

Schuberts hergebruik van eigen thema's

Auteur: *Elsa van Maren*

Beginjaren van een componist

Wenen, 1811 : In een onrustig Europa, waar Napoleon de politiek beheerst en een voortdurende dreiging vormt, in een onrustig land dat bankroet is, zit de dan 14-jarige Franz Schubert op het Stadtkonvikt, de kostschool waar hij vanwege zijn grote muzikale begaafdheid een beurs voor heeft gekregen. Hij betoont zich een ijverig leerling en zijn muzikale prestaties worden door zijn docenten hogelijk geprezen. Ook in de normale schoolvakken blijkt de jongen een goede leerling. Sinds een jaar is hij begonnen te componeren : een liedschets, alsmede twee fantasieën en een sonate voor piano vierhandig zijn ons uit die periode bewaard gebleven. Ook voltooit hij zijn eerste strijkkwartet; dat hem dit goed afgaat heeft hij vrijwel zeker te danken aan het strijkkwartet dat hij thuis met zijn vader en broers vormt. Op het Konvikt speelt hij mee in het internaatsorkest – waar hoge eisen aan worden gesteld – en treedt hij bij gelegenheid op als dirigent. In 1811 begint hij ook al voor orkest te componeren, maar aanvankelijk blijft het bij ontwerpen en schetsen die niet voltooid worden. Hij moet zijn weg nog vinden. Op 30 maart 1811 voltooit hij zijn eerste lied, een lang, doorgecomponeed stuk met de titel *Hagars Klage* (**D 5**) op een gedicht van Schücking. Hij volgt hierbij tamelijk getrouw het voorbeeld van een zetting van hetzelfde gedicht door Zumsteeg, een van de meest vooraanstaande liederencomponisten van die tijd. Dit lied begint met een slechts drie maten lange piano-inleiding waarin de dramatiek van het bijbelse verhaal van Hagar en haar zoon Ismaël, die door Abraham de woestijn zijn ingestuurd, al duidelijk wordt aangekondigd. Kennelijk beschouwt Schubert deze inleiding als zeer geslaagd, want hij gebruikt haar kort daarna nog driemaal, steeds als inleiding, met tempo-aanduiding “Largo” : in een ouverture in c-klein voor strijkkwintet (**D 8**), hetzelfde stuk maar dan voor strijkkwartet (**D 8A**) en een Fantasie in g-klein (**D 9**) voor piano vierhandig. Die ouverture in twee versies voor kamermuziekensemble getuigt al van originaliteit, daar immers de ouverture normaliter een orkestwerk is. Waarschijnlijk heeft Schubert zich laten inspireren door een destijds zeer populaire ouverture van Luigi Cherubini, maar schreef hij kamermuziek omdat hij enerzijds nog niet klaar was voor het grote werk, anderzijds thuis wel gretige afnemers van zijn kamermuziek vond.

Een ander probeersel uit die tijd, dat weliswaar van Schubert-biograaf Deutsch nummer **D 3** kreeg maar waarschijnlijk uit 1812 stamt, is het begin van een “Satz für Streichquartett in C”. Het fragment begint veelbelovend, maar breekt na 29 maten af. Maar geen nood : het lyrische thema wordt de basis voor een – ditmaal voltooid – Andante in C-groot voor piano (**D 29**) van september 1812 en voor een strijkkwartet in Bes-groot (**D 36**) dat in februari 1813 gereedkomt. Vlak vóór dit laatste strijkkwartet schrijft hij er een in C-groot (**D 32**), met een derde deel voorzien van een trio dat hij ook gebruikt voor een Duitse dans : de tweede van de “Zwölf Wiener Deutsche für Klavier (**D 128**). Al deze werken zijn ongedateerd maar stammen vermoedelijk – op grond van handschrift-, papier- en inktanalyses – zonder uitzondering uit 1812 of zelfs nog daarvoor.

1812, het jaar van Napoleons Russische veldtocht, is voor de jonge Schubert trouwens een jaar waarin veel gebeurt : in mei overlijdt zijn moeder, in juni begint hij met de studie van het contrapunt bij Antonio Salieri en in juli muteert zijn stem, waardoor hij niet langer deel uitmaakt van de Sängerknaben van het Konvikt – inderdaad : de voorlopers van de Wiener Sängerknaben van nu. Schubert uit zich weinig in woorden, maar des te meer in muziek; hij componeert steeds meer en steeds beter; onder anderen de ouverture in D-groot voor orkest (**D 12**) – voor zover bekend zijn eerst voltooide werk voor groot orkest – met een neventhema dat hij opnieuw gebruikt in de cantilene uit het eerste deel van zijn vrijwel gelijktijdig gecomponeerde strijkkwartet in D-groot (**D 94**). Hoewel hij pas 15 jaren telt, is dit inmiddels al het achtste strijkkwartet dat hij voltooit.

In het kader van zijn muzieklessen bij Antonio Salieri – een voorrecht dat alleen muzikaal zeer veelbelovende leerlingen van het Konvikt genieten – krijgt hij compositie-opdrachten waarvan hij zich naar beste kunnen kwijt. **D 17** is het resultaat van zo'n opdracht : een tekst van de Italiaanse dichter Metastasio, *Quell'innocente figlio*, moet voor verschillende

stembezettingen worden verklankt. Schubert maakt negen verschillende versies, (1 solo, 1 duet, 3 terzetten en 4 kwartetten), waarbij hij hetzelfde thema gebruikt, dat steeds enigszins gewijzigd terugkeert. En datzelfde thema dient even later voor de eerste zetting van *Der Jüngling am Bache* (D 30), een gedicht van Schiller dat hij later nog tweemaal op muziek zal zetten.

Op 18 augustus 1813 voltooit Schubert een oktet voor blazers, waarvoor hij een thema gebruikt dat hij een jaar tevoren in zijn tweede orkestouverture in D-groot (D 26) als neventhema heeft gebruikt. Aan het einde van zijn manuscript schrijft hij in een jolige bui : *Fine mit'n Quartett, welches gecomponiret hat Franzo: Schubert Kaplmeister der kais. chinesischen Hofkapppehle zu Nanking, der weltberühmten Residenz von Sr. Chinesischen Mayestät. Geschrieben zu Wien in an Datum, das i nit wass, in an Jahr, das an 3 am End hat, u, an Anser im Anfang u. nachher an Ochter u. wieder an Anser : Heisset also: 1813.* [Einde van het kwartet, dat gecomponeerd is door Franzo Schubert, kapelmeester van de keizerlijke Chinese hofkapel te Nanking, de werelberoemde residentie van Zijne Chinese Majesteit. Geschreven te Wenen op een datum die ik niet weet, in een jaar dat een 3 aan het einde heeft, een 1 aan het begin, daarna een acht en weer een 1; dus : 1813.] Uit dit overmoedige nawoord kan volgens Deutsch worden opgemaakt dat het stuk bestemd was voor het orkest van het Konvikt.

Acht dagen na deze dolle bui sterft de 21-jarige, door Schubert en zijn vrienden zeer bewonderde dichter Theodor Körner in de strijd tegen Napoleon. Schubert heeft Körner persoonlijk gekend, en zijn dood grijpt hem aan. Het is nu even gedaan met de joligheid, Schubert schrijft een aantal liederen en gedichten die de politieke actualiteit tot onderwerp hebben. Zijn schoolresultaten worden minder en in september krijgt hij te horen dat hij zijn beurs alleen kan behouden als hij voor verbetering zorgt. Schubert echter houdt zich het liefst alleen nog maar met componeren bezig. Hij weet inmiddels dat hij hiervoor, en voor niets anders, in de wieg is gelegd, en de schoolresultaten interesseren hem niet meer : in november 1813 verlaat hij uit eigen beweging het Konvikt. Helaas moet hij van zijn vader wèl in zijn eigen onderhoud kunnen voorzien, bovendien wil hij niet in militaire dienst; daarom doet hij in augustus 1814 met goed gevolg toelatingsexamen tot de kweekschool, terwijl hij bij zijn vader als hulponderwijzer voor de klas gaat staan, want dat betekent vrijstelling van dienstplicht.. Salieri heeft besloten, hem verder les te geven – gratis. Gezien de beroemdheid van deze veelgezochte docent zegt dit genoeg over het talent van Schubert, die zijn leraar een warm hart toedraagt en een tijdlang niet zal nalaten, op zijn voltooide manuscripten te vermelden dat hij “Schüler des H. Salieri” is.

In oktober vindt in de parochiekerk van Lichtental onder Schuberts leiding de eerste openbare uitvoering van een van zijn werken plaats : zijn mis in F (D 105) . De Kyrie-melodie hiervan zal hij later (september 1816) opnieuw gebruiken in zijn eerste, onvoltooid gebleven verklanking van Goethes gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* (D 484).

1815 : het wonderjaar

1815 wordt wel Schuberts “wonderjaar”, of “Liederfrühling” genoemd. Naast een viertal Singspiele en een groot aantal instrumentale werken, componeert hij maar liefst zo'n hondervijfveertig liederen, waaronder *Erkönig* en *Heidenröslein*. Er is nu geen sprake meer van een beginneling die tastend zijn weg zoekt en uitprobeert hoe hij zijn motieven en thema's het beste tot hun recht kan doen komen; hij is als het ware bezeten van de drang om de muziek die hij in zijn hoofd hoort op papier te zetten. Hergebruik van thema's komt niet vaak meer voor. Te vermelden zijn de inleiding tot de schetsmatige eerste versie van het lied *Die Schlacht* op een tekst van Schiller (D 249), die hij niet alleen met kleine wijzigingen ook benut voor de tweede, eveneens onvoltooid versie (D 387), maar ook voor de eerste van de *Trois Marches Héroïques* voor pianio vierhandig (D 602/1) die hij componeert tijdens een van zijn twee verblijven op Zséliz, het Hongaarse landgoed van graaf Esterhazy, aan wiens dochters hij les geeft.

Op 15 oktober 1815, de naamdag van Therese Grob, de jongedame met wie Schubert graag wilde, maar niet mocht of kon trouwen, componeerde hij acht liederen, waarvonder één met de titel *An die Geliebte* (D 303). Het beginthema hiervan gebruikte hij ruim acht jaar later

voor het lied *An die Nachtigall* (D 497). Toeval? Nee, vast niet. Therese had een mooie stem en had bij de uitvoering van de hierboven reeds vermelde mis in F (D 105) de sopraansoli gezongen. Zij bleef dan wel niet zijn geliefde, maar wel zijn nachtegaal.

Eind 1815 ontstaat het Singspiel *Die Freunde von Salamanka* (D 326) op een tekst van Schuberts vriend Mayrhofer. Uit dit werk zal hij het begin van duet nr 12 later hergebruiken voor zijn Oktet D 803 en het tweede deel van duet nr 14 voor een duet in de opera *Fierabras* (D 796/15). Eveneens in 1815 begint hij aan de helaas slechts zeer gedeeltelijk bewaard gebleven opera *Claudine von Villa Bella* (D 239) op een tekst van Goethe, met aan het begin het koor "Fröhlicher, seliger, herrlicher Tag", waarvan hij de melodie zo'n acht jaar later hergebruikt in de opera *Fierabras* (D 796). Hier luidt het tekstbegin "Bald tönet der Reigen". Dit koor wordt dan weer onderbroken door een sopraansolo met een prachtige melodie die we terugvinden in het tweede van de *Drei Klavierstücke* D 946 uit 1828.

En om nog even bij de opera te blijven : dat Schubert thema's van liederen hergebruikt in opera's – zoals het lied *Wonne der Wehmut* (D 260, ook uit 1815 op een tekst van Goethe) in de opera *Der Graf von Gleichen* (D 918) – is niet verwonderlijk; zijn opera's zijn misschien wel het beste te karakteriseren als een opeenvolging van liederen en koren, onderbroken door recitatieven. Opvallender wordt het als hij het openingskoor uit zijn nooit voltooide opera *Sakuntala* uit 1820 (D 701), over een Indiase tempeldanseres, zeven jaar later hergebruikt aan het begin van de *Deutsche Messe* (D 872). Toch ligt hier een voor Schubert volkomen logische parallel aan ten grondslag : *Sakuntala* begint met een processie van tempeldienaressen die met offergaven naar de tempel gaan, en de *Deutsche Messe* begint met "Zum Eingang" ongetwijfeld gedacht als begeleiding van de processie waarmee de priester naar het altaar gaat. De tekst van beide werken is trouwens afkomstig van dezelfde persoon, Johann Philipp Neumann. Uit dit alles kan men zonder meer concluderen dat Schubert heel goed wist dat hij een van zijn thema's hergebruikte, en waarom. Aangezien van hem bekend is dat hij soms een door hem gecomponeerde melodie niet meer als zijn eigen werk herkende, wordt natuurlijk wel eens de vraag gesteld of hij nooit een thema zou hebben hergebruikt zonder zich ervan bewust te zijn. Dat geldt misschien voor korte motiefjes van enkele noten, maar zeker niet voor de thema's die bewust door de componist zijn gebruikt ter illustratie van een bepaalde gedachte of handeling. Daaruit blijkt wel weer hoe innig woord en muziek in zijn geest samengingen.

Tegenslagen en successen

Het is inmiddels 1816 en Schubert, die niet meer thuis woont en met zijn vader in onmin leeft, componeert vrijwel niet meer voor strijkkwartet, maar des te meer voor de piano. Hij begint naam te maken, ook buiten Wenen. Amateur-zangers en –pianisten zijn dol op zijn werk, maar de recensenten stellen zich nog erg afwachtend op, evenals de uitgever, die het liefst hem zouden willen laten betalen voor de eer om uitgegeven te worden.* Het deert hem nauwelijks. Als hij al eens geld heeft, trakteert hij zijn vrienden; als hij niets heeft zorgen zij voor hem. Een grote teleurstelling is wel Goethes oorverdovende stilzwijgen na ontvangst van een bundel met liederen op teksten van de meester. Waarom hij nooit antwoordde weet niemand; waarschijnlijk was het omdat hij niet de mogelijkheid had, de liederen naar behoren te beluisteren. Ook wordt afwijzend gereageerd op Schuberts sollicitatie naar de post van muziekdirecteur in Laibach; maar daar zal hij waarschijnlijk niet echt rouwig om zijn geweest. Het betekent alleen wel, dat hij elke gedachte aan een huwelijk uit zijn hoofd moet zetten; in die tijd mag men in Oostenrijk alleen trouwen als men voldoende inkomen heeft.

In oktober ontstaat in één avond het lied *Der Wanderer* op een tekst van Schmidt von Lübeck (D 405), dat hij opdraagt aan Johann Ladislaus von Pyrker, Patriarch (aartsbisschop) van Venetië, die Schubert persoonlijk kent. Dit lied kent een onmiddellijk en blijvend succes, zozeer, dat het in de gezaghebbende "Encyclopädie" van Schelling als schoolvoorbeeld voor de toonsoort cis-klein wordt besproken.

Begin 1817 – Schubert is dan net 20 geworden – schrijft hij het lied *Der Tod und das Mädchen* (D 531). Bijzondere stof voor een zo jong mens : de dood wordt in het gedicht van Matthias Claudius niet afgebeeld als iets verschrikkelijks waar het meisje bang voor is, maar als een compassievol wezen, dat haar iefdevol in zijn armen laat inslapen.

Kort daarop voltooit hij zijn pianosonate in a-klein **D 537**, met een tweede deel waarvan het thema vrijwel onveranderd terugkeert in het rondo van de pianosonate in A-groot **D 959**, die hij vlak voor zijn dood schrijft.

Omstreeks dezelfde tijd ontstaat *Die Forelle* (**D 550**), waarvan hij in de loop van enkele jaren 5 versies maakt (met steeds dezelfde melodie). Een van die versies draagt hij op aan zijn vriend Josef Hüttenbrenner met de volgende tekst, waaruit wel blijkt hoe intensief hij bezig was, en waar dat soms toe kon leiden :

“Dierbare vriend! Het verheugt mij bijzonder, dat mijn liederen u bevallen. Als bewijs van mijn innige vriendschap zend ik u hier een ander lied, dat ik zojuist bij Anselm Hüttenbrenner 's nachts om 12 uur geschreven heb. Ik hoop, dat ik eens bij een glas punsch nauwere vriendschap met u zal kunnen sluiten. Het ga u goed.

Zonet, toen ik in haast het ding [met zand] wilde bestrooien, nam ik, enigszins slaapdronken, het inktvat en goot het er doodgemoedereerd over uit. Welk een onheil!”

Het had echter weinig gescheeld, of de hele Forelle zou in de prullemand zijn verdwenen. Toen Schubert het lied namelijk net voltooid had ging hij ermee naar het Konvikt, waar hij zijn daar nog aanwezige vrienden af en toe op de hoogte ging houden van zijn nieuwste composities. Een van die vrienden merkte op, dat de pianobegeleiding van het lied een zekere overeenkomst vertoonde met Beethovens ouverture “Coriolan”. Schubert, die zich hier totaal niet van bewust was geweest – het ontdekken van de overeenkomst vergde dan ook enige aanleg tot muggenzifterij, plus een uiterst analytische muzikaal geheugen – vond dit zo erg dat hij het manuscript wilde verscheuren en weggooien, en kon hier slechts met moeite van worden weerhouden.

Thema's met variaties: het grote werk

In Steyr, waar hij enkele malen op vakantie is, wordt hij meermaals ontvangen en logeert hij zelfs bij Silvester Paumgartner, de muzikale mecenas van de stad en organisator van huisconcerten in zijn muzieksalon. Deze Paumgartner is helemaal verrukt van *Die Forelle*, en omdat hij zelf cello speelt bestelt hij bij Schubert een kamermuziekstuk waarin het thema van het lied verwerkt moet worden en waarin hij zelf de cellopartij kan spelen. Dit leidt tot het ontstaan (vermoedelijk in 1819) van het vijfdelige pianokwintet in A, bijgenaamd “Forellenkwintet” (**D 667**). Ongewoon hierbij is dat – ook op wens van Paumgartner – het kwartet geen tweede viool, maar wel een contrabas telt; hierdoor wordt de cello bevrijd van zijn “bas”-functie en kan hij als melodie-instrument gebruikt worden. Het werk telt vijf delen, wat ook al ongewoon is. Het vierde deel, *Andantino*, bestaat uit het thema van *Die Forelle* met zes variaties. Paumgartner schijnt de cellopartij trouwens nooit helemaal onder de knie te hebben gekregen.

In 1820 wordt Schubert weer eens op pijnlijke wijze geconfronteerd met de politieke realiteit als zijn vriend Senn in zijn bijzijn wordt gearresteerd en – na een jaar gevangenschap – verbannen wordt wegens “staatsvijandige activiteiten”.

Het jaar daarop begint de zanger Michael Vogl zijn liederen uit te voeren en oogst daarmee veel succes, zowel voor zichzelf als voor de componist. Napoleon overlijdt, maar daar maakt men zich in Wenen niet meer druk om.

In 1822, schrijft Schubert het lied *Sei mir gegrüsst* op een tekst van Friedrich Rückert (**D 741**). Deze ontroerende liefdesverklaring aan een verre geliefde zal enkele jaren later, gezongen door een tenor van de hofopera, gebruikt worden ter verzoening van een jongedame met haar harpspelende verloofde.

Op 7 december 1822 schrijft Schubert in een brief aan zijn vriend Josef von Spaun dat hij een *Fantasie fürs Pianoforte auf 2 Hände* gecomponeerd heeft “welche [...] einem reichen Particulier gewidmet ist.” Deze rijke particulier is Emanuel Karl Edler Liebenberg, een grootgrondbezitter en amateur-pianist, die dan ook niet nalaat om er een mooie beloning voor te geven. De *Fantasie* bevat een deel dat is opgebouwd uit variaties op een thema afkomstig uit het reeds vermelde lied *Der Wanderer*, en wordt dan ook later meestal aangeduid met de naam *Wanderer-Fantasie* (**D 760**). Het stuk oogst lovende recensies en in augustus 1828 – enkele maanden voor Schuberts dood – schrijft Robert Schumann in zijn dagboek “*Schubert wilde hier een volledig orkest in twee handen verenigen en de bezielde*

aanvang is een engelenhymne tot lof van de Godheid; men ziet de engelen bidden; het Adagio is een milde reflectie over het leven en neemt er de omhulling vanaf; dan donderen fuga's een lied van de oneindigheid van de mens en van de klanken." Of Franz Liszt deze woorden uit Schumanns dagboek kende toen hij wat later van de Wanderer-Fantasie een bewerking voor piano en orkest maakte valt te betwijfelen, maar hij had duidelijk, net als Schumann het orkestrale karakter van de compositie herkend. Schubert zelf, die als pianist niet als hoogvlieger, maar ook niet als onverdienstelijk bekend stond, moet eens, toen hij het stuk voor zijn vrienden wilde uitvoeren en in het laatste deel bleef steken, overeind zijn gesprongen met de woorden "Das Zeug soll der Teufel spielen!" [Dat spul moet de duivel maar spelen].

Ziekte en cycli

Terwijl zijn roem toeneemt, gaat het met Schubert zelf minder goed ; hij heeft zich een syfilisinfectie op de hals gehaald en zal daar tot aan zijn dood in 1828 meer of minder onder lijden. In 1823 verblijft hij een tijd voor behandeling in het ziekenhuis. Wie de tamelijk larmoyante film "Mit meinen heissen Tränen" heeft gezien zal zich, ook na aftrek van de wel erg dik aangezette melodramatiek, zonder moeite kunnen indenken hoe hij zich daar in het ziekenhuis gevoeld moet hebben. Maar Schubert componeert ook daar, waarschijnlijk zelfs aan de cyclus *Die schöne Müllerin* op gedichten van Johann Müller (**D 795**). In de herfst van 1823 – hij is dan wel uit het ziekenhuis maar lijdt nog aan de ziekte, of de behandeling ervan – schrijft hij de toneelmuziek bij het toneelspel *Rosamunde, Fürstin von Cypern* (**D 797**) van Wilhelmine von Chézy. Een citaat uit een van de recensies : *Dhr Schubert toont in zijn compositie originaliteit, maar helaas ook excentriciteit. De jongeman maakt een ontwikkelingsperiode door; wij hopen dat deze voorspoedig zal verlopen. Ditmaal kreeg hij te véél bijval; moge hij zich in de toekomst nooit over te weinig moeten beklagen! De koren liepen wat onzeker, vooral de intonatie van het vrouwenkoor was bijzonder onvast.* Elders werd hij positiever beoordeeld, maar alle recensenten waren het erover eens dat het toneelstuk op zich, uitgezonderd het schone taalgebruik, niets bijzonders te bieden had. Het werd dan ook slechts eenmaal herhaald en ging toen in de kast. Schubert echter had voor de "entr'acte"-muziek na de 3^e akte een thema gevonden dat hij met liefde hergebruikte. Op 6 maart 1824 schrijft zijn vriend Schwind aan andere vriend Schober: *...Met Schubert gaat het al weer heel goed. Hij zegt, na enkele dagen van zijn nieuwe behandeling heeft hij gevoeld hoe de ziekte gebroken is en alles anders is. Hij leeft nog steeds de ene dag van Banaderl [het is mij niet gelukt, te achterhalen wat dit was– EvM] en de andere van een schnitzel, en drinkt overdadig thee, ook gaat hij vaak baden en is hij onmenselijk vlijtig. Een nieuw kwartet wordt zondag bij Zupanzik [de violist Ignaz Schuppanzigh, aan wie het werk was opgedragen] uitgevoerd, die heel enthousiast is en het bijzonder vlijtig heeft ingestudeerd...* Het gaat hier om het strijkkwartet in a-klein (**D 804**), waarvan het tweede deel is opgebouwd uit het hierboven genoemde thema uit *Rosamunde* en een aantal variaties daarop, waardoor het de bijnaam *Rosamunde-kwartet* heeft gekregen. In december 1827 gebruikt hij het thema nog eens in een van zijn impromptus (**D 935/3**), juweeltjes van pianistiek die door uitgever Schott werden afgewezen met de mededeling dat "diese Werke als Kleinigkeiten zu schwer" zijn. Overigens was het thema van die entr'acte-muziek uit *Rosamunde* ook niet helemaal nieuw : de tweede mineur-variantie is gebaseerd op het thema van het lied *Der Leidende* (**D 432**, 1^e versie) uit 1816.

In januari 1824 ontstaat een compositie die alleen uit een thema en variaties bestaat : de variaties in e-klein voor dwarsfluit en piano (**D 802**) op het lied "Trockene Blumen" uit *Die schöne Müllerin* (**D 795/18**). Het is Schuberts enige werk voor solo dwarsfluit.

De hierboven aangehaalde brief van Schwind aan Schober vervolgt : *Nu schrijft hij al een hele tijd met grote ijver aan een oktet. Als men overdag bij hem komt, zegt hij hallo, hoe gaat het?, "goed", en schrijft verder, waarop men zich dan maar weer verwijdert.* Dit slaat op het oktet voor blazers en strijkers **D 803**, dat in maart 1824 gereed komt. Voor dit werk neemt Schubert een voorbeeld aan het zeer geliefde septet op.20 van Beethoven, maar voegt aan de bezetting een 2^e viool toe. Zoals reeds vermeld hergebruikt hij in het langzame

deel van dit oktet een thema van een duet uit *Die Freunde von Salamanka* (**D 326**), welk Singspiel hij bijna tien jaar eerder schreef.

Het Rosamunde-kwartet en het oktet zijn niet de enige bijzondere werken die in maart 1924 gereed komen. Ook het strijkkwartet in d-klein (**D 810**) ontstaat dan, met variaties op het thema van het reeds vermelde lied *Der Tod und das Mädchen* uit 1917. Over dit strijkkwartet bestaat een heerlijke anecdote, afkomstig van Franz Lachner, die, zelfs als zij niet op waarheid zou berusten, te mooi is om hier niet aan te halen. Deutsch heeft het verhaal als volgt genoteerd:

Op een dag begin 1826 bezocht Lachner zijn vriend in het huis naast de Karlskirche, waar Schubert een jaar tevoren was gaan wonen. Hij had toevallig geen zin om te werken en was blij met de afleiding. "Kom, laten wij koffie drinken!" Schubert haalde een oude koffiemolen, zijn juweel, zoals hij zei, uit de primitieve houten kast en begon, nadat hij de bonen had afgemeten en zijn bril had afgezet, te malen. Plotseling riep hij: "Ik heb het, ik heb het, jij roestig ding!" Hij slingerde de molen in een hoek en de bonen vlogen alle kanten op. "Ja, wat heb je dan, Franske?", riep Lachner. "O, zo'n koffiemolen, dat is zo iets heerlijks. De melodieën en de thema's komen je zomaar aangevlogen. Dat ra-ra-ra, dat doet het helemaal! Dat geeft je inspiratie, dat verplaatst je naar het prachtige rijk van de fantasie!" – "Dus het is je koffiemolen die componeert, en niet jouw hoofd?" zei Lachner lachend. "Ja, precies, Frans", riep Schubert, "het hoofd zoekt soms dagenlang naar een motief, dat dat kleine machientje dan zomaar in een seconde vindt. Hoor maar!" Het waren de thema's voor het grandioze strijkkwartet in d-klein, waarvan het tweede deel de variaties over het lied "Der Tod und das Mädchen" bevat. "Kom, Frans", zei Schubert, "nu zoeken we de bonen weer bij elkaar zodat wij eindelijk onze koffie krijgen.

Over datzelfde kwartet weet Lachner echter ook te berichten: *Dit kwartet, dat tegenwoordig de hele wereld verrukt en tot de meest grandioze scheppingen in zijn genre kan worden gerekend, vond echter allesbehalve algemene bijval. De eerste violist Sch.[uppanzigh], die wegens zijn hoge leeftijd ook niet echt voor deze taak berekend was, zei na het eerste doorspelen ervan tegen de componist: "Broertje, dat is niks, laat dat nou maar en houd je bij je liederen!", waarop Schubert de bladen muziek stilletjes bij elkaar zocht en voorgoed in zijn la stopte – een zelfverloochening en bescheidenheid, die men bij menig beroemde componist van tegenwoordig tevergeefs zal zoeken.*

De laatste werken

In oktober 1927 voltooit Schubert de cyclus *Winterreise* (**D 911**). Voor het 19^e lied, *Täuschung*, gebruikt hij een thema dat ook al voorkomt in het dansende middendeel van het lied *Die Wolkenbraut* ("Der Jager ruhte hingegossen") uit de opera *Alfonso und Estrella* (**D 732/11**) op tekst van zijn vriend Franz von Schober. Ook dit is zeker geen toeval: de Wolkenbraut (of het Wolkenmädchen) is een Loreley-achtige figuur die dansend de jager naar gouden hoogten, maar tenslotte naar zijn dood lokt, terwijl *Täuschung* gaat over het dansende dwaallicht waar de reiziger – in dit geval bewust – zich door laat lokken naar niet-bestaande warmte en liefde.

Tenslotte dienen nog twee werken te worden vermeld die beide in januari 1827 ontstonden: De Impromptus **D 935**, waarvan de derde, zoals reeds vermeld, op een thema uit de toneelmuziek van Rosamunde is gebaseerd, en de Fantasie voor viool en piano **D 934** met een derde deel op het thema, met variaties, van *Sei mir gegrüsst* (**D 741**) uit 1822. Dit werk verscheen weliswaar pas in 1850 in druk, maar werd al snel na zijn ontstaan uitgevoerd – helaas met niet al te veel succes, getuige enkele recensies. De musici hadden zich kennelijk niet voldoende voorbereid. Over de Impromptus heeft violist en componist Louis Schlösser in zijn herinneringen het volgende verteld: *...Ik had buiten pianoklanken gehoord en daarom de deur heel zachtjes geopend, om niet te storen; toen hij mij desondanks opmerkte en haastig naar mij toekwam, verzocht ik hem dringend om door te gaan en datgene waar hij mee bezig was af te maken, waarop hij meteen weer achter het instrument plaatsnam en mij even later de variaties van het Impromptu in Bes-groot liet horen. [...] Wat klonk dat spontaan! Hoe schitterden zijn ogen! Met onbeschrijfelijke opwinding luisterde ik naar de klanken -, en toch zou dit pianospel, wat de virtuositeit betreft, zich geenszins met de*

wereldberoemde Weense meesterpianisten kunnen hebben meten. Bij Schubert overheerste duidelijk de gevoelsuitdrukking van zijn binnenwereld boven zijn technisch kunnen. [...]

Er zou op het gebied van meermaals gebruikte thema's nog veel meer te vertellen zijn – vanaf de bewerkingen die Schubert zelf van sommige van zijn werken maakte, met name zijn pianobewerkingen van zijn Ouvertures "Im italienischen Stil" D 592 en 597 en zijn klavieruittreksels van de opera's *Alfonso und Estrella* en *Fierrabras*, tot aan de motivische verwantschappen die met wat goede wil overal te vinden zijn. De onvolprezen Reinhard Van Hoorickx, die zich intensief met deze materie heeft bezig gehouden, heeft er nog veel meer ontdekt, vaak echter maar enkele noten lang en afkomstig uit vrij onbekende, soms moeilijk toegankelijke werken. En Elizabeth Norman McKay heeft een lang artikel gewijd aan de dwarsverbanden tussen de cyclus *Winterreise* en de *Deutsche Messe*. Het zou nu te ver voeren om hier op alles in te gaan. Ik denk bovendien dat de wens (om overeenkomsten te vinden) vaak vader is van de gedachte. Want hoe zou zelfs een zo vruchtbaar en vindingrijk componist als Franz Schubert een duizendtal werken kunnen maken zonder af en toe eenzelfde ritme of opeenvolging van noten te gebruiken? Het mag juist als een wonder beschouwd worden dat hij kans zag, om in al die werken steeds iets origineels te vinden. Maar dáár heeft, voor zover ik weet, nog nooit iemand zich mee beziggehouden...

* Een bekende van Schubert, Benedikt Randhartinger, die echter volgens Deutsch sterker ging overdrijven naarmate hij ouder werd, vertelde tientallen jaren na Schuberts dood, dat deze twaalf liederenbundels aan uitgever Diabelli had verkocht voor 800 florijnen, terwijl alleen al *Der Wanderer* een winst van 36.000 florijnen opbracht.

Literatuur :

O.E. Deutsch, Franz Schubert. *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel 1978

O.E. Deutsch Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig 1964

O.E. Deutsch, Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*. Wiesbaden, 1983

Walter Dürr/Andreas Krause (ed.) *Schubert Handbuch*. Kassel, 1997.

Hans Frölich, *Schubert*, Ned. vert. Hans Hom, Amsterdam 1982

Hilmar/Jestremski, *Schubert-Enzyklopädie*, Tutzing 2004; lemmata *Zitate* en *Bearbeitungen*

Reinhard Van Hoorickx : *Schubert's Reminiscences of his Own Works*. The Musical Quarterly, vol.60, 1974

Elizabeth Norman McKay : *Einige Querverbindungen zwischen der Winterreise und der Deutschen Messe*. Brille nr 23 (juni 1999), p 111