



Bariton Henk Neven verleent medewerking aan Schubertiade

Over vertalingen, hertalingen en herdichtingen van Schubertliederen

Schubert Stichting gaat samenwerkingsverband aan met Mahler Stichting

Jaargang 14
februari 2010

INHOUD

Redactioneel.....	1
Schubert Stichting presenteert Schubertiade	2
Over vertalingen, hertalingen en herdichtingen van Schubertliederen.....	3
'Im wunderschönen Monat Mai': een eigentijdse ode aan de liedkunst	9
Franz Schubert - Verzinsels en werkelijkheid.....	10
Sakuntala.....	15
Schubert en de Rieders.....	24

COLOFON

De nieuwsbrief van de Schubert Stichting verschijnt eenmaal per jaar. Mededelingen, wetenswaardigheden en korte artikelen kunnen worden ingezonden. Opgenomen artikelen weerspiegelen niet noodzakelijkerwijs de zienswijze van de redactie. © Auteursrechten voorbehouden, overname van artikelen slechts met toestemming van de auteur en de redactie. ISSN nieuwsbrief: 1568-9689.

SCHUBERT STICHTING

Opgericht: 4 augustus 1993

Comité van Aanbeveling:

Elly Ameling
Pierre Audi
Drs Ton Boersma
Mr Job Cohen
Prof. Dr Walther Dürr
Prof. Dr. Ernst Hilmar
Aukelien van Hoytema
Dr. Wolfgang Paul

Bestuur:

Mr. Paul Steinhauser, *voorzitter*
drs. Tjeerd de Zoeten, *penningmeester*
drs. Mischa Spel, *bestuurslid*
drs. Hermine Sterringa, *bestuurslid*

Bureau:

Vincent Verheijen, *directeur*
Graaf Florisstraat 11-3,
1091 TD Amsterdam
Telefoon: 020-4631899
Internet: www.schubert.nl
E-mail: info@schubert.nl

Medewerkers:

Elsa van Maren

VRIENDEN VAN DE SCHUBERT STICHTING

Particulieren en fondsen die zich betrokken voelen bij de bevordering en bestudering van de liedkunst steunen de Schubert Stichting. In overleg kan een gift bestemd worden voor een specifieke doelstelling. Muziek liefhebbers kunnen de Schubert Stichting ook steunen via een zogenoemde schenking per notariële akte. Deze vorm van steun is 100% fiscaal aftrekbaar en geldt voor minimaal 5 achtereenvolgende jaren. Voor de hoogte van het bedrag gelden geen beperkingen en u kunt dit bedrag elk jaar als aftrekpost opvoeren. Bij een minimum van € 250,-- per jaar neemt de Schubert Stichting de notariskosten voor haar rekening. Wilt u de stichting na uw overlijden gedenken, dan kunt u dit in een testament laten vastleggen. Hoe u dit wilt doen, via een legaat of erfstelling, kunt u geheel zelf bepalen.

REDACTIONEEL

door Vincent Verheijen

Geachte donateurs,

Voor u ligt de jaarlijkse nieuwsbrief van de Schubert Stichting. Na ruim acht jaar werkzaam te zijn geweest als voorzitter nam drs. Jaap van Balen vorig jaar afscheid van de stichting. Wij danken Jaap voor zijn niet aflatende betrokkenheid bij onze activiteiten en het gastvrij onthaal waarop wij tijdens bestuursvergaderingen in zijn woning steeds mochten rekenen. Mr. Paul Steinhauser, die al enige jaren deel uitmaakt van ons bestuur, volgt Jaap van Balen op als voorzitter. In het dagelijks leven is hij werkzaam als advocaat, gespecialiseerd in intellectueel eigendomsrecht. Wij wensen Paul veel succes toe.

De stichting blikt terug op een geslaagde Schubert Masterclass 2009. Sinds 1995 vonden er acht succesvolle edities plaats waaraan in totaal 118 musici deelnamen, afkomstig uit 21 lan-

den. Ondanks dat goede resultaat acht de stichting het noodzakelijk om zich te heroriënteren, om innovatie na te streven. In het beste geval schept vernieuwing een verruiming van financieringsmogelijkheden. Dat is van belang omdat de subsidiemogelijkheden werden ingeperkt door een veranderd subsidieklimaat. Halverwege 2008 volgde er immers voor veel cultuurfondsen een ommekeer toen de kredietcrisis een einde



De scheidende voorzitter.



De nieuwe voorzitter.

maakte aan de hoge inkomsten uit het eigen vermogen. Desalniettemin verwachten wij in 2011 weer een masterclass te kunnen realiseren, zij het in gewijzigde vorm. In dat jaar is het een eeuw geleden dat Gustav Mahler stierf (18.05.1911). Zowel de Mahler Stichting als de Schubert Stichting beschouwen dat herdenkingsjaar als een goede gelegenheid om een samenwerkingsverband aan te gaan, om mede daardoor een financieel draagvlak te scheppen voor een bijzondere editie. Het spreekt voor zich dat bij een dergelijke masterclass zowel liederen van Mahler als van Schubert zullen klinken. Jard van Nes, mezzosopraan en David Selig, piano zullen liederen van Mahler behandelen. Robert Holl, bas-bariton en Rudolf Jansen, piano bespreken wederom Schuberts liederen. Beide componisten komen evenredig aan bod tijdens de dagelijkse middag- en avondsessies. Deze masterclass zal gedurende vier dagen plaatsvinden in de Beurs van Berlage. Daartoe zullen acht liedduo's geselecteerd worden, met specialisaties in Schubert en Mahler. Traditiegetrouw wordt de masterclass afgesloten met een slotconcert, ditmaal enkel door de deelnemers. In onze volgende nieuwsbrief zullen wij u nader informeren over deze editie. In het kader van muziekeducatie zullen vertegenwoordigers van beide stichtingen ook een aantal scholen bezoeken (voortgezet onderwijs) teneinde jongeren te stimuleren om de masterclass bij te wonen en kennis te nemen van de Duitstalige liedkunst.

De Schubert Stichting realiseert op zaterdag 22 mei a.s. in de Beurs van Berlage een Schubertiade met een uniek programma. Het programma bestaat uit composities op thema's die Schubert twee of meer keren gebruikt heeft. Dat begint al heel vroeg, nl. in 1812 als Schubert 15 jaar oud is, en geeft een boeiend beeld hoe hij met zijn thema's speelde en varieerde (zie ook "Schuberts hergebruik van eigen thema's", nieuwsbrief 2009). Anders dan eerder aangekondigd zal violist Daniel Rowland niet deelnemen aan dat concert. De bezetting van het ensemble bestaat uit Henk Neven, bariton, Daria van de Bercken, piano, Hebe Mensinga, viool, Lonneke van Straalen, viool, Richard Wolfe, altviool, Jan Bastiaan Neven, cello en Matthew Midgley, contrabas. Genoemde musici hebben een hechte speelstijl ontwikkeld, ook al in eerdere jaren van samenwerking binnen de kamermuziekconcertpraktijk. Hun ensemblespel klinkt uiterst homogeen en wordt gekenmerkt door ingehouden perfectie. Wij hopen u te kunnen begroeten bij die ongetwijfeld bijzondere Schubertiade. Na afloop is de bar geopend en is er gelegenheid om elkaar te ontmoeten. Ik wens u tot besluit veel leesplezier toe.

SCHUBERT STICHTING PRESENTEERT SCHUBERTIADDE

Zaterdag 22 mei. Aanvang: 20:15 uur, Beurs van Berlage, Amvest Zaal

Daria van de Bercken, piano
Henk Neven, bariton
Hebe Mensinga, viool
Lonneke van Straalen, viool
Richard Wolfe, altviool
Jan Bastiaan Neven, cello
Matthew Midgley, contrabas



Daria van de Bercken, piano vertolkt de "Wandererfantasie"

1. a. Fragment in C voor strijkkwartet D3 (vermoedelijk uit 1812)
b. Andante in C voor piano D29 (1812)
c. 2e deel van strijkkwartet in Bes D36 (1813)
2. a. Quell' innocente figlio, compositieoefeningen voor Salieri, (1812) nr.1 in F
b. Der Jüngling am Bache D30 (1812)
3. a. Menuet uit het derde deel van strijkkwartet in C D32(1812)
b. De 2e van de Zwölf Wiener Deutsche D128, ook in C (1812)
4. a. Der Wanderer D489 (1816)
b. Fantasie in C voor piano "Wandererfantasie" (1822)
5. a. Der Tod und das Mädchen D531 (1817)
b. Stijkkwartet D810, 2e deel (variaties)
6. a. Die Forelle D550 (1817)
b. "Forellenkwintet" in A, 4e deel, thema en variaties (1819)
7. a. Sei mir gegrüsst D741 (1821-2)
b. Andantino uit de fantasie in C voor viool en piano D934 (1827)

Toegang inclusief pauzedrankje

€ 19,50; € 17,50; Vrienden van de Schubert Stichting/CJP/Pas65/Stadspas/OV
Studentenkaart/Conservatoriumstudenten

Kaartverkoop

Kassa Beurs van Berlage

Damrak 243, Amsterdam

Telefoon: 020-521 75 75

Geopend op dinsdag t/m vrijdag 14.00-17.00 uur en twee uur voor aanvang van een concert.

Tickets zijn ook verkrijgbaar bij de AUB Ticketshop: Leidseplein 26, zijde Leidsepleinterras
Informatienummer: 020 - 7959950

OVER VERTALINGEN, HERTALINGEN EN HERDICHTINGEN VAN SCHUBERTLIEDEREN

door Elsa van Maren

Hoe vaker mij Nederlandse versies onder ogen komen van met name de gedichten waar Schubert zijn liederen op componeerde, hoe meer ik mij afvraag wat iemand er toe brengt dit te gaan doen en wat het nut ervan is. Want het fenomeen is weliswaar niet nieuw, maar neemt de laatste jaren duidelijk in omvang toe.

Er kunnen volgens mij eigenlijk maar drie redenen zijn om het vertalen van een liedtekst te ondernemen. Ten eerste de wens om de inhoud voor Nederlandstalige toehoorders of zangers te verduidelijken. Ten tweede een zekere afkeer van het in onze oren ouderwetse idioom van de tijd waarin deze teksten geschreven werden, namelijk de romantiek of de late Duitse klassiek, en de behoefte om hier een modernere interpretatie van te geven. En ten slotte de afkeer van het Duits, hetzij uit gemakzucht - naamvallen liggen moeilijk in een taalgebied waar men zijn best doet de laatste restanten ervan te verdonkeremen - hetzij mogelijk ook vanuit een onbewuste maar nog steeds sluimerende afkeer van de taal als gevolg van de laatste wereldoorlog. Er is hoe dan ook sprake van een grote verwaarlozing van het Duits, hetgeen een betreurenswaardige verarming van onze culturele bagage tot gevolg heeft. Wij denken al gauw dat we het Duits ook zo wel kunnen begrijpen en beseffen dan niet, hoeveel ons juist ontgaat doordat we de taal niet in al haar finesses beheersen.

Kun je een lied goed interpreteren zonder de inhoud zo volledig te begrijpen dat je deze als het ware verinnerlijkt? Dat denk ik niet. Toch gaan vele jonge mensen met een mooie stem maar met een gebrekkige kennis van het Duits naar het conservatorium in de hoop op een carrière als liederenzanger. Zij zullen Duitse liederen echter in het Duits moeten kunnen zingen, dus voor hen zou een niet-rijmende, niet-metrische maar wel zeer accurate vertaling veel nuttiger zijn dan een "zingbare", waarin de schoonheid én de diepere betekenis van de oorspronkelijke tekst vaak noodgedwongen ten onder gaan. Het zijn echter vooral deze laatste die in zwang zijn. Gemaakt door liefhebbers van Schubert die hopen, hun teksten nog eens in het Nederlands door een échte zanger te horen uitvoeren, of door een Jan Rot, die zich zo ergert aan de oorspronkelijke tekst alsmede de wijze waarop deze gezongen wordt, dat hij "er niet naar kan luisteren". En Jan Rot, het moet worden toegegeven, doet dit niet onverdienstelijk. Hij heeft er dan ook voor gekozen om de teksten te "hertalen", zoals hij dat noemt, dat wil zeggen: door hier en daar een loopje met de inhoud te nemen; bijvoorbeeld door de impliciete pedoseksuele lading van Erlkönig expliciet te maken ("Oom Harry") of door "Röslein auf der Heide" te veranderen in "Roos uit Hoogerheide".

Over zijn hertaling van Winterreise zei Rot in "Luister" van Maart 2003 o.m.: "Ik wilde van die Anton Pieck-plaatjes af. Wil je het nu dezelfde impact geven als het toen had, dan moet je dat romantische beeld van de zwervende vreemdeling met zijn lange zwarte jas en zwarte hoed vergeten. Ik stelde me een jongen in een bomberjack voor." En het is hem vervolgens gelukt om een echte zanger, namelijk Maarten Koningsberger, voor zijn werk te interesseren, hetgeen in de pers en elders zowel enthousiaste als uiterst negatieve reacties heeft opgeleverd. Want Koningsberger, aanvankelijk sceptisch en terughoudend, heeft zich door Rot laten overhalen en is, samen met pianist Roger Braun, de uitdaging aangegaan om niet alleen deze "Winterreis" op de plaat te zetten, maar zich hiervoor ook een heel andere zangstijl eigen te maken die het midden houdt tussen pop en klassiek.

De meeste vertalers echter trachten een zowel metrische als rijmende als inhoudelijk accurate versie van de gedichten te produceren. Dat dit vaak onvermijdelijk ten koste van de poëzie gaat, zal misschien in de huiskamer niet altijd als bezwaarlijk worden beschouwd - voor wie wil zingen, is de tekst meestal bijzaak. (Maar hoeveel Schubert wordt er eigenlijk nog in huiskamers gezongen?) Overigens valt bij de hieronder genoemde "herdichtingen" van Lau Kanen wel op, dat in vertalingen van de echte grote dichters - Goethe, Schiller - het poëtische element beter bewaard lijkt te kunnen blijven. Twee bundels van dergelijke vertalingen werden onlangs onder de aandacht van de Schubert Stichting gebracht. De eerste is de onlangs in druk verschenen vertaling van Winterreise door Frederik Menning¹, de andere een in boekvorm uitgebrachte "herdichting" van een honderdtal gedichten door Lau Kanen², waaronder echter niet de Winterreise. Maar Lau Kanen heeft deze cyclus wel degelijk ook vertaald, het resultaat is te vinden op de "Lied and Art Song Texts Page" op internet. Deze onvolprezen website biedt trouwens nog vele andere vertalingen van zijn hand, in totaal 502, bijna allemaal van Schubert-liederen.

Wat opvalt bij het lezen van deze vertalingen, is dat ieder zijn eigen manier heeft om problemen op te vangen. Kanen last nogal eens een verkeerde klemtoon of een extra lettergreep in, Menning gebruikt stoplappen, met als hoogtepunt het einde van Der Leiermann : Wonderlijke oude - / één en één is twee - / doe jij op je orgel / met mijn liedjes mee? Nu zou het natuurlijk ontzettend verleidelijk zijn om verschillende versies van dezelfde tekst met elkaar te gaan vergelijken en kritisch te becomingariëren. Dat is echter tevens een onderneming waar je eindeloos mee door kunt gaan en die m.i. het totale werk van de diverse vertalers tekort doet. Ik zal er daarom maar op goed geluk één voorbeeld uitzoeken waar weinig kritische woorden aan besteed hoeven te worden.

De oorspronkelijke tekst van het laatste couplet van het vierde lied, Erstarrung, van Winterreise, luidt :

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

Jan Rot vertaalt dit als volgt :

'Mijn hart is doodgevroren / Haar beeld verstijfd in ijs / Wordt ooit mijn hart herboren / Smelt ook mijn beeldbewijs'

Bij Lau Kanen wordt dit:

Mijn hart is als gestorven, / Haar beeld daarin verstard; / Gaat ooit mijn hart weer smelten, / dan vloeit zij uit mijn hart!

En bij Menning:

Mijn hart is als bevroren / Zo heeft zij het verstarde / Zal ooit mijn hart weer smelten, / versmelt zij met mijn hart.

Kort gezegd: bij Jan Rot overheerst de fantasie, bij Kanen de liefde voor de taal en bij Menning de empathie.

Maar dit soort vergelijkingen geeft geen antwoord op de vraag naar het waarom of waartoe. Menning en Kanen geven er ook geen duidelijk antwoord op. Robert Holl noemt dit soort vertalingen 'eigenlijk overbodig', en ik sluit me daarbij aan; want de vraag blijft, wie er wat aan heeft, buiten de vertalers zelf. Voor hen is het een uitdaging, deze teksten zo goed en zo mooi mogelijk op papier te krijgen - en daar kun je lang mee bezig blijven. Het heeft echter wel een zéér positieve kant : zij bewijzen dat er toch nog steeds mensen in Nederland zijn die het Duits beheersen en liefhebben. En dat doet deugd.

Enkele vertalingen uit bovengenoemde bundels :



Winterreise (Caspar David Friedrich)

Frederik Menning : Op winterreis

1. Goedenacht

Als vreemdeling gekomen,
als vreemdeling gegaan.
Ik zag in lentedromen
de bloemen nooit vergaan.
Het meisje sprak van liefde,
de moeder zelfs van trouw,
maar toen het hun geriefde,
werd zij een anders vrouw.

Ik heb niet voor het kiezen
het tempo van mijn reis
en niets meer te verliezen
op deze winterreis.

Het maanlicht brengt tot leven
mijn schaduw aan mijn zij.
Met hem volg ik, verdreven,
het wildspoor in de wei.

Ik moet ervoor bedanken
te worden weggejaagd.
Als dolle honden janken,
weet ik mij al belaagd.
De liefde houdt van zwerven,
God heeft dat zo bedacht,
net als het moeten sterven.
Ja, liefje, goedenacht!

Je in je droom te storen
zou slecht zijn voor je rust.
Je zal mij dus niet horen,
je niet van mij bewust.
Ik schrijf in het voorbijgaan
je deur vol "Goedenacht",
opdat je erbij stil zal staan,
hoezeer ik aan je dacht.

16. Laatste hoop

Hier en daar hebben de bomen
nog wat bonte blaadjes aan
en ik blijf bij zulke bomen
telkens in gedachten staan.

Kijk ik naar dat ene blaadje,
ben ik het hoopvol gezind;
als de wind speelt met het blaadje,
hoop ik dat het blaadje wint

Ach, en valt het toch ter aarde,
valt ermee mijn hoop ook af,
val ikzelf ermee ter aarde.
Ween ik op mijn hoop zijn graf.

20. De wegwijzer

Waarom mijd ik toch de wegen,
die de and're zwervers gaan,
en zoek ik verborgen stegen,
die niet op de kaarten staan?

Waarom schuw ik toch de mensen,
als ik hun niets heb misdaan?
Welke wereldvreemde wensen
drijven mij bij hen vandaan?

Wijzers zie ik langs de straten,
wijzend naar de steden toe.
en toch zwerf ik maar gelaten,
rusteloos en levensmoe.

Ik zie ook een wijzer wijzen,
onverbiddeijk en stug,
naar een weg die ik moet reizen,
die nog niemand ging terug.

Lau Kanen: Schubert in het Nederlands

p.99 - **De dood en het meisje**
(Der Tod und das Mädchen, Claudius)

Het meisje:

"Ga verder, ach, ga verder!
Ga weg, jij beend'renman!
Ik ben nog jong, ga verder!
Ik smEEK: raak mij niet aan."

De dood:

"Geef mij je hand, jij wezen teergeleed;
'k Ben vriend en kom hier zonder wapen.
Wees welgemoed! Ik ben niet wreed,
'k Laat zacht je in mijn armen slapen."

p. 199 - **Nabijheid van de geliefde vriend**
(Nähe des Geliebten, Goethe)

Ik denk aan jou, als mij het zongeschitter
Uit zee toestraalt;
Ik denk aan jou, wanneer het maangeglitter
Op 't water dwaalt.

Ik zie jouw beeld, als op de verre wegen
Het stof opzweeft;
In diepe nacht, als in de nauwe stegen
de zwerver beeft.

Ik hoor jouw stem, als ginds met donker fluist'ren
Het water stijgt,
In 't stille bos, daar loop ik vaak te luist'ren,
Als alles zwijgt.

Ik ben bij jou, al ben je nog zo verre.
Je bent dichtbij!
De zon zinkt weg. zó lichten weer de sterren.
Was jij bij mij!

p.229 - **Zaligheid**
(Seligkeit, Hölty)

Vreugden ongeteld
Bloeien in 't hemels veld:
Engelen en verlichten
Gelijk men onderrichtte.
Kon ik daar maar zijn,
Eeuwig vrolijk zijn!

Ieder krijgt zijn buit
'n Engel van een bruid.
Harp en psalter zingen
En de zielen swingen.
O, dat lijkt mij fijn,
Eeuwig wou 'k daar zijn!

'k Ben nog niet gevlogen,
Lachen Laura's ogen.
Blikken die mij vragen:
Hou toch op met klagen.
Met zo'n zalig dier
Blijf ik eeuwig hier!

¹ Frederik Menning, Op winterreis. Naar gedichten van Wilhelm Müller en muziek van Franz Schubert. Amsterdam, 2009.

² Lau Kanen, Schubert in het Nederlands. Herdichting van zijn liedteksten. Breda 2009

MASTERCLASS VOOR LIEDDUO'S IN HET CONSERVATORIUM VAN AMSTERDAM

Pianist Rudolf Jansen geeft op 16, 17 en 18 februari a.s. een masterclass voor liedduo's in de Sweelinckzaal van het Conservatorium van Amsterdam met als onderwerp de liederen van Schumann en Mahler; dagelijks van 10.00 tot 13.15 uur en van 14.00 tot 17.15 uur. Deze masterclass is voor het publiek gratis toegankelijk.

IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI een muziektheatrale ode aan de liedkunst van Schubert en Schumann

Op 27 februari staat Reinbert de Leeuw met Im wunderschönen Monat Mai op het programma van AskolSchönberg, een muziektheatrale ode aan de liedkunst van Schubert en Schumann met in de hoofdrol actrice Barbara Sukowa. Deze bewerking werd in 2008 bekroond met een Edison. Voor de Vrienden van de Schubert Stichting geldt een speciale korting als zij kaarten voor dit concert willen bestellen. U betaalt slechts € 18,50 in plaats van € 23,-. U kunt telefonisch kaarten bestellen bij de kassa van het Muziekgebouw aan 't IJ: 020 788 20 00 o.v.v. 'Schubert-vrienden' (maandag t/m zaterdag van 12.00 - 19.00 uur). Bestellen kan t/m 20 februari.

Concertinformatie:

27 februari 2010, aanvang 20.15 uur, Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ



Reinbert de Leeuw

Im wunderschönen Monat Mai (driemaal zeven liederen naar Schumann en Schubert)

Detlev Glanert

Vergessenes Bild

Gestalt op. 32

Geheimer Raum

AskolSchönberg

stem Barbara Sukowa

dirigent, piano Reinbert de Leeuw

Romantische expressie en moderne abstractie, theatrale weelderigheid en technische soberheid: uitersten die elkaar in de muzikale belevingswereld van Reinbert de Leeuw en Detlev Glanert niet uitsluiten. Voor de vele liefhebbers van De Leeuws visie op de Romantiek staat opnieuw zijn Im wunderschönen Monat Mai op het programma van AskolSchönberg, een muziektheatrale ode aan de liedkunst van Schubert en Schumann met in de hoofdrol actrice Barbara Sukowa. De overkoepelende spanningsboog wordt geleverd door Schumanns Dichterliebe (1840), zelf een keuze of 'suite' uit gedichten van Heinrich Heine, en de romantische liederencyclus bij uitstek. Hieraan voorafgaand muziek van een nog levende Duitse componist, drie kamermuzikale juweeltjes van Detlev Glanert. Diens stilistisch breed uitwaaiende werken fascineren door hun fantasierijke dramatische concepten. Tot het intiemste en abstractste dat uit zijn pen is gevloeid behoort het drieluik Vergessenes Bild, Gestalt en Geheimer Raum. In Gestalt speelt de componist met de voorstelling van een driedimensionale 'figuur' in tijd en ruimte; in Geheimer Raum creëert hij, geïnspireerd door de doeken van Francis Bacon, het claustrofobische beeld van een tussen vier muren opgesloten mens.

FRANZ SCHUBERT - VERZINSELS EN WERKELIJKHEID

Ludwig Kusche

Afl. 5 : De jongeling die van ver kwam (vervolg)

[N.B. : wij herinneren de lezer eraan, dat dit boek uit 1962 stamt en dat sommige meningen van de auteur, die indertijd als nieuw of oorspronkelijk konden worden beschouwd, intussen in de muziekwereld vaak gemeengoed zijn geworden.

De red.]

Zulke voorbeelden van Schuberts manier van werken en de resultaten ervan zouden moeten volstaan om aan te tonen, hoe hij was en wie hij was. Maar de legende van de gemoedelijke, dromerige sloddervos die niet weet wie hij eigenlijk is en wat hij doet, verspreidt zich nog steeds, en de waarheid wordt tegen elk beter inzicht in tot verzinzel verdraaid. In de in 1960 verschenen voortreffelijke essaybundel "Flucht vor der Größe" van de Weense auteur Hans Weigel¹ staat ook een hoofdstuk over Schubert, dat enkele voortreffelijke en zeer behartigenswaardige gedachteassociaties bevat. Desondanks stuit men echter ook hier op de volgende zin : "Franz Schubert heeft niet gewerkt aan zijn werken, hij heeft ze opgeschreven, neergeschreven." Dat is niet waar. Zijn manier van werken was alleen anders, iets wat al die mensen, die Beethovens methode voor de enig juiste houden, niet willen inzien of begrijpen, daar bij Beethoven het met-zichzelf-worstelen op elk notenblad duidelijk zichtbaar is. Maar Weigels foute conclusie ligt al in de titel en ondertitel van zijn boek besloten : "Flucht vor der Größe - Beiträge zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis Österreichs".* Schubert is voor zijn grootheid geenszins gevluht. En waarom zou hij ook voor zichzelf hebben moeten vluchten? Als er al sprake kan zijn van een vlucht, dan is hij alleen zijn tijd en de hem omringende mensen ontvlucht naar de grootheid van de kunst en het kunstwerk, dat utopische rijk waar de zon der melodie altijd straalde.

Wat bij een nauwkeurige beschouwing van creatieve kunstenaars zoals Raimund², Nestroy³, Grillparzer⁴ en Stifter⁵, klopt, dat klopt bij Schubert niet en laat zich alleen bedenken vanuit de vooronderstelling dat hij een typische Oostenrijker was. En deze vooronderstelling is nu eenmaal niet juist. Bij de grote dichter Josef Weinheber⁶ zou het kloppen, en ook bij Anton Bruckner⁷. "De vlucht voor de grootheid" is het weglopen voor zichzelf en voor de eigen moed, dus een soort artistieke gelatenheid. Dat is weliswaar een typisch Oostenrijkse karaktertrek, zelfs wanneer een genie "alle disciplines van de kunst" (om met Weinheber te spreken) tot zijn beschikking heeft. Weinheber kon zich, als hij wilde, "tussen goden en demonen" bewegen, hij beheerste de dichtkunst van Michelangelo via Hölderlin tot aan de gesproken "kamermuziek" en kon desondanks als Wener de woorden in de mond nemen "wij zijn altijd tot een ondergangproduct geneigd geweest". Nooit en te nimmer zou Schubert een dergelijk standpunt gedeeld hebben, omdat hij in zijn hart geen Wener was. In het gedicht van Weinheber uit "Wien wörtlich" staat het veelzeggende vers :

Der Schubert und die Reben :
Wir fanden's fesch und gut
Und lebten unser Leben
Gestellt von Hollywood. **

Ja, zo zagen de Weners hun Schubert altijd, als "aardig en goed", en zo zullen wij hem waarschijnlijk tot in lengte van dagen zien. Een Oostenrijker, een Wener, kan cynisch zijn, soms zelfs op bijzonder charmante manier, zó dat men er werkelijk plezier aan beleeft. Maar dat is het nu juist, wat Schubert volledig miste, als mens én als kunstenaar. Schuberts vaak aangehaalde uitspraak "Kent u vrolijke muziek? Ik niet!" is heel kenmerkend voor hem als mens en kunstenaar. Schubert zou vrolijke kunst waarschijnlijk als godslasterlijk ten opzichte van de kunst ervaren hebben en zou cynisme in de kunst al helemaal niet begrepen hebben.

Schubert verlangde niet naar het Nirwana. Dat blijft aan asceten voorbehouden, en een asceet was hij niet en wilde hij ook niet zijn. Maar hij hield zich als kunstenaar graag bezig met de dood als de "onbelichte zijde van het leven". En ook dat is een karaktertrek die men bij Silezische dichters en denkers vaak aan kon treffen, maar niet of nauwelijks bij Oostenrijkers. Men denke aan Gryphius, Johann Christian Günther en Angelus Silesius, tot aan Gerhart Hauptmann nu, wiens doodsvisionen een kunstzinnig levenselixir betekenden. Hoe tegenstrijdig dit ook moge klinken, het is desondanks waar. Doodsvisionen zoals in Hauptmanns "Und Pippa tanzt" en in "Hanneles Himmelfahrt" zijn in wezen veel Schubertiaanser dan men zou kunnen denken, als men al ooit op de gedachte is gekomen dat hier een diep innerlijk verband zou kunnen bestaan. Toon ons een Oostenrijkse componist met de volgende liedtitels : Der Tod und das Mädchen - Am Grabe Anselmos - Totengräbers Heimweh - Totengräberlied - Auf den Tod einer Nachtigall - Grablied - Die frühen Gräber - Totenopfer - Die Sterbende - Totenkranz für ein Kind - Fahrt zum Hades - Ihr Grab - Das Grab (in drie versies) - Eine Leichenphantasie - Gruppe aus dem Tartarus - Auf einem Kirchhof - Totengräberweise - Todesmusik - Grablied auf einen Soldaten - An den Tod - Der Jüngling und der Tod. Al deze liederen zijn afkomstig van Franz Schubert. Was hij ouder geworden, dan zou hij er waarschijnlijk nog meer gecomponeerd hebben.

Als men deze liederen beluistert of zelf speelt, dan wordt men geenszins treurig, zoals ook niemand nog treurig is geworden door het lezen van enige bladzijden uit de "Cherubinische Wandersmann" van Angelus Silesius, alias Johannes Scheffler. Men wordt daarbij geestelijk vrolijk en zelfs, zo men wil, religieus vrolijk in de zin van diegenen die het absoluut nodig vinden, grote vrolijkheid katholiek of protestants te motiveren. Zo'n motivering had Schubert niet nodig, want hij had de kunst, die nooit orthodox is, omdat zij in haar volle omvang van de mis tot aan de wals reikt. Juist bij Schubert worden onze hedendaagse begrippen van amusementsmuziek en serieuze muziek in hun gestandaardiseerde onnozelheid en vastgeroestheid volkomen duidelijk en aftands. Er bestaan geen categorieën in de kunst. Dat ons tegenwoordige kunsttijdperk die heeft, of maakt, toont nog wel het beste zijn radeloosheid voor het fenomeen Schubert. Men weet niet waar men hem moet wegstoppen, ziet hem daarom niet helemaal voor vol aan en behelpt zich door hem te definiëren als de kunstenaar die niet wist en niet vermoedde wie hij was en wat hij deed. Zou het echter niet zo kunnen zijn, dat wij niet meer weten wie hij was en wat hij eigenlijk deed?

Nog nooit heeft iemand getracht erover na te denken, of het kenmerkende van Schuberts muzikantendom, dat zo persoonlijk is dat het de luisteraar terstond opvalt, met hem is gestorven en uitgestorven. In de typisch Duitse muziek, of wat men daar stilzwijgend onder verstaat, leek hij geen opvolger te hebben, afgezien misschien van Bruckner, wiens harmonische doorwerkingen veel meer van Schubert dan van Wagner afkomstig zijn. Waar het echter het karakter van zijn melodiek en vooral de opbouw van zijn melodische lijnen betreft, gingen alle latere Duitse meesters der muziek: Mendelssohn, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Wagner, Reger en Richard Strauss, een geheel andere weg. Hun melodische voorvaderen heetten Bach, Mozart of Beethoven. De essentie van de typisch Schubertiaanse melodie, die men volkomen onjuist en verwarrend als typisch Duitse volksliedmelodie pleegt aan te dui-

den, leek in de muziek geen voortzetting te vinden. En toch vond zij er een, en wel in de kunstmuziek uit het Silezisch-Boheemse gebied.

De muziek van Dvorák en Smetana staat veel dichter bij de muzikale geest van Schubert dan de muziek die na Schuberts dood in Oostenrijk en Duitsland gecomponeerd werd. Ook *dirigent, piano Reinbert de Leeuw* Leos Janáček uit Hochwald (Hukvaldy) bij Freiberg (Pribor) in Noord-Moravië, wiens betekenis en muzikale potentie tot aan zijn dood in 1928 slechts zeer aarzelend en met tegenzin door zijn tijdgenoten werd erkend, en over wie de latere generaties zich nog steeds afvragen of zij hem tot de musica mortua of de musica viva of nova moeten rekenen, deze Janáček staat dichter bij Schubert dan alle Duitse muziek, van Schumann tot Reger. Wie Janáček goed kent, zou aan een soort muzikaal somnambulisme kunnen gaan geloven wanneer hij in diens pianosuite "Op een overwoekerd pad", in het tiende stuk met de titel "Het kauwtje vloog niet weg", op zinsdelen stuit die in elk stuk van Schubert zouden kunnen voorkomen. Het zou absurd zijn te geloven aan een toeval of aan te nemen dat Janáček ongewild in de Schubertse melodiek terecht is gekomen, alleen al met het oog op Janáček's muzikale eigenzinnigheid, in de dubbele betekenis van het woord. Het is gewoon de klank- en gevoelstaal van een echte Noord-Moravische muzikant, dat land waar Schuberts voorvaderen al eeuwen gevestigd waren. Voor een authentieke en onbevooroordeelde muzica zonder muziekwetenschappelijke oogkleppen op is ook de muzikale verwantschap tussen Gustav Mahler en Schubert nauwelijks te missen; en Mahler werd in 1860 in Kalischt in Bohemen geboren.

Bij een dergelijke bewering zullen sommigen misschien kopschuw worden, omdat zij menen dat Schuberts muziek "echt" is omdat zij door een rasechte Ariër is gecomponeerd en Mahlers melodiek "onecht" omdat zij aantoonbaar van een Jood stamt. Zulke ideeën en redeneringen zijn tussen 1933 en 1945 vaak geuit. Men kan met zulke voorgekookte meningen echter niet voorzichtig genoeg zijn. Als men tussen 1933 en 1945 geweten had dat de genetische afstamming van de goede Maria Anna Streim, de moeder van de grote melodieënvinder en koning van de Weense wals Johann Strauss Jr., niet in het mooie land Spanje lag en dat Strauss' grootmoeder, Anna Rober, niet de dochter was van een legendarische Spaanse markies die onder de aangenomen burgerlijke naam Rober in Wenen een toevlucht had gevonden, maar in werkelijkheid de dochter van een Hongaarse Jood die uit Pressburg naar Wenen was gekomen - als men dat alles had geweten, dan zou de "schöne blaue Donau" voor velen al lang niet meer zo blauw zijn geweest, zouden de "Geschichten aus dem Wienerwald" van nu af aan wat jiddisch geklonken hebben, zou de "Fledermaus" veel van zijn zo innige en typisch Weense charme verloren hebben en zou een onuitroeibaar ressentiment zijn ontstaan jegens een muziek die men tot dan toe slechts met de oren en het hart had beluisterd. De melodiek in Mahlers "Lieder eines fahrenden Gesellen" is net zo echt als bij Schubert, omdat zij melodisch en gevoelsmatig uit hetzelfde land stamt waaruit ook Schubert stamde en waar zich al lang een synthese tussen Duitse en Slavische muziek had voltrokken die geen van beide volksstammen kon of wilde verloochenen. Dat melodische uitdrukkingsvormen, die van generatie op generatie zijn doorgegeven, een kunstenaar muzikaal in het bloed gaan zitten, zelfs als hij toevallig in een ander land geboren werd dan het land waar hij eigenlijk thuis hoort, is een wonder dat eigenlijk bewonderd zou moeten worden, ware het niet dat de wetenschap die zich met de muziek bezighoudt voor zulke wonderen toegankelijk is. Als in het laatste van de "Lieder eines fahrenden Gesellen" de melodie opklinkt die hoort bij de tekst "Auf der Straße stand ein Lindenbaum, da hab' ich zum erstenmal im Schlaf geruht", 'dan staan wij zó dicht bij Schuberts Lindenbaum, dat alleen wie al bij voorbaat van kwade wil is de innerlijke relatie in gevoelsuitdrukking en melodieopbouw zal kunnen ontkennen. Deze liederencyclus van Mahler kan trouwens helemaal als muzikale voortzetting van Schuberts Winterreise beschouwd worden. Niemand kan Mahler verwijten, deze verwantschap op enigerlei wijze verstandelijk te hebben gepland. Hij kon niet anders, zoals

hij ook zijn symfonieën niet naar believen korter kon maken terwijl zij onder zijn pen ontstonden. En ook Mahler kreeg van latere generaties hetzelfde verwijt van verwaarlozing of overschrijding van de klassieke vorm, waar hij zich niet aan zou hebben willen houden, hetzelfde verwijt dat ook Schubert trof en dat men tegenwoordig opvallend genoeg niet meer tegen Bruckner hoort uiten. Als men de "Winterreise" beschouwt als het werk dat ons de grootste en diepste inzichten in Schuberts zielenleven verschaft, dit werk dat zo volkomen eenzaam en onbegrijpelijk in de Weense muzikale tijd rond 1827 staat, waarmee het geen enkele verwantschap vertoont, dan moeten wij gaan inzien waar en waarin dit "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh'ich wieder aus" zijn oorsprong vond. Die oorsprong lag geenszins in het metafysische, maar enkel en alleen in het fysieke van de mens Schubert, muzikaal uitgedrukt. Daardoor ging deze soort muziek, deze Winterreise-geest, ook in de latere muziek niet verloren. Hij komt ons tegemoet uit de liederen en symfonieën van Gustav Mahler, uit de liedcyclus "Dagboek van een verdwenene" van Janáček, uit de kamermuziekwerken van Josef Suk en ook uit Ernst Kreneks gezangencyclus "Reisetagebuch aus den österreichischen Alpen". Hoewel Krenek eveneens in Wenen geboren was, ligt ook zijn afstamming in het muziekland Bohemen-Moravië-Silezië, waar de muzikale Wanderer vandaan kwamen.

Wie in het vrolijke - niet grappige! - laatste deel van Schuberts strijkkwintet in C niet voelt vanwaar de muzikale wind waait, namelijk niet vanaf de Kale berg maar vanuit het Zuiden, van het Altvatergebirge, ontbreekt het helaas aan elk gevoel voor de essentie en de stijl van een melodieopbouw. Ook Haydn en Mozart hebben in hun werken vaak melodieën uit deze streken opgenomen, die naar de Oostenrijkse en Beierse gebieden waren overgewaaid, en ze, gewijzigd en gefiltreerd, in hun eigen muziek geïntegreerd, doordat ze deze melodieën overeenkomstig hun eigen aard veranderden. Schubert hoefde niets te veranderen of te om te werken. Hij was hij zelf zijn muziek en zogenaamde stijl vragen bestonden voor hem niet. Daarom gaan classificaties van Schubert in de categorieën klassiek, romantiek of biedermeier aan hem en zijn wezen voorbij. Hij was een jongeling uit den vreemde, die zijn geestelijke en klank- vaderland dagelijks voor zichzelf kon oproepen; een ontplooiing van scheppingskracht zó karakteristiek en uniek dat zij binnen onze Europese muziek haar gelijke niet kent. Men heeft in onze tijd al vaak over het "verlies van het midden" gesproken.

Zou men, gezien de ontwikkeling van de Europese muziek tijdens het afgelopen decennium ook niet eens over het verlies van de melodie mogen spreken? Het verdwijnen van de melodie in al onze muziek heeft over de jaren dusdanig catastrofale vormen aangenomen, dat men met recht een parallel kan trekken tussen het verdwijnen van de melodie en het verdwijnen van het gevoel bij de mens; want uit het gevoel ontstaat de melodie, wier oorsprong en werking uiteindelijk niet wetenschappelijk te definiëren zijn. Strawinsky heeft een helaas beroemd geworden definitie van het muzikale gegeven die bijna gelijkstaat met een proclamatie, volgens welke "de muziek vanuit haar wezen niet in staat is iets, wat dan ook, uit te drukken: een gevoel, een houding, een psychologische toestand, een natuurverschijnsel of wat dan ook"; deze definitie, waarvan de absurditeit en de vreselijkheid kennelijk niet eens meer tot de huidige mens doordringen, is de grootste pseudowetenschappelijke slag onder de gordel die ooit opzettelijk en in het volle bewustzijn van de consequenties ervan voor Schubert en de muziek in het algemeen, werd toegediend. Het is de totale ontkenning en afwijzing van alles wat de mens tot een muzikale uiting brengt. Strawinsky kon en wilde zijn muzikale vaderland vergeten en tenslotte verloochenen. Schubert kon dat niet. Schubert bleef zichzelf trouw, Strawinsky niet. Maar liefde en trouw zijn zaken zonder welke noch het menselijk leven, noch de kunst kunnen bestaan. Ook de kunst moet menselijk blijven. Zij moet voortkomen uit de muzikaliteit die de mens in- en aangeboren is en niet uit een antimuzikale wetenschap die hem van buitenaf wordt bijgebracht of opgelegd.

Of de komende tijd het zal kunnen stellen zonder die menselijke melodie, die een zaak is van muzikantenbloed en die nog uit een tijd stamt, waarin de mens geen ander instrument dan

zijn eigen stem bezat, zal moeten blijken. Als dit zo is, dan zal men in de toekomst niet meer kunnen beweren dat men Schubert nog steeds liefheeft, bewondert en begrijpt, want al zou men het willen, men zal het niet meer kunnen.

* Vert.: Vlucht voor de grootheid - Bijdragen tot inzicht en zelfinzicht van Oostenrijk

** Vert.: Schubert en de wijn : / Wij vonden het aardig en goed / En leefden ons leven / Geleid door Hollywood

Noten (ontleend aan Wikipedia):

¹. Hans Weigel (1908 -1991) Oostenrijkse schrijver en theatercriticus. Leefde in de jaren 1938-1945 in Zwitserland.

². Ferdinand Raimund (1790 - 1836) : Oostenrijkse schrijver uit de Biedermeier, de belangrijkste vertegenwoordiger van de zgn. toverklucht, de Zauberposse.

³. Johann Nestroy (1801 - 1862) Oostenrijkse schrijver van toneelstukken en operettes.

⁴. Franz Grillparzer (1791 - 1872) Oostenrijkse schrijver van vooral toneelstukken.

⁵. Adalbert Stifter (1805 - 1868) Oostenrijkse schrijver uit de Biedermeier, beroemd om zijn korte verhalen..

⁶. Josef Weinheber (1892 - 1945) Oostenrijkse dichter, verteller en essayist.

⁷. Anton Bruckner (1824 - 1896) Oostenrijkse componist. Hij dankt zijn roem hoofdzakelijk aan elf groot opgezette symfonieën, drie missen in grote bezetting, een Te Deum en een strijkkwintet.

SAKUNTALA

Woord vooraf - over de spelling en uitspraak van de eigennamen.

In de Nederlandse vertaling van het oorspronkelijke Indiase toneelstuk worden de namen van de hoofdpersonen met aparte letters gespeld, die een symbool vormen voor de eigenlijke uitspraak, zonder dat men deze er zonder meer uit kan aflezen. Sommige van deze lettertekens heb ik niet eens tot mijn beschikking. Ik heb daarom besloten om de spelling te beperken tot onze normale alfabet, zoals dat op internet en elders trouwens meestal wordt gedaan. Sakuntala dient te worden uitgesproken als Sjakoentala, Dusyanta als Dusjyanta.

Inleiding

In oktober 1820 onderneemt de 23-jarige Schubert de compositie van een romantische opera in drie bedrijven, met de titel Sacontala. Verder dan een aantal ontwerpen voor de eerste en tweede acte zal hij nooit komen met dit project, dat later van zijn biograaf Deutsch het catalogusnummer 701 krijgt.

Waarom Schubert dit werk afbrak weet niemand. Zijn eerste biograaf, Heinrich Kreißle von Hellborn, die nochtans vrienden en kennissen van Schubert heeft kunnen ondervragen, meldt dat de reden hem onbekend is maar dat "volgens een mededeling van de heer Josef Hüttenbrenner, Schubert zich door de influisteringen van enige vrienden, die het gedicht als operatekst niet zagen zitten, van het voltooien van de compositie heeft laten afhouden.

Aan ingespannen pogingen van de kant van de auteur van het libretto heeft het niet ontbroken, doch tevergeefs." Volgens Deutsch moeten de mededelingen van Josef Hüttenbrenner echter wel eens in twijfel worden getrokken¹, vandaar waarschijnlijk dat hij deze mededeling van Kreißle niet eens in zijn boeken opnam. Overigens is het ontbreken van een duidelijk antwoord op de vraag niets nieuws. Schubert heeft veel werken en vooral opera's nooit voltooid, zonder dat duidelijk was waarom. In het onderhavige geval is echter een andere vraag veel interessanter, namelijk waarom hij er aan begon. En het antwoord daarop is niet moeilijk te vinden : hij ging gewoon mee in de waan van de dag. Veel van zijn tijdgenoten raakten omstreeks de eeuwwisseling betoverd door de Oosterse, en dan vooral de Indiase cultuur - met name door één vrouwengestalte : Sakuntala.

De ontdekking van India

De schrijver van Schuberts libretto was Johann Philipp Neumann (1774-1849), die later ook de tekst leverde voor de Deutsche Messe (D 872) uit 1927. Neumann, door Goethe een "vorzüglicher Naturforscher und Kenner" genoemd, was naast natuurkundige ook leraar klassieke talen. Als zodanig zal hij zich ongetwijfeld geïnteresseerd hebben voor de ontdekking van het Sanskriet en de Indiase literatuur, die omstreeks 1800 vanuit Engeland Europa overspoelde en die samenviel met de opkomst van de romantiek, als het er al niet een belangrijke oorzaak van was. De Engelsen, die India gekoloniseerd hadden, ontdekten na enige tijd dat het land niet alleen rijk was aan goedkope arbeidskrachten voor de thee- en andere plantages, maar ook aan een eeuwenoude cultuur, taal en literatuur. Sommigen, die zich hiervoor begonnen te interesseren, lieten zich in het Sanskriet onderwijzen en gingen de oude teksten bestuderen en vertalen. En zo kwam William Jones in 1789 met een Engelse vertaling van een toneelstuk van Kalidasa, een Indiase hofdichter uit de 5e eeuw over wie verder niets bekend is behalve dat hij een aantal toneelstukken en epische gedichten schreef. Zijn plaats in de Indiase literatuur is te vergelijken met Homerus in Griekenland en Shakespeare in Engeland. Hij op zijn beurt putte de stof voor zijn toneelstuk uit de Mahabharata, het grote epos van de Hindoes met zijn meer dan 100.000 verzen waarin zowel de historische als de mythologische geschiedenis van India wordt verhaald. Want beide aspecten zijn in dit omvangrijke en diepzinnige werk nauwelijks van elkaar te onderscheiden.

Het oorspronkelijke verhaal

In de Mahabharata is Sakuntala de dochter van de wijze Visvamitra en de hemelnimf Menaka. Visvamitra is van koninklijken bloede, maar zo gericht op het bereiken van heiligheid dat hij zich aan een uiterst strenge ascese wijdt. Hierdoor verkrijgt hij zoveel macht dat zelfs Indra, de koning der goden, bang voor hem wordt. Daarom stuurt hij Menaka op hem af. Menaka is een apsara - een onsterfelijk, hemels wezen dat voor de goden danst. Deze apsara's kunnen elke gestalte aannemen, ook die van een aardse vrouw. Visvamitra bezwijkt voor haar charmes, doch is vervolgens zo verbolgen over de list waarmee Indra hem van zijn



Sakuntala, (Camille Claudel)

spirituele streven heeft willen afhouden, dat hij niets van het kind wil weten dat geboren wordt. Menaka, die terug moet keren naar de hemel, laat haar dochter in het bos achter, waar zij wordt gevonden door de kluisenaar Kanva die haar opvoedt. Deze voorgeschiedenis wordt door Sakuntala aan koning Dusyanta verteld wanneer hij, tijdens een jachtpartij in het bos, verzeild raakt in de kluisenarij waar hij haar ontmoet. Hij wil haar onmiddellijk tot zijn vrouw maken, zelfs zonder te wachten op de terugkeer van haar pleegvader, en zij stemt hierin toe op voorwaarde dat hij haar onder ede belooft haar altijd als zijn vrouw, en hun eerstgeboren zoon als zijn opvolger te zullen erkennen. Hetgeen hij maar al te graag doet. Dan vertrekt de koning weer naar zijn hoofdstad en zijn vele andere vrouwen, en gebeurt er een tijdlang niets. Drie jaar later krijgt Sakuntala een zoon, met wie zij nog een jaar of zes in het bos blijft wonen. Dan vindt Kanva, haar pleegvader, het tijd om de jongen en zijn moeder naar de koning te sturen, zodat deze zijn opvolger zal erkennen.

De koning herkent haar niet en noemt haar een bedriegster die haar onwettige zoon op de troon wil krijgen. Sakuntala antwoordt daarop met een gloeiend en zeer zelfverzekerd betoog over de heiligheid van hun verbintenis en de grote waarde van zonen; zij overstelpt hem met verwijten en zelfs dreigementen. Als dit niet helpt maakt zij aanstalten om te vertrekken. Hierop laat een stem uit de hemel weten dat de jongen werkelijk Dusyanta's zoon en troonopvolger is, en Sakuntala zijn wettige vrouw. Daarop zegt de koning dat hij heeft voorgewend haar en haar kind niet te aanvaarden, opdat een hogere macht bekend zou maken wie zij zijn en er dus voor het volk geen enkele twijfel hieromtrent mogelijk zou zijn. En met de aankondiging van een glorierijk geslacht waarvan Bharata, de zoon, de stamvader zal worden, eindigt dit deel van de Mahabharata - wat niets anders betekent dan "Het grote verhaal van de afstammelingen van Bharata".

Het toneelstuk

De schrijver Kalidasa heeft niet alleen nieuwe, dramatische elementen in het verhaal gebracht, maar ook veel bovennatuurlijks dat in de Mahabharata ontbreekt.

Het stuk begint met een "voorspel op het toneel" dat aanvangt met een zegenbede, die alleen door een Brahmaan mocht worden uitgesproken. Dit wijst op het sacrale karakter van dit stuk, wat zijn oorsprong vindt in het feit dat de toneelkunst in India, net als bij ons, vrijwel zeker zijn oorsprong vond in het rituele tempelgebeuren.

Na dit gebed treedt de manager-hoofdrolspeler op, die het toneelstuk aankondigt.

Terwijl in het begin van de Mahabharata uitvoerig wordt ingegaan op de voortreffelijkheid van Dusyanta en zijn bovenmenselijke prestaties tijdens de jacht, en de ontmoeting met Sakuntala en hun huwelijk in enkele zinnen worden afgehandeld, gebeurt in het toneelstuk het omgekeerde : de koning is op jacht, maar komt al snel bij de kluizenarij van Kanva aan, om daar vervolgens dagen- misschien zelfs wekenlang bezig te zijn voordat hij Sakuntala tot zijn vrouw maakt. Om dit plausibel te maken laat Kalidasa zijn held de nodige demonen bevechten, die de kluizenarij onveilig maken tijdens de afwezigheid van Kanva, Sakuntala's pleegvader. Vervolgens gaat de koning terug naar het hof om alles voor te bereiden op Sakuntala's komst. Het aangekondigde geleide dat haar zal ophalen komt echter niet opdagen, terwijl Sakuntala wél zwanger is. Door verlangen en heimwee naar haar gade afgeleid, veronachtzaamt zij haar plicht als gastvrouw tegenover een hoge bezoeker, de heilige Durvasas. Deze ontbrandt daarop in woede (een woede die wordt aangewakkerd door zijn nooit bekoelde wrok om het feit dat Sakuntala's moeder zijn liefde ooit heeft afgewezen) en spreekt een vervloeking uit : degene van wie zij droomt zal haar niet herkennen en haar afwijzen. Daarop smeken Sakuntala's vriendinnen Durvasas om zijn vloek terug te nemen. Dit weigert hij, maar hij laat wel de mogelijkheid open dat de koning zijn vrouw zal herkennen bij het zien van de ring die hij haar heeft gegeven.

Sakuntala's pleegvader zendt haar (nog steeds zwanger) met veel heilwensen en enkele vertrouwelingen naar het hof. Daar aangekomen blijkt inderdaad dat de koning haar niet herkent en haar wil wegsturen. Van Sakuntala's gloedvolle betoog uit de Mahabharata blijft hier niet veel over. Als zij de koning de ring wil tonen, blijkt deze te zijn verdwenen - zij is hem kwijtgeraakt toen zij haar handen in een heilig meer onderdompelde. Zij wil vervolgens terug naar haar pleegvader, maar haar begeleiders vinden dat zij aan het hof moet blijven. Daarop wordt zij door haar moeder Menaka op een wolk meegenomen.

Dan volgt een komische scène, waarin een visser hardhandig door twee wetsdienaren het toneel op wordt gesleept. Hij heeft getracht een ring te verkopen die hij vond in de buik van een vis, maar wordt van diefstal beschuldigd als de ring van de koning blijkt te zijn. Als de koning de ring ziet komt zijn geheugen terug, en vanaf dat moment wordt hij verteerd door wroeging en verlangen. Als de god Indra vindt dat dit lang genoeg heeft geduurd, stuurt hij zijn wagenmenner om Dusyanta een leger demonen te laten bestrijden, waarna de wagenmenner op de terugweg, de koning laat landen in een andere kluizenarij, gelegen in een tussengebied tussen hemel en aarde. Deze wordt geleid door de ouders van de god Indra, die zich hier aan de meest strenge ascese wijden. Daar ontmoet Dusyanta een zesjarig knaapje dat over bijzondere eigenschappen beschikt en dat dan ook al vrij snel zijn zoon blijkt te zijn. Ook Sakuntala is daar en het koppel wordt herenigd. Van de heilige asceet krijgen zij uiteindelijk te horen welke vloek door Durvasas werd uitgesproken. Daardoor kan Sakuntala haar geliefde vergeven en voelt hij zich bevrijd van schuldgevoelens.

Al dateert dit stuk van omstreeks de 5e eeuw van onze jaartelling, de inhoud doet soms verrassend fris aan, wat mede te danken is aan de mooie Nederlandse vertaling waar wij over beschikken. Volgens de toenmalige regels der kunst kregen de diverse protagonisten teksten in de mond gelegd in de taal en bewoordingen die bij hun stand pasten. Prozadialoog wordt afgewisseld met dichtregels, die oorspronkelijk gezongen werden. De traditionele narrenfiguur die in het Sanskriettoneel hoort voor te komen, is ook hier aanwezig en doet met zijn droge komiek niet onder voor Shakespeare's narren. Eveneens traditioneel is de proloog op het toneel.

Anderzijds krijgen we ook een fascinerende en soms verbijsterende blik op deze oeroude cultuur en de uitwassen ervan. Zo is het beoefenen van ascese om tot wijsheid en heiligheid te raken ons weliswaar ook uit onze eigen vroegchristelijke cultuur bekend, maar zou het bij ons ondenkbaar zijn geweest dat een kluizenarij zowel vrouwen als mannen herbergt. Ook de motivatie tot het nastreven van heiligheid en de manier waarop dit wordt gedaan zijn voor ons vreemd. Er wordt namelijk niet gezocht naar heiligheid ter navolging van een Christus- of Boeddhafiguur, maar ter verkrijging van macht over de schepping. Het christelijke element van de liefde lijkt bij de asceten in dit stuk dan ook grotendeels te ontbreken; alleen Sakuntala's pleegvader geeft er blijk van. Maar hij is dan ook niet de allerhoogste en allerheiligste asceet in het verhaal. Dat is de kluizenaar in wiens nabijheid de koning aan het einde van het stuk landt na zijn zege over de demonen, en waar hij zijn geliefde en hun zoon terugvindt. In de figuur van deze heilige wordt een zowel fascinerend als gruwelijk beeld van totale onthechting getekend :

Ginds, waar die wijze staat naar de volle zon gekeerd,
roerloos, als een boom, het lichaam half verzonken in een termietenheuvel.
de borst omspannen met een slangenhuid,
de hals uitermate gekneld in de lus van een oude lianenrank,
en dragend, tot op zijn schouders, de kroon van zijn haarvlecht vol vogelnesten.

Maar deze heilige is dan ook niet zomaar een asceet - hij en zijn eveneens heilige vrouw zijn zelf goddelijk en de ouders van oppergod Indra.

Veel menselijker zijn met name de nar, die de koning familiair met "maatje" aanspreekt en die zich vooral om zijn eigen welzijn en dat van zijn maag bekommert, en de koning zelf, die zo waar weet heeft van psychische projectiemechanismen :

Zo bedriegt een verliefd man zichzelf door de geestesgesteldheid van het geliefde wezen naar eigen wensen te fatsoeneren.

De opera

Veel van Kalidasa's stuk is door Neumann in zijn libretto overgenomen. Enkele namen zijn veranderd, in navolging van de oorspronkelijke Duitse vertaling door Georg Forster. Zo heet de koning niet Dusyanta, maar Dushmanta, en heet Kanva nu Kanna.

Als het verhaal begint is Sakuntala al gehuwd en zwanger en wacht zij met angst en beven op bericht van haar koning. Na de dagwijding - waarbij Schubert voor het koor een melodie componeert die hij zeven jaar later hergebruikt voor het begingezang van zijn Deutsche Messe, eveneens op tekst van Neumann - vertelt Kanna aan de heremieten wat hem tijdens een driemaandelijke afwezigheid omtrent Sakuntala's toekomst is geopenbaard; hij wil haar nu zelf naar de koning begeleiden waar haar, zo weet hij, grote beproevingen wachten.

Dan treedt Durvasas op, die hier opzettelijk zijn wrok jegens Sakuntala's moeder Menaka in

wraak op de dochter komt omzetten. Hij roept aardse demonen op om zijn vloek te voltrekken. Als dan Sakuntala's vriendinnen hem om clementie komen smeken, zijn het deze demonen die hem toeroepen dat hij gedwongen is zijn wraak te laten voltrekken; maar Durvasas zwakt zijn vervloeking af door te zeggen dat de koning zijn geheugen terug zal krijgen als hij de ring ziet die hij aan Sakuntala heeft gegeven. De vriendinnen spreken af, niets van wat zij gehoord hebben aan Sakuntala te vertellen. Als deze met haar gevolg vertrokken is geeft Durvasas een demon opdracht om de ring van haar vinger te trekken als zij haar handen in het water van de heilige stroom zal dopen. Aan het hof voltrekt het drama zich vervolgens zoals in het toneelstuk : de koning, hoewel bekoord door de aanblik van Sakuntala, herkent haar niet en wijst haar af. Tevergeefs smeekt Sakuntala hem, in zijn nabijheid te mogen blijven, doch ook dat weigert hij. Dan verlaat zij met haar getrouwen het paleis en wordt temidden van donder en bliksem op een stralende wolk hemelwaarts gevoerd, waar hemelse stemmen haar verwelkomen. Dan volgt het komische intermezzo met de visser die de ring heeft gevonden. Dit volgt vrijwel volledig de handeling van Kalidasa's toneelstuk. Vervolgens zien we Sakuntala en haar moeder Menaka, onzichtbaar voor de overige protagonisten, in de tuin van het koninklijk paleis. De nar laat weten dat de koning zijn geheugen terug heeft en nu ziek van wroeging en verlangen is. De koning zelf treedt op en zegt dat hij wil sterven als hij Sakuntala niet terugvindt. Zij hoort het en wil naar hem toe gaan, maar haar moeder houdt haar tegen : de goden hebben verboden dat zij zich nu al aan hem vertoont. Sakuntala's vriendinnen uit de kluizenarij brengen de koning op zijn verzoek een schilderij waarop zij staat afgebeeld, en hij verliest zich in de contemplatie ervan. Op zijn knieën voor het schilderij vraagt de koning om vergiffenis; als hij een glimlach op haar gezicht ziet verschijnen, weet hij dat zij hem vergeven heeft. Dan treedt Kanna op en voert tenslotte de twee geliefden tot elkaar. Einde. Geen gevechten tegen demonen, geen zesjarig zootje dat ergens verschijnt, De handeling is in de opera eenvoudiger gehouden dan in het toneelstuk, en hoewel in de opera aardse demonen optreden die in het toneelstuk ontbreken, is er voor het overige veel minder bovennatuurlijks in de opera.

Uitvoering

Pogingen om van Schuberts schetsen een opvoerbare theatervoorstelling te maken zijn er in de loop der jaren wel geweest. In 2001 nam de Deense componist Karl Aage Rasmussen (geb.1947) de taak op zich, de door Schubert nagelaten fragmenten tot een uitvoerbaar geheel te verenigen. Van zijn oorspronkelijke idee om deze fragmenten door eigen, moderne muziek te verbinden, zag hij af; slechts Schuberts eigen muziek is door hem met het grootst mogelijke respect gebruikt. Van het resultaat werd tijdens de Herbstliche Musiktage Bad Urach in oktober 2006 een live opname gemaakt met solisten, het Kammerchor Stuttgart en de Kammerphilharmonie

Bremen onder leiding van Frieder Bernius, en in 2008 heeft het Carus Verlag deze opname op dubbel CD uitgebracht, waarbij alleen de muziek - in totaal zo'n anderhalf uur - is opgenomen en de gesproken tekst alleen in het begeleidende boekje te lezen is.

En de muziek ? Wel, die is puur Schubert. Sommige ensembles zijn naar mijn smaak rondit schitterend. Niets te merken van de nieuwe wegen die de componist een half jaar eerder was ingeslagen bij het componeren van Lazarus (D 689), laat staan van Oriëntaalse invloeden. Dat laatste was ook niet mogelijk, want het zou nog heel lang duren voordat Oosterse muziek voor Westerse oren genietbaar begon te worden. Misschien was het wel het besef van de discrepantie tussen zijn muziek en de zo volledig andere sfeer waarin het verhaal zich afspeelde, dat Schubert zijn onderneming deed staken.

Sakuntala in de romantiek

Zoals reeds gezegd veroorzaakten de vertalingen van Oud Indische geschriften, en van Sakuntala in het bijzonder, een enorme golf van opwinding in de West-Europese literaire wereld, een opwinding die m.i. vooral verklaard moet worden vanuit de strikte regels waar het classicisme tot dan toe alles had onderworpen. Het is alsof er één grote zucht van opluchting en bevrijding door de intellectuele wereld van West-Europa trekt, die de grenzen passeert alsof ze er niet waren. De Verlichting is geboren, een tweede Renaissance, waarin vooral denkers en dichters elkaar op allerlei manieren met hun ideeën bevruchten. Zoals reeds gezegd verschijnt de Engelse vertaling van het stuk in 1789 - het jaar van de Franse revolutie en dus in meer dan één opzicht een revolutionair jaar! -, waarna de geesten op het continent meteen in vuur en vlam staan.

In Duitsland is Herder een van de eersten die de Indiase teksten ontdekt en propageert. In 1791 stuurt Georg Forster, een bijzonder kleurrijke en veelzijdige figuur, hem zijn Duitse vertaling van Jones' Engelse tekst van Shakuntala. Herder is meteen enthousiast en dit enthousiasme verspreidt zich al snel onder de Duitse literaire élite, die vanaf dat moment en in navolging van Herder, de wieg van alle goddelijke mensenkinderen in India plaatst.

Goethe schreef in vervoering :

Willst du die Blüte des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakontala, dich, und so ist alles gesagt.²

Met andere woorden : Sakuntala (in Duitsland meestal als Sakontala of, bij Schubert Sacontala geschreven) is volmaakt. Niet alleen het toneelstuk, maar ook - misschien zelfs vooral - de vrouwenfiguur die zo perfect past bij de idealen van de opkomende romantiek : in plaats van het strenge rationalisme krijgen nu gevoel en verbeelding de overhand. Naar het schijnt ontleende Goethe zijn "voorspel op het toneel" uit Faust ook aan Kalidasa (en zijn voorspel in de hemel aan het bijbelboek Job). Goethe vatte ook het plan op om Sakuntala voor het Duitse toneel te bewerken, doch daar is het nooit van gekomen.

Schuberts leeftijdgenoot Heinrich Heine, in een beschouwing over Shakespeare's Desdemona, schrijft: Sie ist die wahre Tochter des Südens, zart, empfindsam, geduldig, wie jene schlanken, grossäugigen Frauenlichter, die aus sanskritischen Dichtungen so lieblich, so sanft, so träumerisch hervorstrahlen. Sie mahnt mich immer an die Sakontala des Kalidasa, des indischen Shakeapeares.³

Sakuntala inspireerde Heine ook tot zijn gedicht Die Lotosblume, dat door Schumann onsterfelijk werd gemaakt :

Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.
Der Mond is ihre Buhle
Erweckt sie mit seinem Licht
Und ihm entschleiert sie freundlich
ihr frommes Blumengesicht.⁴

In de Nederlandse vertaling van het toneelstuk valt van de woorden die Heine tot dit gedicht inspireerden niets terug te vinden. Dat komt omdat in de Nederlandse versie het een en ander is weggelaten, wat in de Duitse vertaling bewaard werd.

In de Duitse tekst staat te lezen : Jetzt verschwand der Mond und die Blume der Nacht gefällt nicht länger; sie läßt nur das Andenken ihres Wohlgeruchs zurück und hängt ihr Haupt wie eine zarte Braut , die in der Abwesenheit ihres Gatten unleidlichen Schmerz erduldet."⁵ Als toelichting heeft Forster hieraan toegevoegd : " Sie ist die Blume der Nacht, die 'kühlende Blume , die sich ängstet, wenn der Tag erscheint, die sich fürchtet vor den Sternen'; die nur dem Monde sich öffnet , ihm allein duftet, und ihr Haupt herabsenkt vor dem Strahl der Sonne."⁶

Friedrich Schlegel, samen met zijn broer Wilhelm grondlegger van de Romantische School in Duitsland, heeft meteen na verschijning van Forsters Sakuntala-vertaling geestdriftig kond gedaan van deze ontdekking. Hij verkondigt meteen dat de hoogste romantiek in de Orient gezocht moet worden, en even later gaat hij zelfs zover te stellen dat alles zonder uitzondering, inclusief de geschiedenis der mensheid, zijn wortels in India heeft. Daar ligt volgens hem de oorsprong van alle zuiverheid, vooral ook die van de religie. In 1802 gaat hij naar Parijs, met de bedoeling om Perzisch de leren van de Franse orientalist Antoine-Léonard de Chézy. Deze bijzondere figuur, die in 1799 is aangesteld op de oostelijke afdeling van de Bibliothèque Nationale, maakt zichzelf daar, ondanks een totaal gebrek aan studieboeken, een zodanige kennis van het Sanskriet eigen dat hij er gedichten in schrijft en diverse werken, waaronder Sakuntala (1830) vanuit het origineel kan vertalen. Mogelijk is het Schlegel die hem de liefde voor dit werk heeft bijgebracht.

Met Schlegel en zijn vrouw is ook Wilhelmina von Klencke naar Parijs gekomen, en zij trouwt al snel met Chézy. Het huwelijk is echter rampzalig, Wilhelmina wordt als een helleveeg omschreven die haar "engelachtige filoloog met zijn blonde lokken" op alle mogelijke manieren het leven zuur maakt en ook na zijn dood zal blijven exploiteren. Zij keert in 1823 terug naar Wenen, waar zij met de Schubert-kring in aanraking komt en onder meer de teksten zal schrijven voor Webers Euryanthe en Schuberts Rosamunde, evenals een gedeelte van diens Hirt auf dem Felsen.

Zo is - zou je kunnen zeggen - de cirkel rond.

De nasleep van Sakuntala

In de roes van het Oriëntalisme ontstaan nog meer werken die vaak - mijns inziens meestel ten onrechte - met Sakuntala geassocieerd worden; deze zijn geïnspireerd op het thema van de bajadère of bayadère. Dit woord, dat van het Portugees bailadera, dansen, afkomstig is, werd in Europa geïntroduceerd als benaming van de Indiase devadasi of tempeldanseressen. Deze aan een tempel verbonden danseressen werkten soms wel en soms niet ook als tempelprostituees. Het onderwerp was pikant genoeg om de fantasie van veel Europeanen aan het werk te zetten. Beroemd is Goethe's gedicht Der Gott und die Bajadere, dat door Schubert op muziek werd gezet (D 254). In dit verhaal daalt Mahadeva, een andere naam voor de god Shiva, als schone jongeling af naar de aarde en ontmoet daar een tempeldanser die hem onderdak verleent. Hij "verlangt van haar slavendiensten" die haar voor het eerst doen huilen, waarna zijn in aanbidding aan zijn voeten neerzinkt. Als de goddelijke jongeman de volgende ochtend blijkt te zijn gestorven en zijn lichaam op de brandstapel wordt gelegd staat de bajadere erop, hem als zijn vrouw in de dood te vergezellen, al wordt haar dit door de priesters verboden. Waarop de god uit de vlammen oprijst met in zijn armen de bajadere,

die door haar liefde is gered. Weinig verband dus met Kalidasa's toneelstuk; de vliegende Hollander komt er nog dichterbij. Heel bekend is ook het ballet *La bayadère* van Ludwig Minkus, dat met een choreografie van Petipa in 1877 in Sint Petersburg in première ging. Als grondslag voor het verhaal hiervan wordt doorgaans *Sakuntala* aangehaald. De tempeldanseress Nikya houdt van de krijger Solor, die eveneens van haar houdt, maar min of meer verplicht wordt te trouwen met Gamzatti, de dochter van de Radjah. De Brahmaan die aan het hoofd van de tempel staat en Nikya voor zichzelf wil, licht de Radjah in over haar affaire met Solor. Gamzatti, die van haar vader hoort dat zij een rivale heeft, ruimt deze uit de weg door haar een giftige slang in een boeket te bezorgen. Solor gaat aan de opium om over Nikya te kunnen dromen. Tijdens de voltrekking van zijn huwelijk met Gamzatti stort de tempel in, zodat allen bedolven worden onder de ruïnes. Ook hier dus maar weinig verband met het oorspronkelijke toneelstuk.

Andere bewerkingen van Sakuntala.

Schubert was vrijwel zeker de eerste die het ondernam een opera over het onderwerp te schrijven, maar hij was niet de enige. De Oostenrijkse componist Felix Weingartner (1863-1943), een bewonderaar van Schubert, hield met hulp van Franz Liszt in 1884 zijn eigen opera *Sakuntala* in Weimar ten doop.

Uit 1921 stamt een opera van de Italiaan Franco Alfano (1875 - 1954), die eerst *La leggenda di Sakuntala* heette maar in een latere versie uit 1952 eenvoudig *Sakuntala*. Het werk, dat diverse opvoeringen kreeg, werd goed ontvangen en leidde ertoe dat Alfano de opdracht kreeg om Puccini's *Turandot* te voltooien. Van deze Italiaanse *Sakuntala* bestaat een CD-opname. Ook als ballet bleef *Sakuntala* levend : in 1838 ging in de Parijse opera *Sakuntala* van de componist Ernest Reyer (1823-1909), op een scenario van de bekende Franse schrijver Théophile Gautier. Op Youtube is een uiterst kort filmpje te zien van een ballet op muziek van Sufi Hazrat Inayat Khan uit 1914, welke muziek echter wél naar meer doet verlangen. En dan bestaat er ook nog een ballet *Shakuntala* van de Russische componist Sergey Balasanyan. Om over film- en andere bewerkingen maar te zwijgen. Had Schubert zijn opera voltooid, men zou hem een trendsetter genoemd hebben; maar omdat hij daarvan afzag kun je hoogstens concluderen dat hij niét de hype volgde, maar snel terugkeerde tot de muzikale contreien waar hij zich thuis voelde.

Noten

¹ "Josef Hüttenbrenner ist in Einzelheiten [...] wenig [...] zu trauen." (Dokumente, p.162)

² Wil je de bloesem van het voor-, de vruchten van het najaar / Wil je wat bekoort en verrukt, wil je wat verzadigt en voedt / Wil je de hemel, de aarde in één woord omvatten / Dan noem ik jou, Sakuntala, en daarmee is alles gezegd.

³ Zij is de ware dochter van het Zuiden, zacht, gevoelig, geduldig, zoals die slanke, grootogige vrouwengestalten die uit sanskriet gedichten zo liefelijk, zo zacht, zo dromerig boven alles uitstralen. Zij herinnert mij altijd aan de Sakuntala van Kalidasa, de Indiase Shakespeare.

⁴ De lotusbloem vreest / De pracht van de zon / En met gebogen hoofd / Wacht zij dromend op de nacht. / De maan is haar geliefde / Die haar wekt met zijn licht / En voor hem ontsluit zij vriendelijk / Haar vrome bloemengezicht.

⁵ "Nu is de maan verdwenen en de bloem van de nacht [d.w.z. de lotus] bevalt niet langer; zij laat slechts de herinnering aan haar parfum na en laat haar hoofd hangen als een tere bruid, die in afwezigheid van haar gade ondragelijke pijn lijdt."

⁶ "Zij is de bloem van de nacht, de verkoelende bloem die bang is wanneer de dag verschijnt, die vrees heeft voor de sterren en zich alleen opent voor de maan, alleen voor hem geurt, en haar hoofd laat hangen voor de straal van de zon." Daar Forster echter het Sanskriet niet meester was en als basis voor zijn werk de Engelse versie van Jones gebruikte, die zich wél verdiept had in zowel de taal als de cultuur van India, zal ook deze toelichting van Jones afkomstig zijn geweest. Ik heb dit niet kunnen verifiëren omdat zijn vertaling niet te vinden was. [EvM]

Literatuur

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

Deutsch, O.E. Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Wiesbaden, 1980

Dürr, Walther / Krause, Andreas (HG.) Schubert Handbuch. Kassel 1997

Hilmar, Ernst en Jestremski, Margret. Schubert-Enzyklopädie. Tutzing, 2004

Kalidasa. Sakuntala. Oudindisch hofdrama. Vert. Jozef Deleu. Amsterdam, 1977.

Kalidasa. The Recognition of Sakuntala, gevolgd door Sakuntala in the Mahabharata. Vert. W.J. Johnson. New York, 2001

Kalidasa, Sakuntala oder der entscheidende Ring. Ill. von Carl Gersvind Ingaberg. [Nach d. Übers. von Georg Forster, bearb. von Scarlatto Negrentino]. München, 1987

Kreißle von Hellborn, Heinrich. Franz Schubert. Hildesheim 1978, oorspronkelijke uitgave Wien 1865

Rasmussen, Karl Aage. Toelichting bij CD-uitgave : Franz Schubert. Sakuntala, Oper in zwei Akten D 701. Version Karl Aage Rasmussen. Carus-Verlag, Stuttgart, 2008

Schwab, Raymond. La Renaissance Orientale. Paris, 1950

SCHUBERT EN DE RIEDERS

Op 14 februari 1825 schrijft Moritz von Schwind, een van Schuberts intiemste vrienden, aan Franz von Schober, waarschijnlijk wel de allerintiemste vriend :

"Schubert is gezond en, na enige stilstand, weer aan het werk. Hij woont sinds kort in het huis naast ons, waar het Bierhaus is, in een zeer fraaie kamer op de tweede verdieping. Wij zien elkaar dagelijks en zo veel als ik kan deel ik zijn leven met hem. [...] De nieuwe variaties voor vier handen zijn iets buitengewoons. Het thema is even groots als smachtend, heel zuiver getoonzet en - lach niet - vrij en nobel. In acht variaties worden deze aspecten geheel zelfstandig en levendig uitgewerkt, en toch lijkt elke variatie weer het thema te zijn. Over het karakteristieke van de marsen en de ongehoorde innigheid en liefelijkheid van het trio zou je verwonderd staan. Nu maakt hij liederen. [...] Die zürnende Diana en Nachtstück zijn verschenen [...]"

Vermeld zij tussen haakjes dat Schwinds schrijfstijl nogal nonchalant was; Schubert zelf heeft wel eens opgemerkt dat hij soms geen touw kon vastknopen aan de brieven van deze vriend. Maar uit deze mededelingen van de ene vriend aan de andere valt alles te lezen wat het leven van Schubert in het voorjaar van 1825 kenmerkt. Het gaat hem eindelijk weer goed, nadat hij twee jaar eerder door de syfilis gevloerd werd en hij een groot deel van 1824 tamelijk zwaarmoedig in Zséliz heeft doorgebracht bij zijn leerlingen, de jonge gravinnen Esterházy. Hij componeert weer als vanouds, is in die tijd met name bezig aan de liederen uit de Duitse vertaling van Sir Walter Scott's *Lady of the Lake*, en heeft uit Zséliz een aantal werken voor piano quatre mains meegebracht die hij daar voor zijn leerlingen heeft gecomponeerd; de door Schwind genoemde werken zijn de "Acht Variationen über ein eigenes Thema in As für Klavier zu 4 Händen" D 813 en (waarschijnlijk) zijn "Trois Marches Héroïques für Klavier zu 4 Händen" D 602. En tenslotte is hij net verhuisd. Het huis waar hij nu een kamer bewoont wordt het Frühwirthhaus genoemd, naar de naam van de vorige bezitter Johann Frühwirth; het ligt aan de rand van de Weense binnenstad en grenst vrijwel onmiddellijk aan de Karlskirche. Voor de vrienden is echter van groter interesse dat er aan de andere zijde ook een Bierhaus is, waar ze ongetwijfeld veel samenkomen. Op dit adres zal Schubert tot in het najaar van 1826 blijven wonen.

Niet alleen vriend Schwind woont vlakbij. Ook een andere vriend, Wilhelm August Rieder, woont dicht in de buurt. Op de bekende tekening "Ein Schubert-Abend bei Joseph von Spaun", waarop Schwind in 1868 alle personen heeft afgebeeld die de Schubertiades plachten bij te wonen, staat ook Wilhelm Rieder afgebeeld. Evenals Schwind is Rieder schilder, maar anders dan Schwind krijgt hij succes, vindt hij welgestelde mecenasen en gaat hij een mooie carrière tegemoet. Hij is geboren op 30 oktober 1796 en dus maar enkele maanden ouder dan Franz Schubert. Al op jonge leeftijd wordt zijn tekentalent ontdekt en op zijn zestiende wordt hij toegelaten tot de Akademie für Bildende Künste in Wenen, waar hij prijzen wint en zich vooral gaat toeleggen op het schilderen van portretten en historische taferelen. In 1825 behaalt hij zijn eindexamen. Tijdens zijn jaren aan de Akademie komt hij in contact met de kring rondom Schubert, met wie hij op voet van vriendschap komt te staan. In tegenstelling tot Schubert beschikt Rieder over een piano, die hij eerstgenoemde ter beschikking stelt. Begin mei 1825, zo wil de overlevering, wordt Rieder op straat overvallen door een hevige regenbui en vlucht hij bij Schubert naar binnen.

Om de tijd te doden begint hij zijn vriend te schetsen zoals deze ontspannen op een stoel zit met de rechterarm over de leuning, een boek in de hand. De linker hand steekt losjes in de jaszak van zijn ietwat te krappe bruine rokjas. De donkere haardos is weer vol en krullend, de pruik die hij dragen moest na het verlies van zijn haar door de toenmaals gebruikelijke behandeling met kwikzilver, heeft hij duidelijk niet meer nodig. En op zijn neus zit de kenmerkende bril, die hij van kinds af aan moest dragen en die voor eens en altijd met Schuberts uiterlijk verbonden blijft. Friedrich Dieckmann merkt in zijn onvolprezen boek over Schubert op, dat er met deze bril op het portret iets bijzonders aan de hand is :



Franz Schubert. - Wilhelm August Rieder (1796-1880)

"Inderdaad is deze bril iets bijzonders - niet, dat de afgebeelde persoon hem draagt, maar dat hij hem niet afzet terwijl hij getekend wordt (en dat de tekenaar hem niet laat afzetten); het boek in de hand motiveert als het ware de bril op de neus. Heeft Rieders tekening de bril in de Weense portretkunst doen accepteren? Pas na deze tekening zijn de bebrilde afbeeldingen van de muziektheoreticus Sechter en de schrijver Castelli ontstaan. Schuberts bril duidt op onverschilligheid tegenover elk "imago" en geeft een onbevagen waarachtigheid ten opzichte van de eigen persoon te kennen. Hiermee in overeenstemming is de gemakkelijke, maar niet nonchalante houding - geen pose, maar een momentopname - op de tekening; het is de houding van iemand die zijn lektuur even onderbreekt." Uit Rieders schets ontstaat vervolgens in de loop van meerdere poseersessies de beroemde aquarel die als basis zal dienen voor

vrijwel alle andere Schubert-portretten, waaronder ook meerdere van de hand van Rieder zelf. Het werk is niet alleen door Rieder, maar ook door zijn model gesigneerd; na diens dood zet de kunstenaar er de sterfdatum van zijn model onder. Volgens diverse vrienden die Schubert goed gekend hebben is dit het beste, meest gelijkende portret dat van hem werd gemaakt. Al vond Leopold von Sonnleithner dat hij "te zwaar en te breed" was afgebeeld.

In 1875 - dus lang na Schuberts dood - maakte Rieder nog een olieverfschilderij van Schubert, dat meer een indrukwekkend staatsieportret is dan een weergave van de vriend in zijn gewone doen. Friedrich Dieckmann vermoedt dat Rieder Schubert op dit latere schilderij de "Liederfürst" heeft willen weergeven, volgens het beeld dat de populaire literatuur inmiddels van hem had geschapen. Op dit portret zit een veel slankere Schubert, in stemmig zwart kostuum en met een ganzenveer in de hand, aan een schrijftafel waarop beschreven notenpapier ligt. Achter hem is een gedeelte van een piano zichtbaar. Dit is de reeds vermelde piano van Rieder zelf. Over met name deze piano gaat het onderstaand artikel, dat naar aanleiding van een tentoonstelling ter gelegenheid van Schuberts honderdste geboortjaar op 16 februari 1897 anoniem in het avondblad van de "Neue Freie Presse, Wien" verscheen :

Franz Schubert kwam er pas in zijn laatste levensjaren toe, een klavier het zijne te kunnen noemen, en dit bevindt zich tegenwoordig in het Museum der Stadt Wien. Vroeger was hij genoodzaakt om zich tot vrienden te wenden wanneer hij de ingevingen van zijn muze voor zichzelf ten gehore wilde brengen. Het liefst ging hij naar de schilder en latere conservator van de Belvedere-Galerie, W.A. Rieder, van wiens hand ook het aquarelschilderij uit mei 1825 is dat momenteel in de Schubert-tentoonstelling te bezichtigen is. Rieder had al vroeg Schuberts talent herkend en bood hem gewillig de gelegenheid, op zijn piano te spelen. Schubert maakte daar gebruik van, en wel in dusdanige mate, dat het de gastheer wat ongemakkelijk werd. Hij sprak daarom met Schubert een teken af, dat hem zou laten weten wanneer hij welkom was en wanneer niet. Rieder woonde toen in het Gluck-huis op de Wieden, en zijn ramen keken uit op de straat. Als bij een bepaald raam de gordijnen open waren, dan betekende dit dat Schubert naar boven kon komen; waren ze dicht, dan wilde dit zeggen dat de heer des huizes rust wilde hebben. Men kon nu Schubert vaak met haastige tred zien naderen, terwijl hij zijn bril op het voorhoofd schoof en naar het bewuste raam opkeek; blij lichtten zijn blikken op wanneer hij het gunstige teken zag, treurig droop hij af wanneer het hem de toegang tot Rieders woning ontzegde. Dit klavier dat door Schubert voor vele composities werd gebruikt is door de aan het begin van deze eeuw beroemde Weense firma Anton Walter & Sohn gebouwd en bevond zich tot voor kort in het bezit van de familie Rieder. Van de in Wenen levende, hoogbejaarde weduwe van Rieder is dit interessante klavier overgegaan in het bezit van de door haar kunstzinnige aspiraties bekende firma L. Bösendorfer overgegaan. Tegenwoordig bevindt het schilderij zich in het Schubert-Museum der Stadt Wien en staat de piano in de Wiener Sammlung alter Musikinstrumente.

Op 14 augustus van hetzelfde jaar 1825 schrijft Schwind weer een brief, ditmaal aan Schubert zelf, die in Opper-Oostenrijk geniet van zijn eerste en enige vakantie. "Rieder is aan de Hogeschool voor Ingenieurs als professor aangesteld met 600 fl. salaris en staat onder verdenking, te willen trouwen. Als jij nou serieus je best doet om die baan van hoforganist te krijgen zou jij het ook zo ver kunnen brengen." Maar Schubert doet niet eens een poging om die baan te krijgen en Rieder trouwt voorlopig ook nog niet. Hij gaat wel op reis, naar Rome en Florence. In 1856 wordt hij docent aan de militaire academie van Wiener Neustadt, vervolgens professor aan de Weense Academie voor beeldende kunsten en vanaf 1857 tot 1878 is hij conservator van de Belvedere-Galerie. Hij overlijdt in 1880, bijna 84 jaar oud.

Wilhelm was echter niet de enige Rieder in Schuberts omgeving. Wilhelm was een zoon van Ambros Rieder (1771-1855), een onderwijzer die destijds vooral bekend was als componist en organist. Al op zijn twaalfde werd hij naar Wenen gestuurd om zich in de muziek te bekwaamen en het duurde toen niet lang voor hij zijn eerste mis componeerde, die met succes werd uitgevoerd. Tegenwoordig is hij volledig vergeten, maar in zijn tijd genoot hij een zekere beroemdheid en was hij persoonlijk bevriend met Mozart, Beethoven en Hummel; ook Simon Sechter, bij wie Schubert vlak voor zijn dood nog contrapunt ging studeren, was een persoonlijke vriend van hem. Als altviolist speelde hij soms mee in het Schuppanzigh-kwartet, dat veel werken van Schubert op het repertoire nam. Voor zover bekend componeerde hij zo'n 512 werken, waaronder veel oratoria, missen en andere kerkmuziek. Daarnaast publiceerde hij ook een drietal boeken over muziektheorie en -onderricht.

In juli 1926 verschenen van zijn hand twee composities. Een ervan, "Präludien und Fughetten" op. 82 droeg hij "verehrungsvoll" op aan Franz Schubert, en een soortgelijk werk met opusnummer 81 aan diens broer Ferdinand. Dit kan als vrij opmerkelijk worden beschouwd. Componisten droegen hun nieuw te verschijnen werk vaak aan iemand op, en dan doorgaans ófwel aan bekende personen van wie men op een geldelijke bijdrage of erkenning hoopte, ófwel aan vrienden, als blijk van waardering. Het kan dus niet anders, of Ambros Rieder heeft de gebroeders Schubert gekend en gewaardeerd. Deze compositie van hem was trouwens het enige muziekwerk dat aan Franz Schubert werd opgedragen tijdens zijn leven. Zijn dood was echter aanleiding tot een aantal composities die te zijner nagedachtenis ontstonden. Onder de componisten was ook Ambros Rieder, die nog dezelfde maand een lied schreef op tekst van het gedicht Das Grab van Johann Gaudenz von Salis-Seewis, welke tekst Schubert zelf zo na aan het hart lag, dat hij er vijf verschillende composities aan wijdde. Helaas is het werk van Ambros Rieder nooit gepubliceerd.

Naast Wilhelm had Ambros Rieder nog een dochter en vier zonen, die alle vier tot onderwijzer werden opgeleid. Een van hen, Johann, was de beste vriend van Ferdinand Schubert, de oudere broer van Franz. Johann was, naast onderwijzer, ook koordirigent en gemeenteambtenaar in de voorstad Währing. Na Schuberts overlijden schreef Ferdinand een brief aan hun beider vader met het voorstel om Franz te laten begraven op het kerkhof van Währing, vier kilometer verderop, aan de zijde van Beethoven; dit naar aanleiding van Schuberts laatste woorden, die volgens hem luiden : hier is Beethoven niet". Het is dan Johann Rieder die hem de nodige informatie over de kosten hiervan bezorgt.

En zo bleef de familie Rieder tot na Schuberts dood bij diens wel en wee betrokken.

Geraadpleegde literatuur:

- Benedikt, Erich. Musik für Franz Schubert. In : Schubert neu entdeckt. Wien, 1999
- Deutsch, Otto Erich. Schubert. Die Dokumente seines Lebens. (Leipzig, 1980)
- Deutsch, Otto Erich. Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. (Leipzig 1957)
- Dieckmann, Friedrich. Franz Schubert. Eine Annäherung. (Frankfurt am Main, 1996)
- Gülke, Peter. Franz Schubert und seine Zeit. (Regensburg, 1992)
- Hilmar, Ernst en Jestremski, Margret. Schubert Lexikon. (Graz, 1997)
- Hilmar, Ernst. Franz Schubert. Dokumente 1801-1830 (Tutzing, 2003)
- Hilmar, Ernst. Schubert. (Graz 1996)
- Hilmar, Ernst. Anmerkungen zu August Wilhelm Rieders Schubert-Porträts. In : Brille 15, Juni 1995.



