

John M. Gingerich

## BEFEJEZETLEN MEGFONTOLÁSOK\*

*A „Befejezetlen” szimfónia Schubert Beethoven-projektjének összefüggésében*

### Rejtélyek

Schubert h-moll vagy „Befejezetlen” szimfóniáját (D 759) mindig is rejtélyek öveztek. Hanslick szerint ez a mű a legfeltűnőbb példája Schubert síron túli, „lát-hatatlan alkotómunkájának”.<sup>1</sup> A partitúrán olvasható dátum „30 Oct. 1822”. Az ősbemutatóra 1865-ben került sor. Addigra Schumann, a másik posztumusz Schubert-szimfónia, a „Nagy” C-dúr (D 944) hőse is tíz éve halott volt már. A h-moll szimfónia volt az utolsó a szerző halála után felfedezett jelentős hangszeres művek hosszú sorában, amelyek Schubert egész életművének folyamatos újraértékelését tették szükségessé. Ez a szimfónia azonban nem csupán a zeneszerző halálát követő generáció számára maradt titok, hanem ő maga is hat éven át – haláláig, 1828-ig – „rejtegette”. Vajon miért?

Ugyancsak rejtélyes a mű kéttételessége. Fennmaradtak a harmadik tétel zongorára írt vázlatai, első húsz üteme pedig teljes zenekarra meghangszerelt változatban is. Vajon miért hagyta Schubert a művet ebben az állapotában, helyett, hogy négyteteles szimfóniává egészítette volna ki? Azért hagyott volna fel a továbbkomponálásával, és a meglévő részt azért titkolta el, mert valami olyasmit tártak fel, amivel túlságosan fájdalmas volt szembenézni? Vagy miután elkezdett dolgozni a harmadik tételre, meggondolta magát, és úgy döntött, hogy a meglévő két tétel befejezett művet alkot – és ezt a befejezett művet valamilyen más okból hagyta az asztalfiókban?

Az évek során számos javaslat született ezeknek a rejtélyeknek a megfejtésére, Albert Schering egy titkos programról alkotott elméletétől – ez Schubert allegorikus története, a „Mein Traum” (1822), amely egy „égi látomással” zárul, és amely

\* A tanulmány eredetije: John M. Gingerich: „Unfinished Considerations. Schubert’s ‘Unfinished’ Symphony in the Context of His Beethoven Project”, *19th-Century Music* 31/2. (2007), 99–112. A magyar fordítást a University of California Press szíves engedélyével közöljük.

1 Otto Erich Deutsch: „The Reception of Schubert’s Works in England”, *Monthly Musical Record* 81. (1951), 202–203., így idézi Hanslickot: „Ha Schubert alkotóerejét már kortársai is joggal érezték bámulatosnak, mit mondjunk akkor mi, akik utána jövünk, és egyre-másra fedezzük fel új műveit? A mester harminc éve halott, és ennek ellenére úgy látszik, mintha láthatatlanul tovább dolgozna – lehetetlen követni őt.” Idézi Christopher H. Gibbs: „German Reception: Schubert’s Journey to Immortality”. In: *The Cambridge Companion to Schubert*. Ed. Christopher H. Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, ill. uó: *The Life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 170.

„nem utal harmadik vagy negyedik tételre”<sup>2</sup> – Martin Chusid hipotéziséig, mely szerint a mű túlságosan sok ciklikus hasonlóságot mutatott Beethoven 2. szimfóniájával ahhoz, hogy folytatni lehessen.<sup>3</sup> Legújabban Maynard Solomon igyekezett újabb nyomokat találni Graz koncertéleteiben, ahol egyes szimfóniatételeket jóval gyakrabban adtak elő, mint teljes szimfóniákat.<sup>4</sup> Ezek a kutatási eredmények azonban nem juttatták nyugvópontra a rejtélyek ügyét.

A tartósan megoldatlan rejtélyek fontosságát tovább növeli, hogy a közönség hajlamos a „Befejezetlen” szimfóniát az alkotójával azonosítani, és Schubert leghíresebb és legnépszerűbb hangszeres művének tekinti – s ezek az értékelések egymást is erősítik. Hanslick mindezt már a bemutatóról írt beszámolójában megpendítette: „Amikor néhány bevezető ütemet követően a klarinét és az oboa unisonóban édes dalolásba kezd a hegedűk halk mormolása fölött, akkor már egy gyermek is felismeri a zeneszerzőt, és egy fojtott kiáltás – 'Schubert!' – suhan végig a termen. Még alig lépett be, de mintha már a járásáról, arról, ahogy a kilincset lenyomja, felismerték volna.”<sup>5</sup> A 20. század fordulóján Sir George Grove számára a „Befejezetlen” még mindig hasonlíthatatlan erővel idézte fel Schubert emberi alakját: „Talán semmilyen más zenei alkotás nem kelti fel olyan maradéktalanul azt az érzést, hogy az ember személyesen magával a zeneszerzővel kommunikál.”<sup>6</sup>

A „Befejezetlen” szimfónia mint Schubert szellemének látszólag közvetlen és személyes kifejezése sok hallgatója számára úgyszólván észrevétlenül magába foglalja a csonka mű és a korai halál analógiáját, amint azt a szimfónia közkeletű címe is sugallja. Hugo Wolfnál ez az analógia explicit módon jelenik meg: „Formája a mester külső létezésére emlékeztet, arra, hogy élete virágjában, alkotóereje teljében ragadta el őt a halál.”<sup>7</sup> Az ilyen explicit azonosítás nem gyakori, ám a népszerű cím úgyszólván ellenállhatatlanul utal rá. Christopher Gibbs találó megfogalmazása szerint a cím „metaforaként működik, amely újra meg újra emlékeztet a beteljesületlen ígéretre – arra a motívumra, amelyet [Franz] Grillparzer sírfelirata tartalmaz”: „A zeneművészet gazdag kincset temetett el itt, de még sokkal szebb reményeket.”<sup>8</sup> A „Befejezetlen” kifejezés finoman és meggyőzően sugallja azt a nem szándékolt tervet, hogy a szimfónia Schubert csonkán maradt életét meséli el.

---

2 Arnold Schering: *Franz Schuberts Symphonie in H-moll („Unvollendete”), und ihr Geheimnis*. Würzburg: Konrad Tritsch, 1939, 17.

3 Martin Chusid: „Beethoven and the Unfinished”. In: Franz Schubert: *Symphony in B minor („Unfinished”), a Norton Critical Score*. Szerk. Marin Chusid. New York: W. W. Norton, 1968, 98–110.

4 Maynard Solomon: „Schubert’s Unfinished Symphony”, *19th Century Music* 21. (1997), 111–133.

5 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1869–70; repr. Hildesheim: Georg Olms, 1979, II., 350–351. „Wenn nach den paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert!” summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen.”

6 A Birminghami Fesztivál egyik előadásáról írt beszámoló, 1900. okt. 3.; Chusid: *Beethoven and the Unfinished*, 92.

7 Uott, 120.

8 Christopher H. Gibbs: „'Poor Schubert'. Images and Legends of the Composer”. In: *The Cambridge Companion to Schubert*, 44.; és Gibbs: *The Life of Schubert*, 173.

Részben a szerzője életét reprezentáló, ikonikus szerepe miatt, részben pedig amiatt, hogy a vele kapcsolatos rejtélyek olyan úrt hagynak maguk után, amelyek vonzzák az értelmező magyarázatokat, a „Befejezetlen” szimfónia az évek során hihetetlen pontossággal tükrözte Schubert változó fogadtatását, s teszi ezt mind a mai napig. Általában véve az elmúlt húsz év Schubert-képe olyan korábban elhanyagolt, borúsabb motívumokat hangsúlyozott, mint az elidegenedtség, a betegség, a szenvedés.<sup>9</sup> Ezek a hangsúlyok rengeteg energiát és figyelmet kaptak Maynard Solomon Schubert „esetleges homoszexuális beállítottságára” és „megrögzött hedonizmusára” irányuló vizsgálatai utóhatásaként.<sup>10</sup> Amint a korábbi Schubert-képek esetében is történt, a „Befejezetlen” szimfónia megint a legújabb Schubert-értelmezés forgószelének örvényébe került.

Hogy néhányat említsünk az utóbbi idők legkiemelkedőbb példái közül: John Suydam 1991-ben azáltal frissítette fel Schering elméletét a titkos programról, hogy felvetette: a szimfónia azért befejezetlen, mert azt a traumát idézi fel, amelyet a feltételezett megrontásával apja okozott Schubertnek.<sup>11</sup> Susan McClary számára a „Befejezetlen” szimfónia, különösen a mű második tétele azt demonstrálja, hogy egy meleg komponista hogyan dacolhat a patriarchális hierarchiákkal és a szonátaforma teleologikus tolokodásával. McClary értelmezésében a műnek a második tétel E-dúrjával történő lezárása „finom, de határozott elutasítása a narratív konvenciókhoz való alkalmazkodásnak, ami csupán integritása feladásának árán tette volna lehetővé a lezárást”.<sup>12</sup> Másfelől Charles Fisk a két befejezett tételt úgy interpretálja, hogy finom és bonyolult kölcsönhatásuk az elidegenedés, a hazatérés, a halál és megdicsőülés körforgását hozza létre. Schubert problémáját abban látja, hogy hogyan folytathatná a darabot anélkül, hogy lerombolná mindazt, amit egyszer olyan gondosan és tökéletesen kidolgozott. Fisk szerint a „Wanderer”-fantázia, amelyet Schubert közvetlenül azután komponált, hogy a „Befejezetlent” félbehagyta, leplezetlenül az elidegenedés és diadalmas hazaérkezés ciklikus rendjét követi – tehát kiutat jelent a zsákutcából, bár Schubert később mint túlságosan triális és diadalittas megoldást, elvetette.<sup>13</sup>

9 Ennek a tendenciának a posztmodern szociális és intellektuális összefüggéseiről ld. Lawrence Kramer: „Recognizing Schubert. Musical Subjectivity, Cultural Change, and Jane Campion’s The Portrait of a Lady”, *Critical Inquiry* 29. (2002), 25–52., főleg a befejező szakasz. A Schubert-recepció 1828-tól kb. 1928-ig terjedő összefoglalását ld. a *The Cambridge Companion to Schubert*, „Part III.: Reception” tanulmányaiban, 241–283.; terjedelmesebb áttekintést nyújt a következő két kötet: Scott Messing: *Schubert in the European Imagination*, 1.: *The Romantic and Victorian Eras*, és Scott Messing: *Schubert in the European Imagination*, 2.: *Fin-de-Siècle Vienna*. Rochester: University of Rochester Press, 2006, 2007.

10 Ld. Maynard Solomon: „Franz Schubert’s ‘My Dream’”, *American Imago* 38. (1981), 137–154.; „Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”, *19th Century Music* 12. (1989), 193–206.; és úő: „Schubert: Some Consequences of Nostalgia”, *19th Century Music* 17. (1993), 34–46.

11 John Suydam: „*Mein Traum* and the ‘Unfinished’ Symphony. A Reinterpretation”, AMS konferencia-előadás, Chicago, 1991.

12 Susan McClary: „Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music”. In: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Ed. Philip Brett et al. New York: Routledge, 1994, 227.

13 Charles Fisk: *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert’s Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, 2001, 113. Schering a „Wanderer”-fantáziát a „*Mein Traum*” önéletrajzi meséjének folytatásaként interpretálta (*Ihr Geheimnis*, 19.).

Mindezeknek a Schubert h-moll szimfóniájával kapcsolatos írásoknak az áttekintése arra inspirál, hogy a szimfónia sajátos helyzetét leképezzük Schubert sajátos helyzetére. Jóllehet a félbeszakadt szimfóniának a félbeszakadt étellel való azonosítását ma már nem értjük szó szerint, valamiféle összefüggés a szimfónia befejezetlensége és Schubert mássága között továbbra is ott van a levegőben, csakúgy, mint a lázadó és a sérült-szenvedő Schubert képzete. A „Befejezetlen” szimfónia és a Schubert-életrajz közötti kapcsolat erősebb, mint valaha; csak éppen, változó fogadtatásának megfelelően, ma ez egy olyan étellel való kapcsolat, amely inkább a körülményeknek, mintsem rövidségének köszönhetően olyan frusztrált és beteljesületlen.

A jelen cikk célja az, hogy viszonylag megbízhatóan felvázolja a tárgyra vonatkozó „tények” mindaddig hiányzó történeti kontextusát, amely tények körül a látzólag feltartóztatathatlan ellenáramlatok örvénylenek Schubert életrajzának olvasata és h-moll szimfóniájának értelmezése között.<sup>14</sup> Mindenekelőtt Schubert életpályája, a rendelkezésére álló, illetve számára hozzáférhetetlen előadóművészeti intézmények, az általa művelt műfajok viszonylagos helyzete, az ösztönző és visszafogó anyagi szempontok – mindezek segíthetnek bennünket a h-moll szimfónia befejezetlenségének demisztifikálásában. Ez a hozzáadott kontextus nem erősíti meg és nem cáfolja a zene értelmezéseit, de megváltoztathatja egy értelmezés meggyőzőerejét, sőt elejét veheti egyes sürgető igényeknek, amelyek egyik vagy másik értelmezést életben tartják.

## Előzmények

Kiindulásképpen összegezni fogom mindazt, amit viszonylag biztosan tudunk a szimfónia keletkezéséről és ránk hagyományozódásának útjáról 1865-ös napvilágra kerüléséig. Az erre vonatkozó dokumentumok nagy része könnyen hozzáférhető az Otto Erich Deutsch által összeállított műjegyzékben és a két dokumentumkötetben; Maynard Solomon pedig egy tíz évvel ezelőtt publikált cikkében tekintette át őket.<sup>15</sup> Hogy könnyen kezelhető áttekintésünk legyen ezekről a dokumentumokról, a következő oldalon látható táblázatban három csoportban foglaltam őket össze: A) mi az, ami rendelkezésünkre áll a szimfóniából, B) a Steiermärkischer Musikverein (Graz) levelezése Schuberttel és C) a Schuberttől a Steiermärkischer Musikvereinig vezető áthagyományozódási lánc dokumentumai – ezt a folyamatot a Hüttenbrenner fivérek szakították meg. A táblázatban található tényeknek már a pusztas felsorolásából is több következtetést vonhatunk le.

---

14 Jelen cikk egy korábbi változatát a „Crosscurrents. Explorations in the History and Theory of Music” című konferencián olvastam fel, amelyet a Yale Egyetem rendezett 2005. december 9–10-én, Leon Plantinga és Robert P. Morgan tiszteletére.

15 Solomon: *Unfinished...*, 111–133.

## A dokumentumok összesítése<sup>1</sup>

### A. A szimfónia általunk ismert forrásai (felsorolásuk: DV 456):

1. Partitúra, amely az első két tételt és a Scherzo 9 ütemét tartalmazza. A címlapon olvasható szöveg: „Sinfonia in H moll von Franz Schubert m. p. Wien den 30 Octob. 1822”. (A scherzo első oldala az Andante con moto utolsó lapjának hátoldalán található.)
2. A Scherzo 10–20. ütemének partitúrája (egy további oldalon) (NCS 68.).
3. Vázlat összevont partitúra formájában (Particell-Entwurf): az Allegro moderato a 249. ütemtől (a visszatérésben a melléktemához vezető moduláció előtti pillanattól); a Scherzo 112, illetve a trió 16 üteme (NCS 52–67.).

---

### B. A Steiermärkischer Musikverein (Graz) levelezése Schuberttel:

1. Schubertnek küldött értesítés „a Stájerországi Zenei Társaság tiszteletbeli külső tagjaul” történt megválasztásáról, 1823. április közepe. Mellékletben az erről szóló oklevél és a társaság szabályzata (DsL 190–191., 198.).
2. Schubert köszönőlevele, 1823. szeptember 20., amely szerint hosszabb távolléte miatt a megválasztásáról szóló értesítést „csak néhány nappal ezelőtt” vette kézhez. Megígéri, hogy „amint lehetséges”, elküldi nekik egyik szimfóniáját „partitúra formájában” (DsL 199–200.).

---

### C. A Schuberttől a Steiermärkischer Musikvereinig vezető áthagyományozódási lánc dokumentumai – ezt a láncot a Hüttenbrenner-fivérek szakították meg.

1. 1842. április 4. Anselm Hüttenbrenner levele fivéréhez, Josefhez, amelyben Anselm a birtokában levő öt Schubert-kézirat között egy „befejezetlen h-moll szimfóniát” is felsorol. (Deutsch azt feltételezi, hogy a lista Aloys Fuchs esetleges felhasználására készült; ő 1842–1849 között egy Schubert-műjegyzék céljaira gyűjtött anyagot.) (EsF 464.).
2. 1858 k. Deutsch szerint Josef Hüttenbrenner egy Ferdinand Luitból származó kérdőívre válaszolva említést tesz egy „befejezetlen h-moll szimfóniáról”, amelyet Schubert Anselmnek „ajánlott” (EsF 88.).
3. 1860. márc. 8. Josef egy Johann Herbecknek írott levélben említést tesz a szimfóniáról: „[Anselm] Schubert h-moll szimfóniája képében egy kincsnek van birtokában” (EsF 497.).
4. 1863. aug. 8. A *Grazi Tagespost* egy Anselmről írott cikkében említést tesz a szimfónia négykezes átíratáról.<sup>2</sup>
5. 1863. Josef Konstantin von Wurzbachnak említést tesz a szimfóniáról, adatokat szolgáltatva Wurzbach lexikonának Anselmről szóló címszavához; l. *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, IX. k., 406. skk.
6. 1865. Heinrich Kreißle von Hellborn Schubert-életrajza: annak az első említése, hogy Schubert a szimfóniát „félleg befejezett állapotban ... Anselm Hüttenbrennernek, a grazi Musikverein igazgatójának ajándékozta, kifejezve háláját azért, hogy [Hüttenbrenner] a társaságban betöltött tiszteletbeli tagságát igazoló oklevelet adományozott neki”. Kreißle szorgalmazza, hogy Anselm hozza nyilvánosságra a szimfóniát.<sup>3</sup>
7. 1865. május 1. Megegyezés Herbeckkel; a szimfónia partitúrájának (A1) átadása Herbecknek Anselm grazi, straßerhofi dolgozószobájában. A megegyezés előírja, hogy Herbecknek Anselm c-moll nyitányát is elő kell adnia (ld. EsF 508–509.).<sup>4</sup>
8. 1865. dec. 17. Ösbemutató a Gesellschaft der Musikfreunde in Wienben; a műsor Anselm nyitányával kezdődött (DV 760.).

---

1 DV = Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuauflage in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold*. Kassel: Bärenreiter, 1978; NCS = *Franz Schubert: Symphony in B minor („Unfinished“)*, a Norton Critical Score. Ed. Martin Chusid, New York: W. W. Norton, 1968; DsL = Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*. Ges. und erl. von Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter, 1964 (Neue Ausgabe sämtliche Werke, 8.: Suppl.), Bd. 5; EsF = *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983.

2 Idézi Felix Hüttenbrenner: „Anselm Hüttenbrenner und Schuberts H-moll Symphonie”, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark* 52. (1961), 133., idézi Solomon: „Schubert’s ‘Unfinished’ Symphony”, *19th Century Music* 21. (1997), 117., 25. lj.

3 Heinrich Kreißle von Hellborn: *Franz Schubert*. Hildesheim: Georg Olms, 1978, az 1865-ös kiadás reprintje, 255–256. (Fordításban idézi: Solomon: *Unfinished...*, 117.)

4 O. E. Deutsch részletes beszámolóval szolgál Anselm és Herbeck találkozásáról: „The Riddle of Schubert’s Unfinished Symphony”, *Norton Critical Score*, 95–96.

Először is tudjuk azt, hogy Schubert és a grazi zenei társaság között Anselm Hüttenbrenner volt a fő összekötőkapocs. Hüttenbrenner, aki Schuberttel egy időben volt Salieri tanítványa és 1815-től Schubert barátja, 1821-ben költözött Grazba. Tudjuk, hogy a grazi zenei társaság 1823 áprilisának közepén értesítette Schubertet arról, hogy tiszteletbeli tagjukká választották, és hogy ő 1823. szeptember 20-án köszönőlevelet írt, amelyben megígérte, hogy „amint lehetséges”, elküldi nekik egyik szimfóniáját „partitúra formájában”. Tudjuk azt is, hogy a „Befejezetlen” szimfónia 1842 áprilisában Anselm Hüttenbrenner birtokában volt, és hogy ő időközben, 1825–29 és 1831–39 között a Stájerországi Zenei Társaság igazgatója volt.<sup>16</sup> Miután Grazban sohasem találtak semmilyen más Schubert-szimfóniakéziratot, kézenfekvőnek tetszik az ok-okozati kapcsolat feltételezése Schubert taggá választása, erre válaszképpen egy szimfónia ígérete és a között a tény között, hogy a „Befejezetlen” szimfónia végül annak a személynek a birtokába került, aki a Schubert és a társaság közötti fő kapcsolatot jelentette. Továbbá ha a szimfónia jogos tulajdonosa a Stájerországi Zenei Társaság, nem pedig Anselm Hüttenbrenner volt, az megmagyarázná, hogy Hüttenbrenner miért rejtegette a művet 1842-ig, és fivére, Josef 1858-ban, 1867-ben és 1868-ban írt leveleiben miért próbálta meg alátámasztani Hüttenbrenner birtoklásra vonatkozó igényét azzal a megerősítetlen és gyanús állítással, hogy Schubert a szimfóniát Anselmnek dedikálta.

Másodszor tekintetbe véve a partitúrák lemásolásának költségét és munkaigényét, kézenfekvőnek látszik azt feltételeznünk, hogy az egyetlen általunk ismert partitúra, az, amelyet Anselm Hüttenbrenner vonakodva adott át 1865-ben Herbeck karmesternek, egyszersmind Schubert egyetlen partitúrapéldánya volt. Ezt látszik megerősíteni a kotta utolsó oldala, amely a scherzo első kilenc ütemét tartalmazza. Vagyis a Hüttenbrenner-féle partitúra Schubert eredeti példánya volt, amelyből valamennyit eltávolítottak, hogy csak az első két tételt tartalmazza – ám amelyben e művelet nyomán szükségszerűen benne maradt a harmadik tétel kilenc üteme. Ha Schubert lemásolta vagy lemásoltatta volna a partitúrát, akkor feltehetőleg a scherzo kezdetét nem tartalmazó másolatot küldte volna el.

Amennyiben az 1865-ben Anselm Hüttenbrenner által Herbecknek átadott partitúra az eredeti és egyetlen példány volt, ebből az következik, hogy amikor Schubert a két tételt elküldte Grazba, akkor nem állt szándékában, hogy a szimfóniát bármikor is befejezze. Azon túl, hogy eleve valószínűtlen, hogy egy olyan művet adott volna ki a kezéből, amelyen még dolgozott; az első két tétel egyetlen partitúrájától megfosztva ezeknek a tételeknek csupán a zongorára írott vázlatai maradtak nála, amelyek segítségével nem állíthatott volna össze egy négyteteles szimfóniát. Elméletileg elképzelhető, hogy Schubert reagált volna egy későbbi, Grazból (és nem máshonnan) érkező kérésre, és korábbi döntését megváltoztatva az egyetlen partitúra igénybevétele nélkül újakezdte volna a szimfónia komponálását. Ám e hipotézis plauzibilitása még a tényekkel alá nem támasztott feltétele-

---

16 Maurice J. E. Brown–Ewan West: „Hüttenbrenner, Anselm”. In: *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> (utolsó hozzáférés: 2006. május 16-án).

zések ködös birodalmában is elenyészőnek tekinthető, ugyanis azt feltételezi, hogy Schubert következetesen alkalmazott viselkedésmintáit hagyta volna figyelmen kívül – erről szól cikkem következő szakasza.

Ezért aztán nem értek egyet Solomon alábbi megállapításával:

1822 októbere után Schubert életének minden pillanatában megvolt a lehetősége annak, hogy ez a szimfónia a meglévőtől különböző művé váljon. Ha megfelelő lehetőség adódott volna az előadásra, Schubert meghagyhatta volna kéttételes formájában, vagy újrafogalmazhatta volna ezeket a tételeket, vagy befejezhette volna a felvázolt scherzót, és komponálhatott volna egy zárótételt, vagy egy új harmadik tételt – akár menüettet/scherzót, akár zárótételt – is írhatott volna. Sőt, ha a Musikverein (vagy bármely más zenekar) érdeklődést mutatott volna a mű négytételes ciklusként történő előadása iránt, könnyen lehet, hogy Schubert megírta volna a befejező tételt.<sup>17</sup>

Ezt az állítást a következőképpen lehet helyesbíteni: „1822 októberétől egészen addig, amíg az egyetlen partitúrát el nem küldte Grazba, megvolt a lehetősége annak, hogy ez a szimfónia a meglévőtől különböző művé váljon.”

A 186. oldalon látható táblázat adataiból arra következtettek, hogy a fennmaradt partitúrát Schubert valamikor 1823 szeptembere után küldte el a Stájerországi Zenei Társaságnak, Anselm Hüttenbrenner mint alkalmas közvetítő szolgálatait igénybe véve, továbbá arra, hogy legkésőbb abban az időpontban feladta azt a tervét, hogy a két hiányzó tételt pótolja.

## Három viselkedésminta

A közvetlen körülményeken – a kompozíció megszületésén és Grazba kerülésén – túllépve (ezek voltak Solomon cikkének tárgyai) találunk néhány olyan következetesen előforduló viselkedésmintát, amelyeket Schubert a komponálás során követett, és amelyek alapvető hatással voltak pályájának alakulására.

**1. Végleges befejezetlenség.** Az első viselkedésminta abban áll, hogy néhány hónapnál hosszabb szünet után Schubert nem tért vissza többé befejezetlen műveihez. Egész alkotói pályája alatt mindössze egyszer tért el ettől a szabálytól: az Aszdúr mise esetében, amelyen 1819 novemberétől 1820 novemberéig dolgozott, és csaknem végigkomponálta, majd egészen 1822 őszéig félretette. Ekkor befejezte, és négy évvel később még át is dolgozta a darabot.<sup>18</sup> A h-moll szimfónia esetében a végleges elvetés viselkedésmintáját az a levél is megerősíti, amelyet a zeneszerző barátjának, Leopold Kupelwiesernek írt Rómába 1824 márciusának utolsó napján. A levél idevonatkozó mondatai így szólnak:

<sup>17</sup> Solomon: *Unfinished...*, 128.

<sup>18</sup> Thomas Denny: „The Years of Schubert’s A?-Major Mass, First Version. Chronological and Biographical Issues, 1819–1822”, *Acta Musicologica* 63. (1991), 73–97.

A dalok terén kevés újat csináltam, ehelyett néhány hangszeres darabbal kísérleteztem, komponáltam 2 kvartettet hegedűkre, brácsára és csellóra és egy oktettet, és még egy kvartettet akarok írni, azért is, mert a nagy szimfóniához vezető utat akarom ily módon kiépíteni. – Bécsben az a legújabb hír, hogy Beethoven egy hangversenyt ad, amelyen előadhatja új szimfóniáját, 3 tételt az új miséből, és egy nyitányt. – Azon gondolkodom, hogy ha Isten is úgy akarja, jövőre hasonló koncertet adnék én is.<sup>19</sup>

Egy évvel és öt hónappal a „Befejezetlen” partitúráján feltüntetett dátum után, és hat hónappal azután, hogy megígérte: „amint lehetséges”, Grazba is küld egy szimfóniát, Schubert nem egy régebbi szimfónia befejezéséről beszélt, hanem egy jóval átfogóbb tervről: arról, hogy egy „nagy” szimfónia számára „építi ki az utat”.

A következő két viselkedésminta valamivel bonyolultabb. Mindkettő csupán Schubertnek a nagy hangszeres műfajokban – vagy mondjuk ki világosan: Beethoven műfajaiiban – komponált műveire vonatkozik. Az első viselkedésmintát úgy fogom nevezni, hogy „az 1824-es választóvonal” Schubert életművében; a másodikat úgy jellemezhetjük, hogy „csakis a legjobb helyen és a legjobb előadókkal”.

**2. Az 1824-es választóvonal.** Schubert a-moll vonósnégyesének előadása 1824 márciusában, illetve a mű kiadása Op. 29 No. 1-ként szeptemberben a zeneszerzőt az egész zenei világ számára egy olyan darab komponistájaként tette láthatóvá, hallhatóvá és megítélhetővé, amely szükségszerűen váltotta ki a Beethoven műveivel való összevetést. A közönség, amely Ignaz Schuppanzigh hegedűművész elsősorban a Beethoven kamaraműveiből álló koncertsorozatának előfizetőiből állt, nem tudhatta, hogy az új vonósnégyes, amit hallott, csupán az első megnyilvánulása volt Schubert elszánt elhatározásának, hogy új műveket komponál mindazokban a nagy hangszeres műfajokban, amelyeknek Beethoven kölcsönzött addig ismeretlen presztízst – és hogy ezeket az új műveket a legigényesebb nyilvános megítélésnek igyekszik alávetni.

Schubert valamennyi kezdeményezése és kijelentése arról tanúskodik, hogy azok a vonósnégyesek, szimfóniák és zongoraszonáták, amelyeket 1824 előtt komponált, számára egy pre-professionális kategóriába tartoztak, és nem voltak méltók arra, hogy a neve alatt a nyilvánosság előtt megjelenjenek. 1828 februárjában például a Schott kiadó számára megemlítette olyan műveit is, amelyekről nem remélte, hogy el tudja adni őket: „Ez utóbbi művekre csak azért utalok, hogy megismerhessék a művészet magaslatai felé irányuló törekvésemet.”<sup>20</sup> Három operáról, egy miséről és egy szimfóniáról van szó, melyek bizonyára a következők: az *Alfonso und Estrella*, a *Die Verschworenen* és a *Fierrabras* című operák (melyek mindegyike 1821 és 1823 között keletkezett);<sup>21</sup> az *Asz-dúr* mise (amelyet a zeneszerző 1820

19 *Franz Schubert levelei*. Ford. Gádor Ágnes. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 57.

20 Uott, 103.

21 *Alfonso und Estrella* (D 732, 1821. szeptember–1822. február); *Die Verschworenen* (D 787, 1823. április) és *Fierrabras* (D 796, 1823. május-október).

novemberére már csaknem befejezett); és a „Nagy” C-dúr szimfónia (1825–26). Schubert „legmagasabb rendű művészete” nem foglalta azonban magába egyetlen 1824 előtt írt vonósnégyesét, zongoraszonátáját és szimfóniáját, így a „Befejezetlen” szimfóniát sem. Korai hangszeres műveihez ugyanez a hozzáállás fogalmazódik meg abban a mondatban is, amelyet 1824 júliusában írt bátyjának, Ferdinandnak, aki a család más tagjaival együtt átjátszotta a korai kvartettek némelyikét: „De jobb lesz, ha más kvartettekkel foglalkoztok s nem az enyéimmal, mert nem érnek sokat azon kívül, hogy talán tetszenek Neked, kinek minden művem tetszik.”<sup>22</sup>

Az a kép, amelyet Schubert ezt követően a beethoveni hangszeres műfajokban a nyilvánosság számára magáról kialakított, teljes összhangban van a fentiekben általa tett megkülönböztetéssel „a legmagasabb rendű művészetre való törekvés” és azok között a művek között, amelyek „nem sokat érnek” – vagyis az 1824 előtti és utáni művek között. Életében az 1824 előtt befejezett tizenegy vonósnégyes és hat szimfónia közül egyetlenegy sem adtak elő nyilvános hangversenyen. Később, nem egészen egy hónappal 1828 novemberében bekövetkezett halála után a vezető bécsi koncertegyesület, a Gesellschaft der Musikfreunde (GdMf) megrendezte az első nyilvános Schubert-szimfónia-előadást – de nem a „Nagy” C-dúr szimfóniáét, amelynek bemutatásáért a zeneszerző életének utolsó két évében a legtöbb erőfeszítést tette, hanem az 1818-ban keletkezett, D 589-es 6., C-dúr szimfóniáét, amely jóval kevésbé volt megerőltető a zenészek számára, és amelynek előadására Schubert sohasem törekedett. A „Nagy” C-dúr szimfóniának még egy évtizedet kellett várnia a Schumann általi nevezetes felfedezéséig és a Mendelssohn és a lipcsei Gewandhaus-zenekar nevéhez fűződő bemutatójáig.

Schubert hasonló következetességet mutatott a nyilvánosság másik fő terepe, a nyomtatott kiadás terén is. 1824 előtt írt vonósnégyeseinek, szimfóniáinak és zongoraszonátáinak egyike sem jelent meg életében. Ez a következetes minta szintén nem sokkal élte túl a halálát. Miután a túlélőkre szállt az örökség fölötti döntés joga, a hangszeres művek közül elsőként két zongoraszonáta, az 1817-ben komponált, D 568-as Esz-dúr<sup>23</sup> és az 1819-es, D 664-es A-dúr szonáta jelent meg nyomtatásban, mindkettő kevesebb mint egy évvel a zeneszerző halála után. Ugyanakkor az 1828-as három nagy zongoraszonátát (D 958, 959 és 960), amelyeket Schubert egy hónappal a halála előtt megpróbált eladni egy német kiadónak,<sup>24</sup> csak egy évtizeddel később adták ki.

Az, hogy Schubert két korai zongoraszonátájának kiadására és korai szimfóniájának előadására kevéssel halála után sor került, míg késői szimfóniájának és

22 Franz Schubert levelei, 58.

23 Martin Chusid úgy véli, hogy Schubert a D 567-es, háromtétéles Desz-dúr szonátát 1828-ban dolgozta át a D 568-as, négytétéles Esz-dúr szonátává: „Schubert’s Cyclic Compositions of 1824”, *Acta Musicologica* 36. (1964), 37–45.; Michael Tusa ezt a revíziót 1826 nyarára teszi: „When Did Schubert Revise His Opus 122?”, *Music Review* 45. (1984), 208–219. Mindketten kizárólag stilisztikai megfontolásokra alapozzák hipotézisüket; minden rendelkezésre álló külső bizonyíték, így a D 593-as Scherzo (1817 november) beillesztése a D 568-ba és a „Doppelautograph” (amelyet Anselm Hüttenbrenner 1817 augusztus 14-én kapott meg Schuberttől) továbbra is amellel szól, hogy 1817 volt az egyetlen olyan év, amikor Schubert a Pennauer által végül Op. 12-ként publikált mű zenei anyagán dolgozott.

három utolsó zongoraszonátájának még egy évtizedet kellett várnia arra, hogy a nyilvánosság elé kerüljön, arra utal, hogy szerzőjük nem a legkisebb ellenállás irányában haladt, amikor eldöntötte, hogy mely műveit publikálja vagy adassa elő, és nem élt minden lehetőséggel, amelyet a piac kínált számára az eladás és publicitás terén. Ezzel szemben az az egész életében tanúsított szigorú következetesség, amellyel az 1824 előtt írt nagy hangszeres műveket távol tartotta a nyilvánosságtól, összevetve ennek a viselkedésmintának a halálát közvetlenül követő elvetésével azt mutatja, hogy az 1824 előtti és utáni művek megkülönböztetése magától Schuberttől származott, és olyan elveket követett, amelyeket jóval 1824 előtt, talán már 1818-ban szabott meg a maga számára.

Schubert Kupelwiesernek címzett mondata arról, hogy kvartettek megírásával akarja „a nagy szimfóniához vezető utat kiépíteni”, valamint „az 1824-es választóvonal” következetes alkalmazása az összes beethoveni műfaj esetében ugyancsak azt mutatja, hogy megírni tervezett műveire csoportként tekintett, különösen ami előadásukat és recepciójukat illeti. Ezt az 1824 utáni nagy hangszeres kompozícióinak nyilvánosságra hozására irányuló átfogó tervet „Schubert Beethoven-projektjének” nevezem.<sup>25</sup>

**3. A legjobb helyen és a legjobb előadókkal.** Schubert Beethoven-projektjét 1824-ben D 804-es a-moll vonósnygyesével, a D 810-es d-moll vonósnygyessel és a D 803-as *Oktettel* indította el; ezeket mind említi Kupelwieserhez intézett levelében. Kevéssel később egy másik, teljesen következetes viselkedésmintája is nyilvánvalóvá vált, ismét egy olyan, amelyet Schubert egész hátralevő életében követett; ez azon az elven alapult, hogy igyekszik „csakis a legjobb helyen és a legjobb előadókkal” bemutatkozni, nem pedig „bárhol és bármikor”, ahol és amikor lehetséges.

Ez a minta a zongoraszonáták esetében nem figyelhető meg, mert Bécsben az 1820-as években nem adtak elő nyilvánosan szonátákat.<sup>26</sup> Ami szimfóniáit és kamarazenéjét illeti, előadásukhoz Schubertnek nem állt rendelkezésére intézmények

24 *Franz Schubert levelei*, 110.

25 Ld. John M. Gingerich: *Schubert's Beethoven Project*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014 (a szerk.).

26 Összeállítottam egy meglehetősen terjedelmes gyűjteményt az 1820-as évek bécsi hangversenyprogramjaiból. A publikált forrásokból nem ismert koncertműsorokra vonatkozó elsődleges forrásom közé tartozik négy olyan éves jegyzék, amelyet Voll és Sollinger publikált, és az 1824 novembere és 1828 októbere között rendezett hangversenyeket tartalmazza (a harmadik jegyzék címlapja: *Chronologisches Verzeichniß aller auf den fünf Theatern Wien's gegebenen Vorstellungen; vom ersten November 1826 bis letzten October 1827. Nebst Angabe aller neuen Vorstellungen, Beneficen und Debüts auf allen fünf Theatern. Sammt einem Anhang, enthaltend: alle in diesem Zeitraume gegebenen Akademien, Concerte und musikalischen Unterhaltungen, nebst vollständiger nahmentlicher Angabe aller dabey mitgewirkt habenden Individuen*. Wien: J. P. Sollinger, 1828); továbbá a GdMf Archivban 2697/32 jelzeten található Konzertregister 1 és Konzertregister 2. Ezek a források együttesen kiadják a Gesellschaft der Musifreunde in Wien Abendunterhaltungjainak programját (évadonként legalább 16 koncert 1818 márciusi elindulásuktól 1829 tavaszáig bezárólag, a hiányzó 1819–20-as és 1821–22-es program kivételével), továbbá Schuppanzigh előfizetéses koncertsorozatait (úgyiszlóván hézagatlanul 1823-as kezdetétől márciusában bekövetkezett haláláig, néhány elszigetelt hiánnyal); mindezen Christopher H. Gibbsszel együttműködésben dolgoztam.

széles választéka, ám valamilyen mozgásteret mégiscsak volt. Sok választása a napóleoni háborúk pusztítása és az 1811-es valutaleértékelés miatt nem lehetett, továbbá azért sem, mert a változó ízlés nagyrészt elsöpörte azt az arisztokrata pártfogói rendszert, amely Beethovent elindította a pályáján, s a későbbiekben évjáradékot biztosított számára.

A Bécsi Kongresszus befejezése idején nem csupán zongoraszonátákat nem adtak elő nyilvánosan, de a városnak nem volt szimfonikus zenekara sem – Bécsben 1831-ig még hangversenyerem sem volt. A bécsi hangversenyek legtöbbször vagy jótékonyági koncert volt, vagy szólisták, illetve zeneszerzők szervezték őket saját hasznukra; ezeken csak ritkán szólaltattak meg szimfóniákat. Teljes szimfóniát évente egyszer, esetleg kétszer lehetett hallani, biztosan pedig csak Beethoven „akadémiáin”.<sup>27</sup>

Néhány új koncertrendező szervezet újra elkezdett szimfóniákat előadni. Ezek azonban fontos vonatkozásokban különböztek az őket megelőző intézményektől, és azoktól a modern intézményektől is, amelyek végül kifejlődtek belőlük: polgári jellegűek voltak, műkedvelők, elsődleges céljuk pedig nem a hallgatók szórakoztatása, hanem az előadások résztvevőinek épülése volt. 1815-ben a Gesellschaft der Musikfreunde, a Bécsi Filharmonikusok őse, megkezdte évi négy, félig nyilvános „társasági koncert” szervezését; ezek általában egy teljes szimfóniával kezdődtek.<sup>28</sup> A Concerts Spirituels 1819-ben indította el nyilvános hangversenyeit (az első két évadot követően ők is évente négyet rendeztek), ezeken általában egy szimfónia, valamint egyházi kórusmuzsika hangzott el.<sup>29</sup> Schubert életében csak ezeken a koncerteken lehetett számítani szimfóniák előadására.

A szimfónia-előadások e két lehetősége közül egyértelműen a „társasági hangversenyek” voltak a magasabb presztízsűek: rendszerint legalább egy próba előzte meg őket, és a GdMf tagjai között szép számmal képviseltették magukat Bécs legjobb muzsikusai is. Ám a zenekar ülésrendjét nagyrészt még a GdMf „társasági koncertjein” is sorshúzással állapították meg (feltéve, hogy követték az alapító okiratban rögzített szabályokat); ez is a része volt annak a bonyolult demokratikus

Egy zongoraszonáta legkorábbi nyilvános előadása, amelyről tudomásom van, Fanny Sallamon nevéhez fűződik, aki Beethoven „Appassionata” szonátáját játszotta el 1832. február 2-án adott koncertjén. Ez az adat Christopher H. Gibbs-től származik: „Just Two Words – Enormous Success’. Liszt’s 1838 Vienna Concerts”. In: *Liszt and His World*. Ed. Gibbs and Dana Gooley, Princeton: Princeton University Press, 2006, 172.

27 Sollinger/Voll négy koncertjegyzéke összességében (1824 novembere és 1828 októbere között) hét komplett szimfóniát regisztrál a GdMf „társasági hangversenyein” és a Concerts Spirituelsen kívül. Ebből a hétből kettő Schuppanzigh reggel 7 órai május elsejei hangversenyeit nyitotta meg az Augartenben. Kiragadott szimfónia-nyitótételek további hat hangverseny nyitószámaiként szerepeltek ez alatt a négy év alatt; 116 koncert nyitánnyal kezdődött.

28 A GdMf társasági hangversenyeinek (Gesellschaftskonzerte) programja megtalálható itt: Richard von Perger: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870*. Wien: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912, 285. skk.

29 A Spirituel-Concerte első két évadjának programjait (1819–21; mindkét szezonban 18 koncerttel) Eduard Hanslick listázta: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1. Hildesheim: Georg Olms, 1979, a reprint eredetije: Wien: Wilhelm Baumüller, 1869, 189–190. Az 1824 és 1828 közötti négy évad immár csak évi négy koncertjének programja Voll/Sollinger jegyzékeiben található meg.

gépezetnek, amelynek révén a társaság biztosította a részvétel prioritását a csiszolt előadással szemben.<sup>30</sup>

1823-ra Schubert a GdMf „társasági koncertjeit” már a „nagy szimfónia” előadási kísérletei számára tartalékolta, visszautasítva a más műfajú darabokra szóló felkéréseket. 1821-ben a „társasági koncertek” már előadtak egy Schubert-nyitányt, de a szerző 1823-ig visszautasított egy újabb nyitányra szóló felkérést, arra hivatkozva, hogy nem szeretne valami középszerűvel előállni akkor, amikor „nagy mesterek műveiből oly nagy a készlet, pl. Beethoven Prometheus, Egmont, Coriolan nyitányai etc., etc., etc.”<sup>31</sup> (vegyük észre, hogy csak Beethoven-nyitányokat említ). Hasonlóképpen két férfigangokra írt kvartettjét is előadták a „társasági koncerteken” 1821-ben és 1822-ben, a későbbi felkéréseket azonban elutasította. Az „1824-es választóvonal” után Schubert a „társasági koncerteket” kizárólag azon tervei számára tartotta fenn, amelyek „nagy szimfóniájának” bemutatására irányultak. Ám annak ellenére, hogy legkésőbb 1821 novemberéig a GdMf tagjává választották, 1827-ben pedig a vezető testületbe is bekerült, „Nagy” C-dúr szimfóniájának előadását sohasem sikerült kieszközölnie.<sup>32</sup>

A Bécsi Kongresszust követő évek során két új kamarazenei hangversenysorozatot is alapítottak. 1818-ban a GdMf elindította csütörtök esti rendezvényeinek sorozatát, az *Abendunterhaltungent*, amely az 1820–21-es szezonra évadonkénti 16 koncertes ritmusban állapodott meg, s ezek a koncertek minden alkalommal egy vonósnégyessel vagy vonósötössel kezdődtek. 1823-ban pedig Ignaz Schuppanzigh alapított előfizetéses kamarazenei koncertsorozatot, évadonként 18 és 24 közötti előadásszámmal; a programok gerincét vonósnégyesek alkották, más kamaraművekkel váltakozva. Ez a sorozata abban különbözött a másik háromtól, hogy Schuppanzigh belépődíjat szedett, és hétről hétre ugyanaz az előadógárda lépett fel – röviden szólva a többiek sokak részvételén alapuló amatőr szervezetek voltak, míg Schuppanzigh együttese professzionális szerveződés, amely közelebb állt a megszokottakhoz. Mindössze ennek a két hangversenysorozatnak a keretében játszottak Bécsben rendszeresen vonósnégyeseket és egyéb hangszeres kamaraműveket.

Schubert ezen a téren is következetes megkülönböztetést alkalmazott: életében kamarazenéjét kizárólag Schuppanzigh együttese adta elő nyilvánosan. Az a-moll vonósnégyes (D 804), az Oktett (D 803) és a B-dúr zongoratrió (D 898) Schuppanzigh előfizetéses sorozatában hangzott el, és az ő együttese adta elő az Esz-dúr triót (D 929) és egy további vonósnégyes (a D 810-es d-moll vagy a D

---

30 A GdMf statútuma (Perger: *Gesellschaft der Musikfreunde*, kiegészítő kötet [Zusatz-Band], hrsg. Eusebius Mandyczewski. Wien: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912, 209., 51–53. bek.) előír egy bonyolult folyamatot, amelynek során az előadók egyharmadát szavazással választják ki, őket az egyes padok széleire, illetve közepére ültetik; a fennmaradó kétharmadot sorshúzással választják ki, és nekik a helyüket is a sorshúzás dönti el. Csak a szólamvezetők mentesülnek az eljárás alól, vagyis csakis ők számíthatnak arra, hogy minden előadáson azonos helyen ülhetnek.

31 *Franz Schubert levelei*, 44.

32 Schubertnek a GdMf-en belüli előrehaladásáról ld. Otto Biba: „Franz Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien”. In: *Schubert-Kongreß Wien 1978*. Hrsg. Otto Brusatti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, 23–36.

887-es G-dúr) első tételét Schubert saját hangversenyén, 1828. március 26-án. Schubert dalait és férfihangokra írt kvartettjeit 1821 januárjától kezdve ugyan gyakran szólaltatták meg az *Abendunterhaltungen* keretében, ezeken az esti rendezvényeken azonban egyetlen alkalommal sem szerepeltek tőle hangszeres darabok.

Nem vezethető vissza egyetlen okra, hogy Schubert miért éppen 1824 elején vágott bele Beethoven-projektjébe. Az ezt előmozdító körülmények közé kell sorolnunk annak a reményének a szertefoszlását, hogy a belátható jövőben valóra válhat legkedvesebb álma: az, hogy sikeresnek bizonyul német romantikus operák szerzőjeként. Adjuk ehhez hozzá azt a számvetést, amely szükségszerűen járt együtt az előző évben a szifilisz második fázisának súlyos tüneteivel folytatott küzdelemmel, annak felismerését, hogy valószínűleg nem fog sokáig élni, és hogy minden valószínűség szerint már soha többé nem lesz egészséges. Végül pedig ott volt annak a közeli baráti körnek a hiánya, amely nem zenészekből állt, hanem értelmiségiekből, festőkből és az irodalmi élet résztvevőiből, olyanokból, akik, Dahlhaus szavaival,<sup>33</sup> nem sok érdeklődést vagy lelkesedést mutattak az „abszolút” zene iránt.

A legközvetlenebb pozitív ösztönzést azonban kétségtelenül Schuppanzigh 1823. áprilisi visszatérése jelentette Szentpéterváron töltött évei után, illetve professzionális vonósnégyes-sorozatának ezt követő elindítása. Schuppanzigh Haydnal kezdődően szorosan együttműködött különböző kvartettkomponistákkal. Beethoven számos vonósnégyesének bemutatójában is szerepet játszott, 1793-tól Lichnowsky herceg kamarazenészeként, 1808 és 1816 között pedig Razumovszkij herceg vonósnégyesének primáriusaként. Schuppanzigh Bécsbe való visszatérése után Schubert nem késlekedett sokáig azzal, hogy ráébredje a közönséget: egy újabb műfajnak is mestere. Bizonyos, hogy nem is választhatott volna ennél jobb módot arra, hogy a Haydntól Beethovenig tartó tradíció letéteményeseként hívja fel magára a figyelmet.

Láttuk, hogy Schubert úgy alakította ki „Beethoven-projektjét”, hogy az magába foglalja Beethoven összes többtételű hangszeres műfaját. A projektet, amely más célok mellett a nagy szimfóniához vezető út kiépítését is tartalmazta, Schuppanzigh megérkezésekor indította el. Láttuk azt is, hogy még élete végén, amikor már jelentős tekintélyre tett szert a GdMf-ban, akkor sem sikerült előadatnia nagy szimfóniáját a társasági koncertek keretében. Amikor 1822 őszén a h-moll szimfóniát komponálta, nem kínálkozott semmilyen alkalmas helyszín az előadására. Ezért felmerül a kérdés, amely legalább olyan releváns, mint az, hogy miért hagyta befejezetlenül a szimfóniát – tudniillik az, hogy miért fogott hozzá egyáltalán, amikor nem volt esélye arra, hogy a belátható jövőben kielégítő minőségben elő tudja adatni. Azt hiszem, az ezekre a kérdésekre adható válaszok szorosan összefüggenek egymással.

33 Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Barenreiter, 1978. A számvetés összes említett elemét, a korai halál valószínűségén kívül, Schubert is említi a barátjának, Leopold Kupelwiesernek 1824 március 31-én Rómába küldött, korábban már idézett levelében: *Franz Schubert levelei*, 56.

## Az átmenet évei

A fentiekben tettem már említést néhány olyan körülményről, amely 1824-ig viszatartotta Schubertet attól, hogy elindítsa Beethoven-projektjét. Addig várt vele, amíg a barátai el nem költöztek a városból, amíg nem vett rajta erőt a kétségbeesés, és nem kellett szembenéznie korai halálával, és amíg Schuppanzigh nem lépett a színre. Kétségtelen, hogy a Beethoven jelentette kihívást és a megfelelő előadások kiharcolásának gyakorlati problémáját ugyancsak a gátló tényezők közé kell sorolnunk. És azután ott volt az az egészen alapvető nehézség, hogy valaki, aki nem Beethoven, pénzt tudjon keresni azzal, hogy ezekben a műfajokban komponál. Ez a nehézség nem volt olyan nagy a zongoraszonáták esetében, de az előadó-apparátus méretével arányosan egyre növekedett.

De akadtak más nehézségek is. A többteteles hangszeres műfajok több lényeges tekintetben különböztek azoktól, amelyekkel Schubert 1820 és 1824 között megalapozta arculatát a nyilvánosság számára. Ez utóbbiakhoz tartozott a singspiel, a dal, és különösen a férfihangokra írt kvartett, amely a nyilvános előadások tekintetében a legsikeresebb műfaja volt 1824 előtt. A nagy hangszeres műfajokban Schubert olyasmivel szembesült, amit generációs problémának nevezhetünk. Bár ezek a műfajok a főúri udvari kultúrában virágzottak fel és Beethovenre, Mozarthra és Haydnra tekinthettek vissza, mindazok a művek – a misék kivételével –, amelyekkel Schubert 1824 előtt a közönség elé állt, nélkülözték az előkelő pedigért. Egyikük sem tartozott a klasszicizáló hagyomány diskurzusához, és mindegyikük – lett legyen nagyobb vagy kisebb kompozíció – az előadók és hallgatók széles rétegeinek szólt, nem pedig a vájtfülű közönségnek. Még a latin misék is helyi gyülekezetek használatára, mélyen demokratikus, befogadó közösségeknek készültek. Minden más – a férfikvartettek, dalok, zongorára írott táncdarabok, négykezes zongoraművek és singspielek – anyanyelven íródtak, szó szerinti értelemben a szöveges műfajokban, és a zenei nyelvet tekintve az összes többi műfajban. Az effajta zenében az elődök emelkedettsége nem jött számításba – a lényeg az egyszerűség, keresetlenség volt és az, hogy a zene olyan előadókhöz és hallgatókhoz tudjon szólni, akikben megvan az érzékenység, de nem különösebben műveltek vagy felkészültek technikailag.

Keresetlenség, egyszerűség, „nép”-dalok, „népi” operák, „romantikus” operák – mindez egy új korszakról tanúskodik, amely a 19. század tízes és húszas éveiben bontakozott ki. Az új korszak immár nem ünnepelte és nem hagyományozta tovább egy kozmopolita főúri és udvari kultúra ragyogását, hanem egyre inkább mesterkéltnak tekintette azt, amely elleplezte az egyszerű nép szilárd tömeget, azokét, akiknek a nyelvjárása, dalai, nép- és tündérmeséi az egyes nemzetek bölcsességét testesítik meg.<sup>34</sup> Beethoven és kortársai ugyanúgy alakították ki a

---

34 Ezek az elképzelések Johann Gottfried Herder nézeteinek széles körű – közvetlen és közvetett – hatásáról tanúskodnak, amely többek között Clemens Brentano, Achim von Arnim és a Grimm-testvérek népdal- és népmese-gyűjteményeiben, továbbá a daloknak nevezett költeményeknek a 19. század első két évtizedében kiadott számos új gyűjteményében öltöttek testet.

szemléletmódjukat, ahogyan az előző generáció tette a felvilágosodás progresszív optimizmusának hatására; fiatal felnőttként ők a francia forradalmat és a napóleoni háborúkat élték meg meghatározó befolyásként. Schubert ahhoz a nemzedékhez tartozott, amelynek felnőtt életét és perspektíváit Metternich és politikája határozta meg. Schubert nemzedéke tizen- és huszonevesen végignézte a kései felvilágosodás univerzális igényeinek és törekvéseinek hanyatlását és látványos vereségét. Végignézték, ahogy a régi politikai rend újra gúzsba köt egy olyan világot, amelyben minden más megváltozott. A művészet azonban előrejuthat ott is, ahol a politika csődöt mond.

Mindazok a művek, amelyeket Schubert 1824 előtt publikált, vagy nyilvánosan előadni engedett, ahhoz az új korszakhoz és érzékenységhez tartoztak, amelyet a festészetben, irodalomban és tárgyi kultúrában biedermeiernek neveznek. A vonósnyégyes és a szimfónia az előző generációtól és a főúri kultúrától öröklődött a következő nemzedékre; a zongoraszonáta már régóta ezek családias, nőies megfelelője volt. Vajon érdemes volt-e még művelni ezeket a műfajokat? Alkalmasak maradtak-e arra, hogy mondjanak valamit az új generációnak? Vagy csupán komolytalan utópisztikus ábrándok kínos emlékei voltak? Vagy, ami még rosszabb: nem voltak ugyanolyan anakronisztikusak, mint a restaurált politikai rend? Meg lehetett-e még bízni a szöveg nélküli, zenén kívüli akcióval nem kísért zenében, vagy pedig politikailag és erkölcsileg gyanússá vált mint a status quo pusztá díszítőménye? Beethovennek a Bécsi Kongresszus ideje alatti és azt követő viszonylag terméketlen éveit, illetve Schubert hatéves kihagyása azelőtt, hogy elkötelezte volna magát a vonósnyégyes és a szimfónia mellett,<sup>35</sup> bizonyára egyaránt összefüggtek ezekkel a kérdésekkel.

Végül mind Beethoven, mind pedig Schubert megtalálta a módját annak, hogy a nagy hangszeres műfajokat ismét időszerűvé tegye, legalábbis a saját megelégedésére: Beethoven kései műveivel, amelyekkel úgy folytatta a szonátaformájú műfajok művelését, hogy közben egyre inkább elfordult magától a szonátaformától, olyan művekben, amelyeket, legalábbis Adorno írásai óta, az elidegenedettséggel szoktak azonosítani;<sup>36</sup> Schubert pedig magának a szonátaformának újfajta

35 Schubert nem fejezett be vonósnyégyest 1816 és 1824 februárja között, amikor hozzákezdett a D 804 megkomponálásához. És nem fejezett be szimfóniát sem 1818 februárja és a D 944 munkába vétele, 1825 nyara között.

36 Adorno szerint Beethoven elidegenedettsége összekapcsolódik a „kései” ontológiai kategóriájával és a halálközelséggel. Az elidegenedést sohasem kapcsolja össze olyan köznapi dolgokkal, mint az életrajz (fokozódó sükettség és elszigeteltség, növekvő mizantropia), vagy olyan földhözragadtakkal, mint a politikai helyzet. Ennek ellenére Adornónak mind a kései, „a szonáta szellemével ellentétes” stílusra, mind annak motivációira vonatkozó magyarázatait jól összeegyeztethetőnek tartom a beethoveni elidegenedés átfogóbb és kevésbé kizárólagosan absztrakt felfogásával. A most következő idézet például sokkal igazabbnak hat, ha az „igazság” és „kudarc” fogalmának politikai dimenziót adunk: „A kései Beethoven igazságkeresése elutasítja a szubjektív és az objektív egységének illuzórikus látszatát, ami gyakorlatilag ugyanaz, mint a klasszicizmus eszméje. A következmény a polarizáció. Az egység töredékességbe megy át. Az utolsó vonósnyégyesekben ez lapos, aforisztikus motívumok és polifon komplexumok nyers, összedolgozatlan egymás mellé helyezésében nyilvánul meg. A kettő közötti hézag szembeszökő, és az esztétikai harmónia elérhetetlensége a mű esztétikai tartal-

megközelítésével, olyan művekben, amelyeknek a lényegét úgy nevezném, hogy a veszteség és annak emléke – itt a veszteség nem annyira olyasvalami, ami egyszer megvolt, hanem az, ami lehetett volna.<sup>37</sup>

Azt hiszem, hogy e tekintetben a „Befejezetlen” szimfónia és az 1820-as Quartettsatz (D 703) meghatározó próbatétel volt Schubert számára. Kísérletek voltak ezek arra, hogy a régi formákba és műfajokba életet tud-e lehelni a saját hangján és a saját feltételei szerint. Versenyezni tud-e Beethoven szándékolt, rendkívüli komolyságával, miközben megerősítést nyer a nemzedékek közötti kontrasztból? A „Befejezetlen” ugyanazt jelenti a szimfónia műfajában, mint a Quartettsatz a vonósnegyesében, csak még annál is inkább. Ambícióban és minőségben mindkettő ugrást jelent a tizenéves diákként komponált hat szimfóniához és tizenegy vonósnegyeshez képest, de a „Befejezetlen” olyan erővel és egyéni hangon szólal meg, amelyet a Quartettsatz még csupán előrevetít.

Ezekhez a kísérletekhez nem volt elengedhetetlen a darabok befejezése és előadásra való előkészítése. A magam történeti feltételezése nem ütközik szükségszerűen annak a hermeneutikai magyarázataival (például Fisk elidegenedés–hazatérés–halál–megdicsőülés körforgásával), hogy Schubert miért nem fejezte be a h-moll szimfóniát. Az ilyen eltérő magyarázatok nem zárják ki kölcsönösen egymást, és miután a motivációk ritkán vezethetők vissza egyetlen okra, alkalmasak arra, hogy egyik kiegészítse a másikat. Akár zsákutcába komponálta magát Schubert, akár nem, az előadás feltételei semmiképp sem értek még meg, és a zeneszerző még nem volt elég elkeseredett ahhoz, hogy felhagyjon gyakorlatiasabb karrierterveivel. Féltette tehát ezeket a személyes kísérleteket, miután kellő önismeretet és önbizalmat merített belőlük, amit tartalékol, mialatt folytatta a pénzkeresés sürgető igényeinek kielégítését, és megpróbált korai operai sikereire építkezni. E személyes kísérleteket követően egészen addig nem tett erőfeszítéseket vonósnegyes vagy szimfónia komponálására, amíg fel nem készült arra, illetve nem vált elég elkeseredetté ahhoz, hogy nyilvános profilját kiegészítse ezekkel a műfajokkal – addig, amíg nem érezte úgy, hogy eljött az idő, hogy rájuk alapozza tekintélyét és karrierjét.

---

mává válik; ez a legmagasabb értelemben vett kudarc a siker mértékévé válik.” Theodor W. Adorno: „Alienated Masterpiece. The Missa Solemnis”. In: *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, 581.

37 L. Lawrence Kramer: „Undisciplined Song. Scorings of the Subject”, 2. fejezet, 27–74. In: uő: *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, különösen 32. skk, annak tárgyalásával, hogy Schubertnek a politikai helyzetre adott válasza hogyan járult hozzá ahhoz, hogy dalai „a modern szubjektivitás tükrévé váljanak” (37.). Ld. saját cikkemet: „Remembrance and Consciousness in Schubert’s C-Major String Quintet, D. 956”, *Musical Quarterly* 84. (2000), 619–634., különösen 629–631.; ezeken az oldalakon a Heine-dalok is szóba kerülnek, annak rövid tárgyalása során, hogy Schubert válasza a politikai helyzetre milyen hatással van műveinek újfajta „retrospektív introspekcijára” és az „episztemológiai ártatlanság” új, posztromantikus elvesztésére.

## Konklúzió

A „Befejezetlen” szimfónia nem csupán a hírneve miatt különleges, hanem azért is, mert nyilvánvalóan nem illik bele az 1824 előtti műveknek abba a kategóriájába, amelyek – Schubert szavaival – „nem érnek sokat”. Hogy a szimfóniát elküldte Grazba, azt mutatja, hogy felismerte különleges természetét, azt, hogy – legalábbis valószínűleg – ez az egyetlen műve, amely ellentmond annak az életre szóló viselkedésmintának, amely szerint nem veszi figyelembe az 1824 előtt komponált többtétéles hangszeres műveket; az egyetlen olyan mű, amely legalábbis elmosódottá teszi „1824-es választóvonalát”.

Amikor Schubert 1823 áprilisában megkapta a levelet Grazból, akkor a darab valóságos áldásnak tetszhetett számára. Ígérhetett volna Graznak egy énekkvartettet is; az ilyenekről ismerték őt elsősorban, és a társaság kétségkívül a kellő tisztelet jelének tekintette volna. Egy ilyen darabnak az előadásra is jobb esélyei lettek volna. Ezzel szemben 1823 szeptemberében Schubert egy szimfóniát ígért nekik. A maga szempontjából, ha nem is a címzettekéből, ez volt a tökéletes megoldás; birtokában volt két meglehetősen különleges tétel, amely tizenegy hónapja a fiókjában hevert. Itt volt a nem várt lehetőség, hogy valami hasznukat vegye. Elküldhette őket egy vidéki városba, ahol a zenei társaság szinte semmilyen alkalomból nem adott elő teljes szimfóniákat, és ahol az előadott szimfóniatételek többsége Beethoventől származott (két, esetleg három teljes szimfónia szólalt meg náluk az 1818 és 1830 között eltelt 12 évben, eltekintve a „Wellington csatája” három előadásától és Beethoven-szimfóniatételektől további nyolc alkalommal).<sup>38</sup> Grazban felhangozhatott volna két meglehetősen különleges tétele, mégpedig egy olyan környezetben, ahol láthatólag senkit sem érdekelt volna, hogy egy szimfónia két vagy négy tételből áll-e.

Így tehát Schubert Graz iránti kötelezettségének úgy tett eleget, hogy elküldte nekik az egyetlen partitúráját, és úgy fest, hogy soha többé nem foglalkozott vele. Hogy pontosan mikor adta ki a kezéből a partitúrát, nem tudjuk, de az időpont minden bizonnyal az ígérletet tartalmazó 1823. szeptember 20-i levél (az 1. táblázatban B2) és Kupelwiesernek 1824. március 31-én írt levele közé esik. Addigra, hat hónap elteltével, már elkötelezte magát egy új projekt mellett, amely egy új szimfónia tervét is magába foglalta. Amikor Kupelwiesernek írt, akkor a „Befejezetlen” egy sajátos értelemben megszűnt számára létezni, és még legjobb eladhatatlan műveinek, a „legmagasabbrendű művészetre való törekvése” gyümölcsseinek Schott számára összeállított retrospektív listáján sem szerepeltette.<sup>39</sup>

Amire Schubert nem számíthatott, az az volt, hogy a Hüttenbrenner fivérek a szimfóniát kisajátítják a maguk számára, és a grazi társaság sohasem szerez tudomást arról, hogy Schubert eleget tett velük szemben fennálló kötelezettségének, illetve hogy ezért a graziaknak sohasem állt módjukban megszólaltatni a két tételt.

38 Solomon: *Unfinished...*, 124–125.

39 Franz Schubert levelei, 102–103.

De a következő öt évben maga sem említette többé a szimfóniát, sem pedig azt, hogy a grazi társaság elmulasztotta nyugtázni a megérkezését vagy előadni a művet. Ha az utóbbiak elmaradása nyugtalanította, akkor ennek nem adta jelét, vagy legalábbis nem tudunk róla.

Végül szeretnék visszatérni a „Befejezetlen” jelzőre. A h-moll szimfónia csonka mivoltának semmi köze Schubert csonkán maradt életének hosszúságához, és nem is igényel olyasféle magyarázatot, mint Schubert megsebzett, frusztrált vagy más módon tökéletlen állapota. Ha a „befejezetlenség” magán a szimfónián túl is vonatkozhat valamire, akkor helyénvalóbb lenne azoknak az intézményeknek az embrionális állapotára alkalmaznunk, amelyek a „klasszikus” műfajok hordozói lehetnek. Hajlamosak vagyunk arra, hogy a tradíciókat közvetlenül a művekből vezessük le egészen napjainkig, és kevesebb figyelmet szenteljünk az őket alakító kulturális kontextusoknak. Magának a „klasszikus zenének” a fogalma Schubert életében bukkant fel először,<sup>40</sup> de a többteteles hangszeres műfajok egész gazdasági és kulturális alapja azokhoz hasonló változásokon ment keresztül, mint amelyek az opera műfajában az 1630-as években Velencében végbementek. Schubert életében a főúri pártfogói rendszerről a nyilvános és kommerciális intézményekre való átállás korántsem történt meg teljesen. Befejezetlen maradt – megmaradt félig nyilvános, amatőr, részvételen alapuló és nem kommerciális állapotban.

Amikor Schubert hozzáfogott h-moll szimfóniájának megírásához, akkor az rendkívül gyakorlatiatlan vállalkozás volt. Mégis elkészült az első két tétellel; ezek elegendők voltak ahhoz, hogy megmutassák: a szimfónia, a praktikus dolgoktól eltekintve, erőteljes és egyéni eszköz lehet a kezében; és talán arra is elegendők voltak, hogy meggyőzzék őt: egy napon, jobb körülmények között, meg fogja tudni szólaltatni nemzedékének hangját a szimfónia műfajában. 1824-re már elég elkecsereedett, elég idealista és elég magabiztos volt ahhoz, hogy megelőlegezze magának a bizalmat. Bár a Kupelwieser-levél ékes bizonyítéka az elkecsereedésének, azért a végén felcsillan a remény is.

De pillantsunk bele még egyszer abba a levélbe. Schubert azt írja, hogy vonósnegyeseket komponált, és „ilyen módon” „a nagy szimfónia felé vezető utat szeretné ... kiépíteni”. De pontosan mire is gondolt? Így dolgoznak a zeneszerzők, vonósnegyesek írásával melegítenek be a szimfóniákhoz? A kulcsot a következő mondat szolgáltatja számunkra, amelyben Beethoven tervezett koncertjét és egy hasonló saját koncerthez fűződő reményeit említi. Azt hiszem, nem arról van szó, hogy hogyan készítheti elő egy szimfónia megírását, hanem arról, hogy hogyan

---

40 A GdMf szabályzatának (1814) 3.2 bekezdése így hangzik: „[Die Gesellschaft] wird die vorhandenen classischen Werke zur Aufführung bringen, theils, um dadurch den musikalischen Geschmack überhaupt zu erheben und zu veredeln, theils um durch die Anhörung derselben aufkeimende Talente zu begeistern, und zu dem Bestreben zu erwecken, sich auch zu classischen Tonsetzern zu bilden, wozu die Gesellschaft durch Aufmunterungen und Belohnungen nach ihren Kräften beytragen wird”. („[A Társaság] a rendelkezésére álló klasszikus műveket részben abból a célból adja elő, hogy így általában véve emelje és nemesítse a zenei ízlést, másrészt azért, hogy meghallgatásuk a csírázó tehetségeket lelkesítse és arra sarkallja, hogy magukat is klasszikus zeneszerzővé képezzék, amihez a Társaság erőihez mértén bátorítással és díjak odaítélésével járul hozzá.” Perger kieg. kötete, 197.)

alapozhatja meg hangszeres zeneszerzői hírnevét, oly módon készítve elő az utat egy szimfónia előadásához, hogy először a könnyebben előadható beethoveni műfajokban szerez magának nevet. A Schuppanzigh-kvartett két héttel korábban játszott el először nyilvánosan egy Schubert-vonósnégycset. Amikor Schubert a levelet írta, tervének első szakaszát már elindította – de sohasem készítette elő az utat nagy szimfóniájának előadásához. Addigra, amikor a hivatásos zenekarok már teljes szimfóniákat adtak elő, Schubert már láthatatlanul, a síron túlról komponált.

*Malina János fordítása*

First published as ‘Unfinished Considerations. Schubert’s “Unfinished” Symphony in the Context of His Beethoven Project’, *19th-Century Music* 31/2 (2007), pp. 99–112.

---

**John M. Gingerich** has concentrated his research on Beethoven, Schubert, and the beginnings of historicism and canon formation in early 19<sup>th</sup>-century Vienna. His book, *Schubert's Beethoven Project*, was published in 2014 by Cambridge University Press, and includes major revisions to our understanding of Schubert's career, his reception of Beethoven, and the status and role of the piano sonata in the early 19<sup>th</sup> century. He has also published articles on the cyclicism of Schubert's cello quintet and hermeneutically suggestive connections between it and Schubert's cycle of settings of Heine poems, on Schubert's Latin Masses and what their texts and settings tell us about his religious convictions, and an essay on the many ties between the Schubert circle and Friedrich Schlegel. He is currently working on a book on the violinist Ignaz Schuppanzigh, who premiered almost all of both Beethoven's and Schubert's chamber music, and whose concerts did much to shape the early reception of those works, and continues to influence how we listen to them. Dr. Gingerich has taught at institutions including Peabody Conservatory, Indiana University, Yale, Wesleyan, and CUNY. Before embarking on his musicology studies he spent several years playing in the cello section of the Baltimore Symphony Orchestra.