent de manière frappante du texte de la *Réponse*, permettent d'attribuer ce dernier de manière certaine à Blainville. Ainsi, si dans sa rédaction finale de l'*Histoire générale*, Blainville prendra pour cible de ses critiques un passage de la scène IX des *Talens lyriques*, la première version constituée par l'*Abregé* s'attaque, elle, au passage de *Castor et Pollux* déjà mis à mal dans la *Réponse*:

Ces obscurités, ces erreurs, ne se trouvent pas seulement dans le traité d'harmonie de l'Auteur de la B. f. mais même encor dans ces propres ouvrages de musique, deffauts que la necessité m'oblige de discuter.

- 25 Cote ms fr n. a. 6326. Le premier folio porte en titre: *Abregé de tous les differents Systemes de musique depuis l'Origine de cet Art j'usqu'au temps present, L'explication, L'Analyse critique et historique des Differents genres de musique, et des sortes d'instruments qui ont ete mis en usage par les Hebreux, Les Grecs, Les Romains, et les Orientaux. Les differences de ces systemes entr'eux, et avec Le notre, et particulièrement du Systeme des Grecs, et des Latins avec Celuy que nous avons adopté*. La rédaction en est de deux mains différentes: celle, soignée, d'un copiste et celle, reconnaissable, de Blainville. L'auteur mentionne, p. 164, que ce travail est le fruit de «l'étude suivie de 15: à 18: années de réflexion». En prenant comme date de départ la plus tardive la rédaction de l'*Harmonie Théorico-pratique* de 1746, cette indication implique que la rédaction de l'*Abregé* est antérieure à 1764. De larges parties du contenu, y compris les planches, sont point par point semblables à l'*Histoire générale*. Nous nous intéressons ici surtout aux passages divergents, qui permettent de cerner l'évolution de la pensée de Blainville.
- 26 Cotes Ms n. a. 6327 à 6330. Tous les volumes portent la même reliure de couleur verte. Le ms 6327 est intitulé: *Traduction de plusieurs auteurs tant grecs que latins et extraits d'autres auteurs qui ont ecrit tant sur la musique ancienne que sur la musique moderne*. La table des auteurs donnée en f° 4 comprend (dans cet ordre): Aristoxène, Kyrcher, Prolémée, Boèce, Glarean, Folian, Salinas, Bacchius, Euclide, Burette et Kepler. Il est indiqué en fin de l'ouvrage: «Traduit de Latin en françois en l'année 1754 par T. Pradot Prêtre Docteur de Sorbonne pour Madame la Marquise de Villeroi». Le ms n.a. 6328 est intitulé *Fragments de Principes de Musique, d'accompagnement et de Composition*. Il contient une somme de denses règles théoriques dont la source est inconnue. Le ms n. a. 6329 est une copie des travaux sur l'acoustique de Sauveur et de Mairan publiés dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*. Enfin le dernier manuscrit, ms n.a. 6330, est une copie des écrits de Burette sur Plutarque et la mélopée antique.

Il semble que cet auteur à du être préoccupé des p[remiè]res notions de son système de façon qu'il n'a pensé d'abord qu'à le donner tel qu'il s'est présenté à son imagination [;] le préjugé formé il n'a pu enlever les doutes, et le mettre dans un ordre précis et exact, si d'un coté le genie l'a garanti des deffauts dont son harmonie auroit pû souffrir, d'un autre la difficulté de s'entendre, d'être clair à luy même, l'a rendu comme malgré luy inexact dans la maniere de chiffrer, et de mettre les parties du milieu, et d'entendre avec pureté ce que nous apellons partition, ce dont on pourra juger par une critique de qu'elques endroits de l'ouverture de Castor et Pollux où l'auteur ne semble pas avoir la même supériorité d'harmonie dans la maniere de chiffrer, et de mettre les 5:tes et tailles de violon que dans l'effet du dessus avec la basse. Les fautes de modulation, et d'harmonie y sont assés évidentes pour pouver l'insuffisance de la B. f. ou telle que son auteur la conçoit, où telle que nous l'ont présentée, ceux qui en ont fait des extraits [Abrégé, pp. 157-8].

Cette coïncidence, doublée par des similitudes d'argumentation²⁷ rend indéniable l'attribution à Blainville de la *Réponse*.

Dans son *Abregé*, Blainville développe son système jusqu'à oser opposer à l'ancienne basse fondamentale (celle de Rameau) sa propre *nouvelle basse fondamentale*²⁸. Le passage suivant nous expose les arguments de l'auteur:

tout ces deffauts de principe, de maniere d'écrire, disparaîtront sitôt que l'Auteur permetra qu'on donne plus d'étendue à la B. f. et qu'elle ne soit pas seulement bornée à la seule phrase des 5:tes en descendant et au passage de la 4:eme à la dominante et de cette dominante à la tonique, toute fois donc qu'un chant suivi parcourra différents modes qu'oique non défini par une notte sensible, ou en aura pas moins la liberté de bannir toutes ces dissonnances qui ne doivent être placées dans l'accompagnement qu'autant que le dessein, le chant et l'union des parties, les y placent comme d'elles mêmes; d'ailleurs n'est ce pas bien plutôt les progressions, le tour de chant qui decide la modulation que les dissonnances, enfin l'harmonie est ajoutée à la mélodie pour l'embelir et non pour l'apésentir; les dissonnances aux consonances pour leur Donner plus d'effet et non pour les obscurcir. Les mettres toujours aves monotonie c'est ôter à notre art cette liberté qui doit lui être si naturelle, il est étonnant même que l'auteur de la B. f. d'ailleurs si riche, si étendu dans sa façon de composer, cherchant par tout la varieté, il est etonnant dije qu'il n'ait pas pensé que les moyens de variété

27 Cf en particulier l'argument reposant sur les parties intermédiaires.

28 Cf en particulier, pp. 154 ssq., le chapitre intitulé *différences de l'ancienne Basse Fond. lle avec la nouvelle icy proposée*.

devoient fonder le développement de ses principes et qu'il est en contradiction avec luy même de vouloir nous resserrer dans des bornes si étroites.

je ne reponds point icy à la critique qui a été faite des chiffres de Corelli, cette réponse [,] qui ne seroit faite que pour les vrays amateurs de la bonne harmonie, qui en jugeront bien mieux par eux même [,] pouroit devenir ennuyeuse apres une dissertation qui ne l'est peut être que trop, mais que j'ay cru nécessaire pour lever entierement le voile de la vérité. [Abregé, pp. 161-162]

Ce dernier passage pourrait nous donner à penser que Blainville avait initialement prévu d'utiliser le texte de la *Réponse* dans la rédaction de l'*Abregé*. Le temps passé, Blainville considère comme inadéquate la publication d'une critique trop technique pour les non-spécialistes.

Entre l'*Abrégé* et l'*Histoire générale*, une évolution de pensée fort intéressante se fait jour: ainsi, tout le chapitre intitulé *différences de l'ancienne Basse Fond. lle avec la nouvelle icy proposée*, sera supprimé dans la rédaction définitive. Une note en marge du manuscrit nous renseigne à ce propos sur le revirement de Blainville:

tout ce qui suit est inutile au Corps de l'ouvrage. Dans le courant de cette dernière partie il y a huit a neuf grandes pages refaites a neuf, corrections qui ne peuvent etre dans ce premier original.

Notre incursion dans ces deux textes non publiés de Blainville nous permet de suivre l'évolution de sa pensée critique envers Rameau, pensée qui ne sera rendue publique, après un considérable élagage, qu'à la parution de l'*Histoire générale*, en 1767. Si Blainville se montre d'une grande prudence dans ses écrits publiés, ses manuscrits, eux, sont très révélateurs et dévoilent une facette cachée de la réception de la théorie ramiste parmi les confrères musiciens du grand compositeur. Cette prudence avait sans doute sa raison d'être: Rameau se faisait un point d'honneur à répondre à toute critique publiée, et l'immense renommée qui est la sienne à partir des années 1750 avait de quoi réfreiner les ardeurs des polémistes²⁹.

A la rédaction définitive de l'*Histoire générale*, Blainville abandonne toute mention d'une *nouvelle basse fondamentale* opposée à celle de Rameau. Cette opposition est remplacée par celle, qui deviendra classique, entre *contrepoint* et *harmonie*.

29 Un autre écrit anonyme de l'époque pourrait être attribué à Blainville. Il s'agit d'un *Prospectus d'un traité général de musique, où l'on prétend rendre raison de tout de qui appartient à cet Art* (A Soissons, de l'Imprimerie de Pierre Nicolas Waroquier, 1752). Une réponse de Claude Rameau à cet écrit a été publiée par Paul Marie Masson: *Une polémique musicale de Claude*

L'intérêt naissant de Blainville pour le contrepoint est sans nul doute une conséquence de son travail d'historien de la musique pour la rédaction de *l'Histoire générale*. Une lecture attentive de l'*Abregé* nous montre en effet que son auteur partage encore à l'époque de cette première rédaction l'aversion de ses contemporains pour l'art contrapunctique, souvent qualifié de «gothique»:

Vers le commencement du Siecle passé, la musique a commencé, soit en france, soit en italie, a sortir du genre grossier du contrepoint. [Abrégé, p. 89]

La rédaction définitive dans *l'Histoire générale*, p. 89, supprimera l'adjectif «grossier». Le chapitre final développe l'opposition entre les deux techniques d'écriture:

Nous avons deux Ecoles de Musique en Europe; celle d'Allemagne & d'Italie, & celle de France.

Si je consulte les grands Maitres d'Allemagne & d'Italie, j'apperçois qu'ils semblent s'être donné le mot, & sont d'un commun accord; le Contre-point est leur Système.

Celle de France a commencé par ce même Système, qu'elle a changé ensuite pour s'en tenir à celui de la Basse Fondamentale; elle a cru bien faire, sans doute.

Le Système du Contrepoint est simple, uni, sans éclat; mais il conduit à la vraie harmonie. Celui de la Basse Fondamentale paroît lumineux d'abord quand aux notions premieres; mais quand au développement, il est vague, imaginaire, & plein d'ambiguités.

J'en reviens aux Maîtres d'Allemagne & d'Italie, qu'on parcoure leurs Ouvrages, on verra que l'harmonie en est vraie, simple, précise.

Lully, Campra, la Lande, qu'on examine le fonds de ces grands Maîtres de notre école, ils nous diront encore la même chose; ils tenoient au Contre-point. Mais Rameau paroît, tout change de face, toute Musique est mal chiffrée; les

- 29 (suite) *Rameau en faveur de son frère* in *Revue de musicologie*, tome 18 (1937), pp. 39–47. L'anonyme de Soissons répondra par une *Réponse de l'Auteur du Prospectus d'un traité général de musique à M. R. le C. sur sa Lettre écrite de Dijon le 10 septembre 1752*. – Soissons, Imprimerie Waroquier, 7 novembre 1752) Thomas Christensen (op. cit. pp 243–244) penche pour une attribution à Blainville. A notre avis, les arguments manquent pour donner en l'état des connaissances une attribution formelle. Le texte du prospectus présente, effectivement, des similitudes de tournure stylistiques avec les textes connus de Blainville. Le plan de base de l'ouvrage correspond également à certaines orientations de Blainville: histoire, organologie. Cependant, un certain nombre de points nous incitent à la prudence dans cette attribution. Ainsi, l'anonyme de Soisson critique sévèrement la graphie *cromatique* utilisé par Claude Rameau en place de *chromatique*, alors que le manuscrit de l'*Abregé* utilise systématiquement cette graphie fautive.

chiffres des Sonates de Corelly sont habillés à notre manière; le fameux monologue d'Armide enfin, il est en ma puissance, n'est pas épargné.

[*Histoire générale*, p. 173]

Ce qui fait l'intérêt des critiques de Blainville envers la théorie ramiste est qu'elles émanent d'un véritable praticien de la musique doublé d'un philologue doté, si non d'une réelle méthodologie, du moins d'une sensibilité indéniable pour l'approche historique. Or, la quasi totalité des critiques publiées du vivant de Rameau n'émanent pas des milieux musicaux mais bien plutôt des milieux scientifiques, Rameau ayant toujours recherché la caution des académiciens plutôt que celle de ses pairs. En suivant Antoine Hennion³⁰, nous estimons cependant que l'importance de la théorie ramiste consiste moins en sa véracité scientifique qu'en la force qu'elle a exercé sur le développement de la musique et de la spéculation théorique. Blainville, quant à lui, adopte en ce qui concerne la scientificité de la musique une position plutôt pragmatique. La correction du f° 1 r° de la *Reponse* est à ce sens très caractéristique, Blainville biffant les mots «la vraie harmonie» et les remplaçant par «l'harmonie la plus correcte». A la notion de vérité appliquée à l'harmonie est préférée une notion de correction – politesse, respect des règles. En bon praticien, Blainville préfère tirer son miel là où la spéculation lui paraît pertinente, mais sans systématisation exagérée:

Profitons avec prudence et avec discernement de telles decouvertes quil a fallu tant de siecles pour mettre dans un jour raisonnable, et reprenons de la nature ou de l'art que ce qu'ils ont de Beau, en rejetant sans crainte tout ce qui peut y estre contraire, gardons nous de nous perdre dans des recherches a perte de vüe, car dans tous les arts il y a un point passé lequel les Recherches ne sont qu'une simple curiosité.

Ces veritez ingenieuses et utiles ressemblent a des Etoiles qui pour etre placés de trop loing ne nous donnent point de clarté.

[*Histoire philologique*, p. 96]

30 Cf. en particulier Antoine Hennion: *Rameau et l'harmonie: comment avoir raison de la musique* in *Jean Philippe Rameau: colloque international*. Champion Slatkine, Paris et Genève, 1987, pp. 393–407.