

UDK 78.035 Schubert

Arnold Feil  
Tübingen

SCHUBERT: KLASIK IN ROMANTIK?

Ob dvestoletnici rojstva Franza Schuberta bi lahko njegovi prijatelji in občudovalci, glasbeniki in poslušalci spet enkrat nekoliko razmišljali o njem in o tem, ali njegovo glasbo primerno izvajamo in poslušamo, prav razumemo, podoživljamo pa tudi ali smo si res na jasnem o njegovem historičnem mestu v nam navidez tako samoumevno znani panorami glasbene zgodovine.

### 1. *Schubert klasik*

Marsikatero od razširjenih mnenj o "kralju pesmi" se zdi, če resno razmislimo, malo točno. "Schubert in melodija" (s čimer povsem zavajajoče sugeriramo, da je tisto, kar nas v Schubertovi glasbi očara, lepa melodija in sicer nič drugega) lahko pojmuje enako kot le navidezno strokovnjaško, dejansko pa nezadostno oznako njegovega kompozicijskega stavka v smislu homofonije ali kot večkrat ponovljeno grajo, ki le daje vtis izvedenosti, češ da Schubert ni obvladal kontrapunkta. Prav gotovo je samospjev *Der Lindenbau* postal ljudska pesem. Da pa Schubertova uglasbitev vsebuje v sredi odsek "Die kalten Winde bliesen... ich wendete mich nicht" in da to docela nemelodizno mesto ni bilo mogoče prevzeti v ljudsko pesem (ki jo je vzbudil šele Friedrich Silcher s svojo priredbo za moški zbor), se komaj kje omenja. Mar se ne bi morali enkrat vprašati, kaj je od Schuberta sicer še ponarodelo? Prav gotovo ne "Das Wandern ist des Müllers Lust"! Kdo bi hotel Schubertovo pesem peti brez klavirske spremljave in kaj takega početi z veseljem? Za to bi bil boljši splošno znani ljudski napev Carla Friedricha Zöllnerja. Zdi se mi, da Schuberta označuje prej nekaj drugega. V razgovoru med Albanom Bergom (učencem Arnolda Schönberga in skladateljem opere *Wozzeck*) in nekim nasprotnikom atonalne smeri, ki ga je oddajal dunajski radio aprila 1930, se Berg sklicuje v obrambo svoje "zelo nagrbnčene in rogljate melodike" med drugim na Schuberta in se pri tem poslužuje pesmi *Letzte Hoffnung, Wasserflut* in *Der stürmische Morgen* iz ciklusa "*Die Winterreise*". Naj se že zde citirani primeri ekstremni, pa nam da misliti dejstvo, da se Berg sploh lahko sklicuje na Schuberta in njegova pozna dela. Vsekakor ne gre prikazovati Schuberta kot romantičnega melodika in ga z njegovo dozdevno splošno ljudskostjo postavljati v bližino glasbenikov, ki so za svoje pesmi iskali in našli nekakšen ljudski ton.

Kjerkoli govorimo v zvezi s Schubertovimi pesmimi o klavirski spremljavi, govorimo tudi o njenem slikanju in poetičnosti. Da s tem nakazujemo važno potezo

mnogih njegovih pesmi, ni sporno, pač pa je sporno trditi, da smo tako zajeli samo bistvo. Vsekakor se nam zdi, da je že zgrešeno izolirano motrenje klavirske spremljave, ker nas vodi stran od tega, kar je Schubert očitno hotel in realiziral. Schubertov pesemski kompozicijski stavek ne obstaja - seveda v velikih ciklih in pesmih, ki jih omenjajo, kadar je treba označiti Schuberta kot Schuberta - v smislu homofonije iz melodije in spremljave, ampak gre prej za stavek z "obligatnim *accompagnatom*", kot je dejal glede svojih kompozicij L. van Beethoven. Schubert pa je, kar zadeva njegovo predstavo o kompozicijskem stavku, v nekem smislu učenec Beethovna. To tudi dokazuje naslednje: Da si, kot piše 3. marca 1824, "utre pot do velike simfonije" (pri čemer ne misli na določeno simfonijo, ampak le na zvrst), komponira Schubert godalne kvartete in večje komorno delo za godala in pihala; za vzor si vzame Beethovna, vendar za svoj *Oktett* ne njegova pozna dela, katerih nastanek in objavo je doživljal, ampak *Septett op. 20* iz let 1799/1800. Do tega ga je najbrž privedla razvidnost glasbenega postopka. Tu namreč, v zgodnjem primeru, se zdi Beethovnova tehnika gradnje kompozicijskega stavka še čisto razpoznavna. Tu misli Schubert, da se lahko v postopku posnemanja še najprej nauči tisto, kar je zanj kompozicijsko tehnično pomembno. Nalogo, pri kateri najdemo Schuberta, lahko takole opišemo: Treba je nadoknaditi izkustvo in tehniko zahodne kompozicije in jo izkoristiti za stavek v zvrsti, kateri velja glavno Schubertovo zanimanje. Pesem druge polovice 18. stoletja je, ker konsekvantni poskus nespremljanega enoglasja ni uspel, zgradila neko vrste homofonije, v kateri dominira melodija in spremljava, ki je docela podrejena, le podpira in polni. Večglasni kompozicijski stavek je bil v teh pesmih takorekoč skrčen na gornji glas, medtem ko so se drugi glasovi odpovedali samostojnosti. Zaporedje harmonij in podpornih akordov, celo če so prešli v preproste spremljevalne figure instrumentalista, ni dalo več nikakršnega večglasnega kompozicijskega stavka v ožjem smislu besede. Kjer je ostalo le to, kar si "razumen skladatelj ali že izurjeno uho pri enoglasnem petju misli zraven", kjer se je večglasje skrčilo na enostavno homofonijo, pa skorajda ni več mogoče govoriti o kompozicijskem stavku, o tistem torej, ki ga je ustvarila zahodna umetnost kot glasba. Naloga se potemtakem za Schuberta glasi: Kompozicijski stavek v tradiciji polifonije kot pesem, torej stavek za povezavo pesemskega pevskega glasu z instrumentalnim partom. Trije glasovi tega kompozicijskega stavka so, kot je to opisal Nägeli, besedilo, instrumentalni part, pevski glas.

Seveda sta ta problem poznala tudi Mozart in Beethoven, vendar sta z le redkimi pesmimi malo prispevala k njegovi rešitvi in nista mogla učinkovito spremeniti tradicije zvrsti iz 18. stoletja. Gotovo toži Reichardt upravičeno (1796 v predgovoru zbirke *Lieder geselliger Freude*), da ni mogel sprejeti od Haydna in Mozarta nikakršnih kompozicij; zanj ostaja nepojmljivo, "da sta ta izvrstna moža po eni strani tako malo uporabljala naše najboljše pesnike, po drugi pa da nista obravnavala pesmi po njeni lastni naravi". Kompozicijo samospeva torej Schubert pri Mozartu in Beethovnu skorajda ne more občudovati, tu ni zanj ničesar, kar bi se lahko naučil. Za preizkušanje tega, kar je v instrumentalni tehniki v mnogih letih posnel po klasikih ali si od njih prisvojil, za poskuse nove kompozicijske tehnike na področju samospeva mora ostati brez vzorov svojih herojev ali pa si mora poiskati druge zglede, s pomočjo katerih lahko dela, obdeluje in spreminja. Takšne mladi Schubert najde in občuduje v baladah Johanna Rudolfa Zumsteega, dvornega kapelnika v Stuttgartu. Kljub temu pa velja, da Schubertovih osnovnih intencij ni opredeljeval Zumsteeg ampak "Beethovnov genij".

Končno tole: Ko bi bilo bistvo Schubertovih pesmi v melodijah, v slikoviti klavirski spremljavi in barviti harmoniji, ko bi bilo njegovo glasbeno zanimanje samo ali

predvsem v izrazu občutja, potem bi morali po pravici ugotoviti, da so mnogi njegovih naslednikov, gotovo pa Schumann in Brahms, to zanimanje dalje razvijali in pravzaprav več dosegli. Schubertu bi ostala zasluga, da je izoblikoval romantično pesem s klavirjem in jo je tako prvi gojil. Na dosegljivi vrh umetnosti pa so jo privedli šele tisti, ki so Schubertove začetke dalje razvili. Tako sicer ni nikjer dobesedno zapisano, vendar je moči iz napisanega - čeravno lahko to bolje vemo - razbrati: Schumann ni boljši kot Schubert ampak drugačen, Schumannove pesmi niso nikakršen nadaljnji razvoj Schubertovih. Misel, da je zvrst pesem pri Schubertu še v zgodnjem štadiju razvoja, je absurdna.

Schubertovi nasledniki prevzemajo njegova kompozicijska sredstva in jih razvijajo dalje, Schumannova harmonija in harmonija njegovih sodobnikov in naslednikov je dejansko bolj diferencirana, sploh pa bolj zanimiva kot Schubertova, kajti pri Schubertu harmonsko bogastvo ni v ospredju njegovega zanimanja pri komponiranju pesmi, pač pa pri Schumannu in njegovih naslednikih. Gre vsekakor za razvoj! Toda ta razvoj je razvoj parametrov glasbene kompozicije, sredstev za smoter. Sam smoter pa se ni razvil naprej, on je tu in tam le v osnovi različen.

To si lahko pojasnimo z razmišljanji o besedi in pojmu "uglasbiti, uglasbitev". Najenostavnejši primer uglasbitve teksta je, da sam po sebi skromen glasbeni dejavnik pripomore k temu, da lahko besedilo pojemo, na primer pri cerkveni pesmi. Drugače je, če komponist v besedilu takorekoč vsebovani "napev pesmi", kot pravi Herder, sprosti. Goethe opisuje to za Zelterjevo uglasbitev njegovih tekstov takole: "Takoj so uglasbitve identične z mojimi pesmimi; glasba le odnese s seboj kot pritekajoči plin zračni balon v višino". En korak dalje in glasbenik potopi besedilo muzikalno v občutje ali razpoloženje, ki ga to sugerira ali vzpodbudi: uglasbitev podeli besedilu krila petja. V tem načinu uglasbitve vidimo navadno utelešenje samospeva in pri tem mislimo na najsijajnejša dela romantike, denimo na Eichendorffovo *Die Mondnacht* v uglasbitvi Roberta Schumanna. Nadaljnji primer uglasbitve pa je končno, če napravi glasba eno dimenzijo besedila slišno, ki bi neuglasbena sploh ne bila čutno opazna. V vseh teh primerih se pridružuje po uglasbitvi glasba tekstu, bodisi da le-ta tako mimo govorne intonacije zazveni ali pa ga obogati in celo preseže, namreč tekst, ki pa je kot tekst zase trajen, torej ostane, kar je bil in je in ga glasba sama in samostojno ne more zastopati.

Drugače pri Schubertu. V zborniku "Der blaue Reiter" je leta 1912 Arnold Schönberg zapisal: "Pred nekaj leti me je bilo zelo sram, ko sem odkril, da pri nekaterih meni dobro znanih Schubertovih pesmih sploh nisem imel pojma o tem, kaj se v pesniškem besedilu dogaja. Ko pa sem poezije prebral, se je pokazalo, da nisem za razumevanje samospevov ničesar pridobil, ker nisem s tem prav nič moral svoje pojmovanje glasbene interpretacije spremeniti. Nasprotno: spoznal sem, da sem, ne da bi poezijo poznal, vsebino, resnično vsebino, celo morda globlje dojel, kot če bi obvisel na površini samih misli besedi... Tako sem Schubertove pesmi skupaj s poezijo docela zaznal zgolj iz glasbe. "Resnična vsebina" (morda bi lahko rekli še jasneje: "delujoča vsebina") pesnitve je torej v Schubertovi kompoziciji, kot Schönberg učinkovito opisuje, usedlina sicer iz poezije dobljena in to vključujoče, toda od vsega začetka muzikalno usmerjene predstave. Schönberg je zajel z glasbo smisel poezije prav tako jasno ali celo bolj jasno kot prek besedila. Torej ni mogla nastati Schubertova glasba *po* besedilu, ampak besedilo in glasba morata imeti *skupaj* korenine v *istih* tleh, ki so *pred* izoblikovanjem besedila. Schubert ne "uglasbi" torej v običajnem in ožjem smislu besede, tudi ne "razlaga" teksta s podsliskavanjem detailov ali tako, da vzdržuje

skozi celoto določeno razpoloženje - to sicer igra tudi neko, vendar večinoma povsem podrejeno vlogo v njegovi kompoziciji - marveč pretvori v glasbo neko predstavo, ki jo je dobil iz pesnitve. S tem ustvari *besedilo*, medtem ko ga komponira, takorekoč na novo, še enkrat, in sicer iz glasbene osnove: on ustvarja liriko kot glasbeno strukturo (Georgiades 1967). Splošne predstave, ki ga pri tem vodijo, so bliže tistim dunajskih klasikov kot pa romantikov, sočasnih ali poznejših. To je vzrok, da bi morali postavljati Schuberta bolj v bližino Haydna, Mozarta in Beethovna kot v bližino romantičnih skladateljev samospeva - h katerim seveda *tudi* spada.

## 2. Schubert romantik

Gotovo se vsi res veliki umetniki in njihova dela izmikajo preprostemu uvrščanju v predalčke - Schubert pa še posebno. Temu je najprej vzrok dejstvo, da Schubert vidi sebe v nasledstvu Beethovna in se pri komponiranju postavlja v veliko tradicijo zahodne polifonije, po drugi strani pa ima v središču svoje ustvarjalnosti zvrst, ki spada sicer k prvotnemu inventarju glasbenih zvrsti, v zgodovini polifone kompozicije pa je bila vedno na robu in je stopila v središče glasbenega zanimanja šele v zvezi s spremembami glasbenega mišljenja v 18. stoletju. Kar naj bi izrazila sedaj visoka glasbena umetnost, more izraziti posebno dobro in lepo v samospevu in drugih glasbenih zvrsteh, če se te nagibljejo k temu, kar naredi samospev za samospev in hkrati za posebnega nosilca izraza. Mutatis mutandis velja isto v instrumentalni glasbi za klavirsko skladbo. Kar zadeva Schubertovo zanimanje za zvrsti, se nagiblje s pesmijo h glasbeni romantiki, kar pa zadeva njegovo kompozicijsko zanimanje, k dunajskim klasikom. Potem seveda ostane še vprašanje, s katerimi deli in na kakšen način se nagiba bolj h glasbeni romantiki.

Tu je treba najprej imenovati večji del njegovih *pesmi*, namreč tiste, ki po svoji fakturi niso polifone ampak homofone, torej tiste, pri katerih besedilo, pevski glas in klavirski part ne ustvarijo polifonskega stavka in spremljajo iz teksta porojeno melodijo preproste harmonije, pa naj bodo te klavirsko še tako slikovito izpeljane. Takšni samospevi segajo od skoro ljudske pesmi kot je npr. *Das Schweizerlied* (Goethe; D 559) pa prek hudomušnih kot *Liebhaber in allen Gestalten* (Goethe; D 558), obe iz leta 1817, vse do treh pesmi op. 81 (Rochlitz; D 904, 905, 903), *Alinde*, *An die Laute* in *Zur guten Nacht* iz leta *Zimskega potovanja* - 1827.

Z enako samoumevnostjo kot ne majhno število pesmi pa ne moremo od Schubertovih klavirskih skladb niti ene same proglasiti za romantično, saj ni v nobeni prisotna ista romantična izrazna volja kot v klavirskih skladbah njegovih sodobnikov: npr. v *rapsodijah* in *eklogah* Václava Jana Tomáška (1774-1850) ali *impromptujih* (1822; naslov se tu prvič pojavi) njegovega učenca Jana Václava Voříška (1791-1825) ali v skladbah njegovih neposrednih naslednikov. Njihove lirske klavirske miniature - tako imenujemo sedaj zvrst - se namreč v glasbeni situaciji prej naslanjajo na Schubertove sodobnike kot na samega Schuberta, kar že pove povsem nedvoumno prvi res pomembni naslov: "Lieder ohne Worte." Takšen naslov je za glasbeno visoko romantiko, ki je vzcvetela v Schubertovem času prav tako značilen, a si ga za samega Schuberta ne moremo misliti. Schubertove klavirske miniature niso eo ipso predhodnice znamenitih krajših klavirskih sklad Mendelssohna, Schumanna in pozneje Brahmsa.

Samoumevno pa je, da spadajo Schubertova odrska dela v zgodovino romantične opere, kajti zanje odločujoče predstave o gledališki glasbi in glasbenem gledališču

izhajajo - z njihovim prednikom Gluckom - iz glasbene zgodnje romantike 18. stoletja in prav te predstave opredeljujejo v veliki meri predstave o operi v 19. stoletju. Ali se lahko o Schubertovih operah izrečemo tako ostro, kot je to formuliral Walther Vetter za svojega *Schuberta klasika* (1953), naj ostane odprto, kratkomalo pa tega le ni zavračati: "Čim natančneje preučujemo posamezna dela iz Schubertove operne ustvarjalnosti, tem bolj nezavrnljivo se nam vsiljuje spoznanje, da gre tu za masovne produkte, čeprav seveda tudi za Schubertove, ki vendar ne izhajajo iz središča njegovih ustvarjalnih teženj in njegove umetniške fantazije, ampak so vzrastli na obrobju njegovega življenjskega dela. Morda pojasni umetniško in biografsko-psihološko neznanost teh deloma sila obsežnih partitur razen specifične dispozicije deloma tudi to, da se mojstrov zagreti delovni tempo pri glasbenem obvladovanju teh včasih nekoliko čudnih libretov ni obnesel; morda pa še to, da je pri svoji ne redko zelo realistični oceni danih socialnih in gospodarskih razmer spoznal, da kot komponist pesmi ne bo prišel finančno na zeleno vejo, pač pa kot uspešen operni skladatelj. Na takšni psihološki osnovi kajpak ne more nastati uravnovešeno umetniško delo". Naj bo temu kakor že, večina Schubertovih oper zasluži natančnejšo preučevanje, a zabranjuje njihovemu obsegu kolikor toliko ustrezen prikaz v izoblikovani in zaokroženi oceni osebnosti.

Kako naj si razložimo, da je imel Schubert s svojimi operami - čeprav so bile zanj sila pomembne - tako malo uspeha in da jim ta ni bil dan vse do danes?

Proti koncu 18. stoletja so postala negotova tla, na katerih so se razvijale dorasle operne zvrsti, resna opera seria in vedra opera buffa. Opera seria se spreminja pod vplivom Glucka in njegovih naslednikov - tudi francoske revolucijske opere - in sprejema elemente opere buffe. Istočasno dobi opera buffa resne poteze; pomislimo na Mozartovega *Don Giovannija*. Z opero buffo prodre hkrati v Nemčiji singspiel in se razvije v samostojno obliko opere. Trdnih orientacijskih točk torej v Schubertovem času za komponiste kratkomalo več ni. V tej situaciji pa postaneta za Schuberta pomembna dva elementa. Izpričano je, da je le malo oper napravilo na mladega Schuberta tako trajen vtis kot *Čarobna piščal* - singspiel mnogoterosti, v katerem se nahajajo drug ob drugem pesem in arija, recitativ in govorjeni dialog, preprosto in komplicirano vse do široko zasnovanega ansambla. Po drugi strani pa je Gluckovo delo, posebno opere francoskega Glucka, tisto, kar močno vpliva na Schuberta. Njegov prijatelj Spaun poroča o Schubertovi fasciniranosti ob izvedbi *Ifigenije na Tavridi*, kar je imelo za "posledico vnet študij vseh Gluckovih partitur". Pri tem študiju Schuberta podpira njegov učitelj Salieri, ki v določenem smislu sodi med ohranjevalce Gluckove dediščine na Dunaju. Če damo skupaj obe vplivni območji, je kar logično, da gre Schubertu v končnem učinku za nemški singspiel ali nemško opero po Gluckovem vzoru. To pa pomeni združevanje heterogenih elementov. Pot k sintezi se ponuja v navdušenju romantike za srednjeveški svet, namreč za svet, v katerem se kot se zdi, povezujeta zgodovinsko in čudežno na podoben način kot v pripovedkah Grkov, ne da bi bil avtor s tem že vezan na določeno operno zvrst, opero serio. Vendar nove snovi je treba tudi na nov način oblikovati, in sicer ustrezno Gluckovim reformam. Te pa zahtevajo premočrnost poteka dejanja, odsotnost motečih spletk, jasen in preprost jezik. Schubert upa, da bo dobil librete te vrste od svojih pesnikov-prijateljev kot so Johann Mayrhofer, Franz von Schober, Eduard von Bauernfeld. Toda tem prijateljem manjka enako kot Schubertu gledališka izkušnja, ki je potrebna, če naj bo novi koncept odsko učinkovit. Zadovoljil pa ni Schubert tudi nobenega svojih libretov. "Z mojstrom Franzem

pa je bilo kot z vsemi nemškimi komponisti", piše Eduard von Bauernfeld, "njegova vroča želja je vse življenje bila dober libreto."

Povezovati med seboj protislovnosti je bilo treba ne le na ravni besedila ampak tudi na ravni glasbe. Visoka zahteva, ki jo mora dokazati Schubertovo "stremljenje za najvišjim v umetnosti" je le težko združljiva z glasbeno govorico singspiela, ki jo naj karakterizira ljudskost. Zato se Schubert izogiba vsaki vrsti glasbene posebnosti in še zlasti slehernemu eksperimentu. V tem se razlikujejo njegove opere od njegovih pesmi in njegov instrumentalni stavek v operah od tistega v njegovi instrumentalni glasbi. Četudi so Schubertove intencije razločne in je njegov koncept jasen, se v izvedbi protislovja ne razrešijo, niti v libretih niti v glasbi. V tem je vzrok, zakaj ni mogoče pri vsem občudovanju tako neposredno privlačne Schubertove operne glasbe premagati določeno zadržanost občinstva, in to še manj nasproti zrelejšim delom kot nasproti zgodnjim, saj ta protislovja ravno z naraščajočo zahtevnostjo vse bolj izstopajo.

Ostaja vprašanje, zakaj gledališki ljudje spet kažejo toliko zanimanja za Schubertove opere. To vprašanje pa je odprto.

Vseeno zastavlja še dvestoletni Schubert vprašanja in postavlja zahteve, ki bi jih morali odgovoriti oziroma izpolniti. Poslušalcem, da spet intenzivneje prisluhni in da podoživljajo in premislijo namesto da le uživajo. Glasbenikom in pevcem pa, da se Schubertovem opusu posvete prek ozkega območja običajnega repertoarja in da ga morda izvajajo bolj muzikalno misleče, kot pa da se pri tem predajajo razkošju čustev.

## SUMMARY

*On the bicentenary of the birth of Franz Schubert we are faced also with the question of his place in the seemingly so self-evidently known panorama of musical history. Certainly all truly great artists and their works defy a straightforward classification into pigeon-holes - and Schubert in particular so. This is largely due to the fact that Schubert sees himself in the succession to Beethoven and in his compositional work sets himself in the grand tradition of Western polyphony, while on the other hand he keeps at the core of his creativity a kind of music, which otherwise belongs to the original inventory of musical genres but was in the history of polyphonic composition always on the edge and reached into the centre of musical interest not until the changes occurring in the musical thinking of the 18th century. As for Schubert's interest in different genres, he is with his lied inclined towards musical Romanticism, but as regards his compositional interest towards the Classicists of Vienna. When he creates lyrics as musical texture, he is led by general ideas closer to those of the Viennese Classicists than of the Romanticists, contemporary or subsequent ones. This is the reason why Schubert should be placed closer into the vicinity of Haydn, Mozart, and Beethoven than into the vicinity of Romantic composers of lied, among whom he certainly also belongs. When asking ourselves with which works and in what way he is inclined more to Romanticism, we first think of the larger part of his songs, specifically those where the text, the singing voice, and the piano part do not create a polyphonic movement and the melody evoked by the text is accompanied by simple harmonies no matter how vividly executed on the piano. With an equal degree of certainty like the no small number of his songs no single one of*

*Schubert's piano compositions can be claimed to be a Romantic one, for in none of them is present the same Romantic will for self-expression as found in the piano compositions of his contemporaries V.J. Tomášek or J.V. Voříšek or in the compositions of his immediate successors. It is self-understood that Schubert's stage works belong into the history of the Romantic opera, as for them the decisive ideas about the theatrical music and the theatre stem - like with its predecessor Gluck - from the musical early Romanticism of the 18th century and it is these ideas that to a large extent determine the conception of the 19th century opera.*