

Jean-Jacques Rousseaus "Devin du village"

Autor(en): **Conradin, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 11

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161789>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

durch sie an uns herangetragenen Herausforderung? Bezüglich der älteren Musik sind viele Entscheidungen zwar vorgeformt, doch immer, auch bei noch so bekannter Musik, geht es um Erfahrungen und Begegnungen, die, wenn sie recht geschehen, Entscheidungscharakter haben. Solche Erfahrungen gleichen dem wahren Spiel, dem Spiel im tiefsten Sinne des Wortes, von dem Gadamer schreibt: «Das Spiel ist es, das spielt, indem es den Spieler in sich einbezieht. . . Das Spiel der Sprache selbst (für die wir hier Musik zu setzen wagen — das Spiel der Musik selbst also), die uns anspricht, vorschlägt, zurückzieht, fragt und in der Antwort sich selbst erfüllt: wir sind als Verstehende in ein Wahrheitsgeschehen einbezogen und kommen gleichsam zu spät, wenn wir wissen wollen, was wir glauben sollen» (a. a. O., S. 465).

Auf diese Weise, vom persönlichen Engagement, vom Mit-Dabei-Sein her können, bei allem Wissen um die Relativität, Bedingtheit und Vorläufigkeit der Werturteile, persönliche Wertung und wissenschaftliche Haltung eine legitime, verantwortbare und zugleich verantwortungsvolle Verbindung miteinander eingehen.

Jean-Jacques Rousseaus «Devin du village»

HANS CONRADIN

Im Sommer 1730 unternimmt der achtzehnjährige Jean-Jacques Rousseau von Annecy aus eine Fußwanderung in die Umgebung dieser Stadt. Er schreibt darüber im vierten Buch seiner *Confessions* folgendes: «Die Morgenröte schien mir eines Tages so schön, daß ich mich rasch ankleidete und eilte, das Feld zu gewinnen, um die Sonne aufgehen zu sehen. Ich kostete diesen Genuß mit all seinem Reiz, die Erde war in ihrem schönsten Schmuck, bedeckt mit Kräutern und Blumen, die Nachtigallen schienen fast am Ende ihres Gesanges sich darin zu gefallen, ihn noch zu verstärken. Alle Vögel entboten im Konzert ihr Lebewohl dem Frühling und priesen die Geburt eines schönen Sommertages¹.» Diese Worte enthüllen schlicht und innig Rousseaus Liebe zur Natur. Die Natur war die große Trösterin dieses namentlich in späteren Jahren von so manchen Zweifeln und so großer Bangnis geplagten Menschen.

Im 18. Jahrhundert erfährt die allerdings schon früher begonnene Wandlung im Verhältnis des Menschen zur landschaftlichen Natur eine besondere Steigerung. Die Natur ist jetzt nicht mehr das Gefährliche, Schreckliche, Verabscheuungswürdige; mehr und mehr empfindet man sie als Quell unverbrauchter Kräfte, von dem sich der Mensch besonders weit entfernt hat, und aus dem es wieder zu trinken gilt. Rousseau ist nicht der erste, der von landschaftlichen Schönheiten begeistert ist. Gerade die Schweizer stellen schon seit geraumer Zeit eine recht ansehnliche Zahl von Naturbewunderern. Conrad Gesner im 16. Jahrhundert, Johann Jakob Scheuchzer im 17./18. Jahrhundert sind hier zu nennen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts schwillt die Naturbegeisterung mächtig an. Sie findet in Albrecht von Haller und Salomon Geßner bedeutende Vertreter. Keiner aber hat die Schönheiten der Landschaft so beredt verkündet wie Jean-Jacques Rousseau. Im 17. und noch im 18. Jahrhundert erweist sich der Mensch als Herr gegenüber der Natur, die er nach seinem Willen gestaltet. Diese Einstellung zeigt sich auch auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens. Der geometrisch angelegte barocke Garten ist Zeuge dafür. Rousseau — und damit gehört er zu den Kündern eines neuen Naturempfindens — liebt vor allem unberührte und wilde Landschaften. «Ich brauche Gießbäche, Felsen, Tannen, dunkle Wälder, Berge, bergauf und bergab holpernde Wege, Abgründe neben mir, daß ich Angst bekomme².» In diesen Worten wird der Wunsch Rousseaus nach einer vom Menschen unberührten Landschaft sichtbar. Er sehnt sich nach der Landschaft in ihrer reinen Gotterschaffenheit.

Aber nicht die unberührte Landschaft als solche ist Rousseaus dringendstes Anliegen. Sie ist für ihn Bild, Gleichnis tieferer Seinsschichten. Rückkehr des Menschen zur Natur — damit meint Rousseau: Rückkehr des Menschen zu seiner eigenen Natur, Rückkehr des Menschen zu sich selbst. Natur aber bedeutet für Rousseau den Zustand der Dinge, wie sie Gott geschaffen hatte. Natur des Menschen heißt der Mensch in seiner ursprünglichen Gotterschaffenheit. Gott aber ist gut. So ist auch das von Gott Geschaffene im Zustande seiner Unberührtheit gut. Also ist auch der Mensch in seiner Ursprünglichkeit gut.

Der Wesensinbegriff der Natur des Menschen besteht in seiner «conscience» — in seinem Gewissen. Es ist das Richtmaß für sein sittliches Urteilen und Handeln. Das Gewissen wird nicht durch Lernen erworben. Es ist angeboren.

Den Weg zu sich selbst aber findet der Mensch am leichtesten in ländlicher Stille. In den *Réveries du promeneur solitaire*, einem in seinem Ausgewogensein von Lebendigkeit und Abgeklärtheit bezaubernden Alterswerk, beschreibt Rousseau auf Grund eigener Erfahrung — er gedenkt hier seines zweimonatigen Aufenthaltes auf der Petersinsel im Bielersee während des Herbstes 1765 — diesen Weg. Um in das Seeleninnere zu gelangen, ist es günstig, sich in die Landschaft zu begeben, etwa an einen See zu gehen, ein Boot zu besteigen, es in den See hinaustreiben zu lassen, hingestreckt auf dem Boden dieses Bootes

zu liegen, die Augen zum Himmel gekehrt. Dann fallen die Beziehungen zur Welt, die Seele wird frei von Vorurteilen, von «passions». Was zurückbleibt, ist die reine Existenz und das Fühlen derselben. Nun erklingt die Stimme des Gewissens. Der Mensch hat zur «simplicité», zur Natur, das heißt zu sich selbst in seiner Gotterschaffenheit zurückgefunden.

Dürfen wir vielleicht dieses «Zurück zur Natur» auffassen als Versuch Rousseaus, dem Menschen einen Weg zur «Persona» zu weisen: nämlich zur «Maske», die vom Transzendenten durchtönt wird? Ist doch die «conscience» die «immortelle et céleste voix» — die unsterbliche und himmlische Stimme, die im Menschen ertönt. Sie ist «instinct divin³».

Rousseau bezeichnet die «conscience» auch als «sentiment». Die «raison» läßt uns das Gute erkennen, die «conscience» läßt es uns lieben. Sittliche Fragen werden durch das Gewissen besser gelöst als durch das Licht der Vernunft⁴. Das sind zentrale Sätze von Rousseaus Kritik an der «raison», am Rationalismus seiner Zeit. Sie sind Wegmarken der um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich allmählich vollziehenden und auch in der französischen Literatur sich spiegelnden Wendung vom Rationalismus weg zu einem gesteigerten Interesse am menschlichen Fühlen, am menschlichen Herzen. Neben die «têtes philosophiques» treten die «âmes sensibles⁵». Rousseau war eine «âme sensible», die allerdings auch mit einem bedeutenden Denk- und sprachlichen Ausdrucksvermögen ausgestattet war. So erkennt man, worin nach Rousseau der Primat des Gefühls über die Vernunft besteht. Gleichwohl aber schreibt er der letzteren weiterhin — und insofern mag er wieder als Rationalist bezeichnet werden — höchste Aufgaben und Fähigkeiten zu.

Einer Rückkehr zur Einfachheit, zur Natur kommt am nächsten der ländliche Mensch: der Hirte, der Landmann. Rousseau hat versucht, dieses Ideal des einfachen, natürlichen Menschen an sich selbst zu verwirklichen. Auf der Petersinsel träumt er nicht nur, er hilft auch seinen Gastgebern bei ihren ländlichen Arbeiten. In den *Confessions* ist dieser Versuch, selbst ein natürlicher Mensch zu werden, in ergreifender Lebendigkeit geschildert. Fast auf jeder Seite verspürt man ein pochendes Menschenherz.

*

Einfache Landleute sind auch der Wahrsager, Colin und Colette, die drei Hauptpersonen des Singspieles *Le Devin du village*. Seiner Besprechung wollen wir uns nun widmen. Auch dieses Werk trägt zur Unsterblichkeit von Rousseaus Namen bei. Es ist ein Erzeugnis der vorgängig geschilderten Seelenhaltung Rousseaus.

Die Musik hat Rousseau sein ganzes Leben hindurch begleitet, und zwar nicht als gelegentlicher Zeitvertreib, sondern als Beruf und Berufung. Seine musikalische Schulung war lückenhaft. Er hat nur wenig Fremdunterricht ge-

nossen. Auch die musikalischen Kenntnisse, wie sein ganzes Wissen, seine ganze Bildung überhaupt, erwirbt er sich zum größten Teil durch zähes, wenn auch unsystematisches Selbststudium. Seine musikberufliche Tätigkeit — und Rousseau hat eigentlich nur als Musiker eine einigermaßen regelmäßige Berufstätigkeit ausgeübt — besteht in Gesangsunterricht während der jungen Jahre und im Notenkopieren in späteren Jahren. Rousseau ist aber auch Komponist und Musikschriftsteller. Er schreibt Opern, Kirchenmusik und einen Band Romanzen. Als Musikschriftsteller tritt er hervor vor allem durch seinen *Dictionnaire de musique* (Genf 1767), der eine Umarbeitung und Erweiterung seiner 1748—1750 für die große Enzyklopädie ausgearbeiteten Artikel über die Musik darstellt. Aber auch in Aufsätzen und offenen Briefen versucht er, die Aufgaben, Möglichkeiten, Grenzen der Musik, ihr Verhältnis zum Menschen zu erkennen. Angesichts seiner lückenhaften musikalischen Schulung ist es erstaunlich, einen wie bedeutsamen Platz die musikalischen und musikschriftstellerischen Werke Rousseaus in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts einnehmen. Aber vielleicht ist es gerade deswegen Rousseau beschieden gewesen, auch in der Musikentwicklung seines Jahrhunderts ein Wort mitzusprechen. Unbefangen-spontan tritt er der Musik gegenüber. So erkennt er ihr Wesen und Anliegen.

Einem Fünklein von Genie, welchen Begriff er im *Dictionnaire de musique* eine bis weit ins 19. Jahrhundert vorausschauende Wesensbestimmung ange-deihen läßt, verdanken wir den *Devin du village*, die bedeutendste seiner Kompositionen. An seiner Wiege standen die landschaftliche Natur, das menschliche Herz und — wenigstens anscheinend — die italienische Musik. Rousseau konzipierte die wichtigsten Szenen in Text und Musik im Frühsommer 1752 unter den Parkbäumen von Passy, einem Stadtteil von Paris. — Während der Ausführung des Werkleins am 18. Oktober 1752 in Fontainebleau in Anwesenheit des Königs Ludwig XV. vernimmt Rousseau, der dem König gegenüber sitzt, das Flüstern der Damen: «Das ist reizend. . . Jeder Ton spricht hier zum Herzen⁶.» Er sieht viele Zuschauerinnen weinen — und er weint selbst. — Als Rousseau den *Devin* dichtete und komponierte, weilte er bei seinem Freund Mussard, der in Passy ein Haus besaß. Mussard liebte die italienische Musik. Rousseau unterhielt sich mit ihm besonders über die *Opere buffe*, die er während seines Aufenthaltes in Venedig von 1743—1744 gehört hatte. Bei aller Spontanität stand hinter der Entstehung des *Devin* die vor allem nachts angestellte Überlegung, wie man für Frankreich ein Bühnenstück in Entsprechung zu den italienischen *Opere buffe* schreiben könnte.

Namentlich das Verhältnis Rousseaus zur landschaftlichen Natur und zum menschlichen Herzen gibt auch dem *Devin* selbst in Bühnenbild, Text und Musik sein Gepräge. Schauplatz des *Devin* ist das Dorf, die Landschaft. Das tragende Element des Stückes ist die Liebe zwischen Colin und Colette. Durch einen kleinen Seitensprung Colins wird sie gefährdet. Der Dorfwahrsager führt

die beiden jungen Menschen wieder zusammen — und dies nur auf Grund seiner durch Lebenserfahrung genährten Kenntnis des menschlichen Herzens. — Mittelpunkt des *Devin du village* ist der Mensch, der fern von den Verführungen der Stadt unmittelbar der Landschaft gegenübersteht, der deshalb rein und innig fühlt und die Sprache des Herzens noch zu sprechen vermag. Wahrsager, Colin und Colette sind für Rousseau Menschen mit «simplicité», sie sind von der «conscience» geleitete Menschen.

Die Darstellung der Landschaft wird der Szenerie, dem Bühnenbild unseres Singspiels überbunden. In Text und Musik wird das ländliche Menschentum festgehalten. Der Text ist nicht kunstvoll. Er besteht nur aus schlichten Sätzen. Das Gepräge ländlichen Menschentums teilt sich auch der Musik mit. Sie ist einfach, kunstlos, schlicht und frisch. Die Singstimme führt. An manchen Stellen blüht zarter Ausdruck empor. Von dieser Expressivität werden Air und Rezitativ erfaßt. Auf dessen Gestaltung im Sinne der Übereinstimmung mit dem affektbewegten sprachlichen Vortrag hat Rousseau besonderes Gewicht gelegt. Er bemüht sich um das Rezitativ als Ausdruck von Gefühlen. Das ganze Werk, besonders in der in Fontainebleau zur Darstellung gelangten Fassung, nämlich ohne das später angehängte, aus Chören, Instrumentaltänzen, Sologesängen bestehende «Divertissement final», ist dramatisch geschlossen⁷.

An der Wiege des *Devin* stand aber auch — wenigstens dem Anschein nach — die italienische Musik. Der Aufenthalt Rousseaus als Sekretär an der französischen Gesandtschaft in Venedig läßt ihn an der italienischen Musik mehr und mehr Geschmack finden, während in seinem Verhältnis zur ehemals verehrten französischen Musik eine Entfremdung eingetreten zu sein scheint. Mit fast tragischer Deutlichkeit wird dieser Geschmackswandel in der berühmten *Lettre sur la musique française* (1753) sichtbar. Während der italienischen Musik reiches Lob gesendet wird, muß die französische Musik heftigsten Tadel über sich ergehen lassen. Dieser Brief brachte denn auch die «querelle des bouffons» dem Siedepunkt nahe. Die Initialzündung dazu hatte die Aufführung der italienischen Buffo-Oper *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi seit dem 1. August 1752 in der «Académie royale de musique» in Paris gegeben. Diese wirkte aufwühlend auf die Öffentlichkeit. Es bildeten sich eine proitalienische und eine profranzösische Partei. Rousseau gehörte zur ersteren. Diese vereinigte die fortschrittlich Gesinnten unter ihre Fahnen, so die Enzyklopädisten, wie d'Alembert, Diderot, Grimm, aber eben auch Rousseau. Die letztere bestand aus konservativ eingestellten Geistern. Die Freunde der italienischen Musik bezogen in der Opéra Postto im «coin de la reine» und die Freunde der französischen Musik im «coin du roi». — Rousseau hat zur Zeit der Schaffung seines *Devin* die *Serva* wohl kaum schon gekannt. Die Hauptteile des *Devin* entstanden einige Wochen vor der Aufführung der *Serva* im Jahre 1752. Ob er der Aufführung dieses Werkes in Paris im Jahre 1746 beigewohnt hat, ist fraglich. Wohl hat er sein Intermède in der Erinnerung an

die italienischen Opern geschrieben, die er in Venedig gehört hatte. Aber die *Serva* gehörte nicht zu diesen.

Ein Vergleich des *Devin* mit der *Serva* ist nicht unzweckmäßig, da doch die letztere ein typischer Vertreter der italienischen *Opera buffa* ist und da sie (mit anderen italienischen Intermezzi) und der *Devin* während mehrerer Monate in Paris gleichzeitig zur Aufführung gelangten. Beide Bühnenwerke distanzieren sich von der *Opera seria*, von ihrem Pathos, von ihrer Virtuosität. Es wird an Stelle der Arie das Liedhafte gesucht, und zwar besonders im Ausdruck. Der gesamte vokale und instrumentale Aufführungskörper wird in beiden Werken stark vermindert. In Inhalt, sprachlicher Ausdrucksweise und Musik wird das Volknahe erstrebt. Aber hier zeigen sich nun erstaunlicherweise auch Unterschiede zwischen *Serva* und *Devin*. Der Gesamtton der *Serva* ist vorwiegend scharf, angriffig, spöttisch. Der *Devin* ist mehr gemüthhaft, schlicht, rührend. In ihm zeigt sich überraschenderweise nur wenig Italienisches. Rousseau macht vielmehr der französischen Musik seine Reverenz, so in den *Airs*, die vom Geist der volkstümlichen französischen Chansons durchdrungen sind. In den Rezitativen nähert er sich der französischen großen Oper. Gewiß zeigt die Ouvertüre italienischen Zuschnitt, sie ist in der Substanz aber durchaus französisch. — Wie reimt sich das alles mit der ein Jahr später erscheinenden *Lettre*? Es reimt sich schlecht. Es existiert aber ein viel weniger bekanntes, um 1750 verfaßtes Schriftstück von Rousseau. Und dort heißt es unter anderm, daß die italienische Musik ihm wohl gefalle, ihn aber nicht rühre. Die französische Musik rühre ihn. Ihr gibt er — sechs Jahre nach dem Venedig-Aufenthalt — den Vorzug. Wir fragen: Gab es nur in Paris einen «Krieg» zwischen italienischer und französischer Musik? Gab es ihn nicht auch in der Seele Rousseaus? Hier deuten sich möglicherweise noch nicht gänzlich aufgehellte Schwierigkeiten an. Stand nicht doch eher die französische Musik, vielleicht in italienischer Maskierung, an der Wiege unseres Singspiels?

Der *Devin* stellt in der Geschichte der *Opéra comique* insofern einen wichtigen Markstein dar, als er in Wort und Musik eine Originalschöpfung Rousseaus ist. In den früheren Werken der *Opéra comique*, den sogenannten Vaudeville-Komödien, wird die Musik von anderswoher bezogen. Der zärtliche, empfindsame (aber nie sentimentale) Ton des *Devin* wird in den auf ihn folgenden Zeiten in entscheidender Weise der *Opéra comique* das Gepräge verleihen.

Opera buffa und *Opéra comique* wirkten in ihrer Frische und Volksnähe um die Mitte des 18. Jahrhunderts befreiend. Im Gegensatz dazu empfand man die Opern Jean-Philippe Rameaus, dem es um 1750 endlich gelungen war, seinen Erfolg als Opernkomponist zu festigen, in ihrem hohen Pathos und erhabenen Einherschreiten als Verkörperung aristokratischer Etikette und somit als drückende Last. So erklärt es sich, daß Rameau, der bedeutendste Vertreter der französischen großen Oper im 18. Jahrhundert, seine Kunst von seiten der Buffonisten und des *Devin* als aufs schwerste gefährdet ansehen mußte. Damit

wird in Paris aber auch das Klima geschaffen, das etwa zwanzig Jahre später den Werken Christoph Willibald Glucks einen gewaltigen Erfolg ermöglichen sollte. In dessen Werken sah Rousseau auf dem Gebiete der Oper das erfüllt, was ihm als Musiker versagt war, was er als Denker aber schon Jahre vorher geahnt hatte. Für Gluck — er hat dies in Briefen und Vorworten ausgesprochen — steht im Mittelpunkt der Oper die dramatische Handlung, der alle Künste sich unterzuordnen haben. Träger dieser Handlung ist der Mensch in seiner reinen Menschlichkeit, jenseits aller Geziertheit und alles national und zeitlich Gebundenen, der Mensch, der große Leidenschaften groß und einfach ausdrückt. Die Oper wird zum Musikdrama. Kern desselben ist aber der Mensch in seiner freien Natürlichkeit. Um diesen hat der Schriftsteller-Philosoph Rousseau ein Leben lang gekämpft, und ihn hat er, wenn auch in bescheidenen Dimensionen, in seinem *Devin* künstlerisch einzufangen versucht.

Zum tieferen Verständnis des *Devin* und seiner geschichtlichen Stellung ist es vielleicht nützlich, auch einen Blick auf Rousseaus Musikanschauung zu werfen. Diese läßt sich ganz kurz in der Forderung zusammenfassen, daß die Musik Sprache der Gefühle des menschlichen Herzens zu sein habe und dieses ansprechen solle. Das Mittel hierzu ist vor allem die Melodie. Und so verstehen wir, daß für Rousseau, den Anwalt des menschlichen Herzens, die Melodie das vornehmste Organ der Musik ist.

Die Melodie steht über Akkordik und Harmonik, die nach Rousseau eine rein klangliche Erscheinung sind. Das bedeutet jedoch nicht, daß er die Harmonik puristisch hätte ausschließen wollen. Sind doch seine eigenen Melodien durchaus nach harmonisch-akkordischen Gesetzen aufgebaut. Sie bedürfen einer harmonischen Begleitung, die er ihnen, wenn auch meist nur in schlichtester Satzart, stets gegeben hat. Rousseau fordert die Synthese von Melodie und Harmonie unter Führung der Melodie. Er prägt den Begriff der «*unité de mélodie*». Darunter versteht er nicht nur die Melodie als Einzelstimme, sondern als Prinzip, das ganzheitlich das Wesen eines Musikstückes zu bestimmen habe. Diese «*unité de mélodie*» mutet wie eine Konzeption des klassischen Stiles an, der doch eine Synthese von melodischem und akkordisch-harmonischem Prinzip darstellt, wobei das letztere in den Bewegungszug des ersteren hineingenommen wird. Die Prägung des Begriffs der «*unité de mélodie*» durch Rousseau ist das Symptom einer Wandlung im musikalischen Satz, die schon früh im 18. Jahrhundert einsetzt und um 1750 herum besonders an Intensität zunimmt: nämlich des Übergangs vom Barock zur Klassik. Nun verstehen wir erst die Polemik Rousseaus gegen die «*belles finesses de l'art*», die «*imitation*», die «*contrefugues*» in seiner *Lettre à Grimm* (1752). Bereits 1737 hatte sich Johann Sebastian Bach ähnliche Vorwürfe von Seiten Johann Adolf Scheibes gefallen lassen müssen. Rousseau fordert Natürlichkeit der Musik — und Annehmlichkeit. Ist doch seinem Dafürhalten nach die Musik «*l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille*». Scheibe und Rousseau

sind Kunder des klassischen Stiles und darüber hinaus der Musik bis gegen 1900. Der Barock ist kunstvoll, und sein Gefühlsausdruck vollzieht sich nach festen Gesetzen. Klassik und Romantik bringen spontanen Gefühlsausdruck und sinnlich-klangliche Schönheit. Das hat aber schon Rousseau von der Musik gefordert. — Diese «unité de mélodie» versucht Rousseau — wie er das ausdrücklich selber sagt — in seinem *Devin* zu verwirklichen.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wendet man sich mehr und mehr von der Vernunft hin zum menschlichen Herzen. Um 1800 herum nach Durchlaufen der Empfindsamkeit, des Sturms und Drangs und der Klassik durchbricht man seine Schranken. Das Wunderreich der Romantik tut sich auf — so gerade auch in zarten Blüten in der französischen Literatur um 1800. Rousseau hat diese Wende in seinen Schriften mit lauter Stimme verkündet, im *Devin du village* hat er sie mit dem Griffel des Dichters und den Farben des Musikers zart angedeutet.

¹Deutsch nach Alfred Biese: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, 2. Auflage. Veit & Co., Leipzig 1892, S. 338f. ²Jean-Jacques Rousseau: Confessions, Part. I, Liv. IV, deutsch von Alfred Semerau, Berlin o. J. [1920]. Fischer-Bücherei, 1961, S. 143. ³Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau, hg. von P. R. Auguis. Dalibon, Paris 1824, Tome IV: Emile, livre IV, S. 196f. ⁴Oeuvres complètes... 1825, Tome XXI: Les Reveries du promeneur solitaire, Quatrième promenade, S. 197. ⁵Daniel Mornet: Histoire générale de la littérature française. Larousse, Paris 1925, S. 160. ⁶Jean-Jacques Rousseau: Confessions, Part. II, Liv. VIII, deutsch von Semerau, S. 306f. ⁷Auf diese «Urform» stützt sich unser Aufsatz. In ihr gelangte der *Devin* im Jahre der 250. Wiederkehr von Rousseaus Geburtstag, 1962, auch in Zürich zur Aufführung. Die Interpreten waren Mitglieder der «Züricher Kammeroper». Armin Brunner, der Leiter derselben, verwendete allerdings das am Ende des Divertissement final und somit des ganzen *Devin* stehende Air «Allons danser sous les ormeaux...» (für Solostimme und Chor) als Abschluß auch seiner Aufführungen. Vgl. übrigens das «Avertissement», das Rousseau der gedruckten Partitur seines *Devin* vorangestellt hat.