

PLATINUM COLLECTION

JACQUES OFFENBACH

DAS PARISER  
LEBEN

(LA VIE PARISIENNE)

DEUTSCH / FRANZÖSISCH

129

DIE SCHÖNSTEN  
OPERN DER WELT

# **La vie Parisienne**

**Jacques Offenbach**

## **Inhalt:**

[Die Geschichte der Oper](#)

[La vie Parisienne](#)

[Personnages](#)

[Acte premier](#)

[Acte deuxième](#)

[Acte troisième](#)

[Acte quatrième](#)

[Das Pariser Leben](#)

[Personen](#)

[Erster Act.](#)

[Zweiter Act.](#)

[Dritter Act.](#)

[Vierter Act.](#)

[Fünfter Act.](#)

*Das Pariser Leben, J. Offenbach*

*Jazzybee Verlag Jürgen Beck  
86450 Altenmünster, Loschberg 9  
Deutschland*

*ISBN: 9783849601294*

*www.jazzybee-verlag.de  
www.facebook.com/jazzybeeverlag  
admin@jazzybee-verlag.de*

## **Die Geschichte der Oper**

(Ital. *opera*, »Werk«), seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. kurzweg (statt »*opera in musica*«) der Name für musikalisch ausgestaltete Bühnenwerke verschiedener Art, Tragödien (*Opera seria*), Schäferspiele (*Pastorale*) und mythologische Allegorien (*Serenata, Festa teatrale*), die in der kurzen Zeit seit ihrem Entstehen (um 1600) sich so schnell verbreitet und das Interesse des großen Publikums so gefangen genommen hatten, dass die auffällige Spezialisierung des Wortsinnes für diese eine Gattung von Musikwerken begreiflich wird. Die O. ist im Prinzip eine Verbindung der Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst zu gemeinsamer Wirkung. Aber die Aufgabe der drei Schwesterkünste ist bei diesem Zusammengehen keineswegs eine gleichartige; denn während die Schauspielkunst durch die mimische und szenische Darstellung dem Werke des Dichters den Schein wirklichen Geschehens verleiht, rückt die Musik (durch die Steigerung der Rede zum Gesang wie durch die instrumentale



Begleitung) dasselbe wieder aus der Sphäre der nackten Wahrheit in die höhere des Phantasielebens. Es ist klar, dass damit direkt der Ausgangspunkt für Konflikte mannigfacher Art gegeben ist, und die Geschichte der O. weist daher fortgesetzt Widersprüche der einzelnen Faktoren und mehr oder minder glückliche Versuche zu deren Lösung auf. Dass aber eine endgültige Lösung des durch die gegensätzlichen Aufgaben der Einzelkünste geschaffenen Problems überhaupt unmöglich sein muss, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein. So neigt die O. seit ihrem ersten Erscheinen bald mehr der Befriedigung der Ansprüche der einen, bald mehr der der andern Kunst zu, und sind deshalb verschiedene Phasen zu unterscheiden, deren jede die Literatur um wertvolle eigenartige Typen bereichert hat.

Mit ihrer letzten Wurzel reicht die O. zurück bis in die griechische Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides), die in der Form des rezitativischen Singens der Texte mit unisoner Begleitung der Kithara die Musik zur Mitwirkung heranzog. Der Wunsch, die Wunderwirkungen der antiken Musik wieder zu gewinnen, gab sogar den direkten Anstoß zur Entstehung der O. Zwar sind mit Musik verbundene dramatische Aufführungen auch im Mittelalter nachweisbar, einerseits in den Mysterien (Passionsspielen), anderseits in den Schäferspielen und allegorischen Huldigungsstücken bei fürstlichen Vermählungen, Geburtstagsfeiern etc.; aber erstere hielten sich gesanglich durchaus im Stile des Gregorianischen Chorals, letztere in dem der Madrigalkomposition. Als gegen Ende des 16. Jahrh. ein hochgebildeter kunstsinniger Kreis im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz beschloss, das antike Drama mit Musik wieder erstehen zu lassen, geschah es gleich in der bestimmt ausgesprochenen Überzeugung, dass man dabei dem Kontrapunkt entsagen und den

Gesang der Rede ähnlich gestalten müsse. So fand man auf dem Wege ästhetischen Räsonnements eine neue Stilgattung für die Musik (den *stile rappresentativo* oder *recitativo*), deren Verwandtschaft mit dem auf ähnlicher Basis erwachsenen Psalmengesang der Kirche übrigens besonders bei ihren ersten Anfängen sehr bemerklich ist. In Jacopo Peris »*Dafne*« (1594) und »*Euridice*« tritt die wirkliche O. ins Leben als eine scharf markierte Reaktion gegen das Überwiegen der rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zugunsten freierer Entfaltung und deutlichen Vortrags des Dichterwortes: der Gesang ist nur eine Art Deklamation mit Fixierung der Tonhöhe, die Instrumentalbegleitung eine rein akkordliche, nur die Singstimme stützende, und Einzelrede wird von jetzt ab durch Einzelgesang (Mono die) und nicht mehr durch mehrstimmigen Chorgesang gegeben. Aber schon Peris Rivale Giulio Caccini, der ebenfalls 1600 Rinuccinis »*Euridice*« komponierte, neigt vielmehr zum virtuosen Sologesang, und der geniale Claudio Monteverde (»*Orfeo*«, 1607) tut einen andern bedeutsamen Schritt, indem er die Begleitung der Instrumente im Sinne tonmalerischer Charakteristik verwendet; die nächsten Meister aber, Cavalli und Cesti, erlösen mehr und mehr die Musik aus ihrer dienenden Stellung, indem sie die Rezitation wieder zu wirklicher Melodie fortbilden. Diese Reaktion zugunsten der Musik gipfelte schließlich in der über ein Jahrhundert währenden souveränen Herrschaft des *bel canto*, der schönen Melodien und der Gesangsvirtuosität (Kastraten) bei den neapolitanischen Opernkomponisten (Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Bononcini, Jomelli, Piccini u.a.). Es ist bemerkenswert, dass gerade Italien, die Wiege des neuen Stils, der Schauplatz dieser radikalen Umwandlung wurde, die sich von den Zielen und Prinzipien der Begründer am weitesten abwandte. Diese italienische O. hielt siegreich ihren Einzug in Wien, Dresden, München, Stuttgart, Braunschweig, Madrid, London, Petersburg; in Hamburg

erstand zwar 1678 eine selbständige deutsche O., doch eine, deren Ideale von denen der Italiener kaum verschieden waren (Keiser, Küsser), und die deshalb nach 50 Jahren durch die wirkliche italienische O. verdrängt wurde. Noch schneller erlag die mit Henry Purcell (1658–95) angebahnte englische Nationaloper dem Ansturm der Italiener, zu denen wir, was die O. anlangt, unbedingt auch unsern deutschen Meister Händel rechnen müssen (auch Hasse in Dresden und Graun in Berlin waren solche italienische Opernkomponisten deutscher Nation). Nur in Frankreich stießen die Italiener von Anfang an und fortgesetzt auf energischen Widerstand. Gleich der Begründer der französischen Nationaloper (*Académie de musique*) Cambert (»*Pomone*«, 1671) und der akklimatisierte Italiener Lully (»*Alceste*«, 1674) traten energisch zugunsten der Poesie ein und bewirkten eine kräftige Reaktion gegen das Überwuchern der Melodik, und in ihre Fußstapfen traten in Abständen von ca. 50 Jahren J. Ph. Rameau (»*Hippolyte et Aricie*«, 1733) und der in seiner ersten Periode durchaus den italienischen Meistern anzuschließende Chr. W. Gluck (»*Iphigénie en Aulide*«, 1774), den wir zwar ebenso wenig den Franzosen gönnen, wie Händel den Engländern, der aber gerade so wie dieser geeigneten Boden für seine bahnbrechenden Ideen in fremdem Lande fand. Auch das durch Anregung der mehr inhaltlich als formell der *Opera seria* gegensätzlichen italienischen *Opera buffa* (Pergolesis »*Serva padrona*«, 1733) schnell aufblühende französische Singspiel (Duni [1752], Philidor, Monsigny, Grétry) stellte den Italienern einen neuen kräftigen Damm entgegen, so dass mehr und mehr der Kredit der nur der Gesangsvirtuosität huldigenden Schablonenoper sank; das deutsche Singspiel von Joh. Adam Hiller (1728–1804) bis zu W. A. Mozart (1756–1791) schloss sich zunächst dem französischen an, wenn auch Mozart von der italienischen Manier so viel annahm, wie seine urdeutsche Künstlerseele

ihm zu assimilieren gestattete. Die italienische O. feierte in Paesiello, Cimarosa und Rossini ihre letzten Triumphe, und zwar auf dem neutralen Gebiete der *Opera buffa*; Rossinis »Tell« (1829) gehört bereits in den Bereich der nun die italienische *Opera seria* gänzlich verdrängenden französischen Großen O., deren Hauptrepräsentanten außer ihm seine Landsleute Cherubini (»Medea«, 1797), Spontini (»Vestalin«, 1807) und der Deutsche Jakob Meyerbeer (»Die Hugenotten«, 1836) sind; dass die französische Große O. auf den Schultern Glucks steht, ist zweifellos, doch verlegt sie mehr und mehr ihren Schwerpunkt ins Szenische und wird schließlich zur Ausstattungsooper, bei der Poesie und Musik in die zweite Linie treten. Als vereinzelte Erscheinung von außergewöhnlichem Wert müssen wir Beethovens einzige O. »Fidelio« (1804) hervorheben, die unzweifelhaft auf Gluckschem Boden erwachsen, doch außerhalb der Epochen isoliert dasteht. Die eigentliche deutsche Nationaloper aber nimmt ihren Anfang von dem Moment, wo deutsche Komponisten sich dem Gebiete der deutschen Sage zuwenden und adäquaten Ausdruck für die durch die romantischen Dichter in neue Formen gegossene Poesie suchen und finden (L. Spohrs »Faust«, 1816; K. M. v. Webers »Freischütz«, 1821; Heinrich Marschners »Hans Heiling«, 1833). Auch Franz Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann sind hier zu nennen, die zwar nicht die O. selbst eigentlich förderten, aber die neuen Ausdrucksmittel auf verwandten Gebieten (Lied und instrumentale Stimmungsmalerei) ausbildeten. So wurde es möglich, dass in der imposanten Künstler-Individualität Richard Wagners (1813–83) die Überlegenheit der deutschen O. sich ziemlich plötzlich dokumentierte, derart, dass heute unleugbar die Opernkomposition aller Länder direkt unter ihrem Einflusse stehend erscheint. Mit einer echt italienisch-französischen Großen O. (»*Rienzi*«, 1842) beginnend, damit gleichsam den Fuß auf die Nacken seiner

Vorgänger setzend, springt Wagner mit dem »Fliegenden Holländer« (1843) ziemlich unvermittelt auf romantisches Gebiet über und macht sich zum Vertreter der nationalen deutschen O. Seine in der Schrift »Oper und Drama« (1851) niedergelegten Reformideen knüpfen an die Bestrebungen der Schöpfer der O. an. Aber freilich, welcher ein Abstand zwischen jenen unbeholfenen ersten Versuchen und der sichern Handhabung der durch zwei und ein halbes Jahrhundert fort und fort geübten und verfeinerten Ausdrucksmittel bei dem deutschen Meister! Dass die Wagnersche Lösung des Konflikts der Einzelkünste die geistvollste und einer kritischen Analyse am besten standhaltende von allen bisher versuchten ist, muss bedingungslos zugestanden werden; damit ist aber nicht gesagt, dass nun das Suchen und Versuchen ein für allemal zu Ende wäre. Im Gegenteil beweist die fortdauernde Frische der Wirkung der komischen Opern, wie Mozarts »Figaro«, Rossinis »Barbier von Sevilla«, Boieldieus »Weiße Dame«, Adams »Postillon von Lonjumeau«, Lortzings »Wildschütz« und Bizets »Carmen«, dass auch jene Lösungen, bei denen der Gesang selbst und nicht die Instrumentalbegleitung der Hauptträger der musikalischen Ausgestaltung bleibt, eine ästhetische Berechtigung haben. Die Zugkraft der italienischen O. neapolitanischer Observanz ist freilich vollständig gebrochen, und Italiener, Franzosen, Slawen und Engländer stehen heute ganz im Banne der deutschen Meister. Der letzte Altmeister Italiens, G. Verdi, dessen frühere Werke noch ganz den alten Geist atmen, hat sich mit seinen letzten Werken seit »Aida« (1871) zur Wagnerschen Richtung bekehrt, die Franzosen Gounod (»Faust«, 1859) und Ambr. Thomas (»Mignon«, 1866) sind deutlich durch die deutschen Romantiker beeinflusst, während Massenet und Saint-Saëns trotz versuchten Anschlusses an die Fortschritte der Technik es nicht zu hinlänglich prägnanten Typen gebracht haben, die sich deutlich genug von der abgelebten



französischen Großen O. abheben würden, um Aussicht auf dauernde Wirkung zu gewinnen. Von neuern Komponisten müssen wir noch den Russen Glinka (»Das Leben für den Zar«, 1836), den Böhmen Smetana (»Die verkaufte Braut«, 1866) und die italienischen Meister Mascagni (»*Cavalleria rusticana*«), Leoncavallo (»Der Bajazzo«) etc. nennen. Zu vorübergehender Bedeutung gelangte um die Mitte des 19. Jahrh. die burleske O. oder Karikatur-Operette durch die Franzosen Hervé, J. Offenbach und Lecocq, denen sich die etwas gemäßigten ähnlichen, aber der komischen O. näher stehenden Produktionen der Wiener Operettenkomponisten J. Strauß und Millöcker anschließen. Sehr groß ist die Zahl der Komponisten, die das Gebiet der O. kultiviert haben, aber ohne Neues zur Lösung der Probleme beizutragen und ohne genügende Kraft des Genies, um auch ohne solche Verdienste sich einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunstgattung zu erringen. Von neuern nennen wir nur noch ergänzend die Namen A. Rubinstein, H. Götz (»Der Widerspenstigen Zähmung«), G. Bizet (»Carmen«), E. Kretschmer (»Die Folkunger«), J. Brüll (»Das goldene Kreuz«), V. E. Neßler, K. Goldmark, H. Hofmann, V. Stanford, A. Mackenzie, P. Tschaikowsky, A. Dvořák, L. Delibes, E. Humperdinck, E. d'Albert.

Die ältere Literatur über die O. findet sich in Forkels »Allgemeiner Literatur der Musik« (Leipz. 1792) und in Beckers »Systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur« (das. 1836, Nachtrag 1839) zusammengestellt. Von den neuern einschlägigen Schriften vgl. Lindner, Die erste stehende deutsche O. (Berl. 1855) und Zur Tonkunst (das. 1864); Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden (Dresd. 1861 bis 1862, 2 Tle.); Rudhardt, Geschichte der O. am Hof zu München (Freising 1865, Bd. 1: Die italienische O.

1654–1787); R. Wagner, O. und Drama (2. Aufl., Leipz. 1869), und dessen übrige Schriften; Schletterer, Die Entstehung der O. (Nördling. 1873) und Vorgeschichte der französischen O. (Berl. 1885); Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* (Par. 1873); Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (das. 1895); Hanslick, Die moderne O. (Berl. 1875–1900, 9 Bde.; genaueres, s. Hanslick); Schuré, *Le drame musical* (6. Aufl., Par. 1906; deutsch von H. v. Wolzogen, 3. Aufl., Leipz. 1888); Lobe, Kompositionslehre, Bd. 4: »Die O.« (2. Aufl. von Kretzschmar, das. 1887); Nutter-Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (Par. 1886); Bulthaupt, Dramaturgie der O. (Leipz. 1887, 2 Bde.; 2. Aufl. 1902); Kalbeck, Opernabende (Berl. 1898, 2 Bde.); H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen O. im 17. Jahrhundert (Leipz. 1901–04, 2 Bde.); N. d'Arienzo, Die Entstehung der komischen O. (deutsch, das. 1902); Klob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O. (Berl. 1903); Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die französische O. im 18. Jahrhundert (Leipz. 1903); Istel, Die komische O. (Stuttg. 1906); O. Neitzel, Führer durch die O. der Gegenwart (Bd. 1: Deutsche Opern, Leipz. 1889–93, 3 Tle. in mehreren Auflagen); Lackowitz, Der Opernführer (1. Bd. in 6. Aufl., Berl. 1899; 2. Bd. in 2. Aufl. 1898; dazu 3 Nachträge bis 1902); Storck, Das Opernbuch (Führer, 4. Aufl., Stuttg. 1904); J. Scholtze, Vollständiger Opernführer (Berl. 1904). Lexika: Riemann, Opernhandbuch (Leipz. 1886, Supplement 1893); Clément und Larousse, *Dictionnaire des opéras* (2. Aufl. von Pougin, Par. 1897; Supplement 1905).

## La vie Parisienne

# ***Opéra-bouffe en quatre actes***

## **Personnages**

Le baron de Gondremarck  
Un Brésilien  
Frick  
Prosper  
Bobinet  
Raoul de Gardefeu  
Alfred  
Urbain  
Joseph  
Alphonse  
Gontran  
Un Employé  
Gabrielle  
Métella  
Pauline  
La baronne de Gondremarck  
Léonie  
Louise  
Clara  
Caroline  
Julie  
Augustine  
Charlotte  
Albertine

*A Paris, de nos jours. – 1<sup>er</sup> acte, gare du chemin de fer de l'Ouest – 2<sup>e</sup> acte, chez Raoul de Gardefeu. – 3<sup>e</sup> acte, dans l'hôtel de Quimper-Karadec. – 4<sup>e</sup> acte, dans un restaurant.*

—

## Acte premier

Le gare du chemin de fer de l'Ouest. Rive gauche.

*Scène première*

*Employés, facteurs, buralistes.*

*Choeur.*

Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest,  
Qui dessert Saint-Malo, Batignolles et Brest,  
Conflans, Triel, Poissy,  
Barentin, Pavilly,  
Vernon, Bolbec, Nointot,  
Motteville, Yvetot,  
Saint-Aubin, Viroflay,  
Landerneau, Malaunay,  
Laval, Condé, Guingamp,  
Saint-Brieuc et Fécamp.  
Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest,  
Qui dessert Saint-Malo, Batignolles et Brest.

*A la fin du chœur, cloche dans l'intérieur de la gare. Les facteurs et buralistes se dispersent; un des employés reste en scène. Gardefeu et Bobinet entrent au milieu du brouhaha de la sortie.*

*Scène II*



*Gardefeu, Bobinet, l'employé.*

*Gardefeu et Bobinet se promènent quelques instants en s'observant l'un l'autre, puis ils s'approchent de l'employé.*

BOBINET. A quelle heure arrive le train de Trouville?

L'EMPLOYÉ. Dans cinq minutes, monsieur.

BOBINET. Merci, Monsieur.

L'EMPLOYÉ, *se retournant vers Gardefeu*. Monsieur désire quelque chose?

GARDEFEU. Non, rien! J'allais justement vous demander ce que vous a demandé monsieur.

*L'employé sort.*

### *Scène III*

*Bobinet, Gardefeu.*

*Les deux jeunes gens continuent à s'observer; ils se promènent dans la gare et, tout en marchant, racontent l'histoire suivante; ils manœuvrent de façon à ne pas se rencontrer, mais quand, par hasard, en arpentant la scène, ils se trouvent l'un en face de l'autre, ils s'envoient des regards irrités.*

BOBINET, *à part*. C'est M. Raoul de Gardefeu. Je ne le salue plus, parce qu'il m'a joué un tour.

GARDEFEU, *à part*. C'est le petit Bobinet. Il ne me salue plus, parce qu'il nous est arrivé une aventure ...

BOBINET. J'étais un peu plus que du dernier bien avec Blanche Taupier. Tout Paris sait que j'ai été un peu plus que

du dernier bien avec Blanche Taupier.

GARDEFEU. Blanche Taupier m'a aimé comme elle sait aimer ... Tout Paris sait que Blanche Taupier m'a aimé.

BOBINET. Un matin, Blanche Taupier et moi demeurions alors tous les deux à Ville-d'Avray ... Blanche me dit: Petit Bob, si nous invitations à dîner ton ami Gardefeu ...

GARDEFEU. Blanche était à Ville-d'Avray; elle m'écrit: venez demain à une heure, il n'y sera pas; en sortant de chez vous, recommandez à votre domestique de dire que vous devez bientôt rentrer.

BOBINET. Je réponds: soit, invitons Gardefeu. Elle me dit: va le chercher à Paris, il est chez lui à une heure, ne reviens pas sans lui ... je pars.

*Ils se rencontrent.*

GARDEFEU. J'arrive à Ville-d'Avray, je trouve Blanche, je ne trouve pas Bobinet, je lui dis: comment avez-vous fait pour l'éloigner?

BOBINET. J'arrive chez Gardefeu ... son domestique me dit: monsieur va rentrer à l'instant. Il était une heure; j'attends; deux heures arrivent, puis trois heures ... J'attendais toujours ...

GARDEFEU. Blanche me répond: j'ai pris un moyen très-simple ... j'ai dit au petit Bob d'aller vous chercher à Paris, et de ne pas revenir sans vous.

BOBINET. Enfin, à quatre heures, je me décide à m'en aller tout seul, je retourne à Ville-d'Avray, et je le trouve installé.

GARDEFEU. Vers cinq heures il est revenu; je lui ai dit: tiens, pendant que tu étais chez moi, j'étais chez toi; c'est très-drôle!

BOBINET. Je ne l'ai pas trouvée drôle!

GARDEFEU ET BOBINET, *ensemble*. Et voilà pourquoi nous ne nous saluons plus!

BOBINET. Après un pareil tour, vous comprenez bien que j'ai tout de suite rompu avec Blanche Taupier.

GARDEFEU. Du reste, je n'ai pas tardé à en avoir assez de Blanche Taupier.

BOBINET. Je me suis mis à adorer Métella.

GARDEFEU. J'ai fait la cour à Métella,.. Métella n'a pas été insensible.

BOBINET. Hier Métella m'a dit: je vais à Trouville voir une tante que j'ai ... Je reviendrai demain ...

*Il passe.*

GARDEFEU. Hier Métella m'a dit: je vais à Trouville souhaiter la fête à ma marraine ... je resterai vingt-quatre heures.

BOBINET ET GARDEFEU *ensemble*. Et je viens à la gare attendre Métella.

*Cloche au dehors.*

L'EMPLOYÉ. Le train de Trouville, messieurs, le train de Trouville.

*Entrent des voyageurs.*

*Scène IV*

*Les mêmes, Métella, Gontran, Voyageurs, Bobinet, Gardefeu.*

CHOEUR DE VOYAGEURS.

Le ciel est noir,

Il va pleuvoir  
Dans un instant, la chose est sûre!  
Vite courons,  
Et nous hâtons,  
Ou nous n'aurons pas de voiture.

*Ils sortent en courant. Paraît Métella au bras de Gontran.*

GARDEFEU.

Métella!

BOBINET.

Métella!

MÉTELLA, *à part.*

Fichtre! je suis pincée!

GONTRAN.

Vous paraissez embarrassée,

Madame, et votre bras frissonne sur mon bras.

BOBINET ET GARDEFEU, *ensemble.*

Madame, en nous voyant, est surprise peut-être.

GONTRAN.

Ces deux messieurs paraissent vous connaître!

MÉTELLA, *froidement.*

Ces messieurs, connais pas!

BOBINET ET GARDEFEU, *parlé.*

Vous ne nous connaissez pas?

MÉTELLA, *à Bobinet et à Gardefeu.*

*I*

Attendez d'abord que je place  
Mon lorgnon, là, sous mon sourcil,  
Et maintenant voyons de face,