

## EEN BESPREKING VAN SCHUBERTS *LAZARUS*, D689

Auteur: Steven Gerber

### Inleiding

Aanvang 1820 begon de Weense componist Franz Schubert (1797-1828) te werken aan een “godsdiensdrama”, getiteld *Lazarus, oder die Feier der Auferstehung* (“Lazarus, of het feest der verrijzenis”). Dit grootschalige dramatische werk in drie bedrijven voor zes vocale solisten, koor en orkest, werd tijdens zijn leven nooit uitgevoerd; het werd ogenschijnlijk zelfs nooit voltooid. Onder de manuscripten die Ferdinand Schubert, een broer van Franz, na diens vroege dood op 31-jarige leeftijd ontdekte, bevonden zich slechts de eerste en ongeveer de helft van de tweede acte (ca. 75 minuten muziek).

Onder welke omstandigheden werd dit werk gecomponeerd en waarom werd het niet voltooid? Wat zijn de voornaamste muzikale kenmerken ervan en waar plaatst het zich in Schuberts ontwikkeling als componist? En tenslotte: welk inzicht kan het verschaffen in Schuberts persoonlijke geloofsovertuiging?

### Tijdstip en omstandigheden van het ontstaan.

De manuscripten van de eerste en de fragmentarische tweede acte zijn beide gedateerd “februari 1820”. Het lijkt aannemelijk, dat met het componeren ervan begonnen werd in januari van dat jaar, of zelfs eind 1819; Schubert lijkt het werk aan een opera, *Adrast*, te hebben onderbroken om met dit nieuwe project te beginnen. Van zijn leven in deze periode is weinig bekend, en niemand uit de kring van zijn naaste vrienden vermeldt *Lazarus* in brieven of herinneringen na zijn dood. Een belangrijk werk voor kamerorkest, het “Forellen”kwintet in A-groot (D667), was in 1819 voltooid, en met de mis no.5 in As-groot (D678) was hij wel begonnen, maar vervolgens weer gestopt. Na *Lazarus* zou Schubert in 1820 nog het melodrama *Die Zauberharfe* (D644) componeren en een aanvang maken met de opera *Alfonso und Estrella* (D732). Ook begon hij aan de opera *Sakuntala*, die hij weer liet varen, evenals een strijkkwartet in c-klein, waarvan hij alleen het eerste deel componeerde. Voor Schubert viel het jaar 1820 midden in wat sommige musicologen zijn “crisisjaren” hebben genoemd, met name omdat zij bezaaid zijn met veelbelovende maar onvoltooid gebleven composities<sup>[1]</sup>

Wat de aanleiding vormde tot het componeren van *Lazarus* is niet bekend; het ging niet om een opdracht en het was ook geen poging om bijvoorbeeld een baan als kerkmuzikleider te bemachtigen. Men heeft wel verondersteld dat Schubert van plan was om het werk ter gelegenheid van Pasen 1820 aan te bieden aan de rooms-katholieke kerk van de voorstad waar zijn broeder Ferdinand kort tevoren als koorleider was aangesteld<sup>[2]</sup>. Hoewel hier geen enkel schriftelijk bewijs voor bestaat (zoals vermelding in brieven van of aan Ferdinand of de schriftelijke herinneringen van deze laatste), lijkt dit een aannemelijke veronderstelling. Het lijkt tevens redelijk om aan te nemen dat de keuze van het libretto en het besluit om aan *Lazarus* een aanzienlijke creatieve inspanning te wijden, Schuberts eigen, vrije beslissingen waren.

### Geschiedenis van het manuscript.

De bestaande, eigenhandig geschreven manuscripten van het eerste en tweede bedrijf zijn beide “afschriften in het net”, volledig uitgeschreven en grotendeels vrij van doorhalingen of correcties. Er bestaan geen handgeschreven schetsen, ontwerpen of een ingekorte partituur van. Het lot van beide manuscripten was echter heel verschillend.

Na Schuberts dood werd zijn broer Ferdinand feitelijk zijn executeur-testamentair en kreeg hij een aanzienlijke hoeveelheid manuscripten in zijn bezit (Franz’ verbijsterende productiviteit verbaasde zelfs Ferdinand). Hieronder bevond zich ook de *Lazarus*-partituur.

De vooraanstaande Schubert-researcher Otto Erich Deutsch heeft verklaard dat een uitvoering van *Lazarus* plaatsvond op Paaszondag 1830 in Ferdinands kerk <sup>[3]</sup>, maar geeft geen bron voor deze informatie, waar tot op heden ook geen bevestiging van kon worden gevonden\*. Wel is bekend dat Ferdinand het manuscript van de eerste acte (alsmede de manuscripten van verschillende andere werken) in 1830 aan uitgever Diabelli verkocht. Men heeft de verdere geschiedenis van dit manuscript via de opeenvolgende eigenaren kunnen nagaan <sup>[4]</sup>; het bevindt zich nu in de Österreichische Nationalbibliothek in Wenen. Ferdinand behield de overige pagina's van het *Lazarus*-manuscript, maar heeft ze mogelijk uit het oog verloren – in zijn korte biografie van Franz Schubert en in de chronologische lijst van Schuberts composities die in 1839 in Robert Schumanns muziektijdschrift werd gepubliceerd, beschrijft Ferdinand *Lazarus* als onvolledig en vermeldt hij alleen de eerste acte <sup>[5]</sup>.

Ferdinand Schubert stierf in 1859; in 1861 bracht zijn executeur-testamentair, zijn neef Eduard Schneider, enkele manuscripten naar de vooraanstaande Beethovenkenner A.W. Thayer, in de hoop dat deze ze onder de aandacht van verzamelaars zou brengen en behulpzaam zou zijn bij een verkoop ten gunste van Ferdinands weduwe. Thayer toonde ze aan Heinrich Kreißle von Hellborn, wiens *Biografische schets* van Franz Schubert kort daarvoor was verschenen. Kreißle herkende onmiddellijk vijf opeenvolgende bundels manuscriptbladen als het tweede bedrijf van *Lazarus*. Hij op zijn beurt toonde de partituur, die halverwege een koornummer ophield, aan de Schubert-promotor Johann Herbeck, dirigent en leider van de Gesellschaft der Musikfreunde in Wenen. Herbeck bezocht Ferdinands weduwe, in de hoop nog meer bladzijden te vinden, en kwam tenslotte terecht bij een kruidenierswinkel waar hij een zesde blad van Schuberts partituur vond, klaar om als pakpapier te worden gebruikt! <sup>[6]</sup> Andere pagina's zijn nooit gevonden; het voorafgaande doet echter vermoeden dat er meer pagina's van het manuscript hebben bestaan, maar dat ze werden weggedaan, en aldus verloren gingen voor het nageslacht. Het zesde blad bevat de voltooiing van het koorlied, maar breekt af na het begin van een aria van Martha, waarbij de muziek van de eerste strofe eindigt op een sterke dominant-cadens, gevolgd door een opmaat van één enkele kwartnoot tot de volgende strofe (waarmee een zevende blad zou zijn begonnen). Het onvolledige manuscript van de tweede acte ligt nu in de Weense Stadt- und Landesbibliothek.

Herbeck toonde de *Lazarus*-partituur aan Johannes Brahms; deze was er zo van onder de indruk dat hij zijn mening over Schubert grondig herzag, eigenhandig twee lange passages ervan copieerde en aan zijn collega's Adolf Schurbing en Josef Joachim brieven stuurde vol lof over de muziek <sup>[7]</sup>.

Herbeck zorgde op Paaszondag 1863 voor de eerste gedocumenteerde uitvoering van *Lazarus*\* en publiceerde er vervolgens een klavieruitreksel van, waarin hij het werk een "Paascantate" noemde. De volledige partituur van *Lazarus, oder die Feier der Auferstehung* werd voor het eerst in 1892 gepubliceerd als deel 1 van serie XVII van de "alte Gesamtausgabe" van Schuberts werken. De "kritische" uitgave door Reinhold Kubik verscheen in 1987 als NSA II/10.

Begin jaren negentig van de vorige eeuw "voltooidde" de Russische avantgarde-componist Edison Denisov Schuberts partituur op instigatie van dirigent Helmut Rilling, die vervolgens deze versie uitvoerde en opnam op een CD van het label Hänssler <sup>[8]</sup>, welke begin 1998 op de markt kwam (Denisov stierf in 1996)

### **Het libretto.**

Het libretto van *Lazarus* werd geschreven door de Noordduitse dichter, theoloog en docent August Hermann Niemeyer (1754-1828) en verscheen, als onderdeel van diens verzamelde godsdienstige gedichten en drama's, in 1778, meer dan twintig jaar vóór Schuberts geboorte en veertig jaar voordat Schubert eraan begon te werken. Niemeyer, een lutherse predikant, maakte deel uit van een literaire club waar ook Friedrich Gottlieb Klopstock (een vooraanstaand dichter, zeer bewonderd door Schubert, die enkele teksten van hem op muziek zette), lid van was; en Niemeyers poëtische stijl volgt Klopstocks voorbeeld. Zijn

drama's illustreren de typische principes en methodes van de in zijn tijd reeds in verval rakende *Empfindsamer Stil* (gekenmerkt door een intieme, gevoelige en subjectieve expressie, die tot doel heeft tranen van melancholie op te wekken) en de toen op haar hoogtepunt verkerende *Sturm und Drang*-beweging (gekenmerkt door stormachtige, met emotie beladen expressie, bedoeld om vrees en ontzag op te roepen).

Niemeyers libretto's worden gekenmerkt door "nadruk op de somberheid en de smartelijkheid van situaties die doorgaans te maken hebben met de dood, en de vreeswekkendheid van bovennatuurlijke gebeurtenissen. Zijn werken vertonen sterke emotionele contrasten, een voorkeur voor extravagante taal... en een opmerkelijke dramatische continuïteit." <sup>[9]</sup> *Lazarus, of het feest der verrijzenis*, vormt hierop geen uitzondering. Dit godsdienstige drama in drie bedrijven combineert mondelinge uitingen van tederheid tussen de in warme vriendschap en liefdevolle familierelaties verbonden personages met kerkhofscènes vol gotische waanzin en emotionele hysterie, culminerend in het wonder van de wederopstanding bij het opengaan van het graf, welke gebeurtenis vergezeld gaat van een aardbeving en onderstreept wordt door een jubelende lofzang van alle betrokkenen aan het slot. Hoewel Niemeyers onderwerp en uitdrukkingswijze omstreeks 1820 vermoedelijk al enigszins gedateerd en zelfs archaisch aandeden, bleven zijn geschriften toch tot zeker halverwege de 19<sup>e</sup> eeuw hun invloed behouden (een tweede editie van zijn werken verscheen in 1816).

De verhaallijn van *Lazarus* is losjes gebaseerd op de episodes uit het Nieuwe Testament waarin Jezus op wonderbaarlijke wijze Lazarus uit zijn graf doet opstaan en waarin hij het dochtertje van Jaiirus uit haar doodslaap wekt; daartussen komen episodes voor met een niet-bijbels personage, Simon de Sadduceeër, die het drama tevens van een evangelische "bekerings"-subplot voorziet. Jezus zelf verschijnt echter niet ten tonele; zijn woorden en daden worden door anderen overgebracht. In het eerste bedrijf wordt de zieke Lazarus, omringd door zijn zusters en vrienden, naar de tuin van zijn huis gedragen, waar hij de vredige dood van een gelovige sterft. De tweede acte opent op een begraafplaats in het bos, waar een panische Simon op uitzinnige wijze zijn doodsangst etaleert, en vervolgt met de begrafenis van Lazarus. Het derde bedrijf, waarin de handeling zich verplaatst tussen de huiselijke omgeving en het kerkhof, beschrijft de wonderbaarlijke wederopstanding van Lazarus, die voor Simon een cathartische ervaring van geestelijke wedergeboorte in gang zet. Schuberts onvoltooide en/of onvolledige toonzetting van het libretto breekt af tegen het einde van het tweede bedrijf, wanneer Martha, de zuster van Lazarus, aan het graf uiting geeft aan haar verdriet. <sup>[10]</sup>

### De personages van het stuk.

De titelfiguur, **Lazarus**, is een persoonlijke vriend van Jezus (de bijbel geeft aan dat Jezus soms te gast was in het huis van Lazarus en zijn zusters, en dat "Jezus weende" aan het graf van Lazarus); hij is dus een "gelovige". Hij is zwaarmoedig, zwak en stervende, maar zijn geloof in God geeft hem vertrouwen in een hemels leven na de dood en de kracht om de dood onder ogen te zien; deze trekken worden geïllustreerd door de muziek die Schubert hem meegeeft. Een goed voorbeeld is de passage "Nicht diese Flur", waarin hij zijn zusters toezingt (1<sup>e</sup> bedrijf, maten 233 t/m 253 in de NSA-uitgave van *Lazarus*):

Deze velden, deze bloemen, en helaas jullie, mijn geliefden, nooit meer te zien!. Er was zoveel vrees in mijn ziel! Maar nu is het rondom mij zo helder als het morgenlicht.

**Maria** is een volwassen zuster van Lazarus. Zij is een volgeling van Jezus en heeft aan diens voeten gezeten om zijn lering in zich op te nemen. Zij is sereen, devoot en treurig om de op handen zijnde dood van Lazarus, maar deelt in zijn geloof en troost hem. Soms lijkt zij "afgestemd" te zijn op een goddelijke stem, die door niemand anders wordt gehoord.<sup>[11]</sup> Zij krijgt van Schubert de tederste muziek in de hele partituur, "Gottes Liebe" (1<sup>e</sup> bedrijf, maten 525-565):

Liefde Gods, u bent zijn zekerheid, een rots in de branding, ook al rijzen de golven torenhoog.

**Martha** is de andere zuster van Lazarus. Ook zij is een volgeling van Jezus en dus een gelovige. Haar persoonlijkheid is veel temperamentvoller, zij is zorgelijk, snel overmand door emoties en geneigd het zicht op de eeuwigheid, die de anderen ondersteunt, te verliezen. Zij is het die Jezus heeft laten roepen toen Lazarus ziek werd, in de hoop dat Jezus zou komen en hem zou genezen. Haar meest opvallende muzikale passage is de reeds eerder genoemde onvolledige aria waarin zij haar verdriet uit, "Hebt mich, der Stürme Flügel, empor" (tweede bedrijf, maten 572-595):

Draag mij, vleugels der stormen, vanaf deze doodsheuvel omhoog; door torenhoge golven en langs de paden der sterren wil ik hem volgen.

**Nathanael** is een vriend van Lazarus en een van de twaalf naaste discipelen van Jezus. Hij is één en al geloof en vertroosting, een ziener, een prediker. Hij bezoekt de stervende Lazarus met een cryptische orakelboodschap van Jezus. Een kenmerkende "heldhaftige" passage is "Wenn ich ihm nachgerungen habe" (1<sup>e</sup> bedrijf, maten 315-348):

Als ik gestreden heb om de hemelse overwinnaar na te volgen, als de vreugdevolle dag van de overwinning aanbreekt in al zijn pracht – verwelkom dan ook mij, o vrede van het graf, waar de harp der liefde nog weent! Als ik genoeg gestreden en geleden heb, o vrede van het graf, verwelkom dan ook mij, net zo teder als u nu mijn vriend verwelkomt.

**Jemina**, een jonge vriendin van de familie, waarschijnlijk nog een tiener, is de dochter van Jaïrus, overste van de synagoge. Bij een eerdere gelegenheid heeft Jezus haar wonderbaarlijk doen opstaan van haar doodsbéd, en de stervende Lazarus verzoekt haar, over deze ervaring haar lied te zingen, hetgeen een noot van levendige opgewektheid in het overigens sombere eerste bedrijf brengt. Deze aria en het erop volgende recitatief (1<sup>e</sup> bedrijf, maten 750-926) zijn van groot belang. Het eerste deel van haar getuigenis is een da capo aria, "So schlummert auf Rosen", waarin zijn vol vreugde haar lichaam op het doodsbéd beschrijft, terwijl zij het van buitenaf bekijkt. Hoewel Niemeyers bloemrijke tekst een lieflijk slaapliedje suggereert, geeft Schubert er jeugdige energie aan door een levendige melodie boven een aanhoudende dominant-orgelpunt van achtste noten. In het middendeel laat Schubert Jemina een groot aantal vloeiende maten besteden aan de bewondering waarmee zij haar vriendinnen haar levenloze lichaam met rozen zag bestrooien.

Zo sluimert op rozen de onschuld in, waar zachte, suizelende briesjes haar met bloesem bedekken. Hoe lieflijk slaapt ze daar met engelachtige vrede op haar verzaligd gelaat! Ruis zachtjes, winden, wek haar niet!

Zo sluimerde ik in, terwijl mijn gezellinnen rozen van Saron over mij heen strooiden.

Zo sluimert op rozen de onschuld in... (enz.)

Meteen na deze aria volgt de dramatische voordracht, "Nun entflog auf schnellen Schwingen", waarin zij vertelt hoe haar geest van haar doodsbéd werd weggevoerd (*tutti*) en door engelen werd verwelkomd in de hemel, die in de verte schemert (hoge houtblazers in koraalstijl). Dan roept Jezus' stem haar terug naar de aarde (trombones, lage strijkers) waar zij, met enige tegenzin (houtblazers in het middenregister, gevolgd door strijkers), weer in haar lichaam terugkeert, ontwaakt, en vreugdevol opziet in het gelaat van Jezus.

Toen vloog mijn geest op snelle vleugels heen, strevend naar omhoog; en engelen verzamelden zich om mij heen. 'Wees welkom, zuster, wees welkom, en moge het hemelse heil met u zijn!' In de verte zag ik een hogere, allesverblindende schittering. Plotseling weerklonk in mijn oren een stem die afkomstig leek te zijn van de aarde. 'Ontwaak, ontwaak, dochter, ontwaak!' Toen keerde ik tot jullie terug met de snelheid van de gedachte en

ontwaakte. Ik hoorde de laatste tonen van de rouwzangen rond mijn baar. Ik zag het aangezicht van de bemiddelaar! Broeders, zusters, zelfs de hemel schenkt geen groter geluk!

(Als Schubert het werk had voortgezet, dan zou zich in het derde bedrijf een prachtige gelegenheid hebben voorgedaan voor een duet tussen Jemina en de herrezen Lazarus; in de onvolledig bewaard gebleven vorm komen er in het geheel geen vocale ensembles in voor.)

Er is een **Koor der vrienden**, dat aan het slot van het eerste bedrijf Lazarus' dood met een gebed begeleidt en de familie naar de begraafplaats vergezelt, waar het tijdens de begrafenis-scène in het tweede bedrijf twee muzikale nummers uitvoert (waarvan slechts één bewaard bleef). In de onvolledige vorm van het drama is er maar heel weinig te zingen voor een koor; in de laatste acte zou het een veel theaterler, verhalender rol te vervullen gekregen hebben. Zij bidden om genade voor de ziel van Lazarus in "Allgütiger, Barmherziger" (eerste acte, maten 977-993):

O Algoede, o Barmhartige, verlaat ons niet in ons laatste uur, verlaat ons niet.

Tenslotte is er **Simon de Sadduceeër**, die in het verhaal voor het dramatische en theologische contrast zorgt. Hij is al wat ouder, een bekende van de andere personages, en een "ongelovige". In de tijd van het Nieuwe Testament waren de Sadduceeërs een sekte die het bovennatuurlijke in het algemeen, en de wederopstanding in het bijzonder, ontkenden. Simon heeft kennelijk zijn vroegere geloof verloren en zichzelf opengesteld voor kwelgeesten; hij heeft een irrationele angst voor de dood en een kwellende vrees voor graven. Zijn "waan-zins"-scène op de begraafplaats in het bos vormt een soort Sturm-und-Drang scherzo van symfonische afmetingen, zoals geïllustreerd in de passage "Wehe! Wehe!" (Tweede acte, maten 132-199):

Wee!, Wee! Wee, die gruwelijke gedachten aan de dood! Al mijn ledematen beven voor het open graf aan mijn voeten!

### **De kwestie van het genre.**

Een van de intrigerende aspecten van *Lazarus* is dat van het genre. Wat voor soort compositie is dit? Alhoewel de librettist, als predikant, mogelijk een oratorium in gedachten had, lijkt Schuberts compositie op geen enkele van de destijds populaire modellen met veel koorzang die men in Wenen kon beluisteren (Händels vele oratoria, Haydns *Schöpfung* en *Jahreszeiten*, zelfs Beethovens bijna opera-achtige *Christus auf dem Ölberg*); evenmin herinnert het werk aan de formele structuren van het intiemere genre van de cantate. *Lazarus* is zowel een oratorium als een kantate genoemd. De muziekdramatische stijl is daarentegen uitgesproken opera-achtig, hoewel er geen virtuositeit vereist wordt. Deze opmerking brengt ons bij de verwante vraag of *Lazarus* wel of niet ontworpen werd voor het toneel (of, meer algemeen, om voor het theater te worden bewerkt). In het Wenen van omstreeks 1820 werden oratoria en cantates doorgaans in een kerk of een hofkapel uitgevoerd, zonder decors, kostuums of handeling, terwijl opera's wel van al deze hulpmiddelen gebruik maakten en in het theater werden opgevoerd. Schubert nam in zijn partituur alle scenische beschrijvingen en regie-aanwijzingen van de librettist over: er zijn duidelijke kaders en rekwisieten, opkomsten en afgangen van personages, enz., en alle scènes spelen zich buitenshuis af. Hij was mogelijk ook bekend met de kerkelijke uitvoeringen, bij zeer bijzondere gelegenheden tijdens het liturgisch jaar in het vroeg-achttiende-eeuwse Wenen, van *azioni sacre* (geestelijke toneelstukken met muziek) – uitzonderingen op de regel, waarbij in de kerk tijdelijke toneeldecors werden opgebouwd en gecostumeerde personages op gemaniëerde wijze acteerden – en met de daaraan verwante Weense traditie van het *sepolcro* tijdens de Stille Week, een minder theatrale muzikale uitbeelding van het lijdens- en opstandingsverhaal, die in de kerk voor een grote

schildering van Christus' graf werd opgevoerd. *Lazarus* zou kunnen verwijzen naar een van deze reeds lang verdwenen tradities, die beide uit Italië afkomstig waren.

Bij gebrek aan duidelijke informatie van Schubert zelf omtrent *Lazarus*, doch op basis van de wetenschap dat hij vastbesloten was om voor zichzelf naam te maken als theatercomponist, zou men tenslotte aan nog een ander genre kunnen denken. Schuberts tijdgenoot Ignaz Ritter von Seyfried, een zeer succesvolle theatercomponist en dirigent (hij leidde de première van Beethovens *Fidelio* en was de leermeester van operettenkoning Franz von Suppé) was zeer geliefd vanwege zijn bijbelse muziekdrama's voor het toneel. Zo kregen de op het theater verzotte Weners onder meer *Abraham* (1817), *Die Makabäer* (1818) en *Noach* (1909) aangeboden. Mogelijk heeft Schubert gedacht aan het succes dat deze melodrama-opvoeringen\*\* in de jaren vlak voor *Lazarus* hadden verworven.<sup>[12]</sup> Als het onmiddellijke doel was om het werk in het voorjaar in een kerk door amateurs te laten opvoeren, kan het doel op langere termijn best een echte theateruitvoering door beroepskrachten zijn geweest. Wij zullen het nooit zeker weten, maar de regie-aanwijzingen zijn in de partituur verankerd en nodigen ertoe, de fantasie op een toneelversie los te laten. Het is veelbetekenend dat de uitgevers van de NSA-editie *Lazarus* hebben opgenomen in Serie II, de "toneelwerken".

### Het recitatief in *Lazarus*.

Over het geheel genomen is *Lazarus* een briljant voorbeeld van grootschalige, doorgecomponeerde dramatische muziek; het werk bestaat uit ononderbroken muziek, zonder gesproken dialogen en zonder afzonderlijke muzikale nummers. Schuberts vernieuwende componeerstijl doet het vormverschil tussen recitatief en aria vervagen en de lyrische en dramatische stijl met elkaar versmelten. In de recitatieven is vrijelijk gebruik gemaakt van vele soorten muzikale declamatie en instrumentale begeleiding, die steeds de betekenis van de tekst en de onderliggende stemming ondersteunen, en naar behoefte nu eens het werk voorwaarts doen gaan, dan weer ruimte laten voor orkestraal commentaar. Vele commentatoren hebben terecht opgemerkt dat deze benadering van het recitatief zeer individueel en zonder precedent is:

...het welhaast naadloos in elkaar overgaan van lyrisch recitatief en begeleiding, arioso en aria, loopt vooruit op Wagners muzikale dramaturgie...<sup>[13]</sup>

... de muziek van *Lazarus* bestaat voornamelijk uit recitatieven met een rijke begeleiding, waarin de formele aria geen onderbreking, maar veelmeer een intensivering van de muzikaal-dramatische ontwikkeling vormt... De vocale recitatieven zijn lyrisch gefraseerd en worden begeleid door korte, modulerende motieven...<sup>[14]</sup>

Schuberts muziek voor *Lazarus* is opmerkelijk... zij bestaat uit recitatief, arioso, declamatie en aria die op rijke en ongebruikelijke wijze samengaan...<sup>[15]</sup>

Eenheid en samenhang ontstaan door terugkerende melodische motieven, instrumentale combinaties en interactie tussen personages en orkest, die vooruitlopen op de principes van ononderbroken melodie en het leidmotief van het Duitse romantische muziekdrama. In tegenstelling tot Schuberts latere werk is *Lazarus* hoofdzakelijk diatonisch geharmoniseerd, en wel op zeer vindingrijke wijze, wat aan het drama een solide ondergrond van subtiel gekleurde eenvoud verleent. De scheppingsdrang die in dit fragmentarische meesterwerk vorm krijgt betekent een enorme stap voorwaarts in Schuberts ontwikkeling als componist, zowel wat betreft zijn aandacht voor het kleine, vindingrijke detail als zijn vermogen om in lange dramatische passages de spanning niet te laten verslappen.

### Speculatie: de keuze van het onderwerp.

De precieze aard van Schuberts persoonlijke geloofsovertuiging is enigszins onduidelijk. Hij was in naam een rooms-katholiek wiens composities meerdere missen en andere liturgische werken omvatten, maar hij stond tevens zeer kritisch ten opzichte van sommige dogma's en

gebruiken van de kerk (vooral de katholieke hiërarchie). Hij geloofde in God, maar stak tevens tot over zijn oren in een golf van met de Duitse *Aufklärung* opgekomen seculiere en pantheïstische tendensen en ging om met literaire en kunstzinnige vrienden met een filosofische inslag, die godsdienstige devotie vermoedelijk als bijgeloof beschouwden. Schubert weigerde koppig, de woorden “één heilige, katholieke en apostolische kerk” in het *Credo* van zijn missen op te nemen; en hoewel zijn fascinatie voor het onderwerp van de dood welbekend is, schijnt hij niet in een lichamelijke opstanding na de dood te hebben geloofd. Frank Ruppert gaat zelfs zo ver, hierover het volgende te veronderstellen:

Franz Schubert was een christelijke humanist, een produkt van de synthese van het messianistische judaïsme en het platoonse beeld van het leven als weg naar goddelijke volmaaktheid. Voor Schubert verloopt de opwaartse weg van de mens tot menselijke waardigheid in vereniging met de jonge Messias, die zijn ware identiteit openbaart door via de dood naar de volheid van het leven over te gaan. Leven, vreugde, vrede en vrijheid zijn de uiteindelijke overwinnaars in de strijd met de dood, overwinnaars wier triomf voorbij de dood definitief wordt verwezenlijkt.<sup>[16]</sup>

Wat kan hem er dan toe hebben gebracht om uit eigen vrije wil het verhaal van Lazarus' wederopstanding op muziek te zetten?

Uit de grote zorgvuldigheid en de creativiteit die hij in deze compositie aan de dag heeft gelegd blijkt Schuberts sterke vermogen, zich in zijn personages en hun gevoelens in te leven, evenals zijn serieuze voornemen om een groot muzikaal kunstwerk te scheppen dat zich van de gangbare genres zou onderscheiden. Vooral op dit punt zijn de onbeantwoorbare vragen omtrent genre en geplande uitvoering van toepassing; maar of Schubert wel of niet “geloofde” in Jezus' wonderen en in de wederopstanding doet er niet zoveel toe zolang men *Lazarus* beschouwt als opera-achtig, en derhalve onderhevig aan de daarbij behorende opschorting van het ongeloof (in tegenstelling tot “devotionele” werken, die de gangbare waarden van een godsdienstige gemeenschap versterken). Men vergete ook niet dat hoewel in het libretto christelijk-godsdienstige overtuigingen en sentimentele theologie sterk aanwezig zijn, het ook gaat over de wederzijdse genegenheid en gedeelde waarden binnen een kring van vrienden, als bron van vertroosting in het aangezicht van de dood – en dit was zeker van belang voor Schubert, wiens mededogen door zijn vrienden werd benadrukt.

Schubert was aan het experimenteren geweest met niet-liturgische godsdienstige muziek (men denke bijvoorbeeld aan het Duitstalige *Stabat Mater* op een tekst van Klopstock, en de protestantse implicaties hiervan) en met wereldlijke teksten van Goethe en anderen die zich bezig hielden met niet-religieuze spiritualiteit of pantheïsme; later in zijn carrière zou hij de gelegenheid aangrijpen om een Hebreeuws werk voor de Weense synagoge op muziek te zetten. Dit doet een zekere openheid van geest vermoeden bij het verkennen van niet-katholieke standpunten. Misschien gebruikte hij het libretto van *Lazarus* wel om stiltes en alleen voor zichzelf kennis te nemen van het protestantisme van de Verlichting – niet dat hij zich ooit zou hebben “bekeerd”, maar misschien als onderdeel van een zoektocht naar de ware, persoonlijke Godservaring zonder tussenkomst van priesters en dode “heiligen”, die voor de evangelische protestanten van zo groot belang was.

### **Speculatie: Het onvoltooid laten van Lazarus.**

Waarom zou Schubert, na dit veelbelovende begin van een groot en vernieuwend compositorisch werk, *Lazarus* onvoltooid hebben gelaten? Hoewel elk antwoord op deze vraag ongetwijfeld afhankelijk is van het antwoord op de vorige vraag, is er vrijwel zeker ook een verband met een ingrijpende gebeurtenis in zijn leven, te weten zijn arrestatie en ondervraging door de Weense geheime politie in maart 1820. Na een nacht van drinken en discussiëren waren Schubert en enkele andere bekenden samengekomen in de woning van zijn jeugdvriend, de dichter en huisleraar Johann Senn, toen een politieagent in de vroege morgenuren naar opruiend materiaal kwam zoeken (Senn was politiek een uitgesproken

liberaal en werd verdacht van gezagsondermijnende activiteiten). Volgens het verslag gebruikten Senn en de anderen, Schubert inclusief, beledigende en smadelijke taal jegens de agent en werden zij in hechtenis genomen. Senn zou 14 maanden gevangen blijven en vervolgens gedeporteerd worden; Schubert kreeg, naar het schijnt, een terechtwijzing, maar werd niet bestraft voor wat hij had gedaan. Mogelijk kreeg hij een klap, die hem een blauw oog bezorgde.<sup>[17]</sup>

Ongetwijfeld is deze ervaring nogal traumatisch geweest en heeft zij tot veel ongerustheid aanleiding gegeven; in het repressieve Wenen van Metternich was de politie soms behoorlijk hardvochtig, en een arrestatie kon zeer ernstige gevolgen hebben voor een jonge componist wiens professionele carrière net op gang begon te komen (er was bijvoorbeeld goedkeuring door officiële censoren nodig voordat een opera geproduceerd kon worden, en zelfs voor het aangaan van een huwelijk was toestemming van de politie vereist). De schok, de angst en bezorgdheid over het lot van zijn vriend kunnen hem dermate hebben afgeleid dat zijn creatieve energie verdween en dat het werk aan *Lazarus* bleef liggen; zelfs al zou hij van plan zijn geweest om het voor Pasen af te krijgen, het zou hem niet zijn gelukt.

Waarom de componist nooit terugkeerde tot dit werk (evenals tot andere werken die hij onvoltooid liet liggen), zal wel altijd onopgehelderd blijven. Grote nieuwe projecten (*Die Zauberharfe* en *Alfonso und Estrella*) zouden al spoedig zijn aandacht opeisen, en het is aannemelijk dat naarmate de tijd verstreek, Schuberts oorspronkelijke roes van inspiratie voor *Lazarus* steeds meer verdween en hij minder geneigd was om moeite te doen voor het hervinden ervan. Onverwachte, onaangename ontmoetingen met de politie hebben vaak tot gevolg dat mensen radicaliseren; in Schuberts geval kunnen zijn arrestatie en zijn blauwe oog, alsmede het feit dat deze zich voordeden terwijl hij midden in het scheppingsproces van *Lazarus* zat, geleid hebben tot een cynisme dat hem deed verkiezen, de titelfiguur toch maar niet tot het aardse leven te doen terugkeren en hem liever in het graf (of misschien in een abstract en transcendent hiernamaals) te laten blijven!

## Conclusie

Reinhold Kubik, de uitgever van *Lazarus*, heeft een gedetailleerd muziekanalytisch artikel geschreven over "ambivalentie" als een structureel principe in de compositie, waarin hij zich verdiept in een aantal zaken - van maat-voor-maat bijzonderheden van ritme en motief, via de vermenging van verschillende types recitatief, tot de grootste, "structurele" kwestie: die van het eigenlijke genre. Ik zou dit idee willen uitbreiden tot het biografische terrein, namelijk de vraag hoe *Lazarus* zich verhoudt tot Schuberts persoonlijk leven, door te opperen dat het simpele feit dat *Lazarus* bestaat, ondanks (of dankzij) zijn onvolledige staat het meest duidelijke bewijs vormt voor de godsdienstige ambivalentie van de componist.

## Noten.

**1** Christopher H. Gibbs, *The life of Schubert* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 86. Zie ook het symposiumverslag *Franz Schubert: Jahre der Krise 1818-1823* (Kassel: Bärenreiter, 1985), gepubliceerd door Werner Aderhold, Walther Dürr en Walburga Litschauer.

**2** Elizabeth Norman McKay, *Franz Schubert: a biography* (New York: Oxford University Press, 1996), p. 104.

**3** Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, heruitgegeven in *Schubert, Franz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. VIII, Supplement; Bd. 4.* (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 404. (In het vervolg wordt deze uitgave van Schuberts werken aangeduid als NSA.)

**4** Reinhold Kubik (uitg.), voorwoord bij *NSA II/10: Lazarus* (Kassel: Bärenreiter, 1987), p. ix.

**5** Facsimiles van de oorspronkelijke artikelen uit *Neue Zeitschrift für Musik* zijn verschenen in: Alexander Weinmann, *Ferdinand Schubert: eine Untersuchung* (Vienna: L. Krenn, 1986), pp. 131-32.

**6** Kubik, *loc. cit.*

**7** Svetlana Neytcheva, "Schuberts drama van het gevoel" in *Mens en Melodie* 52 (Feb. 97), p. 63.

**8** McKay, "Resurrecting 'Lazarus'," recensie van de opname *Schubert: Lazarus D689* (Hanssler CD 988111), in *Choir and Organ* 6:4 (Jul-Aug 98), p. 69.

**9** Howard E. Smither, *A history of the oratorio, Vol. 3: the oratorio in the classical era* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977), p. 466. Smither bespreekt verschillende bijzonderheden van het libretto van *Lazarus* in de context van zijn verklanking als oratorium door J.H. Rolle in 1779 (welke Schubert waarschijnlijk niet heeft gekend).



10 Kubiks uitgave van *Lazarus* voor NSA bevat in een handige appendix de gehele tekst van het libretto vanaf het punt waar Schuberts manuscript ophoudt.

11 Glen Stanley gaat in op een treffend muzikaal voorbeeld hiervan in zijn artikel "Schubert's religious and choral music: toward a statement of faith" in *The Cambridge companion to Schubert*, uitgegeven door Christopher H. Gibbs (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 216-17.

12 McKay, *Franz Schubert's music for the theatre*. (Tutzing: Hans Schneider, 1991), p. 168. Zie ook Peter Branscombe's lemma over Seyfried in *New Grove dictionary of music and musicians* (online toegankelijk door inschrijving op [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)).

13 Stanley, p. 216.

14 Maurice Brown, "Lazarus, or the feast of the resurrection" in *Essays on Schubert* (London: Macmillan, 1966), pp. 108-09. Browns analyse, hoewel beknopt, is de meest uitvoerige die in het Engels beschikbaar is.

15 McKay, *Franz Schubert's music for the theatre*, p. 169.

16 Geciteerd in: Brian Newbould, *Schubert: the music and the man* (Berkeley, CA: University of California Press, 1997), p. 130. In Gibbs, pp. 54-55, en Stanley, p. 211 komen enkele wat voorzichtiger opmerkingen voor.

17 Het blauwe oog wordt vermeld door Deutsch in zijn aantekeningen over het politierapport van de arrestatie, weergegeven in *Schubert: a documentary biography*. (uit het Duits vertaald door Eric Blom; London: J.M. Dent & Sons, 1946).

\* Inmiddels is komen vast te staan, dat de eerste uitvoering van *Lazarus* inderdaad plaatsvond op 11 april 1830, en wel door de muziekvereniging van de St-Annaparochie in de voorstad Rossau, waar Schuberts broer Ferdinand an verbonden was. (N.v.d.vert.)

\*\* "Melodrama" in de toenmalige betekenis van gesproken tekst, vergezeld van, of afgewisseld door, instrumentale muziek. (N.v.d.vert.)

### **Geraadpleegde werken.**

Blanken, Christine. "Lazarus." In *Schubert Lexikon*, uitg. Ernst Hilmar en Margret Jestremski. Graz, Austria: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1997.

Branscombe, Peter. "Ignaz Ritter von Seyfried" in *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.).

Uitg. Stanley Sadie en John Tyrrell. Online beschikbaar door inschrijving op URL: <http://www.grovemusic.com/> [Opgezocht op 12/8/2000]

Brion, Marcel. *Daily life in the Vienna of Mozart and Schubert*. Uit het Frans vertaald door Jean Stewart. London: Weidenfeld and Nicolson, 1961.

Brown, Maurice J.E. *Essays on Schubert*. London: Macmillan, 1966.

Deutsch, Otto Erich. *Franz Schubert: thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*; heruitgegeven in *Schubert, Franz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. VIII, Supplement; Bd. 4*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

Deutsch, Otto Erich. *Schubert: a documentary biography*. Uit het Duits vertaald door Eric Blom. London: J.M. Dent & Sons: 1946.

Deutsch, Otto Erich. *The Schubert reader: a life of Franz Schubert in letters and documents*. Uit het Duits vertaald door Eric Blom. New York: W.W. Norton & Co., 1947.

Geck, Martin. *Deutsche Oratorien 1800-1840: Verzeichnis der Quellen und Aufführungen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag, 1971.

Gibbs, Christopher H. *The life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Griffel, L. Michael. Recensie van *Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/10: Lazarus*. In *MLA Notes* 47 No. 3 (March 91).

Hanson, Alice M. *Musical life in Biedermeier Vienna*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Hoorickx, Reinhard Van. "The chronology of Schubert's fragments and sketches." In *Schubert studies: problems of style and chronology*. Uitg. Eva Badura-Skoda en Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Jahrmärker, Manuela. "Die Kirchenmusik: von der liturgischen Funktion zum persönlichen Bekenntnis." In *Schubert Handbuch*. Uitg. Walther Dürr en Andreas Krause. Kassel: Bärenreiter, 1997.

Kubik, Reinhold. "Die Ambivalenz als Gestaltungsprinzip: Untersuchungen zur Deklamation in Schuberts 'Lazarus'." In *Franz Schubert: Jahre der Krise 1818-1823; Bericht über das Symposium Kassel 30 Sept. bis 1. Okt. 1982*, uitg. Werner Aderhold, Walther Dürr en Walburga Litschauer. Kassel: Bärenreiter, 1985.

McKay, Elizabeth Norman. *Franz Schubert: a biography*. New York: Oxford University Press, 1996.

McKay, Elizabeth Norman. *Franz Schubert's music for the theatre*. Tutzing: Hans Schneider, 1991.

McKay, Elizabeth Norman. "Resurrecting 'Lazarus'," recensie van de opname *Schubert: Lazarus D689*, Hanssler CD 988111. In *Choir and Organ* 6:4 (Jul-Aug 98).

Newbould, Brian. *Schubert: the music and the man*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

Neytcheva, Svetlana. "Schuberts drama van het gevoel" in *Mens en Melodie* 52 (Feb. 97).

Pahlen, Kurt. *The world of the oratorio: oratorio, Mass, Requiem, Te Deum, Stabat Mater, and large cantatas*. Uit het Duits vertaald door Judith Schaefer. Portland, OR: Amadeus Press, 1990.

Schering, Arnold. *Geschichte des Oratoriums*. Oorspr. Uitg. 1911. Herdruk Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988.

Schreiber, Ulrich. "Die Bühnenwerke: glücklose Liebe zum Theater." In *Schubert Handbuch*. Uitg. Walther Dürr en Andreas Krause. Kassel: Bärenreiter, 1997.

*Van de Redactie:*

Tijdens het zoeken naar materiaal voor het artikel over Johann Senn (zie Nieuwsbrief okt. 2003) kwamen we op internet het onderstaande artikel tegen. De auteur, Steven Gerber, was zo vriendelijk om zijn toestemming te geven voor het opnemen van een vertaling in de Nieuwsbrief.

Steven Gerber is een muzikale en intellectuele duizendpoot. Hij studeerde muziektheorie en compositie, waarvoor hij in 1975 het Master of Arts-diploma behaalde; daarop volgden jaren van de meest uiteenlopende bezigheden, waarbij hij zijn bijzondere belangstelling voor elektronische muziek en multimedia kon botvieren. Op middelbare leeftijd begon hij aan een nieuwe studie historische musicologie en muziekbibliothecariaat aan de universiteit van Buffalo, terwijl hij aan deze universiteit als muziekbibliothecaris werkzaam was. Inmiddels is hij in deze twee vakken afgestudeerd en hoopt hij zich vooral te kunnen gaan inzetten als manager van musicologische projecten ten behoeve van non-profit organisaties.

Elsa van Maren zorgde voor de vertaling.