

De ballade *Erlkönig* van Johann Wolfgang von Goethe in de toonzetting door Franz Schubert

Auteur: Frans Schouten

Het ontstaan van Goethes ballade.

In 1782 schreef Goethe het Singspiel *Die Fischerin* met, vrij vertaald, de volgende aanwijzingen voor de regie. "Onder opgaand elzenhout (Erlen!) bij een vliet staan hier en daar vissershutten. Er heerst nachtelijke rust. Bij een klein vuur staan potten, rondom ziet men netten en vissersgerei. De vissersvrouw *Dortchen* zingt onder het werk": "*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind*". En daarmee zijn we beland bij de oorsprong van deze ballade die bedoeld was als *Einlage* in het toneelstuk. Corona Schröter, die *Dortchen* speelde bij de première, heeft zelf naar aanwijzing van Goethe de tekst gezongen op een eigengemaakte melodie in volkslied stijl. En dat was geheel naar Goethes bedoeling. Het lied moest de sfeer oproepen van de noordse sagen- en sprookjeswereld. Het was een tijd waarin de belangstelling groeide voor het verdwijnende orale erfgoed van mythische vertelkunst. De muzikale wereld maakte zich direct meester van de tekst, die een uitstekende klankdrager bleek voor muzikale expressie. Johann Friedrich Reichardt, Bernard Klein en Carl Friedrich Zelter hebben al spoedig de ballade getoonzet. De geschiedenis heeft zich hun pogingen slechts herinnerd door de *Erlkönig* versie van de achttienjarige Franz Schubert en die van de ballade-componist bij uitstek: Carl Loewe.

De achttienjarige Franz Schubert in het jaar 1815.

In het jaar 1815 componeerde de 18 jarige jongeling Franz Schubert een groot aantal liederen die sindsdien tot het belangrijkste geestelijk erfgoed van de mensheid behoren. Een verklaring voor het vermogen van een adolescent om zulke blijken van een gerijpt gevoelsleven aan een tekst te verbinden, zo'n verklaring moet altijd zinloos blijven tegenover het raadsel dat we genie plegen te noemen. Eerder al, op 19 oktober 1814, schreef de toen nog zeventienjarige Schubert 'in einem Guß' Goethes *Gretchen am Spinnrade* en spoedig daarna, op 30 November van dat jaar, *Nachtgesang* en *Trost in Thränen*. Vooral de Goethe teksten zouden Schubert in het volgende jaar 1815 blijven bezighouden. Hij zette er toen meer dan dertig op muziek, waaronder *Nähe des Geliebten* (27 Februari, twee versies); *Der Sänger*; *Mignon: nur wer die Sehnsucht kennt* (1^e versie); *Der Fischer*; *Wanderers Nachtlied I*; *Erster Verlust*; *Heidenröslein*; *Meeresstille*; en op 16 November 1815 *Erlkönig*.

Daarnaast componeerde Schubert in 1815 nog een vijftiental liederen op tekst van Schiller, waaronder *Die Götter Griechenlands* en *Des Mädchens Klage*. Alsof dat nog niet genoeg was, inspireerde de poëzie van Klopstock hem tot het schrijven van nog eens 13 liederen in de maanden september en oktober. Over de gang van zaken bij het compositorisch handwerk van Schubert in die periode zijn we goed ingelicht door zijn naaste omgeving. Zijn vriendenkring bestond uit voornamelijk litterair en muzikaal geïnteresseerde jongemannen als Joseph von Spaun, Anton Holzapfel, Franz von Stober, Anselm Hüttenbrenner en Albert Stadler.

Wanneer dit gezelschap op zondagmiddag de dienst in de universiteitskerk bijwoonde, placht men Schubert op te sluiten met achterlaten van pen, inkt en muziekpapier. Als men na kerktijd Schubert weer opzocht, had hij altijd wel een aardige productie aan liederen gereed, die met overgave door de aanwezige liefhebbers werden gezongen, gespeeld, beluisterd en besproken. Later zouden die bijeenkomsten vastere vorm krijgen in de zogenaamde *Schubertiaden* die op wisselende plaatsen werden gehouden. Daarbij zou de zanger Johann Michael Vogl van het jaar 1817 af een belangrijke rol spelen als pleitbezorger voor Schuberts liedkunst.

Door dezelfde vriendenkring zijn we ook goed ingelicht over het ontstaan van *Erlkönig*.

Zestien November 1815: een historische datum.

In zijn *Erinnerungen an Schubert* schrijft Joseph von Spaun over de ontstaansgeschiedenis van *Erlkönig* op 16 November 1815. "*Wir fanden Schubert ganz glühend, den **Erlkönig** aus*

*einem Buch laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buch auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in kürzester Zeit stand die herrliche Ballade auf Papier. Wir liefen damit [...] in das Konvikt und dort wurde der **Erlkönig** noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen'.*

Schubert heeft de 8 coupletten in vierregelige strofen getoonzet in rondovorm. Het beangstigende en rusteloze van de nachtelijke rit is op effectvolle wijze tot uitdrukking gebracht. De vele modulaties ontnemen de spelers in het drama iedere vaste grond en maken hen aldus tot slachtoffers van een gebeurtenis waarover zij niet langer meester zijn. De volgehouden, opjagende triolenbeweging illustreert zowel het stormachtige weer als de nerveuze galop van het rijdier. Het muzikale hoogtepunt valt samen met de anticlimax: de meesterlijke toepassing van het recitatief aan het slot met de bekende tekst: *'In seinen Armen das Kind war Tot'*.

Indringend en knap getroffen zijn de dissonanten elke keer als de jongen zijn vader roept nadat *Erlkönig* hem heeft aangesproken. Onontkoombaar van de eerste onstuimige maten tot aan de anticlimax van het slot, daveret het paard met zijn twee berijders het noodlot tegemoet. Toch is de muzikale expressie nooit opgeofferd aan het loutere effect. Schubert heeft voor elk van de vier personages van het drama, de verteller, de vader, diens zoon en *Erlkönig*, een geheel eigen, karakteristieke wijze van uitdrukking gevonden. De vertelling, het verhaal, blijft doel en geen middel tot effectbejag. Dat hij heeft vermeden om in zijn muzikale benadering het gedicht didactisch te duiden, maar lied en tekst als een eenheid voor zichzelf heeft laten spreken, bewijst eens te meer de grootheid van Schubert als componist die zoals eerder ook in *Gretchen am Spinnrade* met de liedbegeleiding een geheel nieuwe kunstvorm heeft geschapen.

Voor welk stemtype heeft Schubert zijn *Erlkönig* gedacht?

Het zou mooi geweest zijn als Schubert de ballade van Goethe had gecomponeerd voor de stem van Johann Michael Vogl. Maar dat kunnen we beter niet aannemen, want hun kennismaking dateert van het vroege voorjaar van 1817, een kleine anderhalf jaar dus na het scheppingsmoment van *Erlkönig* op 16 November 1815. Hoewel, het blijft verleidelijk om de dertig jaar oudere en door Schubert zeer bewonderde Vogl in verband te brengen met *Erlkönig*. In de eerste plaats beschikte Vogl over de ideale stem voor deze ballade, zoals we nog zullen zien. Voorts is er het gegeven dat de jonge Schubert al sinds lang bewondering koesterde voor deze zanger, die hij in menige operaproductie had zien optreden. De erudiete Vogl beschikte over een soepel, expressief stemorgaan van grote omvang. Hij had in Beethovens *Fidelio* de *Pizarro* gezongen, een baspartij dus. Daarnaast zong hij heel gemakkelijk in het falsetregister. Dat moeten we onthouden, want het verklaart mede waarom Vogl later na 1820 met de vertolking van juist *Erlkönig* zoveel succes oogstte. Hoewel de ballade dus niet is geschreven voor Vogl, kan wel worden vastgesteld dat de eigenschappen van zijn stem - basbariton, gemakkelijk falset, kleurrijk timbre, een overtuigende voordracht - ideaal moeten zijn geweest voor de introductie van *Erlkönig* bij het grote publiek. Goethe's ballade brengt vier geheel verschillende dramatis personae voor het voetlicht: een verteller, de vader, de watergeest *Erlkönig* en de zoon.

Al deze karakters vergen een eigen stemkleur, overeenkomend met de aard en het fysieke gegeven van de rol. Nu bezitten alle stemsoorten, van mannen zowel als van vrouwen, dezelfde stemovergang die we populair gezegd stembreuk plegen te noemen. Deze ligt, afhankelijk van de individuele stembouw en stemtechniek, grofweg tussen c' en e' oct., dus laag voor vrouwenstemmen en hoog voor mannenstemmen. Het hoge register van de mannenstem noemen we falset. Het is op goede gronden aan te nemen dat vrouwen de meeste tonen van hun stembereik in falset zingen. De traditie zal zich echter verzetten tegen die naamgeving vanwege de verwarrende associatie die de term falset oproept. Was het nu maar zo eenvoudig. Als we naast "hoogte" de "stemfunctie" hierbij betrekken, dan duiden we ook een verschillend klankkarakter aan. De Duitse methodiek gebruikt daarvoor de termen *Vollstimme* en *Randstimme*. De Engelstalige wereld benoemt die begrippen met *heavy mechanism* en *light mechanism*. Ligging en functie kunnen elkaar in de praktijk overlappen

en aanvullen. Zij bereiken door menging van hoedanigheden een evenwicht in de deskundig geschoolde stem.

Keren we terug naar Schuberts *Erlkönig*, dan stellen we vast dat juist het wisselen en combineren van functies in de verschillende liggingen het lied zo veel mogelijkheden geven voor afwisseling van timbre en stemming, kortom van expressie. Aangezien de mannenstem al spoedig boven het klein octaaf fysiologisch moet overschakelen naar een andere spiermechanische activiteit, zal de overeenkomstige stemming of intentie van de compositie als vanzelfsprekend worden ervaren omdat de gewenste eenheid van klank en betekenis voortvloeit uit de natuur van de stemsoort. Toegegeven, een vrouwenstem die zich waagt aan *Erlkönig*, kan veel compenseren door een technisch uitgekookte toepassing van afwisselend *Vollstimme* en *Randstimme*, respectievelijk *heavy mechanism* en *light mechanism*. Maar het fysiek gegeven van de registerwisseling met het daaruit voortvloeiende dramatische effect kan een vrouwenstem nooit realiseren, want in haar ligging ontbreekt zo'n registerovergang die bepalend is voor de prosodie in de voordracht van *Erlkönig*.

Hoezeer ook de interpretatie van de ballade door enkele mezzo-alten moet worden gewaardeerd, toch bleken zulke stemmen nooit het ideale medium voor de contrastwerking tussen de verteller en de vaderfiguur enerzijds, tegenover de zoon en *Erlkönig* anderzijds. In de negentiende eeuw kwam dit vraagstuk nooit aan de orde, omdat zulk liedrepertoire uitsluitend door mannen werd vertolkt. Maar sinds de laatste decennia van de 20^e en het begin van de 21^e eeuw, hebben ook vrouwelijke solisten zich over het traditioneel typische "mannenrepertoire" ontfermd. Schuberts cycli *Die Winterreise* en *Die schöne Müllerin* alsook *Erlkönig* kan men nu in uitstekende interpretaties beluisteren, gezongen door alt-mezzostemmen. Hoewel, voor *Erlkönig*, moeten we een uitzondering maken. Om de aangevoerde redenen kan deze ballade beter door een mannenstem worden gezongen.

Wat gebeurde er nu echt tijdens die nachtelijke rit?

Sagen, sprookjes, bijbelverhalen en volksvertellingen kunnen elementen bevatten van een wrede en niet zelden sexueel geladen symboliek. De kern van het verhaal voert de toehoorder binnen in de mythische werkelijkheid; boodschappen worden daarin op verholde wijze geloofwaardig waar anders een directe confrontatie zou afstoten of onaanvaardbaar zou zijn. Onderliggende grondpatronen komen in de regel neer op de strijd van het leven met de dood, van ondergang, loutering en opgang. Goethe heeft in de kunstvorm van zijn ballade de mythische wereld van de orale volkstraditie willen oproepen. Het genre van het sprookje genoot tijdens zijn leven belangstelling in steeds wijdere kring. Goethe heeft in dit opzicht de invloed ondergaan van Johann Gottfried (von) Herder (1744-1803), de vernieuwende cultuurfilosoof en filoloog. Het gegeven van *Erlkönig* ontleende Goethe aan een door Herder verzameld Deens sprookje.

Dit leidt ons naar de vraag wat de vier dramatis personae in de lezing van Goethes verhaal nu eigenlijk aan het doen zijn. Golo Mann heeft in zijn uitleg van *Erlkönig* gemeend dat de jongen zwaar ziek zou zijn en dat de vader daarom zoveel haast maakte om met het kind thuis te komen. Het is een wel meer geopperde verklaring, waarvan men zich afvraagt waar dat dan wel staat of waaruit dat blijkt. Men moet hier twee realiteiten van elkaar scheiden: de inhoud van de handeling zoals de tekst ons deze geeft enerzijds, en de betekenis die men er aan toekent anderzijds. Dus eerst terug naar de tekst voor objectieve gegevens.

De kern van het vraagstuk wat er aan de hand is, maar ook de oplossing, vinden we in de eerste strofe. De verteller van het drama levert de beschikbare feiten als uitgangspunt voor verdere verklaring van de handeling. Een vader rijdt bij nacht en ontij te paard naar huis. Voor hem zit goed beschermd zijn kind, stevig ingepakt, waarschijnlijk goeddeels verborgen in de warme mantel van de vader. (*Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm*). Het gegeven van een vader die zijn kind smoort in panische angst, uitgedrukt in de springerige prosodie van het vers, verklaart het gehele vervolg.

Wanneer de vader in de tweede strofe vraagt waarom het kind toch zo bevreesd is (*was birgst du so bang dein Gesicht*), voedt hij daarmee ook zijn eigen angst. Want bang is die vader zeker. Was hij de situatie meester geweest, dan zou hij zijn zoon een grappig liedje

van eigen, speelse fantasie hebben voorgezongen. Het kind is vertrouwd met alle spookverhalen over een boze geest die 's nachts kinderen lokt en meeneemt tot hun ondergang. Kennelijk is er zoveel maanlicht tijdens de nachtelijke tocht dat nevelvelden zichtbaar zijn die de fantasie van het kind op hol brengen. Waarschijnlijker is dat de angst van de vader wederkerig de stemming van de zoon heeft beïnvloed. Want al die spookverhalen leiden oorspronkelijk terug naar de ouders. "Als je niet oppast komt vanavond *Erlkönig* je halen", of: "Als je zondigt, ga je naar de hel". Omdat hij zich niet kan losmaken van het schrikbeeld dat hij samen met zijn zoon in het leven heeft geroepen, wordt de vader zelf tot het instrument, tot *Erlkönig*, waarmee ten slotte de gewelddadige ondergang van het kind wordt bewerkt.

Met zijn kalmerende woorden stelt de vader vooral zichzelf gerust. Diens sussende verklaringen kunnen we beschouwen als een vorm van "fluiten in het donker". Het kind is zo ingepakt en wordt door de vader zozeer vastgeklemd dat het door gebrek aan zuurstof licht in het hoofd wordt en gaat hallucineren. In de volgende strofen wordt de angst letterlijk steeds beklemmender door stemmen en beelden die het kind meent te horen en te zien. Wanneer *Erlkönig* zegt: '*Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt*', roept het kind uit '*jetzt faßt er mich an!*'. Hierop overmeestert paniek de vader geheel. Hij geeft het paard de sporen, het kind zo stevig tegen zich aan drukkend dat het geheel de adem wordt benomen. Eenmaal thuisgekomen '*erreicht den Hof mit Müh und Not*', blijkt hij zijn kind te hebben doodgedrukt.

Wat zagen we hier gebeuren? Of wat kunnen we nog begrijpen van zo'n verhaal dat aan het eind als in scherven uiteenvalt? Er doemen verschillende mogelijkheden op uit het duister van deze demonische vertelling. Is deze man zo'n vader die gelijk vele ouders zijn kind dooddrukt in een overbezorgde, verstikkende liefde? Er speelt nog een andere, zeer onaangename seksuele connotatie mee. Als het kind uitroept dat *Erlkönig* hem iets aandoet, gaan onwillekeurig de gedachten uit naar een gewelddadige aanranding. Het valt op dat hetzelfde werkwoord *faßen* (aangrijpen) zowel wordt gebruikt voor een handeling door de vader (*Er faßt ihn sicher*) als voor hetgeen *Erlkönig* de jongen aandoet: '*jetzt faßt er mich an!*'. De aanvankelijk beschermende aanraking van de vader is tot een ongewenste fysieke inbreuk geworden.

De derde mogelijkheid is de meest drastische: die van infanticide door de vader om een motief waarnaar men slechts kan gissen. Het verklaart de nachtelijke rit naar het dodenrijk langs het doodswater. *Erlen* (elzen) vormen evenals wilgen het opgaande hout langs waterlopen en behoren tot het rijk van de watergeest die *Erlkönig* is. Ten slotte brengt de vader zijn kind thuis, dat wil zeggen de hofstede waar hij aankomt is de thuiskomst in het dodenrijk. Termen als 'vaderhuis' en 'thuiskomst' hebben in de christelijke wereld de betekenis van 'hiernamaals'. Maar dan zijn we al met al in een geheel ander vaarwater gekomen dan in de versie van Herder aan wie Goethe het gegeven ontleend heeft voor een eigen bewerking.

Epiloog

Het vervolg van de geschiedenis met Schuberts *Erlkönig* is bekend genoeg. Zijn vriend Joseph von Spaun zond in 1816 een aantal van Schuberts liederen op teksten van Goethe, vergezeld van een ietwat pompeuze brief, naar de grote dichter te Weimar. Deze heeft er geen blijk van gegeven dat hij de liederen zelfs maar heeft ingezien, laat staan dat er een bedankje af kon voor de toezending. Toch mocht het lied zich al spoedig in een aanzienlijke populariteit verheugen, aanvankelijk in kleinere, besloten kring. Maar daaraan kwam begin jaren twintig verandering. Hoewel het stil bleef zijdens Goethe en uitgever Breitkopf niets in een uitgave van Schuberts liederen zag, nam Leopold von Sonnleithner een gelukkig initiatief. Tijdens een muziekavond te zijnen huize kwam men overeen de kosten van een uitgave zelf te dragen en deze aan Schubert aan te bieden, zodat de immer berooide componist hieruit nog enige revenuen zou bekomen.

En aldus zou *Erlkönig* als opus 1 bekend worden, zelfs nog vóór *Gretchen am Spinnrade* dat, een jaar eerder in 1814 gecomponeerd, nu als op. 2 wereldkundig werd gemaakt. Een opvallend succes oogstte Schuberts vriend Vogl met de voordracht van *Erlkönig* in 1821

tijdens een openbaar concert in het Hoftheater bij de Kärntnertor. Een groter publiek ontfermde zich daarna over Schuberts ballade. De gedrukte exemplaren van het lied werden goed verkocht en de zegetocht van *Erkönig* duurt sindsdien voort tot op de huidige dag. De filosoof Jean Paul wilde dat de ballade in de versie van Schubert in 1825 bij zijn sterfbed werd gezongen. De jonge Felix Mendelssohn programmeerde het lied in een concert met de tenor Bader in het jaar 1828. Robert Schumann heeft zich ingezet voor het catalogiseren van de vele onuitgegeven muziek van Schubert. We kunnen *Erkönig* het eerste echte publiekssucces van Schubert noemen. De wereld heeft zich overigens niet veel aangetrokken van Goethes raadselachtig zwijgen ten aanzien van Schuberts liedcomposities. De geschiedenis heeft meedogenloos wraak genomen. Thans herinnert het nageslacht zich Goethes *Erkönig* nog slechts omdat Schubert er zijn onvergankelijke muziek bij heeft geschreven.

Geraadpleegde literatuur:

- A. Einstein: *Schubert*, London 1971.
- D. Fischer-Diskau: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, 3. Auflage, Kassel Juli 1979.
- J.G. von Herder: *Alte Volkslieder*, 1774.
- M. Reich-Ranicki (red): *Joh. W. von Goethe: "Alle Freuden, die Unendlichen", Liebesgedichte und Interpretationen*, Frankfurt a.M. 1987.
- N. Schneider: *Herder, Joh. Gottfried (sinds 1808) von: Mohringen 25 Aug. 1744 - Weimar 18 Dec. 1803*. In: *Grote Winkler Prins*, dl 9, pp. 315-316, Amsterdam/Brussel 1969.
- O. Trunz (red.): *Goethe Gedichte*, München 1981.
- W. Vennard: *Registration*, hoofdstuk 4 in: *Singing, the Mechanism and the Technic*, revised edition, New York 1967.