

Schubert-Woche

18. – 24. Januar 2021

Kuratiert von / Curated by
Thomas Hampson

Einführungstext von Meike Pfister
Program Note by Katy Hamilton



PIERRE BOULEZ
SAAL

Montag **18. Januar**

20.00 Uhr

Im Gespräch

**Thomas Hampson, Friedrich Dieckmann
& Susanne Stähr**

21.00 Uhr

Young Singers I

Marie Seidler, Frederic Jost & Wolfram Rieger

Dienstag **19. Januar**

20.00 Uhr

Young Singers II

**Jeeyoung Lim & Kunal Lahiry
Hagar Sharvit & Daniel Gerzenberg**

Mittwoch **20. Januar**

20.00 Uhr

Thomas Hampson & Wolfram Rieger

Donnerstag **21. Januar**

20.00 Uhr

Young Singers III

Susan Zarrabi, Jussi Juola & Gerold Huber

Freitag **22. Januar**

15.00 Uhr

Öffentlicher Workshop

20.00 Uhr

Manuel Walser & Jonathan Ware

Samstag **23. Januar**

15.00 Uhr

Öffentlicher Workshop

20.00 Uhr

Ema Nikolovska & Wolfram Rieger

Sonntag **24. Januar**

15.00 Uhr

Workshop-Abschlusskonzert

20.00 Uhr

Katharina Konradi & Eric Schneider

Alle Veranstaltungen werden per Livestream aus dem Pierre Boulez Saal übertragen.

Von Dichtung und Wahrheit

Schubert und seine Zeit

Meike Pfister

Bevor die erste Note eines Liedes gesetzt ist, liegen ein paar Worte stumm auf dem Papier. Vielleicht werden sie laut gelesen, um Rhythmus und Melodie der Sprache hörbar zu machen. Dann fallen – beeinflusst von Zeit, Umfeld, Lebenssituation und Persönlichkeit des Komponisten oder der Komponistin – eine Vielzahl bewusster und unbewusster Entscheidungen in ästhetischer wie technischer Hinsicht. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stand dabei neben Aspekten der Harmonik, Rhythmik oder Tonalität insbesondere die Frage nach der Form und dem Verhältnis zwischen Dichtung und Vertonung im Mittelpunkt. Das Ideal des volkstümlich schlichten Strophenliedes war bestimmend, verwirklichte es doch die Forderung an die Musik, sich vollständig in den Dienst des Wortes zu stellen, es singbar zu machen und das Gedicht dadurch, laut Goethe, zu „vollenden“. Dass die Gattung Lied meist nicht mehr als eine nebensächliche Spielerei oder Auftragsarbeit für die großen Komponisten war, oft nicht einmal würdig, mit einer Opuszahl versehen zu werden, erscheint vor diesem Hintergrund nicht weiter erstaunlich.

Umso mehr überrascht Franz Schubert im Jahr 1815 mit seinem Opus 1, an dessen Entstehung sich sein Freund Josef von Spaun erinnert: „An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmal mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Clavier besass, in das Convict und dort wurde der

Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruzicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Theilen aufmerksam und mit Theilnahme durch und war tiefbewegt über die Composition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz aufstellen [auflösen, d.h. korrigieren] wollten, erklärte Ruzicka, sie auf dem Clavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse.“

Opus 1

Schon die rauschhafte Versenkung Schuberts in Goethes Gedicht war Vorboten einer Musik, die eine unverkennbar persönliche und neuartige Sprache sprechen und sich aus ihrer untergeordneten Rolle befreien sollte. Mit traditionellen Strophenliedern und Balladenkompositionen hatte Schubert zuvor bereits experimentiert, nicht ohne dem bekannten Dilemma zu begegnen, wie Form und Inhalt in ein passendes Verhältnis gebracht werden sollten. Ein Strophenlied weist zwar formale Geschlossenheit auf, die immer selbe Melodie jedoch kann kaum dem wechselnden Inhalt einer jeden Strophe gerecht werde. Gerade in handlungsreichen Balladen entschieden sich Schubert und viele seiner Zeitgenossen deshalb, formal ungebunden am Text entlang zu komponieren, die Geschehnisse und Empfindungen nacheinander darzustellen und dafür auf eine fassbare Gesamtform zu verzichten – wie etwa in Schuberts knapp 20-minütiger *Leichenfantasie* D 7 aus dem Jahr 1811. Für den *Erlkönig* hätte sich aus diesem Ansatz ergeben können, die erste Textstrophe, in der vom reitenden Vater und seinem „wohl in dem Arm“ gehaltenen Kind die Rede ist, mehr oder weniger nüchtern zu vertonen. Bei Schubert jedoch ist der sich anbahnende Schrecken bereits im ersten Takt des ausgedehnten Klaviervorspiels hörbar. Die unaufhörliche Triolenbewegung umspannt wie eine Klammer das gesamte Stück und verwandelt sich, wenn der Erlkönig seine Verführungskünste aufbietet, lediglich von hämmernden Repetitionen in weiche Dreiklangsbrechungen oder tänzerische Nachschlagsfiguren. Dadurch bleibt trotz aller dramatischen Expression in Gesangsstimme und Harmonik die Einheit des Stückes gewahrt. Doch das Klavier stiftet nicht nur formalen Zusammenhang und schärft den Charakter der Figuren, es ist zugleich der Mitspieler, dem alles bekannt ist, bevor es eintritt: Wie zu Beginn nimmt das

Klavier auch am Ende das Geschehen vorweg – diesmal indem es abrupt verstummt und die Worte „in seinen Armen das Kind war tot“ in eine schauerliche Stille fallen lässt.

Wir dürfen vermuten, dass den Zuhörern der von Spaun beschriebenen privaten Uraufführung zuvor nie ein vergleichbar dramatisches Lied zu Ohren gekommen war. So ist wohl das Misstrauen gegenüber den schneidenden Dissonanzen zu erklären, die Schubert hier sehr gezielt einsetzt und die, wie die Komposition als Ganzes, so gar nicht mit den herkömmlichen Liedidealen vereinbar waren. Goethe selbst reagierte nicht nur misstrauisch, sondern rigoros ablehnend, als er Schuberts musikalischen Parforceritt zum ersten Mal hörte. Bei einer zweiten Aufführung, mit der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, zeigte er sich zwar bewegt und revidierte seine Meinung, doch blieb er Zeit seines Lebens ein Befürworter traditioneller Liedformen.

Johann Wolfgang von Goethe:
„...ein sogenanntes Durchcomponieren“

Die Verbindung zwischen Goethe und Schubert stand ganz im Zeichen einseitiger Bewunderung. Keinen Dichter setzte Schubert öfter in Musik als Goethe: es existieren mehr als 60 Lieder nach dessen Gedichten. 1816 schickte der 19-jährige Komponist gar eine Auswahl seiner Vertonungen nach Weimar, samt eines von Spaun verfassten Gesuches: „Der Unterzeichnete wagt es, Eure Exzellenz durch gegenwärtige Zeilen einige Augenblicke Ihrer so kostbaren Zeit zu rauben, und nur die Hoffnung, dass beiliegende Liedersammlung Eurer Exzellenz vielleicht keine ganz unliebe Gabe sein dürfte, kann ihn vor sich selbst seiner großen Freiheit wegen entschuldigen [...]“. Der Dichterstern reagierte lediglich, indem er die Lieder kommentarlos nach Wien zurücksandte. In musikalischen Angelegenheiten hielt er sich treu an den Berliner Komponisten und Dirigenten Carl Friedrich Zelter, der stets dem Strophenlied und der Liedästhetik des 18. Jahrhunderts verbunden blieb: „Zelter trifft den Charakter eines solchen, in gleichen Strophen, wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Theile wieder gefühlet wird, da wo andre, durch ein sogenanntes Durchcomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören.“ Mit dem Wissen, dass nicht wenige Gedichte Goethes in die Handlung eines Dramas, Romans oder

Singspiels eingebunden sind, wird seine Ablehnung einer allzu extravaganen Kompositionsweise eher verständlich. Im Singspiel *Die Fischerin* aus dem Jahr 1782 singt Dortchen, während sie auf ihren Verlobten und ihren Vater wartet, ein Liedchen – die Ballade vom Erbkönig – vor sich hin. Goethe vermerkt zu solchen Liedern, „das [sic] der Singende sie irgendwo auswendig gelernet und sie in ein oder der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.“ In diesem Zusammenhang würde Schuberts eigenständige, hochdramatische Komposition in der Tat völlig aus dem Rahmen fallen. Betrachtet man die Stimmigkeit einer Gedicht-vertonung jedoch eher auf künstlerisch-geistiger Ebene, so erfasst Schubert den Tonfall Goethes weitaus treffender als dessen Haus- und Hofkomponisten Kayser, Reichardt oder Zelter. Der Musikwissenschaftler Hermann Abert schreibt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bei Schubert spreche sich „ein Naturgefühl von einer Stärke und Tiefe aus, wie wir es wiederum nur bei Goethe finden. Natur nicht nur im Sinne der äußeren Natur verstanden, sondern alles Ursprünglichen, Elementaren, Triebhaften, das keine Reflexion kennt.“

Die Berliner Liederschulen:

„beständig rührend und nicht eigentlich witzig ...“

Johann Friedrich Reichardt und Johann Abraham Schulz gehörten zusammen mit Zelter zu den zentralen Figuren der sogenannten zweiten Berliner Liederschule, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts bildete. Dass die preußische Hauptstadt in der künstlerischen Weiterentwicklung der Gattung Lied federführend wurde, lag einerseits in der zentralen Bedeutung Berlins für die Aufklärung begründet, andererseits in der von Christian Gottfried Krause veröffentlichten Schrift *Von der musikalischen Poesie*. Der Komponist und Jurist hatte damit 1753 die erste Berliner Liederschule begründet, der u.a. die damals am Hofe Friedrichs des Großen tätigen Johann Joachim Quantz oder Carl Philipp Emanuel Bach zuzurechnen sind. Vor allem letzterer setzte sich über Krauses eng geschnürte Richtlinien, nach denen ein Lied „beständig rührend und nicht eigentlich witzig“ sein sollte, recht bald hinweg, indem er der Klavierbegleitung mehr Eigenständigkeit und textausdeutende Funktion verlieh.

Für die zweite Berliner Liederschule wurden dann die Dichtung Goethes und Schillers sowie die von Herder 1778/79 veröffentlichten *Volkslieder* stilbildend. Insbesondere Schulz verschrieb sich in seinen Kompositionen dem „Volkston“ und bezeugte: „In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nämlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können.“ Lieder wie *Der Mond ist aufgegangen* oder *Ihr Kinderlein kommet* bringen seine Ansichten zum Ausdruck. Reichardt vertrat gleichermaßen das Ideal des Volkstümlichen und Allgemeinverständlichen und richtete seine Liedveröffentlichungen gern an eine entsprechende Zielgruppe wie z.B. Kinder, die Jugend oder „gute deutsche Mütter“. Auch wenn – oder gerade weil – er sich stets in den Dienst der Dichtung stellte, gewann in seinen Liedern die Klavierbegleitung zunehmend an Prägnanz. Insbesondere die verstärkte Beschäftigung und zeitweilige Zusammenarbeit mit Goethe – Reichardt vertonte etwa 140 seiner Gedichte – beflügelte seine Fantasie, weshalb er heute oftmals als Bindeglied zwischen der Liedästhetik des 18. Jahrhunderts und derjenigen Schuberts gesehen wird. Seine Vertonung von Goethes *Ganymed* etwa aus dem Jahr 1794 ist bereits in drei Notensystemen notiert, mit voneinander getrennter Gesangs- und Klavierstimme. Mit dem choralartig verklärenden Schluss – „Aufwärts an deinen Busen, allliebender Vater!“ – scheint der preußische Hofmusikdirektor bereits auf die 20 Jahre später entstandene und an dieser Stelle auffällig ähnliche Version Schuberts hinzuweisen. Reichardts persönliche Verklärung des Dichtervaters Goethe entwickelte sich nach einigen Jahren intensiven Austauschs offenbar etwas zu intensiv, was in Kombination mit politischen Unstimmigkeiten ein Grund dafür gewesen sein dürfte, dass Goethe das Verhältnis abbrach und sich Zelter zuwandte.

Die Ballade:

„...den Kaiser Heinrich, den Edvard, den Wittekind“

Neben Berlin entwickelte sich zur gleichen Zeit auch Schwaben zu einem Ort fruchtbarer Beschäftigung mit der Gattung Lied. Der in Sachsenflur geborene Johann Rudolph Zumsteeg wirkte dort eng mit Schiller zusammen und steuerte etwa für die Erstaufführung der *Räuber* im Jahr 1782 Lieder bei. Für die Entwicklung des Kunst-

liedes im 19. Jahrhundert kann vor allem die Bedeutung seiner tonmalerisch durchkomponierten Balladenkompositionen nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Schubert lernte sie bereits in jungen Jahren kennen und gestand, dass sie „ihn zutiefst bewegten“ und er „tagelang in diesen Liedern schwelgen“ könne. Noch die fast zeitgleich mit dem *Erlkönig* entstandene Ballade *Der Sänger* D 149 zeugt von dieser Bewunderung. Im Laufe seines Lebens entfernte Schubert sich jedoch von der Balladenkomposition und ihren abenteuerlichen Sujets zugunsten handlungsärmerer Gedichte, in denen er sich in seiner eigenen Befindlichkeit widergespiegelt sah.

Anders verhielt es sich bei seinem norddeutschen Zeitgenossen Carl Loewe, dem nicht umsonst der Spitzname „pommerscher Balladenkönig“ anhaftet. Im Gegensatz zu Schubert verfocht Loewe einen objektiveren Umgang mit der Textvorlage – wolle man doch nicht die Komponistenpersönlichkeit der „Herren A, B, C in der Ballade hören, sondern den Kaiser Heinrich, den Edvard, den Wittekind usw.“ Bei aller Meisterschaft der musikalischen Umsetzung mag in dieser allzu realistischen Herangehensweise ein Grund dafür liegen, dass seine Balladen heute seltener Gehör finden. Die stärker persönlich gefärbten Vertonungen Schuberts verfügen zusätzlich zum Text über eine eigenständige Ebene, die vielleicht gerade durch ihre Subjektivität etwas Zeitloses beinhaltet.

Klavierbegleitung: „I am too busy riding“

Statt wie in seinen frühen Balladen oder in vielen Liedern Loewes hauptsächlich dem Textgeschehen zu folgen, zeichnen sich Schuberts Klavierstimmen oft durch unermüdlich wiederholte, ein ganzes Lied hindurch beibehaltene Begleitmuster aus. Sie passen sich dem Text durch harmonische Ausweichungen zwar an, verharren aber in ihrer rhythmischen Gestalt. Es geht nicht darum, eine Entwicklung nachzuzeichnen, einen Gedanken allmählich zu entfalten oder eine Geschichte zu erzählen; stattdessen steht etwa in Werken wie *Lied im Grünen* D 917 von der ersten Note an dem Hörenden alles vor Ohren. Dabei böte der Text durchaus die Möglichkeit, die Strophe für Strophe aufgezählten Vorzüge der Natur musikalisch auszugestalten und auf die letzte Strophe hinzuzielen, in der sich das Grün der Natur als eine Metapher für das Leben entpuppt. Schubert wiederholt die Schlussstrophe noch einmal und unter-

bricht dabei ausnahmsweise vier Takte lang die rhythmische Bewegung, wenn es im Text heißt: „Und grünt uns das Leben nicht fürder“. Dieser musikalische Kunstgriff verfehlt seine Wirkung nicht – eine Wirkung, die sich aber nur entfalten kann, weil die Zuhörerschaft in diesem Moment bereits mehrere Minuten lang dem immer gleichen Rhythmus gefolgt ist. Unmittelbar darauf fällt das Klavier in das gewohnte Muster zurück und alles scheint zu sein wie zu Beginn. Es entsteht der Eindruck von Zeitenthobenheit, als existierte weder Anfang noch Ende.

In Schuberts Liedern besteht eine untrennbare Einheit aus Gesangsstimme und Begleitung, die weit mehr ist als nur die „nötige Erfüllung der Harmonie und die Ergänzung und Ausgleichung des rhythmischen Flusses“, wie es der Komponist und Musiktheoretiker Johann Gottlob Loebe in einem Gespräch mit Goethe formulierte. Die klanglichen Möglichkeiten des sich immer weiter entwickelnden Hammerflügels ausreizend, verleiht Schubert dem Instrument die Möglichkeit, in unterschiedlichste Beziehungen zur Singstimme zu treten: kommentierend, verstärkend, widersprechend, ironisch brechend, Stimmungen schaffend. Das brave und stets „sanfte Klavier“, wie es im 1816 entstandenen Lied *An mein Clavier* besungen wird, taugt kaum noch für Schuberts vielfältig ausgearbeitete, teils ausgesprochen zupackende und virtuose Begleitungen.

Auf der Bruck aus dem Jahr 1825 liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür: Die im Text nicht erwähnte, von Schubert aber musikalisch gestaltete Wut des Protagonisten über sein Liebesleid kommt in den hämmernden Akkordrepetitionen ebenso zum Ausdruck wie – darin dem *Erlkönig* vergleichbar – das Galoppieren seines Pferdes. Der legendäre Pianist Gerald Moore behauptete gar, dieses Lied sei noch schwieriger zu spielen als der berühmte *Erlkönig*. Auf den hilfesuchenden Blick Dietrich Fischer-Dieskaus, dem während eines Konzerts der Text der dritten Strophe entfallen war, reagierte er mit ironischem Understatement: „I am too busy riding“ – ich bin zu sehr mit Reiten beschäftigt ...

Opus ultimum

In formaler Hinsicht scheint es kaum möglich, von einer stringenten Entwicklung Schuberts hin zu seinen letzten Liedern zu sprechen. Traditionelle, schlichte Strophenlieder wie *Des Mädchen Klage* D 389 bleiben auch nach den frühen Geniestreichen wie

Gretchen am Spinnrade oder *Erkönig* keine Seltenheit. Und doch ist seiner Musik trotz ihrer scheinbar unbegrenzten stilistischen Ausdruckspalette ein unverkennbarer Ton eigen. Der französische Pianist und Schubert-Experte Philippe Cassard spricht von einer „mystérieuse Sehnsucht“, die sich quer durch Schuberts Werk zieht: Nicht nur in seinen Liedern, in der sie als Sehnsucht nach der Liebsten, nach dem Tod, nach der Zukunft oder der Vergangenheit zum Ausdruck kommt und ganz direkt besungen wird, sondern auch in seiner Instrumentalmusik sei diese Grundstimmung präsent. Cassard sieht darin eine Ausprägung der deutschen Romantik und stellt fest, dass Versuche, das Wort ins Französische zu übertragen – „nostalgie“, „mélancolie“, „spleen“ – meist unzureichend bleiben. Im *Lied der Mignon* „Nur wer die Sehnsucht kennt“ D 877/4 wird es oft mit „mélancolie lancinante“ – stechende Melancholie – übersetzt, was den körperlich erfahrbaren Aspekt der Emotion mit einzufangen versucht.

Musikalisch in allen denkbaren Ausdrucksformen erfasst ist der Gedanke der Sehnsucht im *Schwanengesang*. Kurz nach Schuberts Tod im Jahr 1828 versammelte der Verleger Tobias Haslinger dessen letzte Lieder – Vertonungen von Gedichten Ludwig Rellstabs sowie die einzigen sechs Vertonungen von Gedichten Heinrich Heines – unter diesem wirkungsvollen Titel. Vielleicht um die Gesamtzahl 13 zu vermeiden, fügte er am Ende ein einzelnes Lied nach einem Text von Johann Gabriel Seidl, *Die Taubenpost*, an. Auch wenn die Sammlung keinen zusammengehörigen Zyklus bildet, mutet die scheinbar heiter dahinfliegende Taubenpost nach den an Abgründigkeit kaum zu überbietenden Heine-Vertonungen zunächst merkwürdig an. Doch dann offenbart sich die ganze Tragik und Tiefe des nur vordergründig unbeschwerten Liedes: In der letzten Strophe gibt sich die an der Brust gehegte, treue und nimmermüde Brieftaube als ein Symbol der Sehnsucht zu erkennen. Das in unschuldigem G-Dur dahinhüpfende Lied entpuppt sich so als fast unerträgliche Scheindylle. Es bleibt zu hoffen, dass Friedrich Schiller recht behält, dessen von Schubert gleich zweimal vertontes Gedicht *Thekla (Eine Geisterstimme)* mit den Worten schließt: Wage du, zu irren und zu träumen: / Hoher Sinn liegt oft in kind'schem Spiel.“

Meike Pfister lebt als Pianistin, Musikwissenschaftlerin und Moderatorin in Berlin und ist hauptsächlich an der Universität der Künste und der Philharmonie Berlin sowie an der Elbphilharmonie in Hamburg tätig. In ihrem Podcast *Hellhörig* spricht sie über Werke und Phänomene der klassischen Musik.

“Song Becomes Flesh”

Schubert and the History of the Lied

Katy Hamilton

In the first months of 1829, following the death of Franz Schubert in November of the previous year, a series of lengthy essays and biographical sketches were issued by those who had been close to the composer. “His chief predilection,” Leopold von Sonnleithner wrote, “was to clothe in sound the verses of the most excellent poets and to render them musically in the form of songs. In this branch he matched the greatest of his precursors and by far surpassed them all.” “Countless songs ... without exception distinguish themselves by original treatment, depth of feeling and indescribable richness of melody,” Josef von Spaun told his readers. And Schubert’s friend and collaborator, the poet Johann Mayrhofer, spent many pages attempting to untangle the nature of the young composer’s brilliance at creating lieder: “it is only through melody that song becomes flesh and common property, as it were; here poets meet and understand, join and supplement each other, and thus fused they may perhaps succeed in living on in the people.”

While our sense today of Schubert’s creative output is rather broader—we have benefitted hugely from the efforts of later 19th, and indeed 20th-century musicians and scholars who sought to bring his symphonic, operatic, and large-scale chamber pieces to

wider recognition—we still think of him, above all, as the composer who “invented” the German lied. But what does this actually mean? There were plenty of composers writing songs to German poetry in the decades immediately before Schubert was born, so what distinguishes his contribution as being particularly crucial in catapulting the genre into the limelight? For this, we must go back to the mid-1700s; but as we do so, it is as well to bear in mind Mayrhofer’s notion that songs can “live on in the people.” In other words, the shifting role of the lied as a piece of music that one performs at home, as opposed to hearing it in the concert hall, is a significant part of this story.

Broadly speaking, the emergence of the lied tradition dates from around 1750, when two very different aesthetic positions came head-to-head. On the one hand, the courts and public spaces of the Holy Roman Empire had largely been dominated by virtuosic Italian vocal models, full of flashy ornamentation and filigree. On the other, new literary and philosophical trends were emerging from German writers such as Johann Christoph Gottsched, prizing uncomplicated, folk-style poetry and song with German, not Italian texts. This light, transparent approach found many advocates within the musical world, and the so-called Berlin Lieder Schools that emerged from the mid-18th century around composers such as Carl Heinrich Graun and Johann Adam Hiller led to a great many such works being written. The scores were bare and straightforward, usually without a separate vocal line: the right hand of the keyboard would match the sung melody, while the left would play simple chords. This was music for people to perform at home, and amateurs and professionals alike could sing and play in domestic spaces and salons.

By the time Schubert was born in 1797, Johann Gottfried Herder had coined the term “Volkslied,” and writers such as the Grimm and Schlegel brothers had come to regard this simple, folk-like song as a spontaneous expression of German cultural identity—an identity intimately bound up with language (and by extension, poetry) at a time when there was no such country as Germany. So it was crucial that the lied remained accessible and simple, as these had become some of its defining characteristics. The lyric poetry chosen for setting was also straightforward in its rhyming patterns and imagery; indeed the word “Lied” was often used interchangeably for texts and musical pieces. And, above all, this was a practical, active musical genre in which people could take part—not a kind of music intended for performance in public concerts. We hear so little of this early

repertoire today because it was not, ultimately, written to be listened to (and can get a little wearing, given the multiple verses in many of the texts!).

That is not to say, of course, that all of Schubert's predecessors wrote boring songs. While the likes of Johann Friedrich Reichardt, Johann Rudolf Zumsteeg and Carl Friedrich Zelter may seem rather tame in the light of what followed, they were skilled at their craft—and to write simple, accessible melodies is indeed a skill. Also, changing tastes in poetic approaches had an impact on musical settings, and the high drama of *Sturm und Drang* poetry, as well as the plays and ballads of Johann Wolfgang von Goethe, were to inspire a more vivid approach to word-setting than earlier folk-style texts.

Reichardt and Zumsteeg are in fact the surnames of more than one composer. Both men had highly musical daughters—Luise Reichardt and Emilie Zumsteeg respectively—who taught, sang, composed and conducted professionally. While these two women were exceptional in their public proficiency, they provide an important reminder that the lied's place in domestic and salon spaces made it ideal for female performers and composers, and there are many excellent works waiting to be performed more widely by the likes of Corona Schröter, Annette von Droste-Hülshoff, Josefine Lang, and many others.

And then, in 1797, Schubert arrived—a boy who first attended the Stadtkonvikt school in Vienna as a choral scholar and later trained with the *Hofkapellmeister*, Antonio Salieri. Schubert was around 14 when he composed his first surviving lied, and only 17 when he penned *Gretchen am Spinnrade*. *Erlkönig* dates from the following year. How, then, was a small-scale, domestic, and determinedly simple musical genre transformed into such a powerfully dramatic—and in the case of *Erlkönig*, decidedly virtuosic—form? The answer, ironically enough given the history of the lied to date, is: thanks to Italian opera.

Although Salieri had been a Viennese resident since the 1770s, he had remained primarily interested in the music of his own country. A highly successful opera composer, his teaching method involved requiring young Schubert to set texts by Metastasio and urging him

to focus his efforts on learning more about the Italian vocal tradition. Since Schubert was captivated at this time by the music of Mozart, Haydn, and Beethoven, it is to his credit that he did not simply ignore his teacher's exhortations—and the result of this Italian–German pairing was a kind of eureka moment that led to Schubert's best-known early lieder. Why, after all, could a song not be dramatic? Rather than focusing exclusively on the lyrical, the harmonically straightforward, and a general sense of the poem's color or mood, why not look to transform song into *scena*, at the boundaries between domestic song and staged opera? It is no accident that these two early marvels, *Gretchen* and *Erlkönig*, are both highly dramatic texts with strong narratives—the former known to readers from Part I of Goethe's *Faust*.

Schubert's achievements are perhaps most evident when his settings are compared with those of highly regarded contemporaries. Reichardt, Zelter, and Václav Tomášek had already made their own versions of *Erlkönig* by the time the 18-year-old composer crashed onto the scene; and the virtuoso singer and pianist Carl Loewe made his setting the very same year. Reichardt opts for a slightly breathless, strophic approach—no dramatic development here. Zelter's piece feels stiffly, lyrically polite, as if the whole could be achieved without father, son, or Erlkönig disturbing a single leaf in the wood. Tomášek plumps, like Schubert, for a pianistic steed at the opening (though there is something of the picturesque hobby-horse about it); but he does succeed in cranking up the tension towards a dark conclusion. Yet nothing in any of these settings prepares us for the visceral sense of urgent panic and cold fear in Schubert's setting: the pounding hoofbeats, the shrieking cries of the boy, the chilling final words of the narrator—marked “Recitative,” an unashamedly operatic device—as he pronounces the child dead.

There is, however, one crucial difference between Schubert's song and these earlier versions that accounts for some of its raw potency. Reichardt, Zelter, and Tomášek were all writing for domestic performers, and the vocal and keyboard parts are eminently suitable for capable, enthusiastic amateurs. The bone-rattling right hand octaves of Schubert's setting, and the range and difficulty of the singer's line, are for top-drawer musicians only—not that this excluded the cream of amateur performers, but its virtuosity puts it far beyond most would-be players and singers. The same may also be said of Loewe's contemporary setting: Loewe was known for

performing his own songs, as singer and pianist, and was a showman of the first order. In the hands of Loewe and Schubert, the lied becomes something eminently suitable for performance in public spaces. It is no longer simply a genre to do, but now also a genre to hear.

Schubert's *Erlkönig* bears the Deutsch number 328. By the time he died 13 years later, he had composed around 1,000 pieces—of which about 600 are lieder. The range of these songs is as breathtaking as their number, since they include everything from highly dramatic ballad settings to tiny moments of lyrical reflection; ancient Greek imagery and ghostly bards on the Scottish Highlands; songs of love and loss, the natural world, and the Romantic wanderer's journeys across the landscape. There are cycles with huge narrative arcs, and individual numbers that require careful unpicking to get to the bottom of just who the singer might be and what has happened to him or her. And within this rich variety, we find a huge number of pieces suitable for amateur performers (*Du bist die Ruh*, *An die Musik*, *Lachen und Weinen*), as well as crackling concert-worthy fireworks (*Der Hirt auf dem Felsen*, *Ganymed*, and many of the songs published posthumously as *Schwanengesang*). It was to be many decades before the lied recital as we now understand it finally became standard practice, and even *Die schöne Müllerin* didn't receive its first complete public performance until 1856. But this rich literature of song, in print and in circulating copies, was a treasure trove for so many musicians of greater and lesser ability.

What prompted Schubert to write lieder so constantly and extensively throughout his short life? One has the sense that his seemingly bottomless compositional energy was most intimately connected to encounters with his friends and colleagues. Some of those closest to him were poets—the stern Johann Mayrhofer for example, as well as the somewhat amateurish Franz von Schober, who wrote the poem *An die Musik*. Friends were forever lending the composer journals, novels, and poetry books—as friends often do—and these were all sources that he mined for inspiration. He had a long, intensive love affair with the poetry of Goethe; another with that of Wilhelm Müller, whose *Schöne Müllerin* and *Winterreise* resulted in such

spectacular sequences; and he evidently followed with interest the gradual creation of a complete German translation of Shakespeare. A love of words, from the so-called “ancient” bard Ossian to the cutting-edge poetry of Heine, was always with him. And sometimes one is lucky enough to find the very image or action within a poem that seems to have prompted Schubert to begin composing in the first place.

Despite his rich poetic explorations, Schubert did not—of course—exist in a musical vacuum, and one catches glimpses sometimes of his models, from Zelter and Reichardt to that celebrity fellow Viennese, Beethoven. (Schubert’s first *An den Mond* D 193, for instance, owes a heavy debt to the “Moonlight” Sonata, which is quoted almost verbatim in the piano introduction.) It is striking that in almost all those lengthy eulogies quoted above, the writers are at pains to point out that Schubert was not just a lied composer, but also a writer of symphonies and string quartets—of Beethovenian genres, in other words, which made him musically significant in a way that a humble songwriter, however brilliant, could never hope to be. Schubert did not live to see any of his orchestral music in print, nor any works issued by a foreign (i.e., non-Viennese) publisher. Yet his *Nachlass*, painstakingly issued over many years by Anton Diabelli and others, gradually increased his international reputation just as the lied was establishing itself as a “proper” concert-hall genre. It is his twin achievements as song composer and instrumental composer that have ensured his long-lasting fame. Yet more than this: his vividly imaginative approach to lied composition helped to elevate the genre to something far more than just a harmless domestic pastime.

For most of us today, our encounters with Schubert’s lieder are via recordings, or professional performances in a concert hall such as the Pierre Boulez Saal. Yet without Schubert the domestic song composer, there could have been no Robert and Clara Schumann lieder, no songs of Franz Liszt (who also transcribed many of Schubert’s most famous pieces), and none of Brahms. By the end of the 19th century, a near impassable gulf was appearing between songs “for amateurs,” and those for professional concert performance, thanks in no small part to the virtuosic pianism of Liszt and others. It is worth remembering, then, that Schubert’s songs were remarkably democratic in their suitability for everything from middle-class family gatherings to grand public performances, and that these songs, in turn, are intimately bound up with the far earlier and

simpler styles of Graun, Zelter, Reichardt, and others. Half a century of German lyric poetry, a sprinkle of Salieri stardust—and for a magical handful of years, Schubert found his voice. As Mayrhofer so beautifully put it, even after death, Schubert “faithfully accompanies me through life with appropriate melodies, agitated or quiet, changeable and enigmatic, gloomy or bright as it is.”

Katy Hamilton is a writer and presenter on music, specializing in 19th-century German repertoire. She has published on the music of Brahms and on 20th-century British concert life and appears as a speaker at concerts and festivals across the UK and on BBC Radio 3.

