

Franz Schubert: Winterreise

© Aart van der Wal, december 2009

Een niet onbelangrijke vraag is voor welk stemtype Schubert zijn liederen componeerde. In zijn liedmanuscripten is het de viool- of g-sleutel die domineert, met slechts een twintigtal met de notatie in de bas- of f-sleutel. Met enige voorzichtigheid mag dus worden aangenomen dat Schubert tijdens het componeren vooral aan een hogere zangstem moet hebben gedacht, waarbij dan nog komt dat hij zelf - zo blijkt uit de herinneringen van zijn tijdgenoten - over een hoge stem moet hebben beschikt. Dat Johann Vogel, die veel van Schuberts liederen zong terwijl de inkt bij wijze van spreken nog niet eens goed droog was, een baritonstem had, zegt in dit verband niet zoveel want hij stond erom bekend dat hij een groot stembereik had. In ieder geval vinden we bij Schubert niet zoiets als »für Tenor- oder Baßstimme«.

Ook *Winterreise* componeerde Schubert - weer afgaande op de notatie - voor de hogere zangstem, wat in dit geval (dus) neerkomt op die van de tenor (van een sopraan- of altstem kan om meerdere redenen geen sprake zijn, en al helemaal niet in *Winterreise*, waarin de hoofdrolspeler nu eenmaal geen vrouw kan zijn). Wie als tenor het stuk zingt, hoeft in principe niet te transponeren, aangezien de oorspronkelijke notatie niet hoeft te worden aangepast aan een afwijkend stemtype. De toonhoogte levert voor de tenor geen enkel beletsel op, maar voor de bas is dat bepaald niet zo, wat trouwens tevens kan gelden voor de toonafstanden.

Men hoeft geen echte purist te zijn om toch de stelling te verdedigen dat de muziek bij voorkeur zo dient te worden uitgevoerd dat de vertolking zo goed mogelijk het beeld benadert dat de componist voor ogen moet hebben gehad. Ik geef toe dat dit vaak neerkomt op alleen maar giswerk, maar toch, zoals in de Schubert-liederen, kunnen we in dat opzicht best een eind komen als we het idioom goed bestuderen en ons er min of meer mee hebben vereenzelvigd. Het is dan minstens wonderlijk dat in recensies niet of nauwelijks aandacht wordt besteed aan het *stemtype*, alsof de historie er niet in het minst toe doet.

Hoe serieus moeten we het toonsoortprobleem, zoals dat ontstaat bij afwijkende stemtypen, dan wel nemen? Schubert zelf is in alle gevallen zeker niet duidelijk. Een goed voorbeeld daarvan is het tiende lied van *Winterreise* ('Rast'), dat door Schubert in d-klein werd genoteerd, maar wel in zijn handschrift is voorzien van de toevoeging »ist aus C-moll zu schreiben«. 'Einsamkeit' (nr. 12) schreef Schubert eveneens in d-klein, maar in in de eerste druk - die Schubert onder ogen heeft gehad - staat het in b-klein, een bepaald niet gering verschil. Het is een probleem dat we veel vaker aantreffen: verschillen tussen handschrift en uitgave, maar ze komen ook voor in verschillende versies van Schuberts hand, zoals de componist ook ad hoc transponeerde als het zo uitkwam, waaruit blijkt dat het ook in die tijd niet ongebruikelijk was om de toonsoort aan te passen aan het voor de gelegenheid voorhanden zijnde stembereik. Toch moet worden bedacht dat transponeren *binnen* een cyclus gemakkelijk kan leiden tot (sterk) afwijkende relaties tussen de (getransponeerde) toonsoorten van de individuele liederen ten opzichte van het *oorspronkelijke* model, wat het dramaturgische geheel binnen het concept dan onaanvaardbaar aantast.

Dat neemt allemaal niet weg dat men zich altijd dient af te vragen of een specifiek stemtype bij de tekst en dus de voordracht daarvan past. In *Winterreise* is de hoofdpersoon een - zij het rijpe - jongeman en daarbij past toch eerder de tenor- dan de basstem en lijkt een zware mannenstem bij wijze van spreken *out of tune*. Dergelijke beperkingen lijken vandaag de dag evenwel niet meer geldig en baritons en bassen zingen evenzeer naar hartenlust de *Winterreise*, om dan van mezzo's en alten maar niet te reppen!

Een argument vóór een vrije omgang met de stemsoort ligt in het vermogen van de liedzanger(es) om een interpretatie te realiseren die de fantasie van de luisteraar dusdanig weet te prikkelen dat daardoor het stemtype naar de achtergrond wordt geschoven.

Dan is het minder »Der Klang als Vorstellung« maar meer »Die Lyrik als Vorstellung«. De Duitse mezzo Brigitte Fassbaender is een van de weinigen die dit in o.a. *Schwanengesang* volkomen overtuigend heeft aangetoond.

Concertvleugel of fortepiano

Een ander belangrijk aspect is de pianobegeleiding. De moderne concertvleugel met zijn vette klank geniet de twijfelachtige eer om bij de liedbegeleiding de boventoon te voeren, waardoor menigeen geneigd zal zijn om de pianopartij naar een octaaf hoger te transponeren. Maar ook in Schuberts tijd, zelfs met de in de bas veel lichtere, heldere fortepiano ter beschikking, vermeldt de componist in de partituur (*Die schöne Müllerin*, 'Des Müllers Blumen'): »NB. Die Begleitung dies Liedes kann füglich um eine Octave höher gespielt werden. Franz Schubert.« Hij hecht dus duidelijk aan de balans tussen zangstem en piano binnen de gegevenheid van de muzikale structuur.



Franz Schubert (1797-1828)

De keuze vóór de fortepiano is in ieder geval voor de hand liggend vanuit het historisch perspectief, maar het instrument klinkt - althans in het liedrepertoire - ook beter dan de concertvleugel en laat een uitgebreider expressiescala toe, wat zich ook in eenvoudige begeleidingsfiguren en toonherhalingen duidelijk manifesteert. De pianist weet zich ook voor minder problemen geplaatst waar het gaat om de juiste balans tussen zijn instrument en de zangstem (en dat geldt zeker voor de lage mannenstem!), terwijl accenten, gebroken drieklanken en arpeggio's gemakkelijker en vooral pregnanter worden gerealiseerd. De van nature droge(re), minder ver dragende bastonen ondersteunen het muzikale betoog aanzienlijk beter dan de dikkere en eerder volumineuze dan dragende pendanten van de moderne vleugel, die als zodanig de aandacht te zeer naar zich toe trekt waardoor het zwaartepunt van de vertolking zich naar de begeleiding verplaatst. Nee, dan de fortepiano met zijn relatief lichte soortelijk gewicht, zijn heldere samenklanken, onovertroffen transparantie en bijna natuurlijke accentuering, waardoor ook het basistempo zich bijna als vanzelf vestigt.

Er zijn inmiddels meer dan voldoende opnamen die de liedliefhebber op weg helpt naar niet alleen de appreciatie van de fortepiano als begeleidingsinstrument, maar tevens naar het maken van zinvolle vergelijkingen met de 'grote' concertvleugel (dat ze er in verschillende maten zijn en met gesloten of geopende klep worden bespeeld, doet er in deze context niet eens zo heel veel toe). En natuurlijk begrijpen we allemaal dat het verschil er voor bijvoorbeeld de sonates en de kleine pianostukken dus zeker niet minder toe doet.

Wat dan allemaal weer niet wegneemt dat een pianist met groot historisch besef (en Paul Lewis mag daar zeker toe worden gerekend) op een 'gewone' concertvleugel fenomenale resultaten kan bereiken. Het is dus wel duidelijk: het is niet gewoon simpel en overzichtelijk, niets is werkelijk zwartwit. Liever dus een topbegeleider op een vleugel dan een matige pianist op een prachtige fortepiano. Dat is dan wel weer een simpele afweging.

Het werk

Laat ik nog maar eens de indeling van Schuberts *Winterreise* opsommen. Het werk bestaat uit twee afdelingen, waarvan de eerste betrekking heeft op 12 gedichten uit de door de dichter Wilhelm Müller (1794-1827) gepubliceerde bundel *Urania, Taschenbuch auf das Jahr 1823* en de tweede uit de kort daarop verschenen gedichten in *Deutsche Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater*.

In 1824 werd de complete *Winterreise* gepubliceerd in *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten, herausgegeben von Wilhelm Müller, 2. Bändchen, Lieder des Lebens und der Liebe*. De uiteindelijke, door Schubert gehanteerde volgorde van de door Müller aan Carl Maria von Weber opgedragen gedichtencyclus is als volgt::

Müller	Schubert
Gute Nacht	1
Die Wetterfahne	2
Gefrorne Tränen	3
Erstarrung	4
Der Lindenbaum	5
Die Post	13
Wasserflut	6
Auf dem Flusse	7
Rückblick	8
Der greise Kopf	14
Die Krähe	15
Letzte Hoffnung	16
Im Dorfe	17
Der stürmische Morgen	18
Täuschung	19
Der Wegweiser	20
Das Wirtshaus	21
Irrlicht	9
Rast	10
Die Nebensonnen	23
Frühlingstraum	11
Einsamkeit	12
Mut!	22
Der Leiermann	24



Wilhelm Müller (1794-1827)

Schubert had, nadat hij in eerste aanleg alleen over *Urania* beschikte en pas later de volledige bundel leerde kennen, de nog ontbrekende gedichten in de door hem gewenste volgorde eenvoudig naar zijn eigen inzichten ingevoegd.

Het eerste deel van de precies in twee helften opgesplitste cyclus eindigt met 'Einsamkeit'. Er bestond geen plan om de cyclus voort te zetten, want Schubert schreef in het manuscript bij de slotnoten 'finis', dus 'einde'. Pas in de herfst van 1827 kwam Schubert alsnog in het bezit van Müllers tweede dozijn gedichten en sloeg hij vrijwel onmiddellijk aan het componeren ervan. Vandaar dat de tweede helft begint met het energieke 'Die Post', dat de cyclus als het ware weer nieuw leven inblaast. Het is deze op het eerste gehoor nogal onlogische overgang die her en der de nodige kritiek heeft opgeleverd en waarvoor zeker wel iets te zeggen valt. Er gaapt

een vrijwel onoverbrugbare kloof tussen het deolsate 'Einsamkeit' en het bijna schallende 'Die Post'.

De cyclus *Die schöne Müllerin* vormt de gesloten muzikale uitbeelding van een energieke jongeman die een aantrekkelijke molenaarsdochter ontmoet met alle daarmee samenhangende gevoelens van liefde, hoop en twijfel, waarna de jager opduikt en teleurstelling vervolgens overgaat in wanhoop en dood. De natuur neemt in deze gebeurtenissen een concrete gestalte aan, is onlosmakelijk onderdeel van het gehele decor.

Hoe anders verloopt het in de *Winterreise*, waarin de geliefde al aan het begin van het werk is verloren en het leed de 'wanderer' stevig in zijn greep heeft en hem niet meer loslaat, alle illusies ten spijt. Er is alleen reflectie, geen toekomst. De liederen behelzen ook geen vast opeenvolgend patroon, zijn niet gestoeld op elkaar logisch opvolgende gebeurtenissen, terwijl de meest wezenlijke gebeurtenis al in het eerste lied achter de ongelukkige ligt. Daarom was het ook mogelijk om een van de originele dichtbundel afwijkende volgorde te kiezen, het draait allemaal uitsluitend om het noodlot dat zich zowel in de natuur als in 'Die Post' en de 'Leiermann' weerspiegelt. Waar de *Müllerin* naar buiten is gekeerd, richt *Winterreise* zich naar binnen, waarbij het speelse element geheel en al is verdwenen.

Een ander wezenlijk verschil is de huiveringwekkende eenvoud en het afscheid van esthetische schoonheid, waardoor het niet meer mogelijk is om deze liederen met onverplichtende schoonheid te associëren: hier gaat het door merg en been, vooruitlopende op wat in 'Der Doppelgänger' nog tot de uiterste grens zal worden verkend. Joseph von Spaun (1788-1865), die Schubert voor het eerst ontmoette als medeleerling op het 'Stadtkonvikt' en waaruit een levenslange vriendschap ontstond, schilderde de eerste kennismaking met de *Winterreise*:

»Schubert wurde durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er nur: "Nun, Ihr werdet es bald hören und begreifen." Eines Tages sagte er zu mir: "Komme heute zu Schober. Ich werde Euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig zu sehen, was Ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei anderen Liedern der Fall war." Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze *Winterreise* durch. Wir waren über die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte, es habe ihm nur ein Lied, 'Der Lindenbaum', gefallen. Schubert sagte hierauf nur: "Mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden Euch auch noch gefallen." Und er hatte recht, bald waren wir begeistert von dem Eindruck der wehmütigen Lieder, die Vogl [Johann Michael Vogl (1768-1840), een bariton met ook in hoge ligging een uitzonderlijke stemomvang en een warm pleitbezorger van Schuberts liedkunst, die in de première van *Fidelio* op 23 mei 1814 de rol van Pizarro vertolkte] meesterhaft vortrug.«

In de pers waren de reacties gemengd. De Weense »Theaterzeitung« concludeerde dat Schubert [zijn] gevoelens zo in tonen had weergegeven, dat alleen iemand zonder hart ze onaangedaan kon zingen of aanhoren. De toonaangevende »Allgemeine Musikalische Zeitung« oordeelde dat het weliswaar een goed lied was geworden, maar dat het er geen vierentwintig hadden behoeven te worden. In München haalde de »Allgemeine Musik-Zeitung« er de neus voor op. Daar was men sowieso geen voorstander van liedercycli.

De *Winterreise* dateert uit Schuberts laatste levensjaar, onder grote fysieke en geestelijke belasting. Zijn ziekte rukte verder op en hij werd geplaagd door hevige hoofdpijnaanvallen en chronisch geldgebrek, maar desondanks liet zijn energie hem niet in de steek, met onmiddellijk na de liederencyclus het van levensvreugde vervulde, grootse pianotrio in Es en een tweede serie impromptu's, afgewisseld door nieuwe liederen.

Schubert heeft aan de *Winterreise* als aan geen andere liederencyclus lang gevijld en geslepen, maar er was nauwelijks brood op de plank en uiteindelijk moest hij er afstand van doen. De Weense muziekuitgever Haslinger kreeg het dringende verzoek om in ruil voor de eerste liederen van de cyclus althans enige contanten ter beschikking te stellen, opdat de arme componist tenminste soep en medicijnen kon bekostigen. Haslinger overzag de situatie en betaalde voor ieder aangeleverd lied een gulden. In het voorjaar van 1828 had Schubert nog gezegd: "Was wird aus mir armem Musikanten? Ich werde wohl im Alter wie Goethe's Harfner an die Türen schleichen und um Brot betteln müssen!"

Uit het manuscript van de eerste afdeling van de cyclus blijkt dat het eerste afschrift van 'Gute Nacht' in februari 1827 ontstond. Evenals in *Die schöne Müllerin* is het ritme in het openingslied verwant aan de wandelpas, »Mäßig, in gehender Bewegung« luidt het tempovoorschrift, maar wat een verschil! We staan aan het einde van de gebeurtenis, de jongeman heeft afscheid genomen, maar waarom?

Zijn liefde werd niet beantwoord, zij gaf de voorkeur aan een ander, zijn leven is daardoor in een klap zinloos geworden en hij verlangt naar het einde. De onregelmatige accenten (tenuti) verstoren de voortgaande beweging, maar het zijn eerder zuchten dan onderbrekingen, want er is geen enkele reden om nog achterwaarts te kijken of op zijn schreden terug te keren. De wending naar F is geen zonnestraal, maar verwijst naar andere tijden, toen het geluk op zijn hand leek: »Das Mädchen sprach von Liebe«, de herhaling in Bes is niets anders dan bittere ironie, die in de klaagzang oplost. Grote vertolkers vinden hun weg in deze ijskoude wereld van verloren illusies, minder grote zoeken ten onrechte hun heil in overdreven pathos en een hang naar sentimentaliteit.

Het muzikale drama ontvouwt zich vanuit de tekst en het is essentieel om geen 'verbeteringen' aan te brengen, zelfs als sprake lijkt van verschrijvingen. Wezenlijk zijn in nr. 4: 'Mein Herz ist wie *erfroren*' ; in nr. 9: 'Unsere Freuden, unsere *Wehen*' (hier ten onrechte vervangen door *Leiden*); in nr. 20: 'Weiser stehen auf den *Straßen*' (helaas nu *Wegen*).

Van de *Winterreise* zijn twee manuscripten overgeleverd, waarvan het eerste door talloze correcties en allerhande toevoegingen niet meer te ontcijferen is. Dit maakte een tweede versie noodzakelijk, maar ook hierin bracht de al bedlegerige componist nog vele wijzigingen aan, vooral in 'Die Wetterfahne'.



Johann Michael Vogl (1768-1840)

Het gehele werk ademt de meesterlijke componeertechniek van Schubert in zijn laatste jaren, met daarin tal van nieuwe expressieve en harmonische elementen, zoals in 'Die Wetterfahne', 'Die Krähe', 'Letzte Hoffnung' en 'Irrlicht'. Ook in termen van rauwe natuurschildering laat Schubert zijn tijdgenoten ver achter zich. De vele nieuwe invallen en de vooruitstrevende compositietechniek kunnen nauwelijks toegeschreven worden aan een componist - zijn vrienden spraken van zijn ziekelijke uiterlijk - die zich geconfronteerd zag met zijn spoedige levenseinde, maar mogelijk is de passende verklaring dat de ook door depressies geplaagde Schubert veel vreugde zal hebben beleefd aan de beheersing van de muzikale materie en daarmee aan zijn vermogen om die volledig naar zijn nog steeds bijzonder creatieve hand te zetten.

Natuurlijk ligt het voor de hand om het sombere, troosteloze beeld van de *Winterreise* in verband te brengen met Schuberts ziekte, waardoor hij, net dertig, al in de winteravond van zijn leven was aanbeland, maar we zien dan over het hoofd dat hij ook toen de frisse, verwachtingsvolle lente in zijn muziek liet doorklinken. Terwijl anderzijds de jonge Schubert grote dramatische ontwikkelingen in staat was, zoals in 'Gretchen am Spinnrade', 'Die Junge Nonne', 'Hagars Klage' en 'Die Gesänge des Harfners'.

Zeker, *Winterreise* stijgt ver uit boven de conventionele lyriek, gaat langs muzikaal vormgegeven emotionele afgronden die toen nog ongekend waren en voert na een lange lijdensweg naar het slot, 'Der Leiermann', waarin in twee gelijke strofen het hopeloze beeld wordt geschilderd en in de derde de vraag zonder antwoord blijft, omzoomd door de lege kwint in de linkerhand die de oude lier symboliseert, zo karakteristiek getroffen en zo onzegbaar eenzaam.

Het ziet er op papier zo eenvoudig, zo Spartaans uit, eigenlijk monotoon, zonder veel opzienbarende modulaties en dynamiek, maar als het gezang zich van de bijna onbeweeglijke, bijna mechanische pianobegeleiding losmaakt is het hartverscheurend. Het is de 'wanderer' die zo lang heeft gezocht naar vergetelheid en het is de orgelman die onze wanhopige vriend met zijn misère, zijn illusies, zijn woede en vertwijfeling in het winterse landschap als enig menselijk wezen tegemoet treedt met zijn eigen verloren hoop en verwachting: 'Und er läßt es gehen, alles wie es will, dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still'.

In *Winterreise* trok Schubert een nieuw expressief vocabulaire open, waarin het interval van de hele secunde een centrale rol is toebedacht en die als zodanig in hoge mate de gevoelsuitdrukking bepaalt. Er gaat een ongekende innerlijke kracht van uit die bij wijze van spreken dwars door het metrum loopt.

In Charles Rosens »The Romantic Generation« (dat min of meer als de opvolger van diens beroemde »The Classical Style« kan worden beschouwd), wordt met succes de stelling verdedigd dat het in de lyriek van de eerste helft van de negentiende eeuw draait om de herinnering en dat Schubert zich in zijn *Winterreise* associeerde met de 'herinneringslast' van Wilhelm Müller. Het zijn de kwellende herinneringen die als een rode draad door het werk lopen en aan het einde ervan niet worden weggenomen als de dood daadwerkelijk in het spel lijkt te komen: juist voordat deze zich als zodanig manifesteert, stopt de vertelling en blijven de pijnlijke herinneringen bestaan. Zo blijft het drama als het ware onopgelost in de gedachten van de toehoorder achter.

Het valt eenvoudigweg niet goed voor te stellen dat Schubert midden in het tijdperk van de toen heersende biedermeierstijl stond, met zijn huiselijke warmte en knusheid, met de 'boze' wereld buitengesloten. Dat de jonge Schubert zich daarin zo thuis moet hebben gevoeld blijkt wel uit zijn juist voor de huiskamer bedoelde (vierhandige) pianostukken, die zozeer in die geest geschreven zijn en mijlenver afstaan van zowel de *Winterreise* als de impromptus en de niet door Schubert, maar door de Weense muziekuitgever onder de titel *Schwanengesang* verzamelde en gepubliceerde liederen.



Schubertiade met Schubert aan de piano (tekening van Moritz von Schwind, 1868)