

DER GRAF VON GLEICHEN D 918

Auteur: Elsa van Maren

Ontstaansgeschiedenis.

De aanzet tot Schuberts opera *Der Graf von Gleichen* werd mogelijk gegeven door de zangeres Anna Milder, die Schuberts liederen bewonderde en er tijdens zijn leven enkele van in de concertzaal bracht. (Na zijn dood, in maart 1830, zou zij nog de wereldpremière van *Der Hirt auf dem Felsen* zingen.) Zij was het, die Schubert in maart 1825 vanuit Berlijn, waar zij aan de opera geëngageerd was, per brief verzocht om een opera met een "oriëntaals onderwerp" te componeren, waarin zij de vrouwelijke hoofdrol zou kunnen vervullen.

Het verhaal van *Der Graf* was al eerder voor het operatoneel bewerkt: een versie uit 1822 van Karl Eberwein (geb. 1786) beleefde op 1 mei 1824 haar première in Weimar, daarvoor nog was een andere versie, met muziek van Franz Volkert, in het Josefstädter Theater in Wenen opgevoerd, waar Schuberts vriend Eduard von Bauernfeld er in 1816 een voorstelling van bijwoonde. Toen Schubert dan ook in maart 1825 Bauernfeld om een operatekst verzocht, stelde deze de *Graf von Gleichen* voor.

In mei 1826 begon hij aan het libretto te werken, dat hij volgens eigen zeggen in enkele dagen beëindigde; daar hij in die tijd ver van Wenen verbleef, kon hij pas eind juli de tekst aan Schubert overhandigen, die er met ongeduld op had gewacht. In oktober werd de tekst door de censuur verboden doch Schubert besloot desondanks de compositie ervan ter hand te nemen.

Opvallend is dat het libretto Goethes lied *Wonne der Wehmut* ('Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewige Liebe') bevat, dat Schubert reeds in 1815 met pianobegeleiding had getoonzet (D260). In oktober 1827 liet de dichter Grillparzer weten, dat hij de opera aan het Königstädter Theater in Berlijn wilde sturen. Bij Schuberts dood, nauwelijks een jaar later, was het werk nog niet voltooid.

Het verhaal.

Het verhaal van de opera speelt zich af in de 13^e eeuw. De Graaf von Gleichen, tijdens een kruistocht tegen de Sarazenen door de Sultan gevangen genomen en als slaaf in diens tuinen tewerkgesteld, verlangt hevig naar zijn vrouw en zontje in Duitsland, maar is tevens verliefd geworden op Suleika, de dochter van de Sultan, die ter gelegenheid van haar 15^e verjaardag op het punt staat te worden uitgehuwelijkt. Als verjaardagsgeschenk voor zijn dochter geeft de Sultan alle gevangenen hun vrijheid terug. Suleika, op haar beurt hevig verliefd op de Graaf en niet van zins met een ander te trouwen, helpt hem te ontkomen en vlucht samen met hem. De tweede akte speelt zich af in Duitsland, waar de Gravin treurt om haar man, van wie ze al zeven jaar niets heeft vernomen. De als pelgrim geklede Graaf verschijnt aan de poort van het kasteel en wordt door zijn echtgenote herkend. Even later verschijnt ook Suleika, die bang is voor de reactie van de Gravin. Deze echter heeft begrip voor Suleika en neemt haar liefdevol op. Als de Graaf na enige tijd inziet dat de twee vrouwen het werkelijk goed met elkaar kunnen vinden, onthult hij dat hij onderweg naar huis van de Paus dispensatie van het monogame huwelijk heeft verkregen om een tweede vrouw te kunnen huwen, mits zijn wettige echtgenote hierin toestemt. Wat deze ook gaarne doet.

Historische achtergronden.

Er bestaat een uitvoerige sage, volgens welke Graaf Ernst III von Gleichen in 1227 met Keizer Friedrich de IIe op kruistocht meetrok. De sage stemt grotendeels overeen met het verhaal van de opera. De Sarazeense prinses heet hier echter Melechsala, en de Graaf belooft met haar te trouwen omdat een zigeunerin hem op grond van een droom heeft verteld dat zijn vrouw gestorven is. Ook de gebroeders Grimm tekenden de sage op, doch noemde de Graaf Ludwig. Van een droom was in hun verhaal geen sprake en de Graaf ging er dus, evenals in de opera, niet vanuit dat zijn vrouw gestorven was.

Dat Keizer Frederik II een kruistocht ondernam, is bekend: in 1229 veroverde hij Jeruzalem, waar hij zichzelf tot koning van die stad kroonde. Van de burch van de graven von Gleichen zijn de ruïnes te bezichtigen; zij bevinden zich bij Molsdorf, in de omgeving van Erfurt in Thüringen. In de Dom te Erfurt bevindt zich een grafsteen (datering: na 1250), waarop de Graaf van Gleichen met zijn twee vrouwen staat afgebeeld. En het driepersoonsbed waarin de drie echtelieden zouden hebben geslapen was lange tijd in kasteel Gleichen te bezichtigen - tot 1813, toen de aldaar ingekwartierde soldaten van Napoleon het stuksloegen. Dat zijn de enige historisch vaststaande feiten.

De op cd verschenen bewerking:

De componist Gunter Elsholz, die zich sinds zijn ontdekking van de Symfonie in E 1825 (zie vorige Nieuwsbrief) vrijwel uitsluitend bezighoudt met Schuberts onvoltooide werken, heeft sindsdien diverse fragmenten gecompleteerd (D 708A en D936A voor orkest; D 347, D 840, D 900 en D916C voor piano). Zijn gecompleteerde en georkestreerde versie van *Der Graf von Gleichen* beleefde in 1994 haar Amerikaanse (half-scenische) première¹. Het onderstaande artikel van zijn hand verscheen oorspronkelijk in *Schubert durch die Brille* nr. 22 van januari 1999 (een publicatie van het Internationale Franz Schubert Institut te Wenen). Wij danken de uitgevers en de auteur voor hun toestemming, het artikel hier in vertaling af te drukken.

SCHUBERTS OPERA-ONTWERP "DER GRAF VON GLEICHEN" Een inventarisatie en poging tot evaluatie.*

door Gunter Elsholz

Het libretto voor de nieuwe opera die Schubert in de jaren 1827 en 1828 componeerde was hem geleverd door de 24-jarige Eduard von Bauernfeld – een diepzinnig ridderverhaal met een bigamisch tintje². Boodschap van het werk: een waarlijk hechte en onaantastbare liefde overwint ook maatschappelijke barrières, zelfs die van het monogame huwelijk.

Vanzelfsprekend werd het werk in het postnapoleontische Wenen verboden. Het is kenmerkend voor Schubert dat hij het desondanks begon te componeren, ook al had Bauernfeld de driehoeksverbinding zelfs nog onder de pauselijke zegen gesteld.

Bauernfelds tekstboek bevat, behalve een duidelijke lijn, ook vandaag nog stof tot conflict. Dat de dichter er enigszins zorgeloos op los rijmde en dat zijn lange gesproken dialogen ten opzichte van Schuberts beknopte componeerstijl een tot verschuiving van de zwaartepunten leidende tegenstelling vormen, doet hier niets aan af. Op de draagkracht van de handeling kan men zonder meer vertrouwen.

Schuberts vergevorderde ontwerp nodigt er als het ware toe uit, het werk in de geest van het reeds aanwezige te voltooien. Is dat echter wel mogelijk? En: op welke basisprincipes moet een dergelijke afronding berusten? Van een *reconstructie* kan geen sprake zijn, daar men dan uit zou gaan van een fictie, n.l. een definitieve versie, die er nooit is geweest.

¹ Opvoering met medewerkers van het College Conservatory of Music (CCM) van de Universiteit van Cincinnati onder leiding van Gerhard Samuel, medio maart 1994, als CD uitgebracht door het label Centaur Records (CRC 2281/2282).

* De voetnoten waarvan de tekst tussen [] staat berusten op nadere uitleg van de auteur, de overige zijn afkomstig uit het oorspronkelijke artikel.

² Till Gerrit Waidelich (*Dem Biedermeier entronnen? Bearbeitungen und Inszenierungen von Schuberts Bühnenerwerke*, in: *Brille* 21, juni 1998, p.34) vermoedt enige koketterie achter mijn vaststelling van polygamie, doch deze is alleen al door het consequent afwezig-zijn van een slachtofferhouding bij de Gravin evident. De gedachte om op zoek te gaan naar sexuele aanwijzingen zou nooit bij mij zijn opgekomen.

Wil men Schuberts perfectie ook maar enigszins benaderen, dan moeten – althans waar het zijn latere meesterwerken betreft – tenminste zeven dingen tegelijkertijd aanwezig zijn: een “bevende” tijdmaat, een gepuncteerd ritmisch grondpatroon, een voortdurend tot moduleren bereide positie van de verschillende componenten van het muzikale weefsel, een bloeiende figuratie, een meezingen van iedere partij, een tot antifonie neigend coloriet en een consequente afwijzing van platituden.

Voor *Der Graf* dient allereerst te worden nagegaan, wie zich na Schuberts dood aan het ontwerp gewaagd hebben, welke kenmerken deze pogingen met elkaar gemeen hebben en welke ze van elkaar onderscheiden.

De eerste “bewerker” was Johann HERBECK, kapelmeester aan het Weense hof, Schubert-enthousiasteling – hetgeen voor die tijd zeer uitzonderlijk was – en o.a. de eerste die de *Onvoltooide* uitvoerde (1865). Herbeck begon met het instrumenteren van een (omstreeks 1868 bij C.A. Spina verschenen) “Morgengesang im Walde” (“Es funkelt der Morgen wie Perlen und Glut”), dat de inleiding tot de opera bleek te zijn. Het was hem klaarblijkelijk gelukt, het volledige operamateriaal in handen te krijgen en zichzelf een soort voorzet tot de instrumentatie te geven. Het valt moeilijk na te gaan, hoe ver hij daarmee in feite gekomen is, en of het wel zijn bedoeling was, de volledige opera aan het licht te brengen. Er zijn van hem enkele afzonderlijke nummers bekend. De “Gesellschaft der Musikfreunde” bezit alleen de aria van Suleika “Ihr Blumen, ihr Bäume” uit de eerste akte (archieffnummer VI.26139). Herbecks “falen” schijnt destijds de mening, dat de opera niet volledig te herstellen was, te hebben versterkt.

Er moesten honderd jaren voorbijgaan, eer een ander afzonderlijk stuk uit *Der Graf* bekend werd: in 1962 publiceerde Fritz RACEK bij L. Doblinger het “koor van de kruisridders” uit de tweede akte (in een versie voor mannenkoor en piano). Ook toen wist het grote publiek nog steeds niets van de omvang en de toestand van Schuberts manuscript.

In 1988 liet Ernst Hilmar het werk als facsimile-uitgave bij Verlag Hans Schneider (Tutzing) verschijnen, zodat al het beschikbare materiaal voor het eerst toegankelijk werd³. Gelet op deze daad aarzel ik, kritiek te leveren op de ietwat droge en omslachtige opsomming van nummers en mijn teleurstelling uit te spreken over het feit dat het libretto niet was bijgevoegd. (Dit verscheen kort na de facsimile-uitgave in de volledige uitgave van de teksten bij de toneelwerken.⁴) Voor de tekst van *Der Graf* kon ik mij ondertussen echter baseren op het “Triëster” tekstboek⁵, dat in 1917 door Alfred Nathansky afzonderlijk was uitgegeven. Het was daarom zo belangrijk voor mij de tekst te bezitten, omdat Schubert de teksten van de diverse nummers niet volledig onder de noten heeft geschreven, hetgeen waarschijnlijk aan zijn fenomenale geheugen kan worden toegeschreven.

Het belangrijkste resultaat van de facsimile-uitgave van 1988 is dat Schuberts belang als operakomponist door niemand meer kan worden ontkend.

³ *Der Graf von Gleichen. Oper in zwei Akten (D 918)*. Text von Eduard von Bauernfeld. Erstveröffentlichung der Handschrift des Komponisten aus dem Besitz der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Herausgegeben und kommentiert von Ernst Hilmar. Mit einem Beitrag von Erich W. Partsch (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 2), Tutzing 1988.

⁴ *Franz Schuberts Bühnenwerke. Kritische Gesamtausgabe der Texte zu den Opern*. Herausgegeben von Christian Pollack (= Veröffentlichungen des Internationale Franz Schubert Instituts 3), Tutzing 1988.

⁵ [De eerste gedrukte uitgave van het libretto. Het is onduidelijk, of de naam “Triëster” afkomstig is van de plaats waar het werk verscheen of een bijnaam was van de uitgever Alfred Nathansky.]

Sinds de publicatie van het manuscript hebben minstens vier komponisten zich intensief met *Der Graf von Gleichen* beziggehouden⁶, waarvan twee gelijktijdig en – heel opmerkelijk! – met een vrijwel gelijklopende interpretatie van de handgeschreven partituur.

Hans Peter NOWAK was vrij toevallig op het werk gestuit. Afkomstig uit Döblingen, net als Bauernfeld, was hij naar aanleiding van diens honderdste sterfdag (1990) op zoek gegaan naar Schubert-liederen op teksten van Bauernfeld. Tot zijn verrassing kreeg hij een volledige opera in handen. Nowak heeft – uit begrijpelijke piëteit – geen jota aan de tekst van Bauernfeld veranderd, en alleen de laatste scène van de tweede akte voltooid, hetgeen hij volgens mij elegant en stijlvast heeft gedaan. Tot mijn spijt kon ik Nowak er niet toe bewegen, zijn keurig in het net geschreven werk te orkestreren en daarmee rijp voor het toneel te maken.

De versie die Wolfgang HOCKE voor het theater in Meiningen maakte (1996) volgt – als maatstaf voor de regie – eveneens trouw elk woord van de Bauernfeld-tekst. (Operadirecteur Ingolf Huhn heeft bij die gelegenheid de handeling “overkoepeld” door de de twee plaatsen van handeling te verleggen naar één enkele, namelijk Wenen, waar de deelnemers aan een Schubertiade het werk als een stuk in het stuk opvoeren). De encenering bevatte prachtige details, maar onttrok zich aan de hoofdopdracht, n.l. om het belang van Schuberts muziek tot middelpunt te nemen.⁷ Till Gerrit Waidelich heeft erop gewezen dat de meeste mensen die zich aan een Schubert-opera wagen weinig vertrouwen hebben in de draagkracht van een alleen op Schubert zelf berustende encenering⁸, en hierin heeft hij ongetwijfeld nog méér gelijk, dan hij met zijn voorbeelden aantoont. Of vertrouwden Jürgen Flimm⁹ en Nikolaus Harnoncourt soms op de onverkorte Schubert-muziek bij diens *Alfonso und Estrella*? Heeft zelfs Ruth Berghaus¹⁰ het grotendeels onbekende *Fierrabras* niet overkoepeld, en daarmee een eventuele tweede stap vóór de eerste gezet?

Toegegeven, *Alfonso* en *Fierrabras* zouden misschien niet enkel en alleen op eigen kracht kunnen leven en bekoren; maar in Meiningen was *Der Graf von Gleichen* te sterk doortrokken van het traditionele wantrouwen in Schuberts operacapaciteiten. Eén ding echter was hoogst opmerkelijk: alle elf voorstellingen in Meiningen hadden een volle zaal, en alleen al dit feit toont aan, dat *Der Graf von Gleichen* in staat is zich op het toneel te handhaven.

De tot dusver jongste versie van *Der Graf* komt uit de pen van Richard DÜNSER. Deze versie werd in het kader van de “Styriarte” Graz 1997 gepresenteerd.¹¹ Dünser schijnt zich volledig aan alle details van Bauernfelds libretto te hebben gehouden. Naar verluidt is zijn instrumentering zeer fijnzinnig en begrijpelijk. Dat is al heel wat. Voor de inzegening van het driemanschap breekt hij het romantische “Als ob” volledig af en voegt een open slot van eigen compositie toe, kennelijk volgens de cluster-techniek; hij vat de muziek dus uiteindelijk als volledig vrij en subjectief op en kan dientengevolge als een aanhanger van Hans Zender of Luciano Berio (*Renderings*) worden gezien.

⁶ In 1992 vond een concertante “oeropvoering” plaats van het operafragment (pianooversie) in de Schallaburg bij Melk, waarop hier verder niet zal worden ingegaan.

⁷ Het Meininger Theater wilde oorspronkelijk mijn versie opvoeren. Er ontstonden meningsverschillen over zaken die ook in dit essay ter sprake komen, zodat ik tenslotte met bezwaard gemoed mijn partituur terugtrok. Ik ben ook nu nog van mening, dat de regie van Ingolf Huhn (die overigens ook deel uitmaakte van het team dat in Wenen *Fierrabras* op de planken bracht) opmerkelijk was.

⁸ T.a.v. van Waidelich cf. voetnoot 1.

⁹ [Jürgen Flimm was de regisseur van de door Harnoncourt geleide opvoering van *Alfonso und Estrella*.]

¹⁰ [.] Ruth Berghaus enceneerde *Fierrabras* in Wenen

¹¹ Zie hierover de mededelingen in *Brille* 19 (juni 1997), p.162f. De auteur heeft de première helaas niet kunnen bijwonen.

De drie tot dusver besproken versies hebben één ding gemeen: zij beschouwen Bauernfelds libretto als het onaantastbare, vaste middelpunt van het werk. Daaruit volgt automatisch, dat de drie componisten hun eigen compositorische aandeel naar het einde van de opera verleggen. Dat de Schubert-opera zodoende “zonder Schubert eindigt”, nemen zij op de koop toe .

En juist op dit punt vraag ik mij af, of men daarmee genoeg kan nemen.

Aangezien ik dit betwijfel, denk ik ook niet dat het publiek er tevreden mee is, in elk geval niet voor lang – en Schuberts laatste opera is niet iets voor een “event of the day”. Het is mijn stellige overtuiging dat *Der Graf von Gleichen* aanspraak kan maken op een heel bijzondere positie, en ook dienovereenkomstig behandeld dient te worden. En natuurlijk is Schubert belangrijker dan Bauernfeld; dat staat al bij voorbaat vast.

Het ligt beslist niet in mijn bedoeling, hier mijn eigen versie van de *Graf* te loven. Zoals allen die zich blootstellen aan het risico dat het voltooien van andermans werk nu eenmaal met zich meebrengt, meen ik voor mijn handelwijze echter aanspraak te mogen maken op legitimiteit, en bovendien op voorrang voor Schuberts muziek.

Volgens het devies “prima la musica” heb ik mij allereerst afgevraagd waarom Schubert heeft nagelaten, de laatste scène op muziek te zetten. Het zou pure speculatie zijn, aan te nemen dat hij geen belangstelling meer had voor zijn opera, en nog méér dat de dood hem de pen uit de hand zou hebben gerukt. Integendeel, hij schreef tot november 1828 nog omvangrijke en hoogst belangrijke andere werken. Ook mijn eigen veronderstelling: dat de tekst van de laatste scène hem eenvoudigweg niet beviel, zou niet veel meer dan speculatie zijn, ware het niet dat er een duidelijke aanwijzing bestaat dat dit het geval kan zijn geweest.

Bauernfeld vertelt ons over zijn laatste ontmoeting met Schubert, vlak voor diens dood. Wij vernemen dat zij over de *Graf* gesproken hebben en hoe schitterend Schubert de instrumentatie dacht uit te voeren.¹² Hoe dat? De opera was nog lang niet klaar. Dan is het toch meer dan alleen waarschijnlijk, ja vrijwel zeker, dat er tijdens dit onderhoud ook over de nog ontbrekende nummers en de onvoltooide tweede finale moet zijn gesproken. Want over iets anders viel er niet meer te praten. Schubert had al eerder achter Bauernfelds rug om het een en ander beslist. Een oorspronkelijk in het libretto voorziene uitbreiding van het “Kruisvaarderskoor” had Schubert kortweg laten vallen, en in de eerste akte had hij het koor “Wir preisen dich, Blume der Welt” door een mars (zonder trio) vervangen. Allerlei kanttekeningen in het tekstboek getuigen van verificaties, vragen, bedenkingen, afwijzingen, mogelijk ook ruggespraak. Symptomatisch schijnt mij o.a. ook de “vergissing”(?) van Schubert om in plaats van “Ihr Blumen, ihr Bäume” eenmaal “Wo ist er? Wo ist er?” te schrijven.

Dat Schubert zich over de mooie afwisseling van vrolijkheid en ernst in Bauernfelds tekstboek verheugd heeft getoond, kan niet worden betwijfeld; dit is feitelijk ook de lijm die de twee hoogst uiteenlopende akten tot een eenheid smeedt, want niet alleen het theatrale van de eerste en de innigheid van de tweede akte staan in scherp contrast tot elkaar, ook de gevoelskaart wordt in het oriëntaalse milieu van de eerste akte anders uitgespeeld dan in de vaderlandse omgeving van de tweede akte; dat heeft niets te maken met coloriet, maar alles met de drastische karaktertyperingen, die in sommige delen van de eerste akte bijna de

¹² *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1966, p.272.

archetypen van het marionettentheater benaderen. Bauernfeld was waarschijnlijk een kenner van de "Prater"-artisticeit¹³, die zoveel kunstenaars heeft gecharmeerd.

Dramaturgisch is zijn *Graf*-libretto dus niet het werk van een beginneling. Het conflict wordt zelfs heel fijnzinnig opgebouwd, want een oppervlakkig auteur zou in de tweede akte ongetwijfeld zijn begonnen, ruzies tussen de twee vrouwen te provoceren. Bauernfeld neemt zijn vrouwenfiguren serieuzer: de vreemdelinge valt in een geestelijke depressie, de inheemse vergroot haar vermogen tot liefhebben. De twee vrouwen van *der Graf von Gleichen* zijn trouwens helemaal grootse karakters en belangrijke toneelgestalten.

Hoe staat het echter met Bauernfelds oplossing van de handeling?

Weliswaar zou de volledige tekst het duidelijkst voor zichzelf kunnen spreken, doch ik zal hier volstaan met een samenvatting ervan:

De graaf doet uitvoerig verslag van zijn lotgevallen, zijn ontsnapping uit de gevangenis en de hulp die hij daarbij van zijn jonge oriëntaalse vriendin heeft gekregen. Het verslag van de graaf mondt dan uit in een soort "Rome-verhaal". Gleichen heeft zich aan de voeten van de paus geworpen en dispensatie van het monogame huwelijk verkregen. Met deze dispensatie is hij nu in zijn vaderland teruggekeerd en kan hij zijn vrienden en verwanten doen weten, dat hij van nu af aan twee echtgenotes zal hebben. Alleen de priesterlijke zegen ontbreekt nog. Onder kritiekloze instemming van zijn getrouwen trekt het driekoppige bruidspaar zich nu in de burchtkapel terug, van waaruit orgelspel weerklinkt. Na gepaste tijd keren de drie in de kring van hun aanhangers terug, een eindeloos gejubel klinkt op, en de groep heft een slotzang aan over de heilige verbintenis van het huwelijk.

De inhoudelijke en formele onhandigheid van deze slotscène (nog afgezien van haar ongeloofwaardigheid) kon bij de Schubert van 1827-1828 maar moeilijk enthousiasme oproepen. Hoofdzak is echter, dat uitgerekend deze slotscène, wanneer men haar eenmaal heeft geaccepteerd, door vreemde hand van muziek moet worden voorzien, en dat is een uitermate ongelukkige omstandigheid.

Bij het realiseren van mijn versie drong zich het denkbeeld aan mij op, de slotscène met originele muziek van Schubert te vullen. Van dit voornemen tot het kiezen van het *Benedictus* uit de *Mis in Es-groot* was toen nog slechts een stap. Deze oplossing biedt drie voordelen, n.l. een stilistische, een emotionele en een formele: *Der Graf von Gleichen* behoort, net als de *Mis*, tot de laatste werken van Schubert; het *Benedictus* uit de *Mis in Es* (met "Osanna") verschaft de opera nogmaals een muzikaal hoogtepunt met een aangrijpende uitstraling – precies op de plek, waar men dit ook zou verwachten. Daarna kan de opera met een paar lichte en snelle maten ten einde gaan en het doek vallen. En tenslotte is de bezetting aanwezig, zijn "aanpassingen" zijn niet nodig en wordt de toonsoortencirkel van de opera gesloten.

Ik hoefde dus niet in de muzikale substantie van het werk in te grijpen en kon het niet door Schubert gecomponeerde aandeel tot het absoluut noodzakelijke beperken. Dat er in de eerste akte twee korte "invoegsels" van mijn hand voorkomen en in de tweede akte de in weinige maten uitgevoerde hoornroep van de torenwachter, verandert hier niets aan. Terwijl de Sultan Suleika laat halen, kan zijn aria deze wachttijd niet voldoende opvullen, daarom voegde ik een instrumentaal intermezzo toe. En wanneer de hofhouding het toneel weer verlaat, kan dit volgens alle regels van de opera niet geluidloos geschieden. Ook hier moest dus een kort stuk worden ingevoegd.

¹³ [In het Prater, het Weense amusementspark, werden vroeger voorstellingen van velerlei aard gegeven (geïmproviseerde comedies, kluchten, poppenspel, enz.) met een vaak nogal vergaande inhoud, waar ook de kunstenaars (o.a. Mozart) graag heen gingen.]

Een andere vraag die, bij mijn weten, slechts weinigen zich tot dusver hebben gesteld doch die een essentieel punt betreft, is de volgende: kunnen wij wel voldoende afstand tot ons idool (Schubert) nemen om werkelijk en met recht te mogen hopen op een toekomst waar Schubert sterker op het toneel vertegenwoordigd zal zijn? Ik waag het te stellen, dat alleen *Der Graf von Gleichen* deze repertoire-horde zal kunnen nemen.¹⁴

Principieel bestaat er bij de operatheaters hopeloos weinig bereidheid om een toneelwerk van Schubert op te voeren, en dit mag men beslist niet zonder meer veroordelen, want de kernvraag betreft nauwelijks de dramaturgie van deze werken en zelfs niet de stof of de tekst. (Als dit het geval was, dan zouden ongeveer acht op de tien opera's uit het "normale" repertoire het lot van Schuberts opera's delen. Zuiver rationeel beschouwd is *Fierrabras* ten opzichte van *Il Trovatore* een juweel van logica, en dat de Wagneriaanse riddersprookjes *Tannhäuser*, *Lohengrin* en *Parisfal* voortleven danken zij beslist niet aan de intellectuele steekhoudendheid van hun tekstuele inhoud.)

Wie de huidige operapraktijk nuchter bekijkt, constateert dat de meeste "oude" operatitels toch al bezig zijn te verdwijnen; en voor de rest geldt, wat Theodor W. Adorno reeds in de zestiger jaren in een essay in *Der Spiegel* zo onnavolgbaar *De opera overwintert op de langspeelplaat* noemde.

Schubert als operacomponist verschijnt noch in verzoekprogramma's, noch in highlights op CD's, noch in televisieseries, noch in speelfilms, noch op enigerlei andere wijze. Dit noopt tot de noodzakelijke doch pijnlijke plicht, ter verontschuldiging van de algemene onwetendheid ten opzichte van Schubert als operacomponist eindelijk ook maar eens toe te geven dat Schubert in de meeste van zijn toneelwerken duidelijk n i e t de toon heeft weten te treffen, waarop een (hedendaags) publiek reageert. Of is het een kwestie van gewenning? Van opvoeding ?

Wie Schuberts operapartituren doorneemt, ziet en hoort daarin echter wel een uiterst heldere en bewonderenswaardige beheersing van vormen, periodes en figuren en een verbazingwekkende zekerheid in alle technieken. Reeds zijn vroegste werk, *Des Teufels Lustschloss*, getuigt van zijn fundamentele begaafdheid voor het toneelwerk. Wij kennen niet alle etappes die uiteindelijk tot *Der Graf von Gleichen* hebben geleid en moeten ons deze op de een of andere manier zien in te denken, maar zien desondanks hoe Schubert zowel de *Commedia* en de *Farce* als de *Seria* benadert, en kunnen zelfs (als men slechts de grootmeesters in ogenschouw neemt) de voorbeelden van Gluck, Mozart (en misschien Weber) horen doorklinken. Vanaf 1823 neemt Schubert afstand van elke heersende "richting", kortom: van alles wat "in de mode" zou kunnen zijn, en vertrouwt hij alleen nog op zichzelf.

Schuberts "gebrek aan keuzemogelijkheden" op het gebied van toneelteksten moet misschien wat genuanceerder worden beschouwd dan men oppervlakkig zou kunnen denken; in elk geval speelt ook de onbekommerde drang tot het scheppen van toneelwerken een rol. Welke uitvoeringen hij bezocht valt niet volledig na te gaan, en of hij Mozarts zeven belangrijkste opera's kende valt te betwijfelen. Vast staat wel, dat *Fidelio* een blijvende indruk op hem heeft gemaakt; de sporen ervan zijn nog in *Der Graf von Gleichen* terug te vinden. (het weerziensduet uit de tweede akte is een tweelingzusje van de "Namenlose

¹⁴ Bij tussenpozen wordt steeds weer op de levensvatbaarheid van *Die Verschworenen* D 787 gehoopt. Dat er in de bezetting en het taalmilieu van deze opera ingrepen zijn verricht kan naar mijn inschatting echter in geen geval bijdragen tot een grotere bekendheid ervan, daar Castelli's sterke afzwakking van het *Lysistrata*-materiaal al bij voorbaat voor een "verbiederveerstering" van het werk heeft gezorgd, die niet langer klakkeloos geaccepteerd zou mogen worden.

Freude".) Schubert bezocht minstens twee opera's van Weber, was waarschijnlijk goed bekend met Gluck, Umlauff, Weigl en Salieri, en ook de Rossini-roes heeft hem een tijdlang in haar ban gehad. Schobers *Alfonso*-dichtwerk heeft hij zeker niet overschat en Kupelwiesers *Fierrabras*-drama heeft hij waarschijnlijk eenvoudig genomen voor wat het was: een werk vol verbale onnatuurlijkheid. Dat hij ook naar Goethe greep bevestigt in elk geval zijn zoeken naar een literaire geestverwantschap, hoewel hij met *Claudine von Villa Bella* wel een uitzonderlijk woordenrijk stuk aanpakte. Alleen Bauernfeld wist een snaar bij hem aan te slaan waaruit de mogelijkheid van een successtuk opklonk.

Bauernfeld sloot zich betrekkelijk laat bij de vriendenkring rond Schubert aan. Het lied *An Silvia* berust op zijn vertaling in het Duits van Shakespeares gedicht. Schwinds zogenaamde "Lachnerrolle", een serie geestige karikaturen, laat hem ons zien. Hij was een tot het beschouwelijke neigende, in de kring van soms lawaaiïge vrienden eerder stille partner, doch hij kon scherp observeren en was klaarblijkelijk in staat tot indringende karakterisering. Het is tekenend, dat hij voor Schubert geen spot kon vinden. Het was de van nature praktische Bauernfeld, die b.v. bij Schubert aandrang op het geven van een "privé-concert" met eigen werken en die mogelijk ook voor een serie geslaagde vervolconcerten zou hebben gezorgd.

Bauernfeld zelf was een man van betekenis: hij werd beroemd als blijspeldichter, en bleef dit zijn verdere leven. De "Deutsche Literaturgeschichte" uit 1879 noemt hem "de eigenlijke schepper van de saloncomédie". Slechts weinigen weten wat achter deze benaming schuilgaat – n.l. niets minder dan het beroemde genre van het *Wiener Konversationstheater*, dat letterlijk door Bauernfeld in het leven werd geroepen. Het *Wiener Konversationstheater* heeft met Hofmannsthal, Schnitzler en Bahr tot ver in de 20^e eeuw doorgewerkt en is in zijn wezenlijke elementen nog steeds springlevend aanwezig in Engeland en Amerika.¹⁵ Bauernfeld was dus in zekere zin een "vèrstrekkend" origineel. Zijn eigen grootste successtuk, *Bürgerlich und romantisch*, laat zich lezen als een verre voorafschaduwning van Tsjechov, en zijn mooiste comédie, *Das Testament*, maakt duidelijk waarom Hofmannsthal de oudere collega zo in ere hield.

Ook ik kan niet nalaten Bauernfeld te bewonderen, en ik betreur het dat hij Schubert in diens noodzakelijke beknoptheid niet heeft begrepen, want dat heeft hij niet. Bauernfelds tekstboek van *Der Graf von Gleichen* is een *Drawingroom-comedy* met muziek, goed speelbaar, goed gerealiseerd (behalve, alweer, de finale). Maar in wezen is het in hoge mate onmuzikaal. Als ik de potentiële speelduur van het werk in zijn totaliteit opmeet, hebben alleen al de volledig door Schubert getoonzette muzikale gedeelten een speelduur van meer dan twee uur. Hoe kan er dan nog interesse zijn voor het *Wiener Konversationstheater*?

Door de Mitteldeutsche Rundfunk werd geopperd, dat de verhaallijn van *Der Graf von Gleichen* niet kan worden begrepen zonder "een klein beetje" gesproken tekst. Dit is zonder meer duidelijk. Minder duidelijk is echter, hoe men de verhoudingen onaangetast kan laten wanneer men zo denkt.

Mijns inziens moet zeer zorgvuldig worden afgewogen of men Bauernfelds conversatietekst ook esthetisch zo belangrijk vindt dat men het stuk als een muzikale comédie speelt, of dat men een echte opera wil verkrijgen, in welk geval de niet-doorgecomponeerde muziek bepaald beter af zou zijn met alleen sporen van een gesproken dialoog. Dat ik een uitgesproken aanhanger van de tweede opvatting ben, moge zonder meer duidelijk zijn.

Schuberts ontwerp – ook dit te benadrukken is noodzakelijk gebleken – is ondanks wisselende schrijfmateriaal (potlood of ganzeveer), formaten en invullingen, zeer leesbaar.

¹⁵ Ernst Lubitsch en Billy Wilder werden als aanhangers van het genre het land uitgezet, en hun triviale navolgers waren en zijn nog steeds op alle denkbare niveaus van entertainment te vinden.

De bedoeling van de componist laat zich in elk geval uit het ontwerp voor *Der Graf* aanzienlijk beter aflezen dan uit zijn symfonie-fragmenten D 615, D 708A en D 936A. Binnen afzienbare tijd zal een theater van wereldklasse er zeker in slagen, het werk van een voorbeeldige encenering te voorzien. Dat het Schubertjaar 1997 geheel zonder deze opera – met uitzondering van de versie van Dünser – is verstreken, geeft het een tamelijk wrange bijmaak.

Vertaling: Elsa van Maren