

Vorwort

Im Oktober 1828 vollendete Franz Schubert (1797–1828) mit *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 eine seiner letzten Kompositionen. Wir verdanken dieses ungewöhnliche Vokalwerk, das weder Lied noch Arie, sondern am ehesten eine „musikalische Szene“ zu nennen ist, der Sängerin Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) und ihrer Bitte an Schubert um ein wirkungsvolles Stück für den konzertanten Vortrag.

Am Wiener Kärntnertheater feierte „die Milder“ zwischen 1805 und 1815 große Erfolge, ob als Gluck'sche *Iphigenie auf Tauris*, ob in einer der zahlreichen für sie entstandenen Partien wie der Leonore in Beethovens *Fidelio* oder in ihrer Paraderolle als Emmeline in dem populären Singspiel *Die Schweizerfamilie* von Joseph Weigl. Auch der junge Schubert hörte sie dort und war von ihrer ausdrucksvollen Stimme so begeistert, dass er dem Freund Josef von Spaun gegenüber bekannte, sie „durchdringe sein Herz“. Später ging die Sängerin nach Berlin, wo sie neben der Oper auch den Liedgesang pflegte und ihrerseits zu einer glühenden Verehrerin von Schuberts Liedern wurde.

Im Dezember 1824 schreibt Anna Milder aus Berlin an Schubert, „wie sehr mich ihre Lieder entzücken, und welchen Enthusiasmus sie der Gesellschaft erregen, wo ich selbe vortrage“, und legt ein Gedicht bei, „welches ich Sie inständigst bitte, wenn es Ihre Muse erlaubt, für mich zu komponieren. Sie würden mich dadurch unendlich beglücken; indem ich wünschte, es in Konzerten vorzutragen, daher ich so frei bin, die einzige Bemerkung zu machen, für ein großes Publikum die Komposition zu berechnen“. (Dieser und die folgenden Briefe an Schubert sind zitiert nach: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden etc. 1996.) Während andere Komponisten solchen Bestellungen der berühmten Sängerin gerne mit maßgeschneiderten Werken nachkamen, übersendet Schubert ihr zunächst nur einige Lieder, darunter das ihr gewidmete Lied *Suleika* D 717 auf Goethes „Ach, um deine feuchten Schwingen“. Artig bedankt sich Anna Milder im März 1825, gibt aber zu bedenken, „daß man alle diese unendlichen Schönheiten nicht dem Publikum vorsingen kann, indem die Menge leider nur Ohrenschaus haben will“. Sie erneuert daher ihre Bitte um „eine für die Singstimme brillantere Musik“,

in der „man mehrere Empfindungen darstellen kann“ – vergeblich, auch eine weitere Erinnerung im Juni desselben Jahres verhallt ungehört.

Aber die Sängerin blieb anscheinend hartnäckig und sollte schließlich doch Erfolg haben: Am 11. Oktober 1828 konnte sie dem befreundeten Ignaz von Mosel berichten, dass Schubert ihr eine „Idilische [!] deutsche Scene“ versprochen habe, und noch im Oktober schrieb Schubert mit dem *Hirt auf dem Felsen* ein für sein Liedschaffen in vieler Hinsicht untypisches Werk, das offenbar sehr genau auf die Wünsche der Sängerin abgestimmt war. Dies beginnt schon mit der Wahl des Textes, denn es handelt sich hier nicht (wie sonst bei Schubert) um die Vertonung eines Gedichtes, sondern um eine Textmontage aus drei verschiedenen Vorlagen: Die Zeilen der beiden Rahmentexte in B-dur entstammen den Gedichten *Der Berghirt* („Wenn auf dem höchsten Fels ich steh“) und *Liebesgedanken* („Der Frühling will kommen“) von Wilhelm Müller; der kontrastierende Mittelteil („In tiefem Gram“) geht auf Verse von Karl August Varnhagen von Ense zurück, die zunächst als *Romanze* und später als *Nächtlicher Schall* veröffentlicht wurden (vgl. zu der erst in jüngster Zeit vollständig geklärten Frage der Textvorlagen Till Gerrit Waidelich, *„Der letzte Hauch im Lied entflieht, im Lied das Herz entweicht!“ – Varnhagens Nächtlicher Schall als letzter Baustein zum Hirt auf dem Felsen*, in *Schubert: Perspektiven* 8, 2008, S. 237–243). Diese nur Teile der jeweiligen Gedichte verwertende Montage ist offensichtlich darauf ausgerichtet, die von Anna Milder gewünschte „idyllische Szene“ mit Raum für „mehrere Empfindungen“ zu konstruieren. Der für ein Lied ungewöhnlich große Ambitus der Partie verweist ebenfalls direkt auf die Auftraggeberin, deren Stimme den beeindruckenden Umfang von *a* bis *e*³ ausgefüllt haben soll. Und schließlich ist auch die Wahl der Klarinette als obligates Soloinstrument wohl nicht allein dem pastoralen Charakter des Textes geschuldet, sondern zugleich in der gerne als „clarinetähnlich“ beschriebenen Stimme der Milder begründet. Schon im Frühjahr 1828 hatte Schubert für den befreundeten Hornisten Josef Rudolf Lewy mit *Auf dem Strom* D 943 ein Lied mit obligatem Blasinstrument komponiert, aber erst im *Hirten* erhebt er dieses Instrument zu einem gleichberechtigten Partner der Solostimme. So eng sind Singstimme und Klarinette durch Echowirkungen und dialogisierende Partien, in der virtuosierten Schlussstretta geradezu in einem musikalischen Wettstreit miteinander verknüpft, dass man hierin auch die kammermusikalische Variante eines roman-

tischen Opernduetts hören kann – womit sich der von der Sängerin formulierte Wunsch des Publikums nach „Ohrenschmaus“ erfüllt haben dürfte.

Schuberts schwere Krankheit und sein früher Tod am 19. November 1828 verhinderten zunächst die Übermittlung des *Hirt auf dem Felsen* an die Sängerin. Aber im September 1829 ließ ihr sein Bruder Ferdinand eine Abschrift zukommen, wie wir einer Notiz auf dem Autograph entnehmen können: „Am 2. Sept. [1]829 von mir copirt, und am 4ter H. v. Vogel zur Übersendung an die Mad. Milder in Berlin eingehändigt.“ Am 10. Februar 1830 sang sie das Werk erstmals öffentlich in einem Konzert in Riga neben Arien von Bellini und Rossini sowie dem (auf ihre Rolle als Emmeline anspielenden) *Gruß an die Schweiz* von Carl Blum. Im Dezember gab sie es dann auch in einem Berliner Konzert, ohne dass sich die Kritik jedoch besonders dafür begeistern konnte. „Weniger gefiel eine von Mad. Milder vorgetragene Composition von Schubert. Beethovens Adelaide fand wie immer aufmerksame und befriedigte Zuhörer“, konstatierte man in der *Berliner Zeitung* vom 16. Dezember 1830 lakonisch, während die *Berlinischen Nachrichten* einen Tag später immerhin vermerkten: „Im zweiten Theil des Concerts trug Mad. Milder einen, in der Erfindung reichen, nur viel zu modulirenden Gesang des genialen Franz Schubert [...] mit Begleitung des Pianoforte und Clarinett's empfindungsvoll vor.“

Auch in Wien war *Der Hirt auf dem Felsen* inzwischen bei einem Gedenkkonzert für Franz Schubert am 21. März 1830 erklungen, allerdings nicht mit Anna Milder als Solistin. An deren Stimme erinnerte man sich hier aber offenbar noch gut: In den Wiener Rezensionen der im Frühsommer 1830 erschienenen Erstausgabe des Werks wird wiederholt darauf hingewiesen, wie sehr die Partie „in der Stimme der Milder“ liege und man sich daher wünsche, es einmal mit ihr zu hören. Dem Titel der Erstausgabe zufolge hatte Tobias Haslinger Schuberts *Hirt auf dem Felsen* „Aus dessen Nachlass“ erworben und veröffentlichte das Stück nun als „129tes Werk“. Warum diese postume Ausgabe mit einer alternativen Violoncello-Stimme erschien, ist unklar. In Schuberts Autograph (das direkt oder indirekt als Stichvorlage diente) ist kein Violoncello vorgesehen, auch sonst gibt es keinen Hinweis darauf, dass diese Besetzungsalternative auf Schubert zurückgeht. Das sorgfältig ausgeschriebene und vor allem in dynamischer Hinsicht ungewöhnlich stark bezeichnete Autograph bleibt daher die einzige Quelle für die vorliegende Urtextausgabe.

Weitere Informationen zu den Quellen und Editionsprinzipien finden sich in den *Bemerkungen* am Ende der Ausgabe. Abschließend sei den dort genannten Bibliotheken für die freundliche Bereitstellung des Quellenmaterials gedankt.

München, Frühjahr 2011

Annette Oppermann

Preface

In October 1828, Franz Schubert (1797–1828) completed what was to be one of his last compositions, *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 (The Shepherd on the Rock). We owe this unusual vocal work, which is neither song nor aria but might best be described as a “musical *scena*”, to the singer Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) and her request to Schubert for a work that would be effective in concert performance.

“Die Milder”, as she was known, enjoyed great success between 1805 and 1815 at Vienna’s Kärntnertortheater, whether in Gluck’s *Iphigenie auf Tauris*, or in one of the many parts written for her such as that of Leonore in Beethoven’s *Fidelio*, or in her best-known role as Emmeline in Joseph Weigl’s popular Singspiel *Die Schweizerfamilie*. The young Schubert also heard her there, and was so enthused by her expressive voice that he wrote to his friend Josef von Spaun that it had “pierced his heart”. The singer later went to Berlin, where she was active as an interpreter of Lieder as well as of opera, and became, for her part, a passionate devotee of Schubert’s songs.

In December 1824 Anna Milder wrote to Schubert from Berlin: “How much your songs delight me, and how much enthusiasm they awake in company when I perform them.” She also enclosed a poem “that I would most humbly request – if your Muse will allow

it – you set for me. In so doing you would cause me endless happiness. Since I wish to perform it at concerts I would take the liberty of making just one comment, which is that the composition should be suitable for a large audience” (citations from this and subsequent letters to Schubert are from *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, ed. by Otto Erich Deutsch, Wiesbaden, etc., 1996). While other composers happily produced made-to-measure works in response to such requests from the famous singer, Schubert initially only sent her some of his songs, including one – *Suleika* D 717, to Goethe’s “Ach, um deine feuchten Schwingen” – that was dedicated to her. Anna Milder duly thanked him in March 1825, but with the reservation “that it is not possible to sing all these boundless beauties to the public, since unfortunately the crowd only wants something to feast its ears on”. She then renewed her request for “a more brilliant music for the voice”, in which “several emotions can be presented”, but in vain. A further reminder in June of the same year likewise went unheeded.

The singer, however, apparently remained stubborn, and was finally to have her reward: on 11 October 1828 she was able to report to her friend Ignaz von Mosel that Schubert had promised her an “idyllic German scene”, and in the same month Schubert produced the *Hirt auf dem Felsen*, a work that evidently was intended to adhere very closely to her wishes. It is in many ways not typical of his songwriting, beginning with the choice of text, for here we do not (as otherwise in Schubert) have a setting of a single poem, but a montage of texts from three different models. The lines for the two outer movements in B♭ major come from the poems *Der Berghirt* (“Wenn auf dem höchsten Fels ich steh”) and *Liebesgedanken* (“Der Frühling will kommen”) by Wilhelm Müller, while the contrasting middle section (“In tiefem Gram”) uses verses by Karl August Varnhagen von Ense that were first published under the title *Romanze*, and later as *Nächtlicher Schall*. (Concerning the texts used, questions about which have only recently been fully answered, see Till Gerrit Waidele, “Der letzte Hauch im Lied entflieht, im Lied das Herz entweicht!” – Varnhagens *Nächtlicher Schall als letzter Baustein zum Hirt auf dem Felsen*, in *Schubert: Perspektiven* 8, 2008, pp. 237–243.) This montage, which uses only a part of each of the poems, was clearly designed to satisfy Anna Milder’s wish for an “idyllic scene” that allowed for “several emotions”. The vocal range, which is unusually wide for a Lied, likewise points directly to the singer, whose voice

was said to have been able to manage the impressive range from *a* to *c*³. And finally, the choice of the clarinet as obligato solo instrument is probably based not only on the pastoral character of the text, but also upon Milder’s voice, which was favourably described as “clarinet like”. Schubert had earlier written a song with obligato wind instrument accompaniment in spring 1828, this being *Auf dem Strom* D 943, for his friend the horn player Josef Rudolf Lewy. However, it was not until the *Hirt* that he elevated a wind instrument to become an equal partner with the solo voice. Voice and clarinet are so closely entwined, through echo effects and parts in dialogue, and through a virtuoso closing *stretto* that is virtually a musical competition between them, that it is possible to hear within the work the chamber-music version of a romantic opera duet – something that would have fulfilled what Milder referred to as the public’s desire for a “feast for the ears”.

Schubert’s serious illness, and his early death on 19 November 1828, initially delayed delivery of the *Hirt auf dem Felsen* to the singer. But in September 1829 his brother Ferdinand had a copy of the song sent to her, as can be gathered from a note on the autograph: “Copied by me on the 2nd of September [1]829, and on the 4th handed to Herr von Vogel for despatch to Madame Milder in Berlin.” She sang the work in public for the first time on 10 February 1830 at a concert in Riga, along with arias by Bellini and Rossini and Carl Blum’s *Gruß an die Schweiz* (alluding to her role as Emmeline). Then in December she presented it again, at a concert in Berlin, but without being able to arouse any particular enthusiasm amongst the critics. The *Berliner Zeitung* of 16 December 1830 declared laconically that: “A composition by Schubert performed by Madame Milder pleased less. Beethoven’s *Adelaide* – as usual – found attentive and gratified listeners”; while the *Berlinische Nachrichten* at least noted the following day that: “In the second part of the concert Mad. Milder presented, with much feeling, a very inventive but far too modulatory song by the brilliant Franz Schubert [...], with accompaniment of piano and clarinet.”

In the interim, *Der Hirt auf dem Felsen* had been performed also in Vienna, at a memorial concert for Franz Schubert on 21 March 1830, though not with Anna Milder as soloist. However, her voice was clearly still well remembered: in the Viennese reviews of the first publication of the work in early summer 1830 it was repeatedly noted how much the part was suited to Milder’s voice, and thus there was a

desire to hear her perform it. According to the title on the first edition, Tobias Haslinger had acquired Schubert's *Hirt auf dem Felsen* "from his estate", and he now published the piece as the composer's "129th opus". It is unclear why this posthumous edition appeared with an alternative part for cello. The cello is not provided for in Schubert's autograph (which served either directly or indirectly as the engraver's copy), and there is no other indication there that this performance alternative derives from Schubert. The carefully written autograph, which is unusual in containing a large number of dynamic markings, thus remains the only source for the present Urtext edition.

Further information on the sources and on editorial principles can be found in the *Comments* at the end of our edition. In closing, we thank the libraries listed there for kindly making the source materials available.

Munich, spring 2011
Annette Oppermann

Préface

En octobre 1828, Franz Schubert (1797–1828) achevait avec *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 (Le Pâtre sur le rocher) l'une de ses dernières œuvres. Cette pièce vocale inhabituelle, ni lied ni aria, mais plutôt «scène musicale», nous la devons à la cantatrice Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) et sa demande, adressée à Schubert, d'écrire pour elle une pièce de concert pleine d'effet.

«La Milder» connut de grands succès au Kärntnertheater de Vienne entre 1805 et 1815, que ce soit dans *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck ou dans l'une

des nombreuses parties vocales écrites pour elle, comme celle de Léonore dans le *Fidelio* de Beethoven, ou son rôle phare en tant qu'Emmeline dans le *Singspiel* populaire de Joseph Weigl, *Die Schweizerfamilie* (La Famille suisse). Le jeune Schubert fut de ceux qui l'y entendirent et la voix expressive de la cantatrice l'enthousiasme tant qu'il avoua plus tard à son ami Josef von Spaun qu'elle lui avait «transpercé le cœur». La cantatrice s'installa plus tard à Berlin où, outre l'opéra, elle s'adonna aussi au lied, devenant de son côté une fervente admiratrice des lieder de Schubert.

En décembre 1824, Anna Milder écrit à Schubert depuis Berlin «à quel point vos lieder me charment et quel enthousiasme ils soulèvent au salon où je me produis» et adjoint un poème «que je vous prie instamment, si votre muse le permet, de composer pour moi. Vous me feriez un immense plaisir, car je voudrais le donner en concert. C'est pourquoi je me permets de faire une unique remarque, à savoir qu'il faut compter en composant qu'il sera donné devant un public nombreux». (Cette lettre, ainsi que les suivantes, adressée à Schubert sont citées d'après *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, éd. par Otto Erich Deutsch, Wiesbaden, etc., 1996.) Alors que d'autres compositeurs répondaient volontiers à ce type de commande de la célèbre cantatrice en lui fournissant des œuvres écrites sur mesure, Schubert ne lui envoie d'abord que quelques lieder parmi lesquels *Suleika* D 717, qui lui est dédié, sur le poème «Ach, um deine feuchten Schwingen» (Ah, tes ailes humides) de Goethe. Anna Milder le remercie poliment en mars 1825, mais fait remarquer «qu'on ne peut chanter toutes ces merveilles infinies devant le public, du fait que dans sa grande majorité, ce dernier ne veut malheureusement entendre que ce qui flatte ses oreilles». Elle renouvelle cependant sa demande d'une «musique plus brillante pour la voix», dans laquelle «on peut représenter plusieurs sentiments» – mais sans succès, et une autre incitation en juin de la même année reste encore lettre morte.

Cependant la cantatrice, apparemment persévérante, finit par obtenir gain de cause: le 11 octobre 1828, elle fut en mesure d'annoncer à son ami Ignaz von Mosel que Schubert lui avait promis «une scène allemande idyllique» et en effet, au cours de ce même mois d'octobre, Schubert écrivait *Der Hirt auf dem Felsen*, une œuvre se conformant manifestement étroitement aux souhaits de la cantatrice et se démarquant en de nombreux aspects des autres lieder du compositeur. Cela commence déjà par le choix du

texte, car il s'agit ici non de la mise en musique d'un poème (comme c'est le cas en général chez Schubert), mais d'un montage de textes de trois origines différentes: les paroles des deux parties extrêmes en Sib majeur sont issues des poèmes *Der Berghirt* («Wenn auf dem höchsten Fels ich steh») et *Liebesgedanken* («Der Frühling will kommen») de Wilhelm Müller. La partie centrale («In tiefem Gram»), contrastante, renvoie à des vers de Karl August Varnhagen von Ense publiés successivement sous le titre de *Romanze* puis de *Nächtlicher Schall* (sur la question des supports textuels, qui n'a été totalement éclaircie que très récemment, voir Till Gerrit Waidelich, «*Der letzte Hauch im Lied entflieht, im Lied das Herz entweicht!*» – *Varnhagens Nächtlicher Schall als letzter Baustein zum Hirt auf dem Felsen*, dans *Schubert: Perspektiven* 8, 2008, pp. 237–243). Ce montage ne réutilisant que partiellement lesdits poèmes est visiblement destiné à créer la «scène idyllique» permettant l'expression de «plusieurs sentiments» souhaitée par Anna Milder. L'ambitus inhabituellement grand de la partie vocale renvoie également directement à la commanditaire, dont la voix couvrait dit-on l'étendue impressionnante de *la* à *do*³. Et enfin, le choix de la clarinette comme instrument soliste obligé n'est pas à mettre uniquement sur le compte du caractère pastoral du texte, mais trouve également sa source dans la voix de la Milder, volontiers décrite comme «pareille à une clarinette». Au printemps 1828, Schubert avait déjà composé pour son ami corniste Josef Rudolf Lewy un lied avec instrument à vent obligé, intitulé *Auf dem Strom* D 943, mais ce n'est que dans *Der Hirt* qu'il élève cet instrument au rôle d'égal partenaire avec la voix soliste. Voix et clarinette sont si étroitement liées par des effets d'échos et des passages dialogués, voire même engagées dans une sorte de concours musical au moment de la strette finale, que l'on peut y entendre aussi la variante d'un duo d'opéra romantique adaptée à la musique de chambre – ce en quoi le souhait du public formulé par la cantatrice, d'entendre quelque chose qui «flatte les oreilles», semble avoir été comblé.

La grave maladie de Schubert et sa mort prématurée le 19 novembre 1828 empêchèrent d'abord la transmission de *Der Hirt auf dem Felsen* à la cantatrice. Mais en septembre 1829, Ferdinand, le frère du compositeur, lui en fit parvenir une copie, comme nous pouvons le déduire d'une note figurant sur l'autographe: «Copié par moi le 2 septembre [1]829 et remis en mains propres le 4 à M. v. Vogel pour envoi à Mad. Milder à Berlin.» Elle chanta l'œuvre pour la

première fois le 10 février 1830 lors d'un concert à Riga, en même temps que des airs de Bellini et Rossini ainsi que le *Gruß an die Schweiz* de Carl Blum (en référence à son rôle d'Emmeline). En décembre, elle la donna également lors d'un concert à Berlin, sans que la critique s'enthousiasme vraiment à son sujet. «Une composition de Schubert donnée par Mad. Milder eut moins de succès. L'Adelaïde de Beethoven trouva comme toujours des auditeurs attentifs et satisfaits», constatait-on laconiquement dans la *Berliner Zeitung* du 16 décembre 1830. Les *Berlinische Nachrichten*, du moins, notèrent le lendemain: «En seconde partie de concert, Mad. Milder interpréta avec sensibilité un chant riche d'invention, mais bien trop modulant, du génial Franz Schubert, [...] avec accompagnement de piano et de clarinette.»

Entre temps, *Der Hirt auf dem Felsen* avait également été donné à Vienne le 21 mars 1830, lors d'un concert commémoratif en l'honneur de Schubert, toutefois avec une autre soliste qu'Anna Milder. Mais on se souvenait visiblement encore très bien de la voix de cette dernière: dans les critiques viennoises de la première édition parue au début de l'été 1830, il est plusieurs fois mentionné à quel point la partie soliste «se situe dans la voix de la Milder», et que, pour cette raison, on aimerait entendre un jour son interprétation de l'œuvre. Selon le titre de la première édition, Tobias Haslinger aurait acquis *Der Hirt auf dem Felsen* de Schubert «de sa succession». Son édition présente la pièce comme la «129^e œuvre» du compositeur. La raison pour laquelle cette édition posthume parut avec une voix de violoncelle alternative n'a pas été élucidée. L'autographe de Schubert (qui servit directement ou indirectement de copie à graver) ne prévoit pas de violoncelle et rien n'indique que cette instrumentation alternative soit attribuable au compositeur. C'est pourquoi l'autographe, soigneusement écrit et par dessus tout inhabituellement riche en indications de dynamique, reste l'unique source de la présente édition Urtext.

Vous trouverez davantage d'informations sur les sources et les principes éditoriaux dans les *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de la présente édition. En guise de conclusion, nous souhaitons également remercier les bibliothèques citées ici, pour l'aimable mise à disposition des sources.

Munich, printemps 2011
Annette Oppermann