

## **Franz Schubert en Salomon Sulzer; een joods-christelijke samenwerking in romantisch Wenen**

Auteur: *Sabine Lichtenstein*

Volgens Franz Schubert zong niemand zijn lied *Der Wanderer* mooier dan de cantor van de liberaal joodse gemeente<sup>1</sup>. Deze opmerking roept bij ons, gewend aan Schubert als componist van missen en niet bedacht op liedrecitals door tempeldienaren, vragen op. Kende de katholieke Schubert joodse cantoren? En zongen die Schubert? De antwoorden luiden dus bevestigend. Sterker -- Schubert "zong" ook Hebreeuws. Om dergelijke 'cross overs' te begrijpen, is het nodig een stap terug te doen en de schijnwerper te richten op het joodse Wenen in de late 18de en vroege 19de eeuw.

De status van de joden in Europa had altijd afgehangen van het karakter, de stemming en vooral de economische behoeften van de toevallige heerser. Een voorbeeld: de verbanning in het midden van de 18de eeuw door Keizerin Maria Theresia van de joden uit Bohemen – een deeltje van het gigantische Habsburgse rijk – moest onder druk van binnen- en buitenland, vooral uit vrees voor economische schade, worden teruggedraaid. Hun verbanning uit het dorp Sulz, en daarna uit heel Vorarlberg, werd pas in 1769 versoepeld: de joden mochten toen wel komen handel drijven in Lustenau en Hohenems. Maar mede doordat de keizerin "geen ergere pest dan dit volk" kende, leefden er nog in 1789, negen jaar na haar dood, in de hoofdstad van het rijk slechts honderd "Toleranz-" of "Schutzjuden", i.e. joden met een verblijfsvergunning. Het waren het jaar en de stad waarin Mozart en de als jood geboren katholiek Lorenzo Da Ponte aan hun *Così fan Tutte* schreven. Zelfs acht jaar later, toen Haydn in Wenen de Oostenrijkse nationale hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* (Hob.XXVIa:43), en Beethoven er het krijgshaftige lied *Ein grosses Deutsches Volk sind wir, sehr mächtig und gerecht*" (WoO 122) componeerden, werd de joodse wijk legaal bevolkt door nog geen honderddertig families. Het aantal was er vanouds met simpele en bekende methoden klein gehouden: door discriminerende, soms mensonterende maatregelen, vooral financiële en demografische, die leven en overleven bijna onmogelijk maakten.

Het bewind van Maria Theresia's zoon, de in het volkslied bedoelde Joseph II, was veel liberaler. Onder zijn verlicht despotisme, dat zich kenmerkte door een praktische zin, trad in Wenen, zoals in heel Europa, een geleidelijke verbetering in het leven van de joden op. In een brief aan zijn moeder van 20 juli 1777 merkte de keizer op dat "God wil dat wij van hen, die Hij talent en het vermogen tot zaken doen heeft geschonken, ook gebruik maken". Want, zo leek hij haar te sussen: "Voor mij betekent tolerantie niet meer dan dat ik in seculiere zaken, de godsdienst buiten beschouwing latend, diegene in dienst zou nemen, land zou laten bezitten, een beroep zou laten uitoefenen en burgerrecht zou verlenen, die voordelen oplevert of nijverheid in de staten zou brengen." Helaas bleef de pragmatische keizer, anders dan het volkslied wilde, slechts behouden tot 1791 en werd hij opgevolgd door zijn reactionaire neef, de in het volkslied bedoelde Franz II. Die draaide een aantal maatregelen van zijn oom terug.

Beider standpunten weerspiegelen de wisselende en gemengde standpunten van de bevolking ten aanzien van het joodse bevolkingsdeel en typeerden dus de tijdgeest. Josephs rationalistische principe vormde het begin van de integratie van de joden, die tot in de jaren dertig van de 20de eeuw, met twee stappen voor- en één achteruit zou verlopen. Volle burgerrechten voor de Weense joden zouden nog tot 1867 op zich laten wachten. Maar de Franse Revolutie had ook voor hen wel al juridische gevolgen gehad. In de Napoleontische tijd werden nieuwe wetten vervaardigd, die hun eerst het recht op vestiging buiten het getto verschaften,

vervolgens het recht op bezit van grond en onroerend goed, en ten slotte godsdienstvrijheid. Dat alles tezamen zorgde voor een toevloed van joden uit de provincie naar de hoofdsteden, ook een grote toename van joden in Wenen.

De algemene liberalisering had, daar en elders, nog een ander belangrijke verandering bewerkstelligd, namelijk een splitsing van de joodse gemeentes in een vanouds orthodox en een moderner, vrijdenkender deel. De belangrijkste figuur, die al in de tweede helft van de 18de eeuw een modernisering van het joodse leven had bepleit, was de briljante, in geletterde kringen alom geëerde en dus maatschappelijk toen uitzonderlijke filosoof Moshe Ben Mendel uit Berlijn. Hij was in de jaren zestig en zeventig bevriend geweest met denkers en schrijvers als Emanuel Kant en de domineeszoon Gotthold Ephraim Lessing<sup>2</sup>. Wat sommige joden als beschamend ervoeren, had de grote geleerde juist voorgestaan – naast de kennis van het oude joodse gedachtengoed een algemene culturele ontwikkeling en een maatschappelijke positie die werd weerspiegeld door de vertaling van joodse achternamen in de landstaal. Zelf is hij de geschiedenis ingegaan onder de naam Moses Mendelssohn. Hij zou het niet hebben toegejuicht dat zijn zoon zich protestants zou laten dopen, wel dat het werk van zijn kleinzoon Felix tot de canon van de Duitse muziek zou gaan behoren. Want als men Mozes' filosofie, die een traditiegebonden geloofsgemeenschap van geëmancipeerde joodse staatsburgers voor ogen stond, ontoelaatbaar zou versimpelen door haar in vier woorden samen te vatten, dan zouden die luiden: Staatsburger buitenshuis, jood binnenskamers. Veel hervormers die het door hem gebaande pad vervolgden, werkten in de 19de eeuw mee aan een intensivering van de contacten tussen de aanhangers van de samenlevende godsdiensten. In Wenen waren zij er bijvoorbeeld getuige van hoe de gesneuvelden van de Maart-Revolutie in 1848 oecumenisch, namelijk in het bijzijn van een rabbijn, een priester en een dominee, werden herdacht. De cantor bedoeld in de eerste zin van dit artikel, zong toen het joodse sterfgezag, het *Kaddish*.

Maar niet alle joden geloofden in het heil van de vernieuwingen. Velen zagen in hun emancipatie juist haar tegendeel: een onderwerping aan de christelijke cultuur. Zij vreesden dat integratie zou neerkomen op assimilatie, dat wil zeggen een culturele gelijkschakeling en dus verdwijning van het Europese jodendom. Bovendien geloofden zij niet in blijvende tolerantie. Gezaghebbers konden hun 'normen en waarden' proclameren, volksgevoelens hadden hun eigen dynamiek. Had diezelfde Maart-revolutie niet ook het vertrouwde beeld getoond van vrouwen en kinderen die 'doodt de joden' roepend door de straten waren getrokken? Hoop op een structurele ontwikkeling naar gelijkwaardigheid vond men, kortom, toen minder bij de orthodoxen, die merendeels de armenbuurten bevolkten, dan bij de liberalen, die zich vestigden temidden van de christelijke bevolking. Dit klimaat van hoop en optimisme, dat nu eens vervuld en dan weer beschaamd werd, tekende de eerste zeventig jaar van de 19<sup>de</sup> eeuw. In zo een klimaat kon Schubert met een cantor bevriend raken. In de latere 19de eeuw verdween ook bij veel verlichte joodse burgers de hoop op integratie en acceptatie.

Helemaal onbegrijpelijk was de orthodoxe reactie op de vernieuwingen niet. Een voorbeeld uit het muziekleven moet hier volstaan: het 'civiliseren' van de synagogale muziek door sterke invloeden van de Europese 'klassieke' stijlen -- in het katholieke Wenen de stijl van Mozarts en Schuberts missen, in het protestantse Berlijn die van Felix Mendelssohns oratoria – zou men als een verminking van het authentieke oriëntaalse karakter kunnen beschouwen. Anderzijds is een dergelijke aanpassing een normaal verschijnsel dat zich altijd, overal en bij alle cultuuruitingen, ook in de (kerk)muziek, voordoet, met alle verliezen en voordelen vandien. Het belangrijkste voordeel is dat de traditie levend wordt gehouden. De joodse modernisering van de rite in de 19<sup>de</sup> eeuw voorkwam dat veel joden zich geheel zouden afwenden van een godsdienst die ze niet meer bij de tijd vonden passen. Bovendien – zoals straks duidelijk zal worden, waren het juist de aanpassingen die de authenticiteit onder druk

zetten, welke noopten tot een bezinning op die authenticiteit. En, tenslotte, de meeste oorspronkelijke melodieën werden niet sterker vervormd dan de tand des tijds dat toch al had gedaan en bleven in de kern onaangetast. Zo had het joodse repertoire vanaf het jaar 1000 lokale volks- en troubadourlied-elementen in zich opgenomen, zonder zijn eigenheid totaal te verliezen.

Het sterk groeiende aantal joodse stadsbewoners maakten de bouw van synagogen nodig. Tot in Schuberts tijd hadden de Weense joden zich eerst moeten behelpen met een provisorisch studiehuis en later enkele synagoges. Maar twee jaar voor zijn dood, in 1826, opende de joodse gemeente in Wenen een "Schul" (sjoel) in de Seitenstettengasse. Wenen wilde, anders dan de Duitse steden, de verdeelde gemoederen bijeenhouden. Bij de nieuwe tempel dacht men aan een tempel voor allen, waarin de rite, waaronder ook de muziek, slechts behoedzaam diende te worden hervormd. In orthodoxe tempels sprak en zong men, dat wil zeggen de voorzanger -- indertijd meestal nog een amateur met een goede stem -- en de mannen in de gemeente, alleen in het sacrale Hebreeuws en Aramees, en was instrumentale muziek uit den boze.<sup>3</sup> Liberale synagoges daarentegen beschikten niet alleen, beïnvloed door de christelijke omgeving, over een orgel en een getraind koor dat een deel van de gebeden en gezangen van de voorzanger op zich nam, maar ook steeds vaker over een professionele voorzanger. Deze werd dan ook ter onderscheiding, naar voorbeeld van de protestanten, een cantor genoemd. Van hem werd niet alleen een gedegen scholing maar ook met nadruk een waardige zangstijl geëist. Onder waardig verstond men: zowel ontdaan van de als ongedisciplineerd en wild ervaren "Poolse Singsang" als van het opera-achtige belcanto met fiorituren en trillers, dat in de 18de eeuw zelfs de synagoge was binnengedrongen en door zowel orthodox georiënteerden als door liberalen werd beschouwd als een corrumpering van de heilige gezangen. Ten gevolge van de afnemende kennis van het Hebreeuws en de toenemende kennis van het Duits onder de gemeenteleden, werd het in veel liberale gemeentes, maar ook in de Seitenstettergasse, op den duur zinvol geacht alle of sommige gezangen te vertalen.

Deze veranderingen in bezetting en soms taal maakten het noodzakelijk het bestaande muzikale repertoire te bewerken, namelijk geschikt te gemaakt voor getrainde stemmen, deels om te zetten in meerstemmige muziek en deels te voorzien van een orgelbegeleiding. In Wenen zag men af van de grootste steen des aanstoots voor de conservatieven, een orgel. Maar ook daar moest men op zoek naar breed geschoolde musici met gedegen kennis van het Hebreeuws, van muziek in het algemeen en het sacrale repertoire in het bijzonder, en van de regels van de harmonieleer, die deze taak van cantor, arrangeur, koorleider en muzikale reorganisator op zich konden nemen. In grote synagogen werden de taken meestal verdeeld en de hoofdcantor zelfs bijgestaan door een tweede cantor. Maar in Wenen vond men voor de nieuwe "Seitenstettertempel" de ideale man die muzikaal alles kon wat nodig was om de religieuze partijen te verenigen -- de bloedjonge, hoogbegaafde voorzanger uit het eerder genoemde Hohenems in Vorarlberg, Salomon Sulzer. Hij zong bij de opening op 9 april 1826 en zou er blijven zingen tot 1881. Daarmee wees hij de synagogeconomisten en cantoren van de liberale rite in heel 19de-eeuws Europa de weg.

Sulzer (1804-1890) had de joodse traditie zoals hij die kende uit zijn geboorteplaats, aangevuld tijdens reizen met zijn leraar van de cantorenschool langs de gemeentes in de Elzas en op eigen houtje in Zwitserland, Frankrijk en aan de Duitse Rijn.<sup>4</sup> Maar toen hij als zestienjarige in Hohenems cantor werd, raakte hij beïnvloed door de verlichte ideeën die ook daar, in de provincie, de gemoederen bezighielden. Hij, die aan de muziekschool in Stuttgart algemene muziektheorie had gestudeerd, stond er voor open. De ambitieuze en met een prachtige hoge baritonstem begiftigde Sulzer kreeg eind 1825 bij zijn vrijwillige ontslag twee maanden doorbetaald om zich voor te bereiden op zijn nieuwe functie, het eervolle ambt van "Obercantor" aan de synagoge

in Wenen. Hij was 22 jaar jong toen hij dat ambt aanvaardde. Daarmee had hij op geestelijk gebied bereikt wat Gustav Mahler in aan het eind van de eeuw op wereldlijk gebied, als directeur van de Weense Hofoper, zou bereiken: de eerste positie in het keizerrijk.<sup>5</sup>

Ook Salomon Sulzer begon direct met reorganiseren en het nodige netwerken, dat hem in nauw contact bracht met de meest vooraanstaande musici in Wenen, onder wie Schubert en diens vrienden. Wat vlug gezegd is maar veel moeite en werk kostte, was het samenstellen van een synagogaal vierstemmig (later vijf- tot achtstemmig) jongens- en mannenkoor, waarvan de leden gratis tot professionele zangers zouden worden opgeleid en voor hun diensten betaald zouden worden. Maar het meest verstrekkende wat Sulzer deed, was het effectueren van een initiatief dat de gemeente al voor zijn komst had genomen: het samenstellen van een bundel a capella-gezangen voor cantor, solokwartet en vierstemmig koor. Het was getiteld *Schir Zion (De stem van Zion)*, en leverde de muziek voor het hele rituele jaar. Deel I verscheen in 1840, deel II in 1868. De bundel moest, zo zegt de samensteller in het voorwoord tot het tweede deel, “de oude en waardige traditionele melodieën, voor zover we nog over hen beschikken en het mogelijk is, van hun smakeloze bel canto ontdoen, herstellen in hun oude zuiverheid en reconstrueren, met inachtneming van de tekst en de regels van de harmonieeler.” Daaruit blijkt dat Sulzer een gematigd man was, die langs lijnen van geleidelijkheid te werk ging (pas veel later pleitte hij voor een orgel in zijn synagoge) en die eerst en vooral uit was op de verlangde eenheid. Hij zou in Wenen een concrete splitsing in orthodoxe en liberale gemeentes voorkomen door vanaf het begin een brug te slaan tussen de nieuwe tijd en de hoeders van het verleden.

Dat verleden kende hij niet alleen van zijn eigen reizen, maar ook van de reizen door Poolse en Russische voorzangers die naar Wenen kwamen om de grote cantor te horen en hem hun respect te betonen. Uit hun monden schijnt Sulzer veel authentieks te hebben vernomen, wat hij in zich opnam. Hij nam het vervolgens ook op in deel II van *Schir Zion*. Blijkbaar was hij nog voorzichtiger geworden, nadat veel traditiebewuste joden zich tegen de eerste band hadden verzet. Voor hen werd de traditionele stem daarin te sterk gedomineerd door de stem van Schubert, Beethoven en de Weense Klassieken, met hun vertrouwde majeur-mineur-afwisseling en periodiciteit, waarmee Sulzer de muzikaal verwende Weners had willen behagen. Het oordeel van Eduard Hanslick -- wel een groot muzikkenner en --criticus maar geen betrouwbare beoordelaar van de synagogale muziek -- uit 1866 in de ‘Neue Freie Presse’ (no. 551) was alleen maar positief. Maar zijn argumentatie vat de toenmalige gemengde gevoelens over Sulzers bundel samen:

*“Sulzer’s Schir Zion ligt geopend voor me. De liederen dragen het stempel van oorspronkelijke joods-oriëntaalse muziek. Het was Sulzer die orde, waardigheid en een verheven esthetische vorm terugbracht in de muzikale liturgie van het jodaisme.”*

En:

*“Dit deel steekt met kop en schouders boven de eerste band uit, die zich vooral kenmerkt door zijn Duitse muziekstijl, deels in die van Haydn en Mozart, deels in een nog modernere stijl.”*

Het stijlverschil tussen beide banden hangt ongetwijfeld onder meer samen met het besluit om in de eerste band 37 van de 159 gezangen door niet-joodse componisten te laten schrijven. Daarmee werd het artistieke belang van de bundel vergroot. De lijst met namen, die Sulzer alle in het voorwoord noemt, illustreert de vrijheid van denken in toenmalig Wenen (en de populariteit van Sulzer). Ignaz ridder von Seyfried was Sulzers compositieleraar geweest, maar Joseph Fischhoff was een geleerde die tweehonderd Bach-cantates in bezit had en Joseph Drechsler zelfs koorleider in de Stephansdom. Dat ook Schubert meedeed, verbaast niet meer wanneer men weet dat hij met Sulzer bevriend was en de zinsnede “(Credo in) unam, sanctam,

catholicam et apostolicam Ecclesiam”<sup>6</sup> in al zijn missen weglief. Schubert was een product van de romantiek, met haar individuele godsdienstbeleving, en hield er klaarblijkelijk eigenzinnige, liberale opvattingen op na die een medewerking aan een synagogale bundel niet in de weg stonden.<sup>7</sup> Dank zij de “Konversationshefte” van Beethoven weten we dat ook hij, al in 1825, door de joodse gemeente benaderd was om een liturgische bijdrage te leveren voor een nieuwe bundel. Waarom hij weigerde, is niet bekend. Aan het honorarium kan het niet hebben gelegen. De bedragen die de gemeente voor de composities betaalde, waren aanzienlijk. Misschien wilde Beethoven zich niet laten afleiden van andere oproepen die eveneens aan zijn humanitaire maatschappelijke ideeën appelleerden, waaronder die in Schiller *Ode an die Freude*, die hij in deze tijd in zijn *Negende Symfonie* verwerkte. Maar mogelijk had hij toegezegd als men nog een jaar geduld had gehad, tot Sulzer was aangesteld. Hem was het misschien wel gelukt om Beethoven in 1826 naast kanons als *Gott ist eine feste Burg* [WoO 188] ook een psalm voor de synagoge te laten componeren.

Ze deden niet alleen op afstand mee, de christelijke musici, maar bezochten ook de synagoge om de gezangen en de zanger te horen. Sulzers was een markante persoonlijkheid geworden, die ver buiten de rijksgrenzen bekend en bewonderd werd. Bij veel reizigers die Wenen aandeden, stond het bijwonen van een eredienst in de Seitenstettergasse op het programma. Tot hen behoorden fijnproevers als Liszt, Meyerbeer, Schumann en Paganini, die allen blij gaven van hun enthousiasme over de muziek en de uitvoering.<sup>8</sup> Over die geestdrift noteerde Hanslick in 1866:

*“ [Sulzer] is een van de populairste figuren in Wenen. (...) Zelfs vandaag de dag verlaat geen buitenlands musicus Wenen zonder de gevierde cantor te hebben beluisterd. Zijn optreden combineert, in het kleinste zuchtje tot in de machtigste tonen, de charme van het exotische met de overtuigingskracht van een vurig geloof.”*

De katholieke componist Joseph Mainzer bekende na het bijwonen van een dienst met Sulzer en zijn koor:

*“De synagoge was de enige plek waar een vreemdeling, artistiek gesproken, een bron van vreugde kon vinden die even degelijk als waardig was. Nergens, met uitzondering van de Sixtijnse Kapel, heeft kunst mij een hogere vreugde geschonken dan in de synagoge. Gedurende zeven maanden miste ik geen enkele dienst. Maar men hoeft er maar één bij te wonen om zichzelf direct bevrijd te voelen, als door een plotselinge reflex, van al die verschrikkelijke vooroordelen tegen de joden waarmee we in onze vroege kindertijd met de doop zijn overgoten.”*

Sulzer zal verheugd zijn geweest dat de gevoelige luisteraar zijn muziek als waardig ervoer en bestempelde. Zelfs zijn tegenstanders erkenden deze kwaliteit in zijn muziek. Want waardig, dat moest ze zijn. Het irriteerde hem telkens opnieuw wanneer zijn eigen gemeente de cantonale melodieuze, die populair waren, begon mee te zingen.

Liszt tekende voorts de louterende werking van de dienst op. Zijn woorden tonen een gevoeligheid voor de gewijde sfeer en brengen de muziek, die voor veel romantici als vervanger voor de religie was gaan dienst doen, weer samen met de godsdienst:

*“In Wenen bezochten we de beroemde tenor Sulzer, die optreedt in de hoedanigheid van voorzanger in de synagoge, en wiens reputatie zo geweldig is. Zo waren er ogenblikken waarin we in zijn ziel konden doordringen en de geheime leer van de vaders konden herkennen. Zelden zijn we zo door emoties getroffen geweest als op die avond, zo heftig bewogen, zodat onze ziel zich geheel overgaf aan meditatie en deelname aan de dienst.”*

“De beroemde tenor Sulzer, die optreedt in de hoedanigheid van voorzanger.” Liszts formulering suggereert dat hij Sulzer voorheen in een andere hoedanigheid had gekend. Dat kan kloppen. In 1837 verbood het bestuur van de joodse gemeente de zanger opeens om buiten de synagoge op te treden. De waardigheid van een bekleeder van een kerkelijk ambt was in de ogen van het bestuur onverenigbaar met artiesten- en virtuozenom. Men dient niet te vergeten dat een cantor, die anders dan de christelijke kerkzanger de gemeente representeert, als enige synagogale figuur een sacrale functie vervult. Sulzer noemde zichzelf niet voor niets een priester. Waarschijnlijk was de gemeente in zijn geval bang voor hysterische excessen zoals opvoeringen van Rossini-opera's en optredens van Paganini die hadden teweeg gebracht. Het abrupte en nadrukkelijk verbod wijst er echter op dat Sulzer voorheen wel in 'in de wereld', dat wil zeggen in tamelijk besloten maar grotere kring, was opgetreden. En hij liet zich daar vermoedelijk ook na het verbod niet geheel van weerhouden. Wat misschien zelfs op een openbaar optreden wijst, is een brief van Sulzer aan journalisten met het verzoek geen gewag te maken van een door hem gegeven concert. Misschien ging het om het recital waarin hij zich had laten begeleiden door Liszt. Deze schreef daarna dat Sulzer zong alsof hij Davids harp persoonlijk had gehoord of had bijgedragen aan de bouw van de pyramides. Of Schubert Sulzer leerde kennen door diens vocale bijdragen aan de bekende Schubertiades of dat het andersom verliep, is helaas niet meer te achterhalen. Wel bekend is dat hij daarbij vaak en bij voorkeur *Die Allmacht* (D. 852 uit 1825) zong.

Sulzer beperkte zijn wereldlijke werk niet tot zingen, maar componeerde ook wereldlijk. Zoals te verwachten, betrof het daarbij liederen. Hij die zich al sterk betrokken had gevoeld bij de Maart-revolutie, schreef revolutielieder, maar zette ook, naar voorbeeld van zijn geniale vriend, teksten van Goethe op muziek. Hij toonzette zelfs een Hebreeuwse vertaling van het *Gott erhalte Franz den Kaiser*. Het interessante aan de wereldlijke koorliederen – het betreft veelal gelegenheidswerken -- is dat ze niet alleen, zoals toen gebruikelijk, de Oostenrijkse natuur evoceren maar ook Sulzers geestelijke beroep, of roeping, weerspiegelen: het koor wisselt vaak responsoriaal af met een tenor. Dat ook zijn wereldlijke muziek gewild was, kunnen we opmaken uit uitvoeringen van een van zijn mannenkwartetten door onder anderen Johann Strauss en diens kapel.

Wisten we maar meer over de ontmoeting van Schubert en Sulzer en over de totstandkoming van Schuberts bijdrage aan de bundel. Het betreft een toonzetting van de eerste tien verzen van de 92ste psalm, *Tōw l'hôdôs ladōnoj*, voor altererend jongens- en mannenkoor, vocaal kwartet en bariton (D.953). Hij componeerde de muziek in 1828, het jaar van zijn dood, waarin hij ook zijn *Mis in Es*-groot schreef. Men zegt dat hij voor de 92ste psalm hecht met Sulzer samenwerkte. Dat was dan ook nodig. Sulzer vroeg om muziek op de oorspronkelijke tekst. Maar Schubert beheerste de Hebreeuwse taal en het Hebreeuwse alfabet niet. Zijn psalm 13 uit 1819 voor stem en piano en zijn meerstemmige, eveneens door klavier begeleidde 23ste psalm uit 1820 waren dan ook toonzettingen geweest van Duitse vertalingen van de hand van Moses Mendelssohn. Sulzer voorzag Schubert met het oog op de 92<sup>ste</sup> psalm daarom van een Duits-fonetische notatie van de tekst en, alleen ter kennisname van de precieze betekenis van de woordklanken, van een Duitse vertaling, opnieuw van Moses Mendelssohn.

De tekst zingt eerst Gods lof, bezingt dan het dilemma van de gelovige die moet aanschouwen dat de goddelozen ongestraft hun gang kunnen gaan en vat vervolgens het begin samen door op hun uiteindelijke ondergang en de suprematie van God te wijzen. Hoewel Schubert melodisch werd vrijgelaten, is hij vooral herkenbaar in de dramatische harmonieën waarmee het middendeel wordt geïllustreerd. Met imiterende ineenvlechtingen en melodische details lijkt hij te streven naar een weergave van het psalmodiëren. Bij die weergave kan Sulzer hem behulpzaam zijn geweest. Maar we hoeven niet uit te sluiten dat zelfs Schubert al een dienst kwam bijwonen om zichzelf een indruk van de stijl te vormen en de plaats van uitvoering te leren kennen. Dat zou dan kort na de opening moeten zijn geweest, want de psalm, die ongeveer vijf minuten duurt, klonk al voor het eerst twee jaar daarna, in juli 1828, dus een klein half jaar voor Schuberts overlijden in november. Sulzer zong natuurlijk de solopartij.

Salomon Sulzer oogstte in zijn eigen tijd zoveel roem met zijn bundel en zijn zingen dat hij al bij zijn leven "de vader van het moderne cantoraat" was geworden. Zijn kleding, zijn haarsnit, zelfs zijn hoesten werd door jonge collega's geïmiteerd. Zijn muzikale invloed blijkt uit de velen die zich door hem lieten opleiden. Zelfs Louis Lewandowski, componist van de grote synagoge in de Berlijnse Oranienburgerstrasse en grondlegger van de huidige West-en Midden-Europese liberale synagogemuziek, studeerde een half jaar, samen met "zijn" cantor Abraham Jacob Lichtenstein, in Wenen bij Sulzer. Sulzers faam blijkt ook uit de binnen- en buitenlandse eerbetuigingen die hem als eerste cantor in de geschiedenis te beurt vielen; men benoemde hem tot ereburger van de stad Wenen, tot Ridder in de Orde van Franz Joseph en zelfs tot Meester van de Nationale Academie van de Heilige Cecilia in Rome. In onze tijd leeft hij voort in Schuberts werkenlijst, in deel 134 van de wetenschappelijke uitgave 'Denkmäler der Tonkunst in der Österreich', dat geheel aan zijn synagogale muziek is gewijd en, via zijn emigrerende leerlingen, in de gezangen van de huidige rite in Engeland en Amerika. (In Midden- en West-Europa domineert nog steeds de invloed van Lewandowski's repertoire.)

Wat Moses Mendelssohn voor zich had gezien, maakte Salomon Sulzer muzikaal hoorbaar. Hij deed dat vanuit de humaniteitsgedachte die Schiller onder woorden bracht en Beethoven op muziek zette. "Was die Mode streng geteilt", trachtte hij te verbreederen, als jood binnen de synagoge en als Oostenrijks staatsburger daarbuiten.

\*\*\*

De informatie en citaten in deze bijdrage zijn met name afkomstig uit de volgende literatuur:

- *Arneth, Alfred Ritter v. (red.): Maria Theresia und Joseph II; ihre Correspondenz. Dl.II. Wenen 1867 (p.152)*
- *Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, Band 134, voorwoord. Graz 1983*
- *Idelsohn, Abraham Z.: Jewish Music; its historical development. New York 1992 (p.246f)*
- *Leser, Norbert: Jüdische Persönlichkeiten in der Österreichische Politik. In: Judentum in Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1987 (p.55)*
- *Liszt, Franz: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Leipzig 1883 (p.51f)*
- *Pass, Walter: Der Liedkomponist und Liedinterpret Salomon Sulzer. In: Salomon Sulzer - Kantor, Komponist, Reformator. (B.Purin, red.) Bregenz 1991:59,98.*
- *Schubert, Franz: D953 in: 'Neue Gesamt-Ausgabe' Serie III, Band 2b en met toevoeging van de Duitse vertaling in de 'Anhang' van de band.*

Ik ben Dr. Daniel Borin, Londen, dank verschuldigd voor zijn aanwijzingen betreffende de Hebreeuwse tekst.

## Epiloog

### **Ernst Waldinger: uit "Zwischen Hudson und Donau" :**

Een curieuze vondst verdient het aan dit artikel te worden toegevoegd. Ernst Waldinger dichtte een fictieve brief van Franz Schubert aan Salomon Sulzer. Waldingers biografie doet vermoeden welke droom hij met zijn "brief" koesterde.

Hij werd in 1896 als een van vier kinderen in een joods-orthodox middenstandsgezin in Wenen geboren, waar hij de Thoraschool en het gymnasium bezocht. Vanaf zijn zestiende schreef hij gedichten. Tijdens de eerste wereldoorlog meldde hij zich vrijwillig voor het leger aan en werd naar het Oostfront gestuurd, vanwaar hij zwaargewond terugkeerde. Hij rondde zijn studies in de germanistiek en kunstgeschiedenis af met een promotie en richtte in 1933 samen met anderen de *Vereinigung sozialistischer Schriftsteller* op. Vervolgens werkte hij zestien jaar lang voor de krant van Alexander Freud, de broer van Sigmund, en huwde diens nichtje, met wie hij twee kinderen kreeg. In de jaren dertig won hij met zijn boeken, die onder invloed van Karl Kraus uitmunten door precisie in het taalgebruik, diverse prijzen. Waldinger onderhield vriendschappen met collega's als Paul Amann, Richard Beer-Hofmann, Oskar Maria Graf, Elias Canetti en Hermann Broch en met diverse uitgevers.

Terwijl in november 1938 de "Anschluss" (van Oostenrijk aan Nazi-Duitsland) plaatsvond, onderging Waldinger een tumoroperatie. De nabehandeling gebeurde in verborgenheid en grote haast. De vlucht naar New York, waar de Waldingers nog in november aankwamen, was over Londen gegaan, waar Ernsts broer en de familie Freud zich in veiligheid hadden gebracht. In Amerika werkte hij in een warenhuis, vervolgens als bibliothecaris en als tijdelijk hoogleraar. Hij publiceerde essays, fictie en poëzie en hield politiek concessieloze voordrachten. Na de oorlog doceerde Waldinger in Amerika Duitse taal- en letterkunde maar verscheen zijn werk ook weer in de Duitstalige landen. Opnieuw ontving hij er in Oostenrijk prijzen voor. Toch wees hij, op wens van zijn vrouw, wier familie was omgebracht, een aanbod tot definitieve terugkeer af. Wel bracht hij zijn vaderland drie maal een bezoek. Bij het laatste bezoek bezweek zijn vrouw aan een hartaanval en werd hij zelf, getroffen door een beroerte en verlamd, naar de Verenigde Staten teruggebracht, waar hij tot zijn dood in 1970 aangewezen was op verpleegkundige zorg.

Geen wonder dus dat Waldinger in ballingschap graag terugdacht aan tijden waarin Oostenrijk en Wenen een vredige, soms coöperatieve en zelfs, heel af en toe, vriendschappelijke omgang tussen joden en christenen hadden gekend. De hoop en wanhoop moeten elkaar in zijn geest te hebben ontmoet toen hij de voorlaatste regel van het tweede en de laatste regel van het derde couplet schreef, in de hier volgende

#### Brief Franz Schuberts an Salomon Sulzer

Mein lieber Freund, zuerst war er mir fremd,  
Der Gottesdienst zu dem Sie ein mich luden,  
Kein goldner Priester, und im Spitzenhemd,  
Kein Chorbub, kniend; murmelnd-ernste Juden,  
Den Umhang streifig um den Bratenrock;  
Verlegen ging mein Blick zum ersten Stock,  
Zum Damenflor im warmen Kerzenschein.  
Von dort zum Vorhang vor dem Altarschrein –



Da traten Sie vor die Gemeinde hin  
Und stimmten herrlich Hymne an und Psalm;  
- Bekam das alte Heilswort neuen Sinn? –  
Nicht mehr vermisst ich Pracht und Weihrauchqualm!  
Dies war kein Wagnis mehr, kein Abenteuer!  
Die schlichte Herzlichkeit, das fromme Feuer  
Sind allen, allen Menschen gleich verliehen  
In lauter Andacht Flammenmelodien.

Und David sah ich, der die Harfe trug,  
Indes er vor die Bundeslade tanzte,  
Auch die Prophetin, die die Pauke schlug ...  
Und wusste es besser, eine Ahnung pflanzte  
Gott in die Brust dem armen Erdensohn (.)  
- Zeugt nicht dafür der Lieder Atem schon  
Und ihrer zarten Sehnsucht Riesenkraft? –  
Von jener Harmonie der Brüderschaft,

Vor der die kleinste Note, die ich schrieb,  
Lebendig ist – sie ist der Geist der Lieder! –  
Und stolz erkannt ich gleich, es war mir lieb,  
Dass Sie sie brauchten, - auch die Phrase wieder,  
Die Sechzehntel! – ich gab sie Ihnen an,  
Als wir uns letzte Woche abends sahen ...  
Dies wär gesagt. Es ist der Ihre ganz  
Und bleibt ergebend grüssend, Schubert Franz.

*New York, 24. September 1941*

Mijn beste vriend, eerst vond ik het wat vreemd,  
de godsdienstoefening waar u toe noodde.  
Geen gouden priester, in een hemd van kant,  
geen koorknaap, knielend. Gemurmel van ernstige joden,  
de stola, gestreept, over de nette jas.  
Verlegen keek ik op naar de galerij,  
naar de vrouwen in het warme kaarslicht.  
En vandaar naar het gordijn voor de altaarkast –

Toen stelde u zich tegenover de gemeente  
En zette in met prachtige hymne en psalm;  
Kreeg het oude heilswoord nieuwe zin? –  
Ik miste niet meer pracht en wieookwalm!  
Dit was geen waagstuk meer, geen avontuur!  
Wat simpel uit het hart komt, 't vrome vuur,  
is allen zonder onderscheid gegeven  
in 't vlammend lied van zuivere meditatie.

En David zag ik, hoe de harp hij droeg,  
dansend voor de Arke des Verbonds,  
en de profetesse die de pauk sloeg ...  
Toen wist ik meer. God plantte een vermoeden  
In de borst van mij, arm mensenkind –  
getuigt daarvan alleen niet al de liederadem,  
de reuzenkracht van hun tere smachten? –

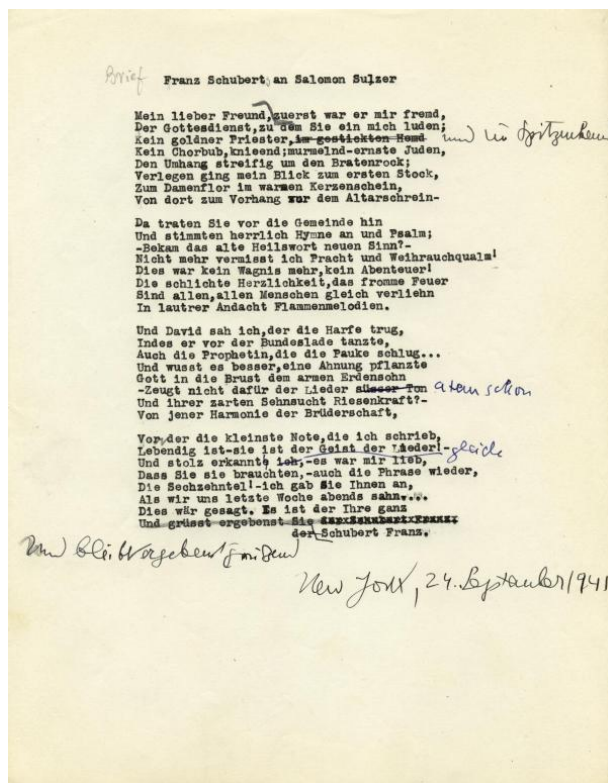
van de harmonie der broederschap,

waaruit het kleinste nootje dat ik schreef,  
zijn leven put -- zij is de geest van de liederen! --

En trots herkende ik direct de frase  
-- het deed me goed dat u haar nodig had --,  
de zestienden! -- Ik reikte u hen aan,  
toen wij elkander zondagavond zagen ...  
Dit wou ik kwijt. Ik verblijf, geheel de uwe  
en onderdanig groetend, Schubert Franz.

New York, 24 september 1941

(vert.: SL)



Noten :

- 1.Om welke van Schuberts twee liederen getiteld *Wanderer* het gaat, is niet te achterhalen
- 2.Lessing vereeuwigde Ben Mendel door hem als model te kiezen voor de titelfiguur in zijn drama *Nathan der Weise*.
- 3.Het enige toegestane instrument is de oude, rituele sjofar, een ramshoorn, die één maal jaarlijks klinkt.
- 4.Een anekdote bestaat waarin wordt verteld dat Sulzer als kind in een rivier viel en bewusteloos aan land werd gebracht. Zijn moeder nam zich toen voor hem cantor te laten worden als hij het ongeluk zou overleven.

5. Mahler leerde overigens een zoon van Sulzer kennen doordat die als cellist deel uitmaakte van de Wiener Philharmoniker
6. "Ik geloof in een heilige, katholieke en apostolische kerk"
7. Omgekeerd trad Sulzer op bij een katholiek liefdadigheidsconcert van de sociaal geëngageerde "Barmherzige Schwester".
8. Walter Pass: Der Liedkomponist und Liedinterpret Salomon Sulzer. In: Salomon Sulzer - Kantor, Komponist, Reformator. (B. Purin, red.) Bregenz 1991:59,98.