

SCHUBERTS LIEDEREN¹

Auteur: *Elsa van Maren*

Hoewel Schuberts oeuvre zich bij lange na niet beperkt tot liederen, is toch vooral zijn betekenis als liederencomponist nauwelijks te overschatten; dat door hem het woord *Lied* ingang vond in andere talen, met name Engels, Frans en Italiaans, zegt al genoeg. Zijn melodieën hebben ontelbaren bekoord, zijn leven was het onderwerp van geheel of gedeeltelijk verzonnen hartverscheurende romans en een onweerstaanbare operette, en van zijn composities zijn ontelbare bewerkingen gemaakt.

Tegenover deze tekenen van erkenning staat echter ook een merkwaardige geringschatting. "Jammer dat Schubert niet zoveel geleerd heeft als ik, anders zou hij, met zijn buitengewone talent, zeker ook een meester zijn geworden"- aldus sprak Franz Lachner. Zoiets kan men afdoen als onbegrip van mindere geesten; tenslotte werden ook componisten als Bach, Mozart en Beethoven door hun tijdgenoten niet altijd op waarde geschat. Met betrekking tot Schubert is deze kritiek echter tot op de huidige dag nog niet geheel verstomd. Boeken die ook nu nog in de handel verkrijgbaar zijn spreken over het onvermogen van de componist om opera's en grote symfonieën te schrijven. Juist bij een componist van liederen ligt de verdenking van dilettantisme op de loer, want is zijn werk niet vooral het in noten uitbeelden van wat door anderen reeds in woorden is uitgesproken?

De Engelse muziekwetenschapper George Grove, die nochtans veel hield van Schuberts muziek, beschreef de componist in zijn *Dictionary of Music and Musicians* (1883) enigszins geringschattend als een intuïtieve en niet bijzonder goed opgeleide componist, uit wiens pen de liederen per dozijn vloeiden, en dit "zonder schetsen, zonder aarzelingen, zonder angstvolle fasen van voorbereiding, zonder herzieningen". Terwijl de spontaniteit van Beethovens liederen volgens hem het resultaat van noeste arbeid was, waren Schuberts liederen onbewust en als het ware buiten zijn toedoen ontstaan, welk proces Grove als volgt omschrijft: Schubert "las het gedicht, en de bijpassende melodie, verenigd met het onsterfelijke vers (een huwelijk dat in zijn geval waarlijk in de hemel gesloten was) daalde neer in zijn geest en in zijn pen." Volgens Grove kan Schubert, die hij tevens kenschetst als direct, ontroerend, origineel, eenvoudig, gemakkelijk te beïnvloeden en vol stemmingen, met Beethoven vergeleken worden "als een vrouw met een man", want bij hem voelt men bijna altijd "medegevoel, genegenheid en liefde", dit in sterke tegenstelling tot de "sterke, wilde, meedogenloze dwang" waarmee Beethoven ons aan zijn wil onderwerpt. Grove's oordeel, beïnvloed door het beeld dat het victoriaanse Engeland zich van de man had gevormd, heeft dat tijdperk overleefd: meer dan een halve eeuw later maakte de Schubert-onderzoeker Walther Vetter zich nog zorgen over Schuberts mannelijkheid, naar aanleiding van de vele liederen voor vrouwenstemmen. "Ofschoon dus op zuiver artistieke gronden gewaarschuwd moet worden voor een overschatting van het mannelijk aandeel in het totale bestand van Schuberts liederen, kan men toch stellen dat de ontegenzeggelijk aanwezige mannelijke noot een door en door gezonde basis verleent aan Schuberts lyriek, die gespeend is van alle verwijfdheid en borg staat voor een hoog moreel gehalte." Of het debat over Schuberts vermeende homosexualiteit, dat nu al jaren vooral in de Amerikaanse muziekwetenschap tot verhitte discussies aanleiding geeft, geheel vrij is van deze zienswijze, kan worden betwijfeld.

De betiteling van Schubert als liederenkoning ("Liederfürst"), die hem voor het eerst zo'n 20 jaar na zijn dood werd verleend, is eigenlijk een dubieus compliment. Groves kritiek verklaart namelijk dat het lied in het victoriaanse Engeland als een genre voor vrouwen en kinderen gold en dus als weinig waardevol werd beschouwd.

Een omstreden genre.

Zowel in Schuberts tijd als nog lang daarna gold het lied als een nauwelijks serieus te nemen genre, en componisten van naam hielden zich er dan ook nauwelijks mee bezig. In voorkomende gevallen deden zij hun produkten af als "werkjes" of "kleinigheden"; en zowel dichters als componisten vervaardigden ze om te plezieren en met geen ander oogmerk dan hun toehoorders te entertainen. Goethe bijvoorbeeld was bereid om bij het dichten van

liederen zich geheel naar de wensen van anderen te richten. Zo schrijft hij in een van zijn brieven aan de componist Zelter : “Schrijft u mij toch zo spoedig mogelijk, welke soort liederen in uw zangvereniging het vaakst herhaald worden, zodat ik de smaak van uw gasten kan leren kennen en te weten kan komen, welke soort gedichten zij het liefste horen. Als men dat weet, kan men zijn vrienden allerlei genoegens doen”. Componisten vermeldden hun liederen niet of nauwelijks in de catalogus van hun werken, en opusnummers – teken van erkenning als kunstwerk – werden er niet aan gegeven; hooguit deed een uitgever dit, met het doel een hogere status aan liederenbundel te verlenen. Het is dan ook niet zo vreemd dat Antonio Salieri, Schuberts compositieleraar, hem van zijn voorliefde voor het Duitse lied trachtte te genezen; anders dan algemeen wordt aangenomen, kwam Salieri's streven niet in de eerste plaats voort uit zijn vermeende afkeer van de Duitse taal en het Duitse lied (hij componeerde er zelf een aantal), maar uit zijn verlangen, Schubert zijn onmiskenbare talent voor edeler zaken te zien gebruiken dan het gewone lied, dat immers in die tijd dezelfde status had als de popmuziek nu, hetgeen Schuberts aanzien als componist niet ten goede zou komen.

Het strofische lied.

Als lied gold oorspronkelijk niet alleen een muzikaal werkje dat bestemd was om te worden gezongen, maar ook elk gedicht dat bestemd was om op muziek te worden gezet. Dit gedicht moest “lyrisch” zijn, d.w.z. dat het zich beperkte tot het beschrijven van gevoelens, aandoeningen, gemoedsstemmingen, en het moest een vast patroon van strofen en versvoeten volgen, zodat alle coupletten op dezelfde melodie gezongen konden worden. Deze melodie moest eenvoudig en eveneens lyrisch zijn, de verstaanbaarheid van de tekst niet hinderen, en door een beperkte stemomvang en gemakkelijk te treffen intervallen voor iedereen te zingen zijn. Ook de pianobegeleiding moest eenvoudig zijn; klankschilderingen en onverwachte harmonieën waren uit den boze. Dit maakte het lied per definitie tot een eenvoudig genre, waar de kunst niet veel te zoeken had. Voor componisten die zich er toch aan waagden viel er niet veel eer aan te behalen, en in Schellings zesdelige *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* uit 1835-1838 valt dan ook te lezen : “ Het componeren van een lied, ook al lijkt het eenvoudig te volbrengen, is juist moeilijk, want het moet zich aan grenzen houden die zo eng zijn dat het alleen een genie gegeven is, hierbinnen te kunnen scheppen. [...] Kennis van de harmonie en van het contrapunt in al zijn kunstige vormen is hier niet voldoende en lijkt zelfs eerder overbodig; hun geweldige klankverbindingen en massa's aan materiaal zijn volkomen vreemd aan het lied, dat eenvoudig is en uit weinig tonen geschapen, dat zich slechts om één enkel gevoel beweegt en toch diep ontroert, en vaak een machtiger werking heeft dan de meest kunstige fuga of de meest pompeuze symfonie.[...] Schubert is intussen wel de enige componist die op dit gebied ware meesterwerken heeft afgeleverd. Zijn ‘*Wanderer*’ althans staat bovenaan.”

Het doorgecomponeerde lied

Nu was Schuberts beroemde *Wanderer* (D 489) uit oktober 1816 juist een lied dat geenszins voldeed aan de eisen van eenvoud en zingbaarheid. Het is een zogenaamd “doorgecomponeerd” lied, dus het tegendeel van het hierboven omschreven strofenlied. Reeds in de 18^e eeuw, en met name tijdens de Sturm- und Drangperiode, toen zowel dichters als componisten op den duur genoeg kregen van de drink- en liefdesliederen naar de gangbare mode, onstonden nieuwe liedvormen; zelfs de tamelijk conservatieve Goethe betitelde als “Lied” gedichten die zowel inhoudelijk als naar de vorm afweken van het gebruikelijke. Het lied als populaire manier om zich in het dagelijks leven te uiten onderging invloeden van opera, operette en kantate. Vanaf het begin van de 19^e eeuw ontstonden in Wenen en elders doorgecomponeerde liederen waarvan de muziek met elke strofe wisselde en zo veranderende stemmingen tot uitdrukking bracht. Uiteraard was daar ook verzet tegen, met name van Goethe en E.T.A. Hoffmann², die deze nieuwlichterij als een onartistieke vergroving van de uitdrukkingmogelijkheden beschouwden. De klankkwaliteit van de tekst en de aan het gedicht eigen melodie werden er door verstoord, zo meende

men. En de fantasie van de toehoorder zou er op onaanvaardbare wijze door geleid en dus beperkt worden. Schillings reeds genoemde *Encyclopädie* formuleerde het als volgt: “Het subjectief waargenomen gevoel wordt in de esthetische vorm geobjectiveerd en werkt daardoor rechtstreeks op het gevoel en alleen onrechtstreeks op het voorstellingsvermogen”. Met andere woorden: de gevoelens die in het lied tot uitdrukking komen, moeten direct op de toehoorder overgaan, en zo nieuwe voorstellingen in hem oproepen – een opvatting die het nodige van de toehoorder verlangt en duidelijk maakt, welke complexiteit zich achter de verlangde eenvoud van het lied verborg. Maar vooral zag men in het doorgecomponeerde lied een afkeer van de oude esthetische eis van eenheid in de verscheidenheid; want de eenheid van het lyrische gedicht zou verloren gaan wanneer de musicus door afwisseling van toon- en maatsoorten de muziek tot iets dramatisch zou maken. Al deze bezwaren konden de nieuwe mode echter niet tegenhouden, en Schubert ging hierin zelfs zo ver dat Franz Liszt hem bewonderend een “dramatische lyricus” kon noemen, iets wat voor de muzikale esthetiek in Schuberts tijd eigenlijk nog ondenkbaar was.

De werking van liederen in Schuberts tijd

Zoals de jeugd van tegenwoordig behoefte heeft aan pop- en rockmuziek, zo leefde zij zich in Schuberts tijd uit in liederen met pianobegeleiding. Een medescholier uit Schuberts internaatstijd schreef hier later over: “...ook kwam het zingen bij de piano, in het bijzonder van Zumsteegs balladen en liederen, bij ons in zwang.” Vooral de balladen waren populair, omdat zij dramatische, spannende en soms ook gruwelijke verhalen vertelden. Schuberts liederen, die de werken van Zumsteeg en andere tijdgenoten kwalitatief verre overtroffen, hadden dan ook op zijn tijdgenoten een uitwerking die wij ons nu nog nauwelijks kunnen voorstellen. Vaak waren de vrouwelijke aanwezigen tijdens een uitvoering door de zanger Vogl, met Schubert aan de piano, tot tranen geroerd, eenmaal zelfs zó, dat hun gesnik de voortgang van het concert onmogelijk maakte. De twee uitvoerenden voelden zich hier bijzonder door vereerd, zodat het een onvergetelijke dag voor ze werd. Ook mannen schaamden zich er niet voor om hun emoties te laten blijken. Zo schreef Eduard Traweger uit Gmunden, waar Schubert en Vogl zich in de zomer van 1825 ophielden, over de optredens van de twee musici: “Voor deze geneugten werden meer dan eens familieleden en bekenden uitgenodigd. Zulke composities, zó voorgedragen, moesten de gevoelens wel tot uitbarsting brengen; en was het lied ten einde, dan gebeurde het niet zelden dat de heren elkaar in de armen vielen en de overmaat aan gevoelens zich in tranen een weg baande.” En de componist Ferdinand Hiller schreef: “Kort na het beëindigen van het middagmaal ging Schubert aan de piano zitten, met Vogl naast zich; wij maakten het ons gemakkelijk in de grote salon, en dan begon een weergaloos concert [...] Schubert had niet veel techniek, Vogl had niet veel stem, maar beiden hadden zij zoveel leven en gevoel, en gingen zo volledig op in hun voordracht, dat het onmogelijk zou zijn geweest de heerlijke composities helderder en tegelijkertijd stralender uit te voeren [...] Over mijn ontroering en mijn enthousiasme wil ik niet spreken – maar mijn leermeester [de componist Johann Nepomuk Hummel], die toch al bijna een halve eeuw muziek achter zich had, was zo diep ontroerd dat de tranen over zijn wangen liepen.” Men dient hierbij wel te beseffen dat het destijds volkomen geaccepteerd was wanneer mannen hun gevoelens en emoties toonden; huilen was toegestaan, pathos en overdrijving waren nog onverdacht. Veel liedteksten die tegenwoordig nogal sentimenteel of pathetisch op ons overkomen, werden toen als volkomen “normale” gevoelsuitingen aanvaard. Ook werd er veel meer dan tegenwoordig gedacht en gesproken in symbolen die vaak stonden voor zaken waar men niet over kon spreken, met name op het erotische vlak. Zo kon bijv. zonnenschijn worden geïnterpreteerd als sexueel verlangen. Waar onder het Metternich-regime ook niet over gesproken mocht worden, was politiek; en er ontstonden derhalve gedichten – dus ook liederen – die een verkapt politieke betekenis hadden. Ook de verheerlijking van de antieke oudheid was bedoeld als reactie en kritiek op de eigen tijd. De alom beoefende huismuziek was in belangrijke mate een reactie op de beperkte mogelijkheden voor een maatschappelijk leven, daar overal spionnen loerden. Men vormde daarom liever thuis, in een kring van vertrouwde verwanten en vrienden, een bolwerk tegen de vijandige buitenwereld.

Schuberts dramatische lyriek

Van kinds af aan was Schubert gefascineerd door dramatische muziek. Hij hield bijzonder veel van Mozarts opera's en van Zumsteegs liederen, waar hij, in de woorden van zijn vriend Josef von Spaun, "dagenlang in kon zwelgen". Zumsteeg gebruikte als dramatisch stijlmiddel met name het recitatief. Schubert nam dit over en werd een meester in het gebruik van een bijna sprekend gedeclameerde tekst ("Sprechgesang"); men denke bijv. aan de laatste regel van *Erkönig*: "In seinen Armen das Kind – war tot", waarbij de twee laatste woorden, met stervende stem uitgesproken, een dusdanig effect kunnen bereiken dat de toehoorder de rillingen over de rug lopen. Wanneer hij recitativische zang laat samengaan met effecten in de begeleiding, bijv. de tremolo, die "gevaar" aankondigt (in *Einsamkeit* uit *Winterreise*), doet de werking niet onder voor die van een dramatische operascène. Sommige langere liederen, waarin recitativische - en arioso-gedeelten elkaar afwisselen, doen ook werkelijk denken aan operascènes: *Die Bürgerschaft* (D 246), *Der Taucher* (D 77). Het duistere middendeel van *Kriegers Ahnung* uit *Schwanengesang* (D 957/2) heeft zelfs alle kenmerken van een operatische "Ombra"-scène (schaduw- of doodsscène): herhalende noten, chromatiek, modulaties in "donkere" toonsoorten en tremoli in de pianopartij.

Harmonisch worden Schuberts liederen gekenmerkt door snelle modulaties, veelvuldige afwisseling van majeur en mineur en de opeenvolging van akkoorden in tertsafstand, wat destijds als bijzonder dramatisch werd ervaren. Schubert gebruikt ze vaak om bepaalde woorden te benadrukken. Zo wordt in *Des Fischers Liebesglück* (D 933) in de regel "Und grüße den hellen, gespiegelten Strahl" het woord *hellen* onderstreept door in tertsverschuiving van F-groot naar A-groot en wordt bij het woord *Schmerz* in *Lied der Mignon* (D 877/3) (in de zin "doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug") een Fis-groot akkoord door d-klein gevolgd. Het direkt naast elkaar plaatsen van nog verder verwijderde akkoorden kon in Schuberts tijd slechts bij hoge uitzondering, in heel bijzondere samenhangen voorkomen, bijvoorbeeld als hoogtepunt in een opera-finale. Schubert doet dit ook in kleinere liederen, hetgeen de critici doorgaans slecht beviel. In het lied *In der Ferne* (D 957/6) begeleidt Schubert de woorden "Mutterhaus hassender" door een verschuiving van b-klein naar Bes-groot; dit deed de Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* vrezen, dat er een tijd van totale muzikale anarchie dreigde aan te breken. Volledig nieuw tenslotte waren de vaak bijna impressionistisch aandoende klankbeelden zoals in het lied *Die Stadt* (D 957/11), dat met een onopgelost verminderd septiemakkoord begint en eindigt.

Ondanks al deze wisselingen van toonsoorten en stemmingen bezit vrijwel elk lied van Schubert een opvallende eenheid. Dit is vooral te danken aan de begeleiding, die niet meer ondergeschikt aan de zangstem is, maar er een volwaardige partner van wordt. De voortdurende herhaling van een toon in *Die liebe Farbe* (D 795/16) doet denken aan een doodsklok; in *Das Zügelglöcklein* (D 871) wordt hiermee ook letterlijk het luiden van de klok voor de stervenden uitgebeeld; en in *Der blinde Knabe* (D 833) hoort men het tikken van de blindenstok. Zich herhalende figuren of ritmen beelden een voortgaande beweging uit, maar tegelijkertijd ook de innerlijke toestand van de protagonisten; sprekende voorbeelden hiervan zijn het draaien van het spinnewiel in *Gretchen am Spinnrade* (D 118) of de galop van het paard in *Erkönig* (D 328). De vele "wander"-liederen worden steevast begeleid door het ritme van een menselijke stap, de water-liederen door de weergave van een kabbelende beek. In *Die Nebensonnen* (D 911/23) hoort men de slepende tred van een sarabande, in *Das Wirtshaus* (D 911/21) en *Der Tod und das Mädchen* (D 531) een treurmars. Weer andere liederen doen denken aan volksliederen, met als beroemdste voorbeeld *Der Lindenbaum* (D 911/5), dat vaak inderdaad voor een volksliedje wordt aangezien; *Ständchen* (D 957/4) herinnert aan een serenade met gitaarbegeleiding en *Des Fischers Liebesglück* (D 933) aan een barcarolle, een Venetiaans gondellied. Ook kan Schubert een onvergetelijke sfeer oproepen door de begeleiding tot het uiterste minimum te beperken, zoals in *Ihr Bild* (D 957/9) of *Der Leiermann* (D 911/24).

De vorm van de liederen varieert van de korte strofenvorm (*Heidenröslein*, D 257) tot de lange ballade, met name de reeds genoemde *Der Taucher* en *Die Bürgerschaft* uit Schuberts vroege periode, evenals *Hagars Klage* (D 5), het eerste lied dat van hem bewaard is

gebleven. In de loop van Schuberts ontwikkeling als componist tekent zich duidelijk een tendens tot vereenvoudiging af; maar de lyrische ongeunsteldheid die in zijn tijd door de theorie werd geëist en die hij in zijn vroege strofische liederen ook aan de dag legde, verdwijnt steeds meer, en komt alleen nog voor als symbool voor een idylle die echter veeleer door dromen, fantasieën of doodswensen wordt opgeroepen dan door het echte leven.

Enkele bijzonderheden van Schuberts liederen.

Gezien hun veelheid en verscheidenheid is het moeilijk te omschrijven wat het nieuwe en bijzondere van Schuberts liederen was; men kan echter zonder meer stellen dat zij het nieuwe en het traditionele op bijzondere wijze in zich verenigen, waarbij vooral de verhouding tussen zangstem en pianopartij volslagen nieuw is. Schubert werkte in een tijdperk waarin componisten rekening hielden met bepaalde auditieve verwachtingen van het publiek. Het individuele van Schuberts muziek ligt niet zozeer in iets volledig nieuws en ongehoords, maar in een onverwachte omgang met het bekende; hij gebruikt middelen (melodie, harmonie, ritme enz.) die bekend zijn, maar past ze op onverwachte wijze toe. Hij stelt ze tegenover de tekst, die hij daardoor soms benadrukt, soms van een eigenzinnige interpretatie voorziet of zelfs op ironische wijze tegenspreekt. Schubert kon erop rekenen dat zijn publiek bij het horen van zijn liederen als het ware meecomponeerde, en daarom afwijkingen van het gebruikelijke zou opmerken.

Tot in details hierop in te gaan zou tot zeer muziektheoretische uiteenzettingen voeren, wat niet binnen het kader van deze publicatie past. Daarom hier slechts enkele bijzonderheden: Doordat de pianopartij een volwaardige partner van de zangstem is geworden, kan zij een zelfstandige rol gaan vervullen in de vele liederen waarvan Schubert als het ware een rollenspel maakt; naast het lyrische ik dat in de zangstem wordt vertolkt, kan de begeleiding een stemming, een omgeving, een object of een ander mens afschilderen. Dit gebeurt met name door het ritme (over bepaalde loop- of danstempi werd hierboven al gesproken), maar ook door met de zangstem mee te gaan, wat sympathie uitdrukt, of er juist tegenin te gaan. Een ander middel is de afwisseling van majeur- en mineurtoonsoorten, waar Schubert zich een meester in betoonde. Het was gebruikelijk om vrolijkheid in majeur, droefheid en somberheid in mineur weer te geven. Ook Schubert doet dit; maar daarnaast doet hij soms precies het tegenovergestelde, waarmee hij de tekst van een bijzondere interpretatie voorziet. Het lied *Letzte Hoffnung* uit Winterreise (D 911/16) staat zelfs geheel in majeur (Es), al is deze toonsoort maar zelden te horen – maar uitgerekend wèl bij de slotwoorden “weil auf meiner Hoffnung Grab”.

Wat Schuberts muziek naar mijn mening echter onvergelijklijk maakt is zijn nauwelijks te doorgronden en ook nooit geëvenaarde vermogen, om muziek in mineur-toonsoorten door de weemoed heen vrolijk te doen klinken, en in majeur-toonsoorten juist heel weemoedig. Voor dit laatste gebruikte hij vaak de toonsoort van Bes-groot; men denke aan het eerste deel van zijn laatste pianosonate in Bes-groot D 960, aan de impromptu in Bes-groot D 935/3, (waarvan de muziek weer ontleend is aan de entr'acte muziek van *Rosamunde* D 797/5) en, om weer bij de liederen terug te keren, het oneindig tedere *Sei mir gegrüßt* (D 741), de groet aan de gestorven geliefde. In deze werken klinken de weemoed en de tederheid van Schubert zelf, die hij onder woorden heeft gebracht in een dagboekantekening uit 1824 : “Mijn producten komen tot stand door mijn verstand van muziek en door mijn verdriet...”. Of, poëtischer verwoord, in zijn allegorische vertelling *Mein Traum* uit 1822 : “Vele jaren lang zong ik nu liederen. Wilde ik over liefde zingen, dan werd deze mij tot verdriet. En wilde ik weer alleen over verdriet zingen, dan werd deze mij tot liefde.”

Dát was de kern was Schuberts wezen en dus van zijn muziek.

Voetnoten

1. Dit artikel is voor een belangrijk deel gebaseerd op het hoofdstuk *Die Lieder* door Marie-Agnes Dittrich uit *Schubert-Handbuch*, uitgegeven door Walther Dürr en Andreas Krause (Bärenreiter-Verlag, 1997)

2. Ernst Theodor Wilhelm (of Amadeus) Hoffmann (1776-1822), invloedrijke Duitse dichter, musicus, componist, schilder, recensent en schrijver.