

UDK 784.3(430)"17/18"

Matjaž Matošec

Vleutenseweg 161
NL-3532 HB Utrecht

Razvoj nemškega samospeva med letoma 1782 in 1878: deset uglasbitev Goethejeve balade *Erlkönig*

The Development of the German Lied between 1782 and 1878: Ten Settings of Goethe's Ballad *Erlkönig*

Ključne besede: nemški samospev, razvoj, 1782–1878, Johann Wolfgang Goethe, Erlkönig

Keywords: German lied, development, 1782–1878, Johann Wolfgang Goethe, Erlkönig

IZVLEČEK

Goethejev *Erlkönig* je eno največkrat uglasbljenih necerkvenih besedil v novejši zgodovini zahodne glasbe. Werner-Joachim Düring je naštel 131 uglasbitev pesmi; prva je nastala 1782, zadnja je izšla 1957. Izsledki analize desetih uglasbitev balade, nastalih med letoma 1782 in 1878, so podlaga za oris razvoja nemškega samospeva v obravnavanem obdobju.

ABSTRACT

Goethe's *Erlkönig* is one of the most frequently set secular texts to music in modern history of Western music. Werner-Joachim Düring counts 131 settings, the first from 1782, the last one published in 1957. The results of analysis of ten settings of Goethe's ballad created between 1782 and 1878 serve as a basis for describing the development of the German lied during this period.

Časovno opredeljevanje nastanka (in zamrtja) posamezne glasbene zvrsti je lahko razmeroma preprosto, največkrat pa težavno in nevhvaležno delo. Če o Perijevi *Dafne* kot prvi operi skorajda ni dvoma, je razprava o prvem samospevu navidez brezpredmetna. Pa vendar v glasbeni literaturi o 19. oktobru 1814 in 8. septembru 1949 kot datumih, ki časovno zamejujeta obdobje nemškega samospeva, obstaja presenetljivo veliko soglasje.¹ Matematično natančna časovna določitev rojstva in zatona samospeva

¹ Datuma sta v različnih virih podana različno. Rojstvo samospeva je v večini primerov natančno datirano, datum zatona zvrsti pa je največkrat izražen implicitno (npr. smrt Straussa); nekateri avtorji ga povezujejo tudi s *Štirimi poslednjimi pesmimi*, ki jih je Strauss zložil leta 1948.

je seveda le simbolična, saj so skladbe, ki sodijo v to glasbenozvrstno kategorijo, nastajale tako pred dnevom, ko je Franz Schubert pod naslovom *Gretchen am Spinnrade* uglasbil odlomek iz prvega dela Goethejevega Fausta, kot po smrti Richarda Straussa. Kljub temu obdobje med obema dogodkoma tako zelo povedno opredeljuje zlato dobo nemškega samospeva, da se takšna zamejitev, če je že potrebna, zdi ustrezna.

Schuberta in Straussa med drugim družijo obsežen opus samospevov, med katerimi je mnogo uglasbitev pesmi Johanna Wolfganga Goetheja. Prva znamenita glasbena obdelava Goethejevega besedila sega v leto 1782, ko je Corona Schröter za krstno izvedbo mojstrove spevoigre *Die Fischerin* zvočno upodobila balado *Erkönig*, zadnji Straussov samospev na Goethejevo pesem pa je nastal leta 1932. Obe skladbi torej loči natanko poldrugo stoletje – čas, v katerem je nastalo morje uglasbitev pesmi tega velikana evropske in svetovne kulture. Tako dolga in v resnici še daljša aktualnost Goethejeve ustvarjalnosti zgovorno priča o njegovem pomenu za razvoj samospeva in vplivu njegovih del na glasbo minulih dveh stoletij. Skladatelje so najbolj razvemale in navdihovale pesmi iz Goethejevega viharneškega obdobja, ki je najizraziteje poosebljalo romantično čutenje. Trditvev podpira že samo osupljiva množica uglasbitev pesnikove balade *Erkönig*, prežete s tedaj tako mikavnim motivom demonskega in pogubnega. Nemški muzikolog Werner-Joachim Düring jih je naštel kar 131.² Najznamenitejša je Schubertova, nastala leta 1815. Če lahko skladatelja pogojno imenujemo za očeta najintimnejše glasbene zvrsti, lahko njegov opus 1 simbolično razumemo kot »prvi samospev«. Vnet zagovornik točnih zamejitev bi trditvi najbrž ugovarjal, češ da je to v resnici Schubertova *Marjetica pri kolovratu*; a naj bo tako ali drugače, pod notnim zapisom obeh stoji Goethejeva pesem. Znamenitega Weimerčana torej ni težko razglasiti za botra samospeva. In prav zato je njegova poezija primerno izhodišče za poskus orisa razvoja obravnavane zvrsti.

Med omenjenimi 131 uglasbitvami niso samo skladbe za glas in klavir, temveč to število vključuje kompozicije za najrazličnejše vokalne, vokalno-instrumentalne in instrumentalne zasedbe in raznolikih zvrsti – od krajših klavirskih skladb in samospevov do obsežnejših kantat in del za simfonični orkester.³ Prevladujejo vokalno-instrumentalne skladbe, veliko pa je tudi njihovih priredb, še posebej za instrumentalne zasedbe.⁴ Navedeno število ne predstavlja prav toliko izvornih in dokončanih kompozicij, temveč sleherni poskus uglasbitve Goethejeve pesmi. Tako na primer med 131 skladb sodijo dve Beethovnovi skici, štiri inačice Schubertove uglasbitve ter vrsta njihovih predelav. Med bolj znanimi skladatelji, ki so našli navdih v *Erkönigu* ali že obstoječih uglasbitvah pesmi, poleg obeh omenjenih najdemo še imena, kot so: Carl Friedrich Zelter, Louis Spohr, Carl Czerny, Giacomo Meyerbeer, Carl Loewe, Hector Berlioz, Franz Liszt in Hans Pfitzner. Prva izmed 131 skladb je nastala leta 1782, zadnja

² Werner-J. Düring, *Erkönig-Vertonungen: Eine historische und systematische Untersuchung*. Kölner Beiträge zur Musikforschung 69. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972.

³ Ob prevladujočih uglasbitvah za glas in klavir se pojavljajo še uglasbitve za: sologlas; glas in harfo; glas in kitaro; glas, violino in klavir; glas in godalni kvartet; glas in komorni ansambel; glas in orkester; recitatorja, srednji glas in klavir; 2 glasova in klavir; pevske soliste, mešani/ženski zbor in orkester; pevske soliste in moški zbor (in klavir); mešani/moški zbor; 2 mešana zbora in klavir; zbor in orkester; orkester; salonski orkester; violončelo in klavir; violino in klavir; klavir štiroročno; klavir; violino; šramel.

⁴ Skupno število vseh priredb je 39.

je izšla leta 1957. Med avtorji uglasbitev je kar nekaj predstavnic nežnega spola. Devet skladateljev je uglasbilo prevode pesmi – štirje v francoščino, trije v angleščino ter po eden v ruščino in švedščino.⁵

Izmed 15 zbranih partitur uglasbitev Goethejeve balade sem v obravnavo vključil le uglasbitve izvirnika. Končni izbor zajema vse skladbe še danes širše znanih skladateljev ter zanimivejša in medsebojno raznolika dela manj znanih ustvarjalcev. Deset izbranih kompozicij zajema obdobje od leta 1782 do leta 1878 – torej čas, ki se v veliki meri ujema s t. i. zlato dobo nemškega samospeva – in ga predstavlja v razmeroma enakomernih časovnih intervalih. Obravnavane uglasbitve Goethejevega *Vilinskega kralja* so – razvrščene po letnici nastanka oz. izdaje – zložili: Corona Schröter (1782), Johann Friedrich Reichardt (1793), Gottlob Bachmann (1798), Carl Friedrich Zelter (1807), Franz Schubert (1815), Václav Jan Tomášek (med 1815 in 1818), Carl Loewe (1818), Julius Schneider (1828), Louis Spohr (1856) in Louis Schlottmann (1878). Pri analizi skladb so me poleg harmonskih, oblikovnih in melodičnih značilnosti zanimali predvsem razmerje med pevskim in klavirskim partom, motivno delo, glasbena diferenciacija značajev v baladi nastopajočih oseb ter doslednost pri uporabi pesniškega besedila.

Poskus orisa razvoja nemškega samospeva na podlagi analize precej majhnega, a v isti pesmi navdihnjenega izbora skladb, se zdi na prvi pogled zaletav in skorajda utopičen. Če sprejmemo zgodovinsko stališče, da razvoj nemškega romantičnega samospeva ni bil premočrten in ga zato ni mogoče preprosto opisati niti na podlagi neprimerno večjega števila skladb, ter dodamo, da je razvoj glasbenega stavka v 19. stoletju mogoče v veliki meri zvesti tudi na samospev, pa se zastavljeni cilj izkaže za še vedno smelega, a hkrati izpolnljivega. Največja posebnost samospeva je bolj ali manj tesno zlitje pesniškega besedila in glasbe, zato se v njem ne kažejo zgolj posamične glasbene poetike, ampak tudi individualne interpretacije poezije. Od tod izvirajo zelo raznoliki opusi, pogosto tudi pri posameznem ustvarjalcu, saj so nemalokrat povezani z njegovo osebnostno rastjo in posledično drugačnim dojetjem poezije v različnih obdobjih ustvarjanja. Prav zato je bilo zastavljeni cilj mogoče izpolniti v skoraj tolikšni meri, kot bi ga bilo mogoče znotraj širše obravnave. V izbranih skladbah se kaže večina glavnih tendenc v samospevu 19. stoletja, in to predvsem v širjenju izraznih sredstev, kar je v tesni povezavi z razvojem glasbenega stavka.

Pred pregledom izsledkov velja opozoriti na določeno svojevrstnost umetniškega navdiha obravnavanih skladateljev. Goethejev *Erkönig* sodi med balade, ki v samospevni literaturi niso prevladovali. V ospredju zanimanja skladateljev so bile lirске pesmi, v katerih so njihovi avtorji večinoma izpovedovali ljubezenska čustva, največkrat v prvi osebi ednine. V nasprotju z njimi so balade pretežno epske, ob tem pa še dramatične in lirične. V *Erkönigu* se prepletajo vse ključne značilnosti balade, zato so tudi uglasbitve precej drugačne, kot bi bile, če bi bila pesem lirska. V osemkitični

⁵ Trenutno obstaja osem različnih prevodov *Erköniga* v slovenščino, nobeden pa še ni bil uglasbljen. Slovenski skladatelji so nasploh izjemno redko posegali po poeziji Goetheja in drugih nemških avtorjev. Sodeč po Katalogu komponiranih besedil Glasbene zbirke NUK-a in Katalogu edicij DSS, so Goethejeve pesmi na Slovenskem uglasbili: Josip Ipavec (*Wandrer's Nachtlied* – za glas in klavir), Stanko Premrl (*Bolhač* – za glas in klavir; prev. Anton Funtek) in Vilko Ukmar (*Kjer tih je dol* in *Po vseh višavah je mir* – za ženski zbor; prev. Oton Župančič).

baladi nastopajo štiri osebe: pripovedovalec, oče, njegov sin in vilinski kralj. Prva in zadnja kitica sta dodeljeni pripovedovalcu in sta izrazito epski, v 3. in 5. pa nastopa vilinski kralj, ki s sladkim vabljenem otroka ustvarja izrazito lirično vzdušje. V preostalih kiticah poteka dialog med očetom ali vilinskim kraljem in sinom, kar baladi daje še dramski značaj. Več nastopajočih oseb, objektivizirana pripoved, dialogi in lirični odseki so značilnosti, ki so od skladateljev zahtevale drugačen pristop h komponiranju. Pri tem so uporabljali postopke in izrazna sredstva, ki v uglasbitvah lirskih pesmi niso bili tako pogosti, hkrati pa manj poudarili ali včasih celo opustili katero izmed glavnih značilnosti romantičnega samospeva. Med njimi ima osrednjo vlogo spевна melodija.

V Goethejevo pesem so skladatelji posegali različno, nihče pa se ni temu izognil. Nekatere spremembe so bile verjetno že del vira, v katerem so poiskali navdih, druge so bile samovoljni posegi, ki jih je težko pojasniti, v tretjo skupino pa bi lahko uvrstili tiste, katerim se skladatelji niso mogli ali hoteli izogniti. Sorodne kitice *Erköniga* si po številu zlogov niso vedno enake, zato so se skladatelji ob ponovni uporabi že predstavljene glasbenega gradiva večkrat znašli v zadregi. Glasba je postala ujetnica oblikovne (kitične) zasnove. In ker se ni želela ukloniti, je v vseh primerih, razen pri Schubertu, žrtvovala pesem. Na ta način je prišlo do številnih majhnih sprememb pesniškega besedila, predvsem v obliki dodajanja ali odzemanja besed, njihovih delov ali črk, s čimer so skladatelji pridobili manjkajoč ali odstranili odvečen zlog. Razlago o utesnjujoči obliki podpira tudi dejstvo, da se nekaj sprememb ponavlja v večini uglasbitev. Poleg že omenjenih lahko vpeljemo še eno skupino sprememb. Uporabil jih je Schubert. Mojster samospeva je pri tem ravnal povsem zavedno, torej tudi samovoljno, vendar pa je njegova ponovitev zadnjega verza 5. kitice umetniško upravičena in smiselna. V ta poseg ga ni silila glasbena oblika, temveč njegovo hotenje, spodbujeno z lastno interpretacijo balade o vilinskem kralju.

Samospev zaradi svojega navadno majhnega obsega ni najprimernejša zvrst za motivno delo. To je nekoliko lažje v običajno daljših baladah, med katere sodi tudi *Erkönig*. Goethe je v svoji pesmi le dvakrat – v prvi in zadnji kitici – omenil ježo, medtem ko je omembo konja povsem izpustil. To je eden tistih primerov neizrečenega, ki so ga mnogi skladatelji spretno prelili v glasbo. Tonskemu slikanju dira konja oz. topotanja konjskih kopit sta se od obravnavanih skladateljev popolnoma odpovedala le Schröterjeva in Zelter. Ostali so se ga lotili različno. Reichardt je dir konja prikazal z enakomernim ritmom v 3/8 taktovskem načinu, večina drugih skladateljev z ritmičnim motivom, največkrat v obliki kratkih in/ali punktiranih notnih vrednostih, Schneider z ritmično-melodičnim motivom, ki pa ni prevladujoč. Najučinkovitejša pri glasbenem upodabljanju konja sta bila Schubert in Schlottmann. Schubert se je zelo uspešno preizkusil tudi v tonskem slikanju sunkov vetra oz. šumenja jelševega listja (gl. notni primer 1)⁶, podobno pa so ravnali še Loewe, Schneider in Spohr. Neenakomerno gibanje so prikazali z ritmičnim motivom, ki pa je večinoma prepoznaven tudi po melodičnem gibanju ali vsaj po smeri intervalnega gibanja.

⁶ Schubert je dir konja ponazoril ritmično – z osminskimi triolami v klavirski spremljavi. Omenjeno gibanje poteka neprekinjeno od prvega do predpredzadnjega takta skladbe. Glasbeni motiv, ki ponazarja sunke vetra, se pojavlja mestoma in v različnih oblikah. Prepoznaven je po vzpenjajočem se gibanju dveh zaporednih osminskih triol.

Schnell M.M. ♩ = 152

Notni primer 1: Franz Schubert: *Erlkönig*, t. 1-8.

Poskus motivnega dela v pevski liniji je opazen le pri Schneiderju in Spohru. Prvi je začetek in konec skladbe povezal z melodičnim motivom, celoten pevski part pa z intervalom kvarte, s katerim se motiv začneja. Zadnje, vendar v veliko manjši meri, je uporabil tudi Spohr, ki je dečkove nastope začel z intervalom male sekunde, vzetim iz instrumentalnega uvoda skladbe. Motivno povezovanje in/ali členjenje je opaznejše in pomembnejše v uglasbitvah od Schuberta naprej, vendar pa se ne kaže kot razvojna težnja, ki bi vodila k jasnemu cilju.

Najbolj premočrten razvoj je opaziti v širjenju harmonskega prostora. Z njim povezanega tonalnega prostora razen Schuberta nobeden od njegovih predstavljenih sodobnikov in naslednikov ni izrabil v tolikšni meri, kot bi glede na čas nastanka njihovih skladb to pričakovali. Schröterjeva in Reichardt nista zapustila osnovne tonalitete, Bachmann in Zelter sta modularala le v mediantno oz. dominantno območje. Ostali skladatelji so uporabili več tonalitet, a pri tem ravnali konvencionalno. To gre pripisati ponavljanju glasbenega gradiva, ki je ob odsotnosti sekvenciranja oz. harmonskega stopnjevanja terjalo vračanje v isto tonaliteto in zaradi kratkih prehodnih odsekov onemogočalo modulacije v zelo oddaljene tonovske načine. Drugače je bilo pri Schubertu, ki se je v odprti formi »sprehodil« skozi 13 različnih tonalitet in ob tem 18-krat modularal. Če bi pogledali nekaj uglasbitev lirskih pesmi, bi ugotovili, da je bil tonalni prostor v nekaterih samospevih na vsebinsko enovitejši pesmi sredi in v drugi polovici 19. stoletja bolj izkoriščen. Literarno pogojeno omejenost v izrabi tonalnega prostora so skladatelji od Schuberta naprej uspeli nadomestiti z drznejšo obravnavo harmonije. Pogosto izmikanje v stranske VII. stopnje in dominante, uporaba neakordnih in alteriranih tonov, kromatike in disonantnih intervalov med pevskim in klavirskim partom so bili postopki, s katerimi so skladatelji uspeli močno razširiti

živopisnost glasbenega stavka in ustvariti številne kontraste, napetosti in njihove razbremenitve. Tako je samospjev v harmoniji še najdosledneje sledil splošnim glasbenim trendom 19. stoletja.

Seveda je napredna harmonija odmevala tudi v melodiki. Zaradi že omenjene specifike balade kot pesniške oblike je ta v obravnavanih samospjevih manj spevna kot v sočasnih uglasbitvah lirskih pesmi. Pogosti so kratke fraze, recitativna zasnova, ponavljanje tonških višin na eni in večji intervali na drugi strani ter figurativen obris melodike. Melodioznejši odseki so prisotni predvsem v uglasbitvah Schuberta, Tomáška in Spohra, bolj spevni pa sta tudi skladbi Schröterjeve in Zelterja. V zgodnejših samospjevih je melodika še strogo diatonična, pozneje pa vsebuje čedalje več alteriranih tonov in kromatičnih odsekov. Kromatika je na največjem pohodu prav v zadnji obravnavani skladbi – v zaključku 7. kitice Schlottmanovega *Erlköniga* (gl. notni primer 2).

The image displays a musical score for the song 'Erlkönig' by Louis Schlottmann. It consists of three systems of music, each with a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in German: 'Va - ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig hat mir ein Leids - ge - than!'. The score includes various musical notations such as dynamics (sfz, f, dim., p, pp), articulation (accents), and performance instructions like 'Ces.' and '*'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chromatic passages.

Notni primer 2: Louis Schlottmann: *Erlkönig*, t. 150-161.

Podobnosti v oblikovanju melodične linije so opazne le v odsekih vilinskega kralja. Naslovno figuro so, razen Schröterjeve, z drugačno melodiko kot pri ostalih likih izpostavili vsi skladatelji. Schubert, Tomášek in Spohr so to dosegli s spevnejšim in bolj razgibanim potekom, vendar vsak na svoj način. Njihova skupna poteza pri melodičnem karakteriziranju vilinskega kralja je opiranje na manjše intervale. Iz njih sta izhajala tudi Reichardt in Zelter, pri čemer je bil to njun osnovni princip oblikovanja melodike. Prvi je pevsko linijo omejil na en sam ton, iz katerega se je izmaknil le v polkadenci in kadenci, drugi pa je umirjenost vilinskega kralja prikazal s sekundnim gibanjem, ki ga je prekinil ob koncu vsakega odseka. Preostali trije skladatelji so stabilen značaj naslovnega junaka prikazali drugače. Loewe je uporabil tone toničnega trozvoka, Schneider in Schlottmann pa osnovne oz. akordne tone pripadajočih harmonskih stopenj.

Med drugimi izraznimi sredstvi, kot so ritem, metrum, dinamika, agogika, artikulacija in tekstura, ni opaziti posebnega napredka skozi čas, saj so se vse naštete prvine glasbenega toka izoblikovale že prej. Njihov morebiten večji učinek je bil povezan zlasti z njihovo hkratno in pogostejšo uporabo. Omeniti velja še večjo zahtevnost pevskega (predvsem v obsegu) in klavirskega parta. Izhaja iz spremenjenega družbenega statusa žanra, ki je v 19. stoletju postal visoko cenjena glasbena zvrst in se iz domačih salonov vedno pogosteje selil na koncertne odre.

Med tendencami v samospěvu na prelomu 18. in 19. stoletja sta bili najizrazitejši čedalje večja deskriptivnost glasbe ter vedno pomembnejša in samostojnejša vloga klavirskega parta. Ti težnji sta bili med seboj tesno povezani in sta vplivali na večino ostalih smernic v razvoju glasbenega stavka v samospěvu, najočitneje na glasbeno obliko.

Corona Schröter je balado uglasbila kot kitično pesem (gl. notni primer 3). Njena skladba dokazuje, da takšna oblika glasbi ne omogoča, da bi v tako nemirni pesmi, kot je *Erlkönig*, polno spregovorila. To tudi ni bil njen namen, zato je v eni kitici skušala zajeti duha celotne pesmi. Reichardtov *Erlkönig* je med obravnavanimi skladbami najboljši primer variirane kitične pesmi. Skladatelj je zložil veliko periodo in na njej zgradil celotno skladbo. Kljub nedotaknjeni harmoniji je s pomočjo maksimalne izrabe majhnega števila izraznih sredstev – drugačnih melodike vilinskega kralja, lege klavirskega in pevskega parta ter dinamike – uspel glasbeno ločiti nastopajoče osebe. Ostali skladatelji so ravnali nekoliko drugače, a z izjemo Schuberta vsi zelo podobno. Zložili so dva sklopa ali več sklopov glasbenega materiala in jih, nespremenjene ali variirane, razvrstili po sorodnih kiticah. Seveda se je znotraj glasbenega stavka od Bachmanna in Zelterja do Spohra in Schlottmanna veliko spremenilo, vendar je bil njihov pristop pri oblikovanju uglasbitev *Erlköniga* v temeljih enak. Tako zasnovane skladbe so nekje vmes med variirano kitično in prekomponirano pesmijo. Dobro izrabljen, je model lahko zelo učinkovit, saj omogoča jasno diferenciacijo oseb, z variiranjem pa tudi stopnjevanje izraznosti glasbenega toka. Pravo prekomponirano obliko (tj. obliko, v kateri glasba svobodno sledi dogajanju, ne da bi se pri tem morala ozirati na svoje prejšnje »izjave«, čeprav ni nujno, da se temu tudi odreče) je uporabil samo Schubert. Tak pristop se je izkazal za najprimernejšega oz. takšnega, ki skladatelju dopušča največ ustvarjalne svobode. To je bil tudi najpomembnejši prispevek pre-

Etwas langsam und abentheuerlich

Wer reit't so spät durch Nacht und Wind? Es
Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge - sicht? Siehst,

ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er hat den Kna - ben wohl
Va - ter, du den Erl - kö - nig nicht, den Er - len - kö - nig mit

in dem Arm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn warm.
Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein Ne - bel - streif.

Notni primer 3: Corona Schröter: Der Erbkönig.

komponirane oblike: razvezala je izrazno omejene kompozicijske vzorce, ki jih je predstavljala (variirana) kitična oblika, in pokazala možnosti, ki so se odprle z neomajno svobodo. V 19. stoletju se namreč ni uveljavila kot prevladujoč način oblikovanja samospbevov, saj so motivno bolj enovitim liričnim pesmim ustrezale že kitična, variirana kitična in tridelna pesemska oblika. Prekomponirana oblika je bila velik smerokaz, ki je bolj kot v smeri zveličavnega načina oblikovanja kazal proti bogastvu možnih izraznih sredstev. Odpiranje forme je v prvi vrsti služilo prehodu od besedilu podrejene glasbe do njenega sožitja s poezijo.

Zavezanost berlinski pesemski šoli, katere vzori so bili kitična oblika, primat preproste, ljudske in »naravne« melodične ter enostavna klavirska spremljava, ter njej

sorodnim Goethejevim idejam o samospevu se močno kaže v delih skladateljev, ki so sodelovali z velikim pesnikom. Čeprav sta Reichardt in Zelter v primerjavi s Schröterjevo naredila korak naprej, v njunih uglasbitvah *Erlköniga* glasba še vedno bolj plemeniti pesem kot pa opisuje dogajanje v njej. Da sta bila omenjena vpliva še kako močna, je razvidno iz Bachmannove skladbe. Od Goetheja in Berlina odmaknjeni ustvarjalec je zložil glasbeno precej bolj povedno delo. Zato lahko skoraj sočasen odhod Goetheja in Zelterja med pokojne razumemo kot simboličen konec obdobja, ki je stremelo po primatu poezije nad glasbo v samospevu. Tej tradiciji se je kot predstavnik tretje generacije berlinske pesemske šole zares zapisal le še njun prijatelj Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Samospev je že pred smrtjo Goetheja in Zelterja postal medij, v katerem sta se glasba in poezija zlili v nerazdružljivo celoto. Prva je v sebi lastnem jeziku slikala drugo, ob tem pa je lahko prikazala tudi tisto, kar je bilo v besedah zgolj nakazano oz. izraženo implicitno. Nove oblikovne rešitve so večjo glasbeno izraznost le omogočale, spojitve besedne in muzične umetnosti pa se je uresničila šele s hotenjem po takšni vlogi glasbe. Paleta izraznih sredstev je bilo potrebno »samo« še vzeti v roke, se jo naučiti uporabljati in jo s primernim združevanjem in sopostavljanjem posameznih izrazil znati obogatiti. Največ možnosti pri tem je ponujal klavir. Njegova vloga v samospevu se je od Schröterjeve do Schuberta močno spremenila. Avtorici prve uglasbitve *Erlköniga* je služil le kot akordna spremljava in nosilec harmonije, ki je istočasno podvajal pevsko linijo. Potem je vedno bolj izstopal, dokler ni pri Schubertu postal enakovreden vokalu. Ne samo, da je klavir uvajal osnovno razpoloženje, zaključil skladbo ter z vmesnimi medigrami povezoval kontrastne odseke, temveč je kot nosilec glavnega motiva postal povezovalno tkivo celotne kompozicije. Od predstavljenih skladateljev v izrabi klavirskega parta Schuberta nihče ni bistveno presešel. Tako bi lahko sklepali, da se vloga klavirja v samospevu v več kot 60 letih ni niti malo spremenila. Vendar pa bi že kateri od samospevov Roberta Schumanna ali Huga Wolfa, ki je resda začel intenzivneje ustvarjati šele po nastanku Schlottmannove skladbe, pokazal, da temu ni bilo tako. Oba sta namreč bodisi z dolgimi instrumentalnimi uvodi in zaključki bodisi z daljšimi medigrami klavir včasih prignala do solističnega instrumenta in komponirala tako rekoč klavirske skladbe znotraj samospevov. Ob tem ne gre spregledati niti obravnavanega samospeva Spohra, ki je v svojem *Erlkönigu* uporabil violino. Kot nosilki enega od motivov in prinašalki kontrastnega razpoloženja ji je poveril pomembno vlogo, a zaradi manj izrabljenega klavirja s tem ni ustvaril izstopajoče učinkovite skladbe.

Podoba samospeva se je med letoma 1782 in 1878 torej korenito spremenila. Predstavljene uglasbitve znamenite balade pričajo o veliki glasbeni emancipaciji. Ta se manifestira v kompleksnejši uporabi harmonije in tonalnega prostora, pomembnejši vlogi klavirskega parta, ki postane nepogrešljiv, in samostojnih instrumentalnih odsekih. Glavni nosilec glasbenega izraza v uglasbitvah skladateljev, ki so se odmaknili od vzorov berlinske pesemske šole, ni več le melodija, ki je – potekajoča v izbranih tonaliteti in taktovskem načinu – v zgodnejših uglasbitvah služila zgolj poudarjanju ritmičnih in metričnih lastnosti pesniškega besedila, temveč to postane glasbeni stavek v vsem svojem bogastvu, značilnem za 19. stoletje, seveda znotraj okvirov, ustrežajočih majhni izvajalski zasedbi in obsegu skladb. Želja po večjem glasbenem izrazu – gonilni

sili vseh sprememb – je pripeljala tudi do odmika od »utesnjujoče« kitične oblike, ki so jo nadomestile bolj odprte forme, kot sta variirana kitična in prekomponirana pesem. Vse to je pripomoglo k velikemu preobratu v dojemanju zvrsti oz. k spremembi njenega družbenega statusa. Samospjev ni bil namenjen le v domačem krogu muzicirajočim ljubiteljskim glasbenikom, temveč je postal ena najiminenitnejših glasbenih zvrsti 19. stoletja.

SUMMARY

The ballad *Erlkönig* by Johann Wolfgang Goethe is one of the most frequently set secular texts to music in modern history of Western music. Werner-Joachim Düring counts 131 settings to music, the first from 1782 and the last one published in 1957. The author of this article presents the results of analysis of ten compositions of Goethe's ballad written between 1782 and 1878. These results have served as a basis for describing the development of the German lied during this period.

The selection of the songs, however small, clearly shows the tendencies in the development of this musical form in almost 100 years. Most evident are both the increasing musical descriptiveness and the ever more important role of the piano. These tendencies demanded a change from strophic to varied strophic and ultimately to through-composed form. The latter rendered a closer relation between text and music as well as greater musical expression. The most convenient means of expression for the composers, when setting the sense of Goethe's ballad to music, was

to juxtapose and alternate the contrasting sections of the poem which describe its different characters. The specifics of the ballad as a poetic form with lyric, epic and dramatic elements – in comparison with lyric poems – demand a wider diapason of music material. The widening of tonal and harmonic space is the most noticeable in the only through-composed setting by Franz Schubert. Other composers were due to the repetition of the musical material limited, though a certain development is still perceivable, most notably in the greater use of chromatics. The use of motifs on a larger scale first appears with Schubert, mainly in the piano part. We can also notice a more important role of the accompaniment: independent instrumental passages and greater technical demands. It is mainly because of the epic and dramatic elements that the melodic component is less tuneful than in the settings of contemporary lyric poems. It is therefore the recitative and figurative scheme that prevails; however, the strophic song by Corona Schröter is entirely melodious and in the compositions by some other composers it is usually the *Erlkönig* that has the most melodious sections.