

**Mozart: "Das Veilchen" - im Kontext verschiedener Vertonungen****Das Veilchen (1773/74)**

Ein Veilchen auf der Wiese stand,  
Gebückt in sich und unbekannt;  
Es war ein herzigs Veilchen.  
Da kam eine junge Schäferin  
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn  
Daher, daher,  
Die Wiese her, und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur  
Die schönste Blume der Natur,  
Ach, nur ein kleines Weilchen,  
Bis mich das Liebchen abgepflückt  
Und an dem Busen matt gedrückt!  
Ach nur, ach nur  
Ein Viertelstündchen lang!

Ach! aber ach! das Mädchen kam  
Und nicht in acht das Veilchen nahm;  
Ertrat das arme Veilchen.  
Es sank und starb und freut' sich noch:  
Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch  
Durch sie, durch sie,  
Zu ihren Füßen doch.

1770 lebte Goethe als Jura-Student in Straßburg. Den überwältigenden Eindruck, den das gotische Straßburger Münster auf ihn machte, dokumentierte er in einem Aufsatz ("Von deutscher Baukunst", 1772), der zu einer Neubewertung mittelalterlicher Kunst beitrug. In Straßburg begegnete er auch Gottfried Herder, der, beeinflusst von Thomas Percys 1765 erschienener Sammlung schottischer Volksballaden, ein ähnliches Projekt für Deutschland plante, nämlich alte, vom Aussterben bedrohte Volkspoesie vor dem endgültigen Untergang zu retten. Unter seinem Einfluss zog auch Goethe über die elsässischen Dörfer, um alte deutsche Volkslieder zu sammeln. Dabei hat er – seiner Zeit darin weit voraus - Wert darauf gelegt, nicht nur die Texte, sondern auch die Melodien aufzuzeichnen. Wie später Bartók, stellte schon Goethe fest, dass man dabei vor allem die „ältesten Mütterchens“ heranziehen musste, denn die jungen Leute sangen nur „Gassenhauer“. Goethe fand so 14 Lieder. Die Aufzeichnungen sandte er an Herder. Erstes Produkt des Volksliedprojekts war 1771 Herders Aufsatz über Ossian. Er löste eine Volkslied-Bewegung aus, die dann 1805-08 in Clemens Brentanos und Achim von Arnims Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ mündete, die leider die Melodien nicht berücksichtigte. 1773 benutzte Herder in seiner Schrift „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ zum erstem Mal den Begriff „Volkslied“. Dieser Begriff fungierte zunächst vor allem als Kampfbegriff gegen die „Letternkultur“ der Aufklärung, gegen „Stubenpoesie“ und „Künstelei“.

Wie später bei Mussorgsky und Bartók war auch damals das Sammeln keine rein historisch-wissenschaftliche Tätigkeit, sondern wesentlich auch eine Stimulans für eigene Kreativität. So dichtete Goethe nach dem Vorbild der Volksballaden eigene Balladen. Die bekanntesten aus dieser Frühzeit sind das „Heideröslein“ und „Das Veilchen“, die er als Gedichtpaar unter der Rubrik „Balladen“ im Jahre 1800 veröffentlichte. Beide benutzen die einfache Strophenform, die Sprachhaltung und die Bildsprache ihrer Vorbilder, unterscheiden sich aber von den vielstrophigen Volksballaden durch die konzis-gedrungene Form und den hinter der naiv scheinenden Fassade verborgenen kunstvoll-abgründigen Kern. Es besteht hier ein innerer Zusammenhang mit dem Genie-Gedanken des „Sturm und Drang“, dessen Höhepunkt Goethes fast gleichzeitig entstandener Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ (1773) markiert. Echtheit, authentische Natürlichkeit und Tiefe des Ausdrucks fernab einer tradierten, rationalen Regelpoetik war das Ziel, und Vorbilder für diese „Sprache des Herzens“ sah man in der Volkspoesie.

Dementsprechend reklamierte Johann Friedrich Reichardt<sup>1</sup>, ein führender Vertreter der Berliner Liederschule, den Geniebegriff des „Sturm- und Drang“ durchaus auch für Komponisten, die nach einer kunstvollen Popularität strebten: Der junge Komponist, meinte er, müsse den Gesang des „gemeinen Mannes“ studieren, wenn dieser ihn verstehen solle.

Äußere Zeichen dieses Zusammenhangs mit der Bewegung der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang sind in Goethes „Veilchen“ die häufigen „Ach“-Interjektionen und Ausrufezeichen.

Das Grundgerüst der Gedichtstrophen folgt dagegen einem alten Modell mit 2 Terzetten (zweimal 3 Zeilen), wie es sich in Paul Gerhards Choral „Nun ruhen alle Wälder“ (1648) zur Melodie Heinrich Isaacs („Innsbruck ich muss dich lassen“, 1490) findet:

Nun ruhen alle Wälder, Vieh, Menschen, Städte und Felder, Es schläft die ganze Welt; Ihr aber, meine Sinnen, Auf, auf, ihr sollt beginnen,  Was eurem Schöpfer wohlgefällt.	Ein Veilchen auf der Wiese stand, Gebückt in sich und unbekannt; Es war ein herzigs Veilchen. Da kam eine junge Schäferin Mit leichtem Schritt und munterm Sinn Daher, daher, Die Wiese her, und sang.
---	--

<sup>1</sup> Deutsche comische Oper, 1774, S. 62, zit. nach Hans-Günter Ottenberg, Der Critische Musicus an der Spree, Leipzig 1984, S. 29

Die Zeilen 1, 2, 4, 5 sind vierhebige Jamben. Die Schlusszeilen der Terzette (die Zeilen 3 und 7) sind (wie beim 1. Terzett von „Nun ruhen alle Wälder“) dreihebige.

Die zusätzlichen, durch ihre Prägnanz und Kürze hervorstechenden vorletzten Zeilen bei Goethe sind, speziell in der zweiten und dritten Strophe („Ach nur, ach nur“; „Durch sie, durch sie“), expressiv-gedoppelte Interjektionen im Stile des Sturm und Drang.

Beide Gedichte („Heideröslein“ und „Das Veilchen“) handeln – wobei die Geschlechter die Rollen tauschen - von zurückgewiesener Liebe. Beide benutzen dabei die Blumenmetapher für die/den Zurückgewiesene(n): Rose = junges Mädchen, Veilchen = junger Mann. Dass das Veilchen entgegen genderfixierten Interessen<sup>2</sup> und trotz der veilchengeschmückten altgriechischen Dichterin Sappho von der Insel Lesbos hier eindeutig männlich ist, geht aus dem Zusammenhang hervor, in den Goethe das Gedicht in seinem Singspiel „Erwin und Elmire“<sup>3</sup> (1775) stellt:

**Textauszug aus „Erwin und Elmire“ (Ausgabe Leipzig 1788<sup>4</sup>):**

*Elmire ist untröstlich darüber, dass sie Erwin, der sich nicht wie andere bei seinem Werben um sie vordrängte, hingehalten hat, und dass dieser sich nun verzogen hat. Ihre Freunde wollen sie trösten, indem sie mit ihr die Lieder von damals singen.*

*Elmire.*

*Wenn andre sich ihr Glück verdienen, hab‘  
Ich meine Schmerzen mir gar wohl verdient.  
Nein, nein! Verlaßt mich, daß im stillen Hain  
Mir die Gestalt begegne, die Gestalt  
Des Jünglings, den ich mir so gern entgegen  
Mit seiner stillen Miene kommen sah.  
Er blickt mich traurig an, er naht sich nicht,  
Er bleibt von fern an einem Seitenwege  
Wie unentschlossen stehn. So kam er sonst,  
Und drang sich nicht wie jeder andre mir  
Mit ungestümen Wesen auf. Ich sah  
Gar oft nach ihm, wenn ich nach einem andern  
Zu sehen schien; er merkt‘ es nicht, er sollt‘  
Es auch nicht merken. Scheltet mich, und scheltet  
Mich nicht. ....*

*Elmire.*

*Ich bitte lass‘t uns jenes Lied  
Zusammen singen, das Erwin so oft  
Des Abends sang, wenn unter meinem Fenster  
Er seine Zither rührte, hoch und höher  
Die Nacht sich über seinen Klagen wölbte.*

*Rosa.*

*Verzeih.*

*Valerio.*

*Es gibt so viele, viele Lieder.*

*Elmire.*

*Das eine wünsch‘ ich, ihr versagt mir‘s nicht.*

*Rosa.*

*Ein Veilchen ...*

*Valerio.*

*Da kam eine junge Schäferin ...*

*„Elmire.*

*Ach, denkt das Veilchen ...*

*Rosa.*

*Ach, aber ach...*

*Valerio.*

*Und sank und starb...*

*Zu drey.*

*„Und sterb ich denn... Füßen doch.“*

*Elmire.*

*Und dieses Mädchen, das auf seinem Wege  
unwissend eine Blume niedertritt,  
Sie hat nicht Schuld, ich aber bin schuldig.*

<sup>2</sup> <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/comments/goethe-und-sein-lesbisches-veilchen/>

<sup>3</sup> Wie Herder ist auch Goethe sehr beeinflusst von englischen Vorbildern. Sein Singspiel „Erwin und Elmire“ basiert auf der Ballade „Edwin and Angelina“ aus Goldsmiths „Vicar of Wakefield“.

<sup>4</sup> <http://books.google.com/books?id=t14HAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false>

## Zur Liedästhetik des 18. Jahrhunderts

In seiner 1729 entstandenen Kantate BWV 201 schildert Bach den Wettstreit zwischen Phoebus und Pan, der höheren und der niederen Musik.

### Phoebus

Mit Ver-lan-gen, mit Ver-lan-gen drück' ich deine zar-ten Wan-gen,

mit Ver-lan-gen drück' ich dei-ne zar-ten

### Pan

Zu Tan-ze; zu Sprun-ge, so wa-ckelt das Herz;

Tan-ze, zu Sprun-ge, so wa-ckelt das Herz, zu Tan-ze, zu Sprun-ge,

Wenn der Ton zu müh-sam klingt, und der Mund ge-bun-den

Der zum Schiedsrichter berufene König Midas zeigt sich von dem einfachen gefälligen Stil Pans, der in der Schlusszeile des obigen Notenbeispiels sogar den kunstvollen, ‚gebundenen‘ Stil in einer Art stile antico-Parodie verspottet, sehr angetan:

„Dein Lied hat mir so wohl geklungen,  
Dass ich es mir auf einmal gleich gemerkt.“

Hier greift Bach selbst Kritikpunkte auf, die einige Jahre später auch von seinen Schülern sogar öffentlich und schriftlich geäußert werden. In der Kantate trägt natürlich, wie in der antiken Vorlage, die anspruchsvolle Kunst des Phoebus den Sieg davon. Und Midas wird rüde abgewiesen:

„Du guter Midas, geh nun hin,  
Und lege dich in deinem Walde nieder;  
Doch tröste dich in deinem Sinn,  
Du hast noch mehr dergleichen Brüder.  
Der Unverstand und Unvernunft  
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,  
Man urteilt in den Tag hinein,  
Und die so tun,  
Gehören all in deine Zunft.“

Der Paradigmenwechsel hin zu einem populären, ‚galanten‘ Stil war aber damit nicht mehr aufzuhalten.

1755 bearbeitete Bachs Schüler **Christoph Nichelmann** die Eingangsarie aus der Kantate „Ich bin vergnügt in meinem Glücke“ (BWV 84, 1727) so, dass alle charakteristisch-verkräuselten Verzierungen eliminiert wurden zugunsten einer neuen Ästhetik, wie sie **Johann Joachim Winckelmann** 1756 formulierte, indem er dem Verspielten, Überladenen und Allegorischen der Barockkunst das Ideal der „edlen Einfalt“ und der stillen Größe“ entgegenstellte, wie er es in der Kunst der alten Griechischen verwirklicht sah. Die Generalbassbegleitung behielt Nichelmann aber noch bei.

Ähnlich argumentierte schon in einer Glosse vom 14.05.1737 ein anderer Bachschüler, **Johann Adolph Scheibe**:

„Dieser grosse Mann [J. S. Bach] würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernünftig. [1737: Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme.] Kurz: Er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Vernunft [1737: Natur] streitet.“<sup>5</sup>

Wichtig für die weitere Entwicklung wurde der von Scheibe gebrauchte Terminus des Erhabenen.

Kant (1764): „Das Erhabene muss einfältig, das Schöne kann geputzt und geziert sein.“<sup>6</sup>

Kant (1790): „Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.“<sup>7</sup>

1768 bündelte **Jean-Jacques Rousseau** solche Bestrebungen in seinem Schlachtruf „Zurück zur Natur“.

1778 beschrieb **Johann Georg Sulzer** in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ das Wesen der Melodie folgendermaßen:

„Dass überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweifung gekünstelt sei, kann, dünkt mich, auch von dem wärmsten Liebhaber des künstlichen Gesangs nicht geleugnet werden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, dass die Kraft des Ausdrucks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Auszierungen einzelner Töne, wodurch gar oft anstatt eines oder zweier Töne vier, sechs auch wohl gar acht auf eine einzige Silbe kommen. Dieses ist offenbar ein Missbrauch, der durch die unbesonnene Begierde der Sänger überall künstlich und schön zu tun, Veränderungen anzubringen und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, dass der Vortrag des Gesangs Nachdruck und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag oder Nachschlag angegeben würden; so trieben die Sänger ohne Geschmack die Sache allmählich bis zum Missbrauch und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonsetzer mögen bemerkt haben, dass dieses nicht allemal geschickt, noch mit der Harmonie passend geschehe. Dieses brachte sie vermutlich auf den Gedanken die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fingen die Sänger aufs neue an, willkürliche Auszierungstöne hinzuzutun und auch darin gaben die Tonsetzer nach und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die jetzt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstand, wodurch die Silben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, dass dieser Missbrauch wieder eingestellt und der Gesang auf mehr Einfalt gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahren Ausdruck der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stücken von bloß lieblichem Inhalt, wo die Empfindung wirklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie

<sup>5</sup> [http://www.koelnklavier.de/quellen/scheibe-birnb/\\_index.html](http://www.koelnklavier.de/quellen/scheibe-birnb/_index.html)

<sup>6</sup> <http://www.textlog.de/32821.html>

<sup>7</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, hg. v. W. Weischedel, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1996, S. 193.

größtenteils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör kitzeln. Händel war darin noch mäßig, aber unser sonst so vortrefflicher Graun, hat sich von dem Strom des Vorurteils zu sehr hinreißen lassen.

Ein eben so großer Missbrauch sind die so sehr häufigen Läufe oder sogenannten Rouladen, die in jeder Arie an mehreren Stellen und oft auf jedem schicklichen Vocal vorkommen; so dass Unwissende leicht auf die Gedanken geraten, dass sie die Hauptsach in der Arie ausmachen. Man sieht in der Tat in dem Opern oft, dass die Zuhörer nicht eher aufmerksam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitzcher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald gar das Stürmen der Elemente nachmacht. Doch hierüber ist bereits in einem anderen Artikel gesprochen worden.“

<http://www.textlog.de/7461.html>

„**Lied.** (Musik) Der Tonsetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Musik erfordert wird, würde sich eben so betrügen als der Dichter, der es für etwas geringes hielte, ein schönes Lied zu dichten. Freilich erfordert das Lied weder schwere Künsteleien des Gesangs, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bei weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringes durch eine sehr einfache und kurze Melodie, den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewunderung der Kunst; nicht auf die Überraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und sichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Wirkung, ist hier mehr als irgendwo nötig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiste Kraft weg. Darum hat der Liedersetzer das feinste Ohr zu der genauesten Beurteilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nötig, von denen eigentlich die verschiedenen Wirkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Sekunde und jede Terz so gut ist als jede andre, der hat gewiss das zum Lied nötige Gefühl nicht.

— als ob kunstlos aus der Seele

Schnell es strömte. [Klopstock in der Ode „Die Chöre“]“

<http://www.textlog.de/2758.html>

### Paradigma des (neuen) ‚Volkslieds‘

T Matthias Claudius (1778)

M J. A. P. Schulz (1790)

1. Der Mond ist aufgegangen,  
die goldnen Sternlein prangen  
am Himmel hell und klar;  
der Wald steht schwarz und schweiget  
und aus den Wiesen steigt  
der weiße Nebel wunderbar.

T Paul Gerhardt (1648)

M Heinrich Isaac (ca. 1490) in der Fassung J. S. Bachs

1. Nun ruhen alle Wälder,  
Vieh, Menschen, Städte und Felder,  
es schläft die ganze Welt;  
ihr aber, meine Sinnen,  
auf, auf, ihr sollt beginnen,  
was eurem Schöpfer wohlgefällt.

**Matthias Claudius** (1740-1850) studierte als Pfarrerssohn zunächst Theologie, brach das Studium aber ab und lebte in Wandsbeck bei Hamburg als Schriftsteller. Bekannt wurde er zuerst durch die Herausgabe des *Wandsbecker Boten*, einer viermal wöchentlich erscheinenden Dorfzeitung, in der volkstümlich geschrieben werden musste. Er war befreundet mit Herder und Goethe, die an seinem Wandsbecker Boten mitarbeiteten.

1778 erschien in dieser Dorfzeitschrift das Gedicht „Der Mond ist aufgegangen“.

Die starke Rezeption des Abendlieds begann bereits kurz nach seiner Veröffentlichung. **Johann Gottfried Herder** nahm es als einziges zeitgenössisches Gedicht in den zweiten Teil seiner *Volkslieder* (1779) auf.

Das Gedicht entstand in Anlehnung an „Nun ruhen alle Wälder“: Es gibt wörtliche („die goldnen Sternlein prangen“, „lass uns ruhig schlafen“) und inhaltliche Übernahmen sowie eine genaue Entsprechung in der Strophenform. Schon ab 1785 taucht das Lied in

Kirchengesangbüchern auf, zunächst – teilweise sogar bis ins 20. Jh. - mit der Melodie von „Nun ruhen alle Wälder“. Die Vertonung von J. A. P. Schulz (1747-1800) für Singstimme mit Klavierbegleitung setzte sich erst um 1850 durch.

Gegenüber dem typischen Denken der Aufklärung (Sonne / Tag = Reich der aufgeklärten Vernunft, Nacht = Reich der Schrecknisse, der Unvernunft), findet hier eine Umwertung statt: Die Nacht wird zur bergenden Kammer, der Tag mit seinem Sonnenlicht erscheint als Jammertal. Gegen ein platt-rationalistisches Denken wird klar Position bezogen. Das „Wunderbare“ wird verteidigt gegen einen umfassenden Zugriff der Vernunft. Die Nacht wird nicht mehr nur – wie in älteren Abendliedern und Abendliturgien – durch Christi Licht erhellt, sondern - wie später bei den Romantikern - als Reich der Fantasie erlebt.

Die Melodie ahmt den Duktus des Isaac-Bachschen Vorbildes nach, allerdings mit charakteristischen Abweichungen: Alle bei Bach noch vorhandenen kleinen Verzierungen entfallen (wie später bei dem Lied „O heil'ge Seelenspeise“ Gotteslob Nr. 924). Die Einfachheit der Form wird gesteigert: Nicht nur die beiden Melodiehälften sind gleich, sondern alle Zeilen sind Varianten *einer* melodischen Grundfigur (Auf- und Abbewegung, Zeile 1). Diese wellenartigen Figuren gruppieren sich ihrerseits zu 2 großen Wellen (Zeilen 1-3 / 4-6), wobei die Pause in der Mitte den Grundton ausspart und so die beiden Teile spannungsvoll verklammert. In den Zeilen 1 und 4 werden die ansonsten dem Aufsprung vorausgehenden Tonwiederholungen durch eine kleine Wellenbewegung ersetzt, wodurch dieser gemildert und dem sachten Naturbild angepasst wird. Der Grundton wird nicht unterschritten, alle Bewegung hat einen Zug in die Höhe und fängt so die erhebende Wirkung der Lichterscheinung ein, in der die aufsteigenden Nebel das Annähern der Erde an den Himmel symbolisieren. Höchste Einfachheit paart sich mit höchster Kunstfertigkeit.

*Grafische Darstellung der Melodie von Schulz:*



In diesem Lied ist der „geradeste Weg nach dem Herzen“ (Sulzer, s.o.) verwirklicht:

- Abwendung von der als unnatürlich empfundenen Komplexität der Barockmusik und ihrem affektiven Pathos,
- Hinwendung zu einfacher, gefühlvoll-melodischer Musik, die alle Menschen verstehen;
- Anknüpfung an Volkslieder und Volkstänze,
- Entstehen einer bürgerlichen Musikkultur (an Stelle der Hofmusik),

das sind die Merkmale der Berliner Liederschule, der J. A. P. Schulz angehört. „Lieder im Volkston“ nennt er seine für die Hausmusik gedachte Liedersammlung. Im Vorwort schreibt er, er habe sich „in den Melodien ... der höchsten Simplizität und Fasslichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darzubringen gesucht ... In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons“.

## Das Veilchen (Goethe 1773/74)

Johann André 1775

Andante

Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge -  
denkt das Veil - chen, wär' ich nur die  
a - ber ach! das Mäd - chen kam und

4  
bückt in sich und un - be - kann; es war ein her-zigs Veil - chen! Da  
schön - ste Blu - me der Na - tur, ach, nur ein klei - nes Weil - chen. Bis  
nicht in Acht das Veil - chen nahm; er - trat das ar - me Veil - chen; es

8  
kam ein' jun - ge Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und mun - term  
mich das Lieb - chen ab - ge - pflückt und an dem Bu - sen matt ge -  
sank und starb, und freut' sich noch: und sterb ich denn, so sterb ich

11  
Sinn da - her, da - her, die Wie - se her, und sang. Ach!  
drückt! Ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang! Ach!  
doch durch sie, durch sie, zu ih - ren Fü - ßen doch.

Goethes Singspiel *Erwin und Elmire* handelt von Streit und Versöhnung eines jungen Liebespaares und steht noch ganz in der Tradition der Leipziger Singspiele und der französischen Opera comique, in denen Wort und Handlung Vorrang haben vor der Musik und der Sprechdialog durch gelegentliche musikalische Einlagen (Lieder, Arien, Duette) unterbrochen wird.

Im März 1775 wurde dieses Singspiel mit Vertonung der Liederinlagen durch **Johann André** (1741-1799) in Jacobis Vierteljahresschrift *Iris* veröffentlicht. Am 13. September 1775 wurde es in Frankfurt a. M., später auch in Weimar, Berlin und Wien, mit Erfolg gespielt und machte den Komponisten rasch bekannt.

Johann André trifft in seiner Vertonung des „Veilchens“ noch nicht den neuen Volksliedton, sondern bleibt dem galanten und dem empfindsamen Stil verpflichtet.

Der **galante**<sup>8</sup> Stil entstand in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts als Ausdrucksform leichter höfischer und bürgerlicher Unterhaltung. Seine Merkmale sind:

<sup>8</sup> C.Ph.E. Bach (Versuch über die wahre Art ..., 1753) charakterisierte galant als Gegensatz zu „gearbeitet“.

Abkehr von der Komplexität und der rhetorischen Figurensprache des Barock;  
 durchsichtige Geringstimmigkeit;  
 leichte Spielbarkeit;  
 Dominanz der Melodie;  
 Kantabilität, Natürlichkeit, Verständlichkeit (weg von den vielen Verzierungen, Koloraturen);  
 kurze, einfache Melodiephrasen, die oft wiederholt werden;  
 einfache Harmonik; einfache Begleitformen (Murkybass, Albertibass).

Unter dem Begriff **empfindsamer** Stil verstand man seit ca. 1750 einen subjektiv-gefühlsbetonten Stil, der den Hörer unmittelbar berühren sollte. Höhepunkt dieser Bewegung ist der Sturm und Drang um 1770. Typische musikalische Merkmale sind:

Vorhaltsbildungen und Seufzermelodik;  
 chromatische Wendungen in Melodie und Harmonik;  
 Aufbrechen der letzten Reste eines Continuo-Begleitstils;  
 Affektwechsel.

#### Galante Merkmale in André's Veilchen sind:

die Geringstimmigkeit,  
 die Terzenparallelen,  
 die (phasenweise auftretende) Albertibassbegleitung,  
 die (überwiegend) einfache Harmonik.

Diese Stilistik zeigt – und das passt sehr gut zu der ‚Schäferszene‘ des Gedichts ‚Das Veilchen‘ - die stilistische Nähe zum barocken Topos der volkstümlichen Pastoral- oder Hirtenmusik, wie sie etwa Händel in der Pifa seines ‚Messias‘ zur Abgrenzung der ‚niedereren‘ Musik der Hirten von der ‚höheren‘ Musik der Engel verwendet.

Händel: Pifa  
 Larghetto e mezzo piano

#### Empfindsame Merkmale in André's Veilchen sind:

der dissonante harmonischer Schnitt in T. 8;  
 die expressive Sequenz mit verminderten Septakkorden und gedehnten Seufzern in der Melodie, die man auch noch als barocke Kreuzfigur ansehen kann (T. 12-13).

da - her, da - her,

Die im Gedicht (aufgrund der metrischen Struktur und der Reimstruktur)- gegebene Zusammengehörigkeit der Zeilen 1/2 und 4/5 wird in der Musik durch einen jeweils großen melodischen Bogen gespiegelt, von dem sich die Zeilen 3 und 7/8 dann charakteristisch abheben.

Als Strophenlied kann die Komposition nicht alle möglichen Details des Textes in der Musik (in einer Art Mickeymousing) analog abbilden. Dennoch sind einige deutliche Synchronpunkte zu erkennen:

Der über eine Dezime fallende Melodiebogen der 1. Zeile markiert überdeutlich die ‚gebückte‘ Haltung des Veilchens, denn nach dem Tiefton (e) bei ‚-bückt‘ springt die Melodie in die obere Oktave, um von da aus einen weiteren ‚Bückling‘ zu machen.

Die Zeile 3 bekräftigt in der melodischen Gegenbewegung bis zum Spitzenton (a<sup>4</sup>) und in der Modulation zur ‚frischen‘ Dominanttonart das ‚herzige‘ Wesen des Veilchens.

Der galant-pastorale Gestus eignet sich sehr gut gerade zu den Schäferin-Zeilen (4-8) der 1. Strophe, doch durchsetzt ihn André hier, wie dargestellt, mit pathetisch-empfindsamen Stilmerkmalen, die eigentlich nur zur 2. Strophe genau passen, man vergleiche nur wie unmotiviert in der 1. Strophe die gedehnten Seufzer bei ‚daher, daher‘ wirken im Gegensatz zum ‚ach nur, ach, nur‘ der 2. Strophe.

## Aus Erwin und Elmire

(Die erste Strophe ohne besonderen Akzent,  
die zweite stärker und die dritte am stärksten akzentuiert)T Goethe 1773/74)  
M Johann Friedrich Reichardt 1780

*Nicht geschwinde und sanft)*

Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be - kannt; es  
 Ach! denkt das Veil - chen, wär' ich nur die schön - ste Blu - me der Na - tur, ach  
 Ach! a - ber ach! das Mäd - chen kam, und nicht in Acht das Veil - chen nahm, er -

5  
 war ein her - zigs Veil - chen. Da kam ein' jun - ge Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und  
 nur ein klei - nes Weil - chen, bis mich das Lieb - chen ab - ge - pflückt und an den Bu - sen  
 trat das ar - me Veil - chen. Es sank und starb und freut' sich noch: Und sterb' ich denn, so

10  
 leich - tem Sinn, da her, da her! Die Wie - se her, und sang.  
 matt ge - drückt! ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang!  
 sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ih - ren Fü - ßen doch.

Reichardts Vertonung von 1780 hat eine große Nähe zu der von André, z. B. hinsichtlich der fallenden Linie bei „gebückt ...“ und der Gegenbewegung zum Spitzenton (g<sup>4</sup>) bei „es war ein herzigs“. Insgesamt ist sie aber noch schlichter und einheitlicher. Es gibt keinen stilistischen Varianten. Die 2. Strophenhälfte verwendet in T. 7-10 mehrfach die fallende Skalenfigur aus T. 3-4. Als steigende Gegenfigur erscheint am Schluss (T. 11-12) eine jubelnde, fast den gesamten bisher benutzten Tonraum durchmessende Dreiklangsbrechung. Das Lied erscheint als eine galant-zärtliche Pastorella-Szene ohne affektiv-negative Brechungen.

## Das Veilchen

*Langsam*T Goethe 1773/74  
M Johann Friedrich Reichardt 1783

Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be -  
Ach! denkt das Veil - chen, wär' ich nur die schön - ste Blu - me der Na -  
Ach! a - ber ach! das Mäd - chen kam, und nicht in Acht das Veil - chen

6  
kannt; es war ein her - zigs Veil - chen. Da kam ein' jun - ge Schä - fe - rin mit  
tur, ach nur ein klei - nes Weil - chen, bis mich das Lieb - chen ab - ge - pflückt und  
nahm, er - trat das ar - me Veil - chen. Es sank und starb und freut' sich noch: Und

11  
leich - tem Schritt und leich - tem Sinn, da her, da her, die Wie - se her, und sang.  
an den Bu - sen matt ge - drückt! ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang!  
sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ih - ren Fü - ßen doch.

Für 2 Waldhörner  
*Adagio*

Reichardts zweite Vertonung von 1783 kommt dem Prototyp eines „Liedes im Volkston“, dem Lied „Der Mond ist aufgegangen“ von J. A. P. Schulz, sehr nahe.

Höchste Simplizität zeichnet sie aus: Die Harmonik kennt nur drei Stufen Tonika (B), Dominante (F) und Doppeldominante (C). Nur einmal gibt es eine kurze harmonische Ausweitung zur Oberdominante, und zwar in der 3. Textzeile (in T. 6/7). Die Begleitung beschränkt sich auf einige sparsame Grundtontpuffer im Bass.

Gleichzeitig zeichnet sie sich durch höchste Kunstfertigkeit aus. Die Melodie ist bei aller Mannigfaltigkeit von großer Einheit geprägt. Von dem in sich ruhenden „reinen Naturzustand“ des Anfangs (T. 1-6) mit seiner Motivwiederholung und dem gleichmäßigen Atmen von Bewegung und Ruhe hebt sich der Auftritt der Schäferin deutlich durch seine stärkere Bewegtheit und Unruhe ab. Aber auch dieser Teil ist vom Prinzip der Wiederholung bestimmt und außerdem motivisch aus dem Anfangsmotiv durch Abspaltung abgeleitet. Mittelzeile („es war ein herzigs Veilchen“) und Schlusszeile („daher, daher ...“) korrespondieren als Gegensätze miteinander. Die Mittelzeile bleibt dem fallenden Gestus, der „gebückten“ Figur, des Anfangs verpflichtet, während die Schlusszeile den Bewegungsablauf der Anfangsfigur umdreht: das fallende punktierte Fünffonmotiv (rote Farbe) wird hier ein einziges Mal umgekehrt, und die dreitönige ruhige Aufwärtsbewegung (blaue Farbe) wird nun abwärts geführt. Die Energie für den großen Schlusssaufstieg hat sich die Melodie aus den aufspringenden Auftaktnoten in T. 8-11 geholt.



Ganz im Herderschen Sinne und genau so wie Schulz in seinem „Der Mond ist aufgegangen“ hat Reichardt sein Lied nach einem volksläufigen Modell komponiert, der Naturtonmusik. Die beiden Gesangstimmen folgen dem Prinzip der Hornquinten, die man immer wieder in Volksliedern, speziell Jagdlieder, findet. Die beiden Waldhornstimmen, die wohl als Vorspiel, Nachspiel und/oder Zwischenspiel verwendet werden können, sind ein überdeutlicher Hinweis auf diesen Hintergrund.

Naturtonreihe B

Hornquintensatz

#### Natur = Volkslied

Reichardts schlichtes Duett von 1783 fand bald weite Verbreitung und große Zustimmung. Selbst **Zelter**, das Haupt der Berliner Schule und enger Freund Goethes, der ansonsten die Kompositionen seines musikalischen Konkurrenten durchaus auch kritisch sah, würdigte 1807 Reichardts „Veilchen“ in einem Brief an Goethe:

„Etliche [Lieder] werde ich nicht componieren, die Reichardt unübertrefflich gemacht hat [...]; ‚Das Veilchen‘; ‚Heidenröslein‘; ‚Der untreue Knabe‘.“<sup>9</sup>

Ähnlich wie sein Mentor Zelter urteilte auch **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. Er schrieb im Februar 1847 an Reichardts Tochter:

„Im gestrigen Gewandhaus-Concerte folgte Reichardts Duett: Ein Veilchen auf der Wiese stand, und dann dasselbe Gedicht, von Mozart componirt. Sie sehn, dass da die Musik Ihres Vaters nicht gerade den leichtesten Stand hatte, aber ich wollte, Sie hätten gehört, wie sie diesen Ehrenplatz behauptete. Als das kleine Duett von zwei sehr frischen, reinen Stimmen sehr einfach und sehr vollkommen vorgetragen wurde, da hat sich Mancher, dem Musik nahe geht, der Tränen nicht enthalten können, so reizend und kindlich, und wahr und gut war der Klang. Ein Jubel, wie wir ihn selten gehört, und ein da capo aller drei Strophen verstand sich nachher von selbst - das war entschieden, als die ersten drei Tacte davon gesungen wurden, und mir war zu Mut, als könnte ich das Lied nicht zweimal, sondern den ganzen Abend immerfort wiederholt hören, und nichts anderes als das“.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Zit. nach Waltraud Lindner-Beroud, Booklet der CD „Goethe und das Volkslied. Röslein auf der Haiden“, CD des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 1999, S. 29

<sup>10</sup> Zit. nach Waltraud Lindner-Beroud, Booklet der CD „Goethe und das Volkslied. Röslein auf der Haiden“, CD des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 1999, S. 29

Das Veilchen (Goethe 1773/74)

Wolfgang Amadeus Mozart KV 476, 08.06.1785

Allegretto

Ein Veilchen auf der

Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be - kann es war ein her - zigs Veil - chen. Da kam ein' junge

Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und mun - term Sinn da - her, da - her, die Wie - se

her und sang. Ach! denkt das Veil - chen,

wär' ich nur die schön - ste Blu - me der Na - tur, ach, nur ein klei - nes Weilchen, bis mich das Lieb - chen

36

ab - ge-pflückt und an dem Bu - sen matt gedrückt, ach nur, ach nur ein

41

Vier - tel - stünd - chen lang! Ach, a - ber ach! das Mäd - chen kam und nicht in

48

acht das Veil - chen nahm, er - trat das ar - me Veil - chen. Es sank und starb und

54

freut' sich noch: und sterb ich denn, so sterb ich doch durch sie, durch sie, zu ih - ren

59

Fü - ßen doch. (Das ar - me Veil - chen! es war ein her - zigs Veil - chen.)

Mozarts Vertonung des „Veilchens“ von 1785 zeigt eine über ein „Lied“ hinausgehende stilistische und affektive Breite und Tiefe. Er macht aus dem lyrischen Gedicht eine quasi-dramatische Szene, wie man sie auch in manchen Aktionsarien seiner Opern findet. An die Stelle der musikalischen Strophe tritt also ein situationsbezogenes ‚Durchkomponieren‘. Damit betont Mozart den Balladencharakter des Gedichts und verwendet einen Stilmix aus Lied, Arie, Rezitativ. Er bewegt sich damit auf der Ebene der klassischen Kunst-Musik-Ästhetik.

Am Anfang steht, vergleichbar den bisher betrachteten Beispielen, der galant-pastorale Gestus mit Bordunton ( $g^1$  in der Mittelstimme) Terzenparallelen und reduzierter Harmonik (T, D). Bestimmend ist auch bei Mozart die fallende (sechstönige) Skalenfigur („gebückt“). Wie in Andrés Vertonung folgt bei „es war ein herzig“ eine gegenläufige Aufwärtsbewegung, die durch das Forte und die volltönige Akkordik aus der eher leicht getupften und akkordisch dünnen Umgebung auffallend deutlich herausmodelliert wird. Eine Erklärung dafür liegt in der Tatsache, dass diese Stelle in dem Stück als eine Art Devise fungiert, die das Ganze am Schluss auch abrundet. Übrigens, auch durch die Vorwegnahme dieses ganzen 1. Teils im Klaviervorspiel bekommt die Stelle zusätzliches Gewicht.

Der Auftritt der Schäferin (T. 15-26) wird durch einen harmonischen Schnitt zur Dominante D klar markiert. Er ist melodisch ähnlich gestaltet wie der vorhergehende Teil, setzt aber in der Begleitung tonmalerische Akzente mit den staccatierten Sechzehntel-Dreiklangsbrechungen („mit leichtem Schritt und munterm Sinn“) und dem im Klavierzwischenenspiel auskomponierten ‚Gesang‘ der Schäferin. Stilistisch ein rein galantes Musikstück von unkomplizierter Munterkeit, vergleichbar mit Mozarts zum Volkslied gewordenen Lied „Komm, lieber Mai“ (14.01.1791).<sup>11</sup>

Noch schärfer ist der Schnitt zur 2. Strophe. Eine regelrechte Generalpause signalisiert den Sprung in eine ganz andere Gefühlswelt und Klangsprache. An die Stelle des galanten tritt der empfindsame Stil mit seiner ausgeprägten Exklamationsgestik. Das g-Moll mit dissonanter D<sup>V</sup>-Harmonik, passus duriusculus und nachschlagenden Begleitakkorden malt das Leiden des Veilchens an seiner Unscheinbarkeit. Sehnsuchtsvoll träumt es sich in die Vorstellung hinein, die schönste Blume der Natur zu sein. Die Musik verdeutlicht das durch die aufsteigenden Sequenzen und die Modulation zur parallelen B-Dur-Tonart. Auf dem Höhepunkt des Liebestrums (T.35-38) fällt verwendet Mozart eine galant-verzierte Musiksprache, die hinsichtlich der kurz aufspringenden Auftakte und der fallenden punktierten Figuren große Ähnlichkeit mit T. 8-12 der Reichardtschen Vertonung von 1783 hat, in der Begleitung allerdings eine größere Verspieltheit aufweist. Am Schluss fällt die Strophe in den empfindsamen Ton des Anfangs zurück, einen Ton, der vergleichbar ist mit vielen Stellen aus der späteren Zauberflöte.

#### Arie der Königin der Nacht (Zauberflöte, Nr. 4, 1791)

#### Veilchen (1785), mit Kreuzfigur (rot)

Die aufspringenden Auftakte werden hier im Zusammenhang mit der dissonanten Harmonik zu eindeutigen Exklamatio-Figuren der barocken Figurenlehre. Sie münden in die resignierende quasi-phrygische Lamentofigur:

Die fallende Sechstonlinie vom Anfang wird hier ins Moll gewendet und ihrer ‚herzigen‘ Vorschläge beraubt. Das ist nicht nur ein Beleg für den inneren Zusammenhang der äußerlich recht disparaten Komposition, sondern auch für die konsequente Nachzeichnung der Gefühlsentwicklung des Veilchens.

Wieder folgt ein harmonischer und stilistischer Schnitt.

Die 3. Strophe beginnt in Es Dur und hat – entsprechend der hier einsetzenden konkreten Handlung – die Form eines Rezitativs. Das dramatische Parlando mit den hämmernenden Begleitakkorden steigert sich bis zum Aufschrei (T. 50/51) und reißt auf dem dissonanten D<sup>V</sup>-Akkord in einer spannungsgeladenen Fermate ab, um dann in abwärts sequenzierten Seufzermotiven sterbend zurückzusinken. Mit dem Übergang zur Ausgangstonart verwandelt sich der Schmerz in Jubel darüber, unter den Füßen der Geliebten zu sterben. Die Musik nähert sich hier im Habitus logischerweise an die Schäferin-Stelle (T. 15-22) an, speziell in den Begleitfiguren. Die Melodiekurve schraubt sich in vier auftaktigen Aufsprüngen zum Spitzenton g<sup>4</sup> („sie“) hoch, um dann entspannt zum g<sup>3</sup> zurückzugleiten.

Man stelle sich vor, Mozart hätte das Stück so in T. 60 beendet. Es leuchtet sofort ein, dass das auf keinen Fall geht. Ein solch heiterer Schluss wirkt banal und entwertet im nachhinein die aufwühlenden Wendungen und Entwicklungen des Stückes. Um das Stück nicht nur zu beenden, sondern zu einem wirklichen Schluss zu führen, hat Mozart eine geniale Idee. Zum ‚Drama‘ gehört ja nach Aristoteles nicht nur die Mimesis der Darstellung, sondern auch das Mit-Leiden des Zuschauers/Zuhörers und dessen Katharsis. Deshalb zeigt Mozart am Schluss seine eigene Betroffenheit und spricht in einem kurzen Rezitativ mitfühlend in die Szene hinein („Das arme Veilchen“). Dann setzt er mit der lakonischen Wiederholung des „Es war ein herzigs Veilchen“ aus T. 12-14 den ‚Helden‘ des Dramas aufs Podest und erweist ihm seine Reverenz.

<sup>11</sup> Man darf nicht vergessen, dass auch Mozart dem volkstümlichen deutschen Singpiel, einer Gattung, der auch Goethes *Erwin und Elmire* (1775) angehört, mit seiner „Entführung“ (1782) Tribut gezollt hat. Allerdings enthält sein Singpiel neben volkstümlich-liedhaften überwiegend kunstvolle Teile, ist also durch einen Mischstil gekennzeichnet.

# Romanze

T Wolfgang von Goethe  
 M Sigmund von Seckendorff  
 Aus: Volks- und andere Lieder, Weimar 1779

Lieblich sanft.

8 Larghetto

15

Veil - chen auf der Wie - se stand ge - bückt in sich und un - be - kannt, es  
 denkt, das Veil - chen wär ich nur die schön - ste Blu - me der Na - tur, ach!

23

war ein her - zigs Veil - chen, ein her - zigs Veil - chen. Da  
 nur ein klei - nes Weil - chen, ein klei - nes Weil - chen. Bis

29

kam ei-ne jun - ge Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und mun - term Sinn, da-  
 mich das Lieb - chen ab - ge - pflückt, und an dem Bu - sen matt ge - drückt, ach

37

- her! da - her! die Wie - se her und sang.  
 nur! ach nur! ein Vier - tel - stünd - chen lang.

43

Ach

49

a - ber, ach! das Mäd - chen kam, und nicht in Acht das Veil - chen nahm, er - trat das

58

ar - me Veil - chen, das arme Veil - chen. Und sank — und starb und freut sich

66

noch, und sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie! durch sie zu

73

ih - ren Fü - ßen doch!

Aus Erwin und Elmire S. 164

**Siegfried von Seckendorff** kam wie Goethe 1775 zum Weimarer Hof. Seine Vertonung des „Veilchen“ von 1779 nimmt eine Zwischenstellung ein zwischen Reichardt und Mozart. Er überschreibt sein Lied mit „Romanze“.

**Johann Georg Sulzer, „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, 1778:**

**Romanze**

... Gegenwärtig gibt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchst naiven und etwas altväterischen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichen, tragischen, verliebten oder auch bloß belustigenden Inhalt. Weil die Romanze zum Singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach, wie sie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerlei Silbenmaß und von kurzen Versen.

Gedanken und Ausdruck müssen in der höchsten Einfalt und sehr naiv sein, wobei man sich der gemeinsten, auch allenfalls etwas veralterten Ausdrücke und Wortfügungen bedient, die auch den geringsten Menschen leicht fasslich sind...

Über den Gesang der Romanze hat Rousseau alles gesagt, was man dem Tonsetzer darüber sagen kann; daher ich nichts Bessers tun kann als ihn zu übersetzen.

»Weil die Romanze in einer einfachen, rührenden Schreibart geschrieben und von etwas altväterischem Geschmack sein muss; so muss auch der Gesang diesen Charakter haben; nichts von Zierraten, nichts von Manieren, eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrages ihre Wirkung tue. Der Gesang darf nicht hervorstechend sein, wenn er nur naiv ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernehmlich vorträgt und keinen großen Umfang der Stimme erfordert.«<sup>12</sup>

Ob die hier angeführte Erfahrung so völlig gewiss sei, kann ich nicht sagen; aber ich habe Romanzen von einer Mandoline begleitet gehört, die bei mir volle Wirkung taten.

<http://www.textlog.de/2928.html>

Folgt man der Definition der Romanze bei Sulzer und Rousseau, erwartet man ein Stück ganz in der Nähe der Berliner Liederschule. Dem ist aber hier nicht ganz so. Die beiden ersten Strophen sind zwar als Strophenlied konzipiert und zeichnen sich auch durch harmonische und satztechnische Einfachheit aus, aber insgesamt herrschen die Merkmale eines verzierungsreichen, herkömmlichen galanten Stils vor. Hinzukommen Merkmale des empfindsamen Stils: Zahlreiche, teils abrupte dynamische Wechsel (pp, p, f, ff) und viele Rinforzandi zeigen das Bemühen um scharfe Ausdruckszeichnung. Besonders die Stelle „es war ein herzigs Veilchen“ ist davon betroffen. Durch die Dynamik (f), die Wiederholung des „ein herzigs Veilchen“ und die hohe Tonlage (mit dem absoluten Spitzenton h<sup>4</sup> auf „herzigs“) wird der Begriff „herzig“ eindeutig als ‚beherzt‘ - nicht als ‚lieb‘ - interpretiert. Von Seckendorffs Lust an Detailzeichnungen zeigt sich auch darin, dass er wie Mozart das Singen der Schäferin in einem Klavierzwischenstück zu Gehör bringt. Die dritte Strophe beginnt zwar als Mollvariante der beiden vorangehenden Strophen, wird dann aber frei weitergeführt im Stile einer empfindsamen Ausdrucksmusik mit sinkenden Linien und Seufzern. Doch bleibt die Musik hier sehr allgemein und verfehlt mit ihrem gleichbleibenden Trauer-Duktus völlig die entscheidende Verwandlung des Schmerzes in Freude.

<sup>12</sup> Rousseau: Dictionnaire de Musique, Paris 1768

## Das Veilchen

Clara Schumann (1853)

*P*

Ein Veil-chen auf der Wie-se stand, ge-bückt in sich und un-be-kannt: es war ein her-zigs

6

Veil-chen, es war ein her-zigs Veil-chen. Da kam ei-ne jun-ge Schä-fe-rin mit

13

leich-tem Schritt und mun-tern Sinn da-her, da-her, die Wie-se her und sang.

*cresc.*

19

Ach! denkt das Veil-chen, wär' ich nur die schön-ste Blu-me der Na-

*p*

*Ped.*

24

tur, ach, nur ein klei-nes Weil-chen, bis mich das Lieb-chen ab-ge-pflückt und an dem

*sf*

*sf*

\* *sf*

29  
Bu-sen matt ge-drückt! Ach nur, ach nur ein Vier-tel-stünd-chen lang. Ach! a - ber ach! Das

34  
Mäd-chen kam und nicht in acht das Veil-chen nahm, er - trat das ar - me Veil-chen, er -

39  
trat das ar - me Veilchen. Es sank und starb und freut sich noch: Und sterb'\_\_\_ ich

46  
denn, so sterb'\_\_\_ ich doch durch sie, durch sie, zu ih-ren Fü - ßen doch.

Clara Schumanns Vertonung ist sehr gefühlvoll und ‚schön‘, aber wenig treffsicher. Gerade die prägnanten Passagen überzeugen nicht. Die dunkle Abschattierung des „unbekannt“ durch die Mollwendung und das rhythmische Stolpern soll wohl das Veilchen als ein Wesen auf der Schattenseite des Lebens charakterisieren. Das ist zwar interessant und verständlich, wirkt aber etwas aufgesetzt und nicht eingebunden in einen zwingenden Kontext.

Auch die extreme Betonung (durch Dynamik- und Höhenakzent) des „war“ in T. 5 ist nicht einsichtig.

Die Wiederholung des „es war ein herzigs Veilchen“ dient wohl nur der Auffüllung einer normalen Achttaktperiode.

Die vierstimmige akkordische Begleitung ist auch recht unspezifisch und dient keinem erkennbaren Zweck.

Spezifisch ist dagegen die Charakterisierung des leichten Schritts der Schäferin durch aufgelockerten, verdünnten Klaviersatz und Staccati. Dazu passen aber wieder nicht das „sang“ mit dem lauten, langgehaltenen Spitzenton des Stückes und die aufbrausende Akkordbrechungsfigur(T.17-20).

Sehr gefühlvoll, aber recht allgemein ist die 2. Strophe gehalten. Die Hauptmittel sind eine leicht modulierende Moll-Harmonik und fallende Motive.

Die 3. Strophe gleicht zunächst der 1. Strophe, gestaltet den Schluss dann aber anders, nämlich im Duktus der Mittelstrophe. Sie spiegelt in der Musik dadurch nicht die Verwandlung des Schmerzes in Freude, sondern vertont das „so sterb ich denn“, wörtlich‘ und nicht im Kontext des hier Gemeinten.