

SZŐCS KRISTÓF

SCHUBERT OPERÁINAK ÉS ZONGORADARABJAINAK
ZENEI KAPCSOLATAI

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

SCHUBERT OPERÁINAK ÉS
ZONGORADARABJAINAK
ZENEI KAPCSOLATAI

SZŐCS KRISTÓF

TÉMAVEZETŐ: DR. PINTÉR TIBOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
1. Schubert és a német romantikus opera	
1.1. E. T. A. Hoffmann, a német romantika szépség-felfogása és a romantikus opera kezdetei	1
1.2. Schubert operái	6
2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között	25
3. A zenei összefüggések relevanciája és tanulságok a zongoraművek tolmácsolásához	49
Bibliográfia	56

Köszönetnyilvánítás

Hálával tartozom témavezetőmnek, Pintér Tibornak, és azon tanárainknak, akik idejüket nem sajnálva segítettek dolgozatom írását: Bozó Péternek, Dalos Annának és Nagy Péternek. Bácsi Fannit is köszönet illeti a BTK Zenetudományi Intézet Könyvtárából, ahogy Farkas Zoltánt is, ők hasznos irodalomhoz segítettek hozzáférnem. Köszönettel tartozom barátainknak, Kecskés D Baláznak és Zétényi Tamásnak is, akik hasznos észrevételekkel segítettek a munkámat, valamint bátyámnak, Mártonnak, aki a kottapéldák digitalizálásában segített.

Budapest, 2024. szeptember

Bevezetés

Franz Schubertet a zenetörténet egyik, ha nem a legnagyobb dalszerzőjeként tartják számon, életében is legismertebb és legnépszerűbb művei dalok voltak. Szimfóniáit, kamara- és zongoradarabjait is a legnagyobb elismerésben részesítette utókora. A Schubert-műveket előadó zongoraművészek többsége kiválóan ismeri a legfontosabb dalokat, szimfóniákat, vonóskvartetteket, -kvintettet és az oktettet, és felismeri a különböző művek hasonló eszközeit, kompozíciós megoldásait, karaktereit, hangulatát, hangvétélét. Ezek a felfedezések kiváló inspirációt nyújtanak a zongorista számára a saját anyagának az értelmezéséhez. A szimfóniák hangszerelését hallgatva ötleteket kaphatunk a zongoradarabok különböző hangzatainak és szólamainak megszólaltatásához, ahogy a hangszeres darabokban felbukkanó dalokból ismert idézetek és madrigalizmusok beazonosítása is segítség a művek megértéséhez.

Schubert azonban operaszerző is volt, az operatörténetnek egy különösen izgalmas időszakában, a német romantikus opera hajnalán. Keveset írtak operazenejéről, és még kevesebbet az esetleges összefüggésekről, hasonlóságokról, vagy akár különbségekről és ellenététekről, melyeket opera-, valamint szóló és kamarazenei között figyelhetünk meg. A színpadi alkotásai és más művei közötti zenei összefüggésekről Otto Erich-Deutsch pár jegyzetén¹ kívül csak egy rövid fejezetrészletet találtam, melyet a kiváló Hans-Joachim Hinrichsen írt.² Az ilyen összevetések véleményem szerint elengedhetetlenek ahhoz, hogy előadóként igazán átfogó és kellően összetett Schubert-képpel tudjuk megközelíteni darabjait.

Azon örvendetes fejlemény ellenére, hogy a zenével foglalkozók széles közössége túllépett már azon a hosszú múltú felfogáson, ami Schubertet pusztán egy szentimentális dalfejedelemként ismerte, színpadi alkotásai mai napig ismeretlenek. Sem Schubert kitartó népszerűsége, sem előadóinak hírneve nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy ebben változás induljon el, hiszen olyan elismert művészek közreműködésében hallgathatók Schubert-operák, mint Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, vagy Dietrich Fischer-Dieskau.³

Dolgozatom megírásához számos kiváló Schubert-kutató munkáit vettem segítségül, de a legfontosabb inspirációt kétségteljesen Christopher Howard Gibbs Schubert-könyve jelentette.⁴ Gibbs „antiéletrajz”-nak nevezi könyvét, mely arra utal, hogy nem pusztán egy Schubert-kép

¹ Otto Erich Deutsch: *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. (Kassel: Bärenreiter, 1978.)

² Hans-Joachim Hinrichsen: „Die Kammermusik.” In: Walter Dürr; Andreas Krause: *Schubert Jahrbuch*. (Kassel: Bärenreiter, 1997.) 490-493.

³ Erich W Partsch: „Über einige Schwierigkeiten des Bühnenkomponisten Schubert.” *Studien Zur Musikwissenschaft*, vol. 49 (2002): 403-412.

⁴ Christopher H. Gibbs: *Schubert*. Ford.: Balázs István. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018.)

megalkotására vállalkozik, hanem korábbi Schubert-képek dekonstrukciójára is. Leszámol számos Schuberttel kapcsolatos mítosszal, köztük például a terméketlenség éveinek nevezett időszak mítoszával, mely kapcsán kifejti, hogy az intim műfajok tekintetében valóban terméketlenebb időszakban számos színpadi művel foglalkozott többek között. Bemutatja Schubert negatívabb oldalait is, például arroganciáját és szalonképtelenségét, melyek segítségével egy a hagyományosnál árnyaltabb, színesebb, ambivalensebb lélekrajzot kapunk.

Dolgozatomban röviden bemutatom a Schubert korában a német romantikus opera kialakulását meghatározó eszméáramlatokat, divatokat és törekvéseket, különös tekintettel a műfaj szempontjából meghatározó szerepet játszó író és zeneszerző, E. T. A. Hoffmann írásaira. Ezt követően Schubert e törekvésekhez való viszonyulását és hozzájuk köthető szerepét tárgyalom; írók élete során komponált színpadi darabjairól, majd olyan zenei példákat mutatok be ezen színpadi, valamint hangszeres műveiből, melyek között összefüggéseket találhatunk. Végezetül ezen összefüggések olyan lehetséges konklúzióit, tanulságait tárgyalom meg, melyek releváns kiegészítőként szolgálhatnak a hagyományos előadói Schubert-megközelítésekhez.

A második fejezetben felsorolt példák különböző szempontok szerint megállapított rokonságokra, hasonlóságokra mutatnak rá. Egyes példák hasonló harmóniai megoldásokat, tonális ugrásokat, motívumokat, átvezető részeket mutatnak be. Leírom azokat az eseteket, melyekben Schubert színpadi műveinek különböző témáit használta fel kamara- és zongoradarabjaiban. Bemutatok olyan példákat is, melyekben Schubert színpadi műveiből rövid, pár ütemes részleteket emelt át zongoradarabjaiba, és melyekről nem találtam említést a szakirodalomban. Az utóbbiak közé tartozik egy pár ütemes részlet az *Alfonso und Estrella* nyitányából, melynek egy nagyon hasonló verziója szólal meg a *Wanderer-fantáziában*, valamint egy nyolcütemes részlet a *Fierrabrasból*, amely a *Drei Klavierstücke* Esz-dúr darabjába került át.

A bemutatott részletek segítenek rámutatni, hogy Schubert színpadi és hangszeres művei között vannak átjárások, áthallások. A legtöbb részlet esetében a színpadi mű megelőzi a hangszeres művet. Ez jelzi, hogy egyik esetben sem arról volt szó, hogy hosszú színpadi műveit olyan részletekkel töltötte volna fel, melyeket már megírt korábban. Jelzi azt is, hogy a színpadi műfajok fontosak voltak számára, és a zenei gondolkodásában, fantáziájában ugyanúgy tetten érhetők az operazenei, helyenként olaszos elemek, mint a gyakrabban említett dalokra jellemző elemek.

1. Schubert és a német romantikus opera

1.1. E. T. A. Hoffmann, a német romantika szépség-felfogása és a romantikus opera kezdetei

Az időszak, amelyben Schubert felnőtt, a német opera emancipációjának kora volt. A német nyelvterületen meghatározó korabeli gondolkodók, többek között Goethe,¹ E.T.A. Hoffmann,² és Carl Maria von Weber,³ Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Gottlieb Klopstock és Christoph Martin Wieland⁴ is a műfaj nemzeti megreformálását tűzték ki célul, és ennek az ügynek lett Schubert is a képviselője.⁵

E.T.A. Hoffmann 1813-ban megjelent *A költő és a zeneszerző*⁶ című írásában dialógus formában értekezik szövegről és zenéről, melyben Theodor – a szerző – vitapartnere Ottmar, Cyprian és Lothar. Ottmar szerint a komoly, tragikus opera a legfelső fok, amelynek elérésére egy zeneszerzőnek törekednie kell. Theodor szerint hiányoznak az operáíráshoz megfelelő szövegek. Cyprian szerint ők, a többiek megfelelő szövegötletekkel szolgáltak Theodornak, de ő azért nem találta őket megfelelőnek, mert régi operai hagyományokhoz ragaszkodik. Lothar számonkéri Theodort, hogy miért nem ír maga szövegeket, hiszen költő is. Theodor azzal érvel, hogy senki nem képes olyan művet írni, mely zeneileg és szövegében egyaránt remekmű. Lothar szerint ezek a lustaság érvei, „az ihletett költő-muzsikusnak egy és ugyanaz a perc sugallja a szót és a hangot.” Theodor válaszként felolvassa egy írását, mely Beethovent ábrázolja egy romantikus fantáziával megalkotott háborús példázatban. Ludwig Ferdinánd barátja kérdésére válaszolva arra panaszkodik, hogy álmaiban és fantáziájában élénk operamesék jelennek meg, de képtelen ezeket megtartani és lejegyezni, hiányzik belőle a költői felkészültség. Szerinte mindenképp lehetetlen egyszerre, folyamatos párhuzamban verset írni, és hozzá illő zenét komponálni, a zenei és költői ihletettség pillanatai nem azonosak, márpedig ez lenne szükséges ahhoz, hogy egyenlően kitűnő szöveg és zene születhessen. Számonkéri

¹ Lorraine Byrne Bodley: „Opera that Vanished: Goethe, Schubert, and Claudine von Villa Bella.” In: Joe Davies és James Williams Sobaskie (szerk.): *Drama in the Music of Franz Schubert*. (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2019.) 11-34. 15.

² Daniel Boucher: *E.T.A. Hoffmann's Opera Manifesto: Romantic Philosophy and Musical Semantics in Early German Romantic Opera*. MRes disszertáció. (Nottingham: University of Nottingham, 2020.) 2.

³ Richard Engländer; Erminie Huntress: „The Struggle between German and Italian Opera at the Time of Weber.” *The Musical Quarterly* 31/4 (1945. október): 479-491. 486.

⁴ I.h.

⁵ Bodley, i.m., 15.

⁶ E. T. A. Hoffmann: „A költő és a zeneszerző.” In: *E.T.A. Hoffmann válogatott zenei írásai*. Ford.: Várnai Péter. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1960.) 43-67.

Ferdinándon, hogy miért nem költ számára operaszöveget. Ferdinand kifogásolja a zeneszerzők részletes és lehetetlen igényeit, melyek beszűkítik és ellehetetlenítik a költői fantáziát. Ludwig megfogalmazza, hogy mit jelent számára az igazi opera, eszerint a „zene közvetlenül a költeményből fakad, mint annak szükségszerű terméke.” Egyedül igaznak a regényes operát tartja, hiszen „csakis a romantika birodalmában van otthon a muzsika.” Lenézi azonban a szellemtelen, silány, gyerekes varázsdarabokat, cserébe dicséri Carlo Gozzit, és felidézi *A holló* című színpadi meséjét (fiaba teatrale). Ferdinánd megkérdezi, hogy Ludwig megveti-e a vígoperákat. Ludwig tisztázza, hogy nem veti meg őket, úgy gondolja, hogy a tragikus műfajból kirekesztett fantasztikum a könnyed műfajban lélekemelően mutatkozik meg, ami magasrendű zenét kíván meg magának, azonban ezt a műfajt igazán jól csak az olasz művészek képviselik. Az *opera buffa*ban a fantasztikum szolgáltatja azt, amit a komoly operában a regényesség, a romantika. A romantikus operaköltőnek az a feladata, hogy életből merített igaz szereplőket mutasson be, valóságos és felismerhető vonásokkal és gondolatokkal, a zeneszerző feladata pedig olyan zenét írni, amely segítségével minden élővé válik a szövegből, és amely a szöveg olyan rejtett összefüggéseit tárja fel, melyek a pusztán olvasás során nem tűnnek fel. Nem a szavak, hanem a tárgy, a cselekmény és a helyzet kell ihlessen a zenét.

1814-ben Hoffmann Antonio Sacchini, az új nápolyi iskola operaszerzőjének egy gondolatáról is értekezett.⁷ Sacchini szerint a meglepő és a váratlan zenei eszközök, így a gyakori, illetve merész modulációk az egyházi zenébe illők, míg az operazzenében szelídebb, kellemesebb eszközök kívánatosak. Hoffmann szembehelyezkedett ezzel az ízléssel, véleménye szerint az operazzenének nem kellemesnek kell lennie, hanem bámulatot, megdöbbenést kell kiváltania. Egy másik írásában Beethoven zenéjét úgy méltatta, mint ami „a Roppant és a Megmérhetetlen birodalmát nyitja meg előttünk.”⁸ A kellemes művészet szembeállítása a megdöbbenéssel párhuzamot mutat Kant fenséges-felfogásával és az emberi ízlésről szóló filozófiájával, mely szerint az ember a fenségeset megdöbbenéssel fogadja be, ellentétben a kellemessel. Mint írja: „a kellemes feletti tetszés érdeklődik össze. [...] Az ízlés az a képesség, hogy egy tárgyat vagy megjelenítésmódot egy minden érdektől mentes tetszés vagy nemtetszés által ítéljünk meg. Az ilyen tetszés tárgyát szépnek nevezzük. [...] A fenséges pusztán azon relációban áll, amelyben a természeti megjelenítésben lévő érzéki alkalmasnak ítélik egy lehetséges érzékin-túli használatra.”⁹ Kant szerint az érzéken túli

⁷ E. T. A. Hoffmann: „Sacchini egyik kijelentéséről és az úgynevezett zenei hatásról.” In: *E.T.A. Hoffmann válogatott zenei írásai*. Ford.: Várnai Péter. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1960.) 68-77.

⁸ E. T. A. Hoffmann: „V. szimfónia.” In: *E.T.A. Hoffmann válogatott zenei írásai*. Ford.: Várnai Péter. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1960.) 104-123. 107.

⁹ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. (Budapest: Osiris, 2003.) 41-97.

hatalom érzete fenségesség, a mű lenyűgöző ereje ebből származik.¹⁰ Hoffmann megjegyezte, hogy az olyan zenei eszközök mint a merész harmóniakezelés, vagy a fúvós hangszerek gyakori használata csak a legnagyobb géniuszok, mint például Gluck és Mozart műveiben váltják ki az igazi katarzist.¹¹ Azok a zeneszerzők, akik a géniuszok zenei eszközeit utánozzák, de nem keresik mögöttük a magasabb szellemet; akik a zenét a maga anyagiségében vizsgálják, nem pedig az igazságon keresztül, amit a zene tolmácsol, sikertelenek lesznek. Ezen eszközök csak abban az esetben hatásosak, ha egy igazságot fejeznek ki. Ez az érvelés eszünkbe juttathatja Hegel gondolatait, aki a szépet az eszméből, azon keresztül pedig az igazságból származtatja: „szépség és igazság [...] ugyanazok [...]. A szépnek ugyanis önmagában igaznak kell lennie [...] Az igaz, amely igazként van – egzisztál is. Amikor e külsőleges létezésében közvetlenül a tudat számára létezik, és a fogalom közvetlenül egységben marad a maga külső jelenségével, akkor az eszme nemcsak igaz, hanem szép is. Ezért a szép meghatározása: az eszme érzéki látszása.”¹² Hoffmann szerint az operának szöveg, cselekmény és zene egységeként kell megjelennie: az igazi operazene a szöveg és a cselekmény megértéséből, illetve őszinte és mély átéléséből születik meg.¹³ Amikor a géniusz zeneszerző érzéki szinten átéli a drámát, zsigereiben fog megszületni hozzá a legmegfelelőbb zene, annak minden eszközével együtt.¹⁴ Mint írja: „az igazi lángész nem gondol arra, hogy könnyen művésziatlenné váló, kiagyalt mesterkéltiségekkel legyen meglepő; csak azt írja le, ahogyan benső szelleme a cselekmény momentumait hangokban kimondta.”¹⁵

Utólagos megjegyzések Spontini „Olympia” című operájához című 1821-es cikkében¹⁶ Hoffmann újra az operazenéről és -költészetről értekezett. Hoffmann – ő fordította az *Olympia* szövegét franciáról németre – különösen nehéz feladatnak gondolja az operaszövegek írását, érvei szerint a költőnek aszerint kell limitálnia ötleteit és beszűkítenie fantáziáját, hogy a zene és a zenészek mit engednek meg neki. Ezzel felidézi azt az eszme-futtatást, amit Ferdinand folytat *A költő és a zeneszerző* példázatában. Problematikusnak tartja a fordításokat, hiszen a legjobb fordítás sosem fog úgy ráilleni a zenére, mint az eredeti szöveg, és vagy a szövegen, vagy a zenén kell erőszakot alkalmazni ahhoz, hogy össze lehessen illeszteni őket. Méltatja Spontini operáit, elsősorban az *Olympiát*, megjegyezve, hogy a drámai jelenetek szenvedélye

¹⁰ I.h.

¹¹ Hoffmann, „Sacchini...”, i.m. 70-76.

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*. I. Ford.: Szemere Samu. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.) 114.

¹³ Hoffmann, „Sacchini...”, i.h.

¹⁴ I.h.

¹⁵ I.m., 75.

¹⁶ E. T. A. Hoffmann: „Gondolatok az opera történetéből.” In: *E.T.A. Hoffmann válogatott zenei írásai*. Ford.: Várnai Péter. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1960.) 78-94.

minden helyzetben lekövethető a zenében, sőt, erősebben is mutatkozik meg, mint a szövegben; valamint, hogy a zeneszerző a drámai kifejezésre törekedett érzékcsiklandozás és jelentéktelen részletek írása helyett, olyan korban, amikor a buja korizlés a komoly és bensőséges dolgok ellen szegül. Hoffmann meghasonlottnak látja korának operazenéjét, mely dráma helyett „semmitmondó, édeskés enyelgésekből összeállított, díszletekkel és jelmezekkel külsőségesen felcicomázott koncertekkel szórakoztatnak”, és felemlegeti Gluck drámai reformjait, mely zseniális új fejezetet nyitott az operatörténetben Lully és Rameau után. Hoffmann rendkívül kritikus Lully zenéjével szemben, értetlenkedik azon, hogy azt a franciák egyáltalán zenének tekintették, Rameau-t csak Lullyez képest érzi gazdagnak és színesnek. Annyit azonban elismer mindkét szerző érdemének, hogy a prozódiaival, a deklamációval helyesen és érzékletesen bántak, de ezt is csak amellet a kritika mellett jegyzi meg, hogy a szöveg szolgálatában a zene lemond saját nagyszerűségéről és egész lényegéről. Gluck zenéjét ellenben nem a szó, a konkrét szöveg ihlette és rendelte magához, hanem a mögötte rejlő gondolat, eszme, a „helyes deklamáció legkisebb sérelme nélkül”. A harmóniakat és a hangszerelést Gluck nem egyes szavakhoz és szereplőkhöz, hanem a „legmagasabbrendű drámai kifejezés” előhozatalához választotta ki. Ez a hozzáállás és alkotói fantázia reformálta meg zenekarát is, kibővítve azt első sorban rézfúvósokkal, és új, addig szokatlan módon használva az apparátust. Gluck zenéje megosztotta kortársait, a konzervatívabb ízlés elutasította a reformokat, de Hoffmann szerint a „magasabb érzéssel megáldottak” lelkesedtek értük. Lully német kortársairól, Hassérol és Graunról Hoffmann elismerően vélekedik, alkotásaikban helyenként felleli a „legnagyobb fokú drámai kifejezőerőt”, bár túl limitálónak ítéli meg a meghatározott formát, amelybe zenéjüknek mindenképpen bele kellett illeszkedniük. A német konzervatív ízlés is ugyanúgy tiltakozott, amikor először találkozott Gluck zenéjével. Händel és Hasse, ahogy Gluck is és sokan mások Itáliába zarándokoltak operákat írni, ami akkoriban még az énekes zene „bölcsoje és iskolája” volt. Gluck eltanulta az olasz operák mesterségét, de német szelleme mélyén felismerte, hogy az olasz bájos modor veszélybe sodorhatja az őszintén tragikus operát. Zenéjén érzékelhető az olasz hatás, helyes mértékben, de elkerüli a frivol manierizmusokat, és a dallamain uralkodó tragikus komolyság és mély jelentőség nem engedi meg az öncélú érzékcsiklandozást.

Hoffmann Mozartban látja a romantikus opera megalkotóját, akinek először sikerült tökéletesen ötvöznie az „olaszok magával ragadó, varázslatos énekét a németek erőteljes kifejezőmódjával”. Úgy ítéli meg, hogy hanyatlik korának olasz operaművészete, Rossinit léhának és az igazi művészethez méltatlannak nevezi, aki ünnepelt társaihoz hasonlóan lábbal tiporja az Itáliában hagyományosan tisztelt és mesterien értett gördülékeny éneket suta, torz és visszataszító zenéjével. Az *Otello* harmadik felvonásáról kimutatja ugyan, hogy van benne

drámai érzék, de megítélése szerint Rossini anyagi érdekekből nem aszerint, hanem divatos ízlést kiszolgálva komponál. A zeneszerző német területeken aratott sikereit annak tudja be Hoffmann, hogy a műkedvelő dilettantizmus uralkodott el a kétes polgári igényeket is szem előtt tartó zenei életen – e cikk írásának évében nevezték ki Domenico Barbaiát a bécsi Udvari Opera élére, erről a következő alfejezetben írok többet.

Spontini *Olympiája* Hoffmann szerint egy lángész alkotása, melyen leginkább Gluck és Mozart hatása érzékelhető, és mely alapja „nem az Egyes, hanem az Egyetemes.” A mű minden eleme, a hangszerelés, az ének, a moduláció és a ritmus is a drámai kifejezés „egy és ugyanazon gyűjtőpontjából hatott.” Spontini „igazi lángész, aki magában hordozza az isteni szikrát, az opera lényegét teljesen az igaz, régi nagy mesterek értelmezése szerint fogja fel, de abban a formában, amelyet az előrehaladó korszak nagy mesterei adtak a művészetnek. Dallamai, ritmusai csakis a drámai kifejezés által kötöttek, s ezt a kifejezést segíti elő a hangszerelés is oly módon, hogy minden hangszer saját különös jellege szerint hat az egészre, vagy még inkább: az egészszel együtt lép elő, mint annak elidegeníthetetlen része.”

Carl Maria von Weber is Hoffmannéhoz hasonló gondolatokat fogalmazott meg, mikor a német operairókat vetette össze az olaszokkal, azt írva, hogy az olasz szerző az érzéki kellemesség elszigetelt pillanataival foglalkozik, míg a német olyan műalkotás-eszményt követ, melyben a részek és elemek összessége alkot egy szép egyesült egészet.¹⁷ Johann Gottfried Herder, aki öt német nyelvű operalibrettót írt,¹⁸ melyek közül egyet, a *Brutust* Johann Christoph Friedrich Bach zenésítette meg,¹⁹ hasonlóképpen egy mai szemmel nézve elfogult szellemi nemzetkarakterológiát fogalmazott meg az olasz költészet és dráma kapcsán. Nézetei szerint a leghatásosabb és legtermészetesebb műfaj, a tragédia sosem tudott virágozni az olaszok között. Kritikája szerint zenéikkel és általában vett művészetükkel az olaszok az égben lebegnek, olyan ideálok rabjaiként, melyek nem engedik őket szilárd talajon állni.²⁰

¹⁷ Carl Maria von Weber: *Writings on Music*. Szerk.: John Warrack. Ford.: Martin Cooper. (Cambridge: Cambridge University Press, 1981.) 206–207.

¹⁸ Frank E. Kirby: „Herder and Opera.” *Journal of the American Musicological Society* 15/3 (1962. ősz): 316–329. 317.

¹⁹ I.h.

²⁰ Johann Gottfried Herder: „The Causes of Sunken Taste among the Different Peoples in Whom It Once Blossomed.” In.: Uő.: *Selected Writings on Aesthetics*. Ford. és szerk.: Gregory Moore. (Princeton: Princeton University Press, 2006.) 308–335. 326–327.

1.2. Schubert operái

Schubert az olasz operaszerző, Antonio Salieri tanítványaként elismerte és tisztelte az olasz operát, de a német romantikus opera ügyének híve volt. Élete során legalább 18 színpadi mű komponálásába fogott bele, melyek közül nyolcat fejezett be, de ambíciói és szorgalma ellenére sosem vált igazán sikeressé ebben a műfajban.²¹ Ennek egyik oka az is lehetett, hogy a korabeli bécsi színházi élet helyzete megnehezítette érvényesülését. A Kärntnertortheater, mely Udvari Operaként a zenés előadásoknak adott otthont, az 1810-es évektől kezdve anyagi gondokkal küzdött, és nem a helyi fiatal zeneszerzők műveit vette repertoárra, melyek iránt nem mutatott nagy érdeklődést a közönség. Az érdeklődés hiányában alkalmasint közrejátszhatott az is, hogy az itt-ott lehetőségekhez jutó új bécsi szövegírók nem bizonyultak kompetensnek.²² A német opera ügye inkább csak kisebb értelmiségi és polgári körökben lett népszerű. A Kärntnertortheaterben a megsokasodó külföldi látogatók igényeit is figyelembe véve a 1810-es évek elején leggyakrabban a *Figarót* és a *Fideliót* játszották könnyedebb francia darabok mellett, 1816-tól kezdve pedig megjelentek Rossini operái, amelyek hamar uralkodóvá váltak a bécsi operaszínpadon. Az Udvari Opera és a Theater an der Wien élére 1821-ben kinevezett Domenico Barbaia már leginkább olasz operákat játszatott.²³ A Theater an der Wien – mely egyike volt a három népszerű repertoárt játszó külvárosi színháznak a Volkstheater elődjeként működő Leopoldstädter-Theater és az szűkösebb költségvetéssel rendelkező és a nagyrészt aktuális közízléseket kiszolgáló Josefstädter-Theater mellett – az új olasz igazgató vezetése alatt hamar hanyatlani kezdett anyagi és művészi szempontból is.²⁴ A fejezet végén bővebben tárgyalom a Schubert-operák sikertelenségének lehetséges okait.

Schubert színpadi művei német nyelvűek és közöttük ugyanúgy megtalálhatók daljátékok, mint operák. A német színpadi művek a tizennyolcadik század közepe óta hagyományosan daljátékok voltak, a zenekíséret nélküli prózai részekkel váltakozó zeneszámok – népies dallamvilágot idéző kórusok, arietták, áriák, melodrámák – az opera buffák és a vaudeville-ek mintáját követték. A jellemzően szentimentális polgári történetek gyakran a nyárspolgári szüklátókörűség határát súrolták. A tizenkilencedik század elejére nagyon népszerűvé váltak a mágikus-mesés zenés daljátékok.²⁵ Schubert daljátékai között

²¹ Brian Newbould: *Schubert: the Music and the Man*. (Berkeley: University of California Press, 1997., 185-187.)

²² I.h.

²³ I.h.

²⁴ I.h.

²⁵ Carl Dahlhaus; Hans Heinrich Eggebrecht (Szerk.); „Singspiel.” In.: *Brockhaus Riemann zenei lexikon*. III. kötet. Szerk.: Boronkay Antal. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 368-369.

találhatók ezen hagyományokat követő darabok is, de újító formák is, melyekben Weberhez és Hoffmannhoz hasonlóan mutat be sajátos újításokat, valamint használ fel opera seria elemeket, eszközöket és megoldásokat. Operái – ha nem is legtökéletesebb művei – újító, eredeti német operák, melyekben helyenként megfigyelhető a minta- és példaképei, illetve kortársai – Mozart, Gluck, Beethoven, Salieri, Weber, Hoffmann, Rossini – hatása, de sajátos stílussal, nyelvezettel és eszközökkel rendelkeznek; bizonyos zenei és műfaji vívmányai pedig akár a későbbi Berlioz, vagy Wagner modern megoldásait előlegezik.

Schubert 1808-ban került a Császári Udvari Kápolna kórusába.²⁶ Ekkor Antonio Salieri volt az udvar karnagya, aki korán felfedezte a tizenegyéves muzsikus tehetségét, akit pártfogásába vett.²⁷ Kitarzott mellette azután is, hogy Schubert otthagyta az Udvari Kápolnát, naponta adott neki zeneszerzésórákat, melyek az ellenpontra és az olasz vokális zenére fókuszáltak.²⁸ Schubert azonban az olasz zene helyett leginkább a Lied műfaja iránt érdeklődött, Johann Rudolf Zumsteeg balladáit nagy hatást gyakoroltak rá, és maga is német nyelvű szövegekre kezdett el komponálni.²⁹ Salieri próbálta lebeszélni a szerinte barbár német nyelvről, és igyekezett rávenni, hogy zenésítsen meg egyszerű olasz verseket, sikertelenül.³⁰ Hoffmannhoz hasonlóan Schubert is úgy gondolta, hogy a szöveges zene esetében a szöveg mély, őszinte és alapos átéléséből születik meg a megfelelő zene, és ehhez nem érezte megfelelőnek a számára semmitmondó olasz verseket.³¹ Ekkoriban már sok német romantikus lírát olvasott és zenésített meg, köztük Klopstock, Matthisson, Schiller és Goethe költeményeit, és saját maga is sok verset írt.³²

Schubert 1811 és 1812 között August von Kotzebue *Der Spiegelritter* című szövegére kezdett el egy három felvonásos daljátékot (D11) komponálni, azonban csak az első felvonást fejezte be.³³ A darabot Schubert előtt öt másik zeneszerző zenésítette meg, azonban egyik sem került bemutatásra, és vélhetően Schubert sem ismerte őket.³⁴ Első befejezett színpadi művét, a *Des Teufels Lustschloss* (D84) című háromfelvonásos daljátékot szintén Kotzebue szövegére

²⁶ Christopher H. Gibbs: *Schubert*. Ford.: Balázs István. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018.) 41.

²⁷ I.m., 49.

²⁸ I.m., 49-50.

²⁹ Fábrián László: *Franz Schubert életének krónikája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.) 20-21.

³⁰ Christopher H. Gibbs: *Schubert*. Ford.: Balázs István. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018.) 50.

³¹ Fábrián, i.m., 21-23.

³² I.m., 21-27.

³³ Newbould, i.m., 186.

³⁴ Peter Branscombe: „Schubert and His Librettists. 1: Settings of Existing Librettos.” *The Musical Times* 119, no. 1629 (1978): 943.

írta.³⁵ Az írótól származó alcíme is van a darabnak: *eine natürliche Zauberoper*.³⁶ Az 1801-ben megjelent librettót megzenésítette már 1802-ben a Schubert által nagyra tartott Johann Friedrich Reichardt, 1804-ben pedig egy Dieter nevű szerző is.³⁷ Schubert a daljátékkal 1813-ben készült el, mely év januárjában közeli barátjának, Josef von Spaunnak köszönhetően hallhatta Glucktól az *Iphigénia Tauriszbant*.³⁸ Gluck operája Spaun szerint nagy hatást gyakorolt Schubertre, aki az előadás után vele és a fiatal Theodor Körner költővel folytatott beszélgetése során döntött végleg a művészi pálya mellett.³⁹ 1814-ben, azaz Hoffmann a zenei hatásról írt esszéjével azonos évben átdolgozta a *Teufels Lustschloss*. A második változat kéziratának második felvonása elveszett a darab 1888-as megjelenése előtt.⁴⁰

A daljáték ahhoz a Bécsben népszerű látványos mágikus színpadi műfajhoz tartozik, melyet Mozart a *Varázsfüvelével* emelt fel a művészet magas szféráiba.⁴¹ A mű címe megidézi a legelső Singspielt, a Charles Coffey *The Devil to pay* című operaballadájának német fordítása alapján készült, Berlinben 1743-ban bemutatott *Der Teufel ist lost*, melyet eleinte az eredeti angol zeneszámokat felhasználva, 1752-től pedig J. C. Standfuss zenéjével játszottak. A történetben Robert unokahúga, Luitgarde friss jegyesének, Oswaldnak vitézségét teszi próbára egy színházi berendezésekkel működtetett káprázatos mágikus kastélyban. Schubertnek azért is eshetett a Kotzebue-szövegekre a választása, mert az író jártas volt az aktuális színházi ízlésáramlatokban, és komoly sikereket tudott maga mögött, de a *Teufels Lustschloss* nem tartozott a legsikerültebb művei közé.⁴² A mesterkéltné történet, melyben a középkori jelenetek túlzó teatralitással vannak feltöltve, és melynek a hűséges, de kegyetlenül megpróbáltatott szerelem van a középpontjában, hasonlóságokat mutat Kotzebue olyan kortársainak populáris darabjaival, mint Adolf Bäuerle, Josef Alois Gleich és Karl Meisl, de Heinrich von Kleist világával is, aki kedvelt író volt Schubert baráti körében.⁴³

Leichtentritt talán joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Teufels Lustschloss*, mely Schubert életében nem került színpadra, a fiatal zeneszerző tapasztalatlanságáról árulkodik. A csapongó és a romantikus egzaltáltsága miatt sokszor érthetetlen librettó kihívást jelentett neki.⁴⁴ Ez nem jelenti azt, hogy az opera bizonyos szempontokból ne lett volna mestermű:

³⁵ Otto Erich Deutsch: *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. (Kassel: Bärenreiter, 1978.) 56.

³⁶ Hugo Leichtentritt: „Schubert's Early Operas.” *The Musical Quarterly* 14/4 (1928. október): 620–638. 622.

³⁷ Deutsch, i.m., 63.

³⁸ Gibbs, i.m., 55.

³⁹ I.h.

⁴⁰ Deutsch, i.m., 63.

⁴¹ Leichtentritt, i.m., 621.

⁴² Newbould, i.h.

⁴³ Branscombe, i.m., 944.

⁴⁴ Leichtentritt, i.m., 621-622.

1. Schubert és a német romantikus opera

Fábián László a Zeneműkiadónál 1975-ben megjelent Schubert-könyve szerint a partitúrát látva Salieri a következő szavakkal méltatta tanítványát: „Ez egy zseni! Mindent tud. Dalokat, operákat, vonósnégyeseket, miséket, egyszóval mindet ír, amit csak akar az ember...”.⁴⁵ 1814-ben Schubert már nyolcadik vonósnégyesét komponálta, és ugyancsak ebből az évből származik első miséje (D105) is. A daljátékot 1879-ben mutatták be Bécsben a Musikvereinban nem szcenírozott előadásban, színpadon először csaknem száz évvel később, 1978-ban volt látható a potsdami Hans-Otto-Theaterben.⁴⁶ A harmadik felvonás nyitóütemei Mozart 494-es Köchel-jegyzékszámú rondójának egyik epizódját idézik,⁴⁷ de a *Figaro* és a *Varázsfuvola*, valamint Beethoven zenéjének hatásai is felismerhetők a daljáték különböző pontjain.⁴⁸

A következő évben Schubert a *Der vierjährige Posten* című Körner-librettó megzenésítését kezdte el, és három év alatt további öt német nyelvű színpadi mű komponálásába fogott bele. Ezek a következők: *Fernando*, *Claudine von Villa Bella*, *Die Bürgschaft*, *Adrast* és *Die Freunde von Salamanka*. A kétfelvonásos *Der vierjährige Posten*-t (D190) mindössze tizenegy nap alatt írta meg, 1815. május 8. és 19. között. Körner, aki 1791-ben született, pár hónappal Schuberttel való találkozására után, 1813-ban önkéntes katonai szolgálaton hősi halált halt.⁴⁹ Körner életében is ismert volt, művei Beethoven és Spohr érdeklődését is felkeltették, tragikus váteszi sorsa azonban még nagyobb figyelmet irányított rá, és posztumusz kultuszt teremtett a költőnek, többek között Dvořák *Alfréd* operája is az ő szövegére készült.⁵⁰ A *Vierjährige Postent* két évvel Schubert előtt megzenésítete Carl Steinacker is, és a művet be is mutatták a Theater an der Wienben.⁵¹ A komikus történet egy francia katonáról, Duvalról szól, aki dezertál a német határon, hogy együtt lehessen kedvesével, Kätchennel. Körner költészetének és életének ünnepezt hősieségével és patriotizmusával némileg szemben áll a könnyed darab a dezertálást megbocsátó és a szerelmet a szolgálat fölé helyező mondanivalója.⁵² Schubert a szöveget változtatás nélkül használta fel, de a költő nem hagyott instrukciókat arra vonatkozóan, hogy mely részeket szánja énekre, és melyeket csak beszélt szövegre, így ennek kitalálásához saját drámai érzékét és kreativitását használta Schubert.⁵³ Azonban tekintve, hogy a szöveg nagyrészt beszédnek hagyta, és hogy minden

⁴⁵ Fábián, i.m., 25.

⁴⁶ Deutsch, i.h.

⁴⁷ Newbould, i.m., 188.

⁴⁸ Erich W Partsch: „Über einige Schwierigkeiten des Bühnenkomponisten Schubert.” *Studien Zur Musikwissenschaft*, vol. 49 (2002): 403-412. 410.

⁴⁹ Branscombe, i.m., 945.

⁵⁰ I.h.

⁵¹ I.h.

⁵² I.h.

⁵³ I.h.

zenés tételből – áriából, duettből, trióból – csak egyet-egyét írt, elképzelhető, hogy nem közönség előtti előadásra, hanem gyakorlatnak szánta a darabot.⁵⁴ A daljáték színpadra először 1896-ban került Drezdában.⁵⁵

A Schubert barátjának, Albert Stadlernek szövegére írt egyfelvonásos *Fernando* (D220) is gyorsan készült el, június 15. és július 9. között.⁵⁶ A daljáték főszereplői Fernando és felesége, Eleonora.⁵⁷ Feltűnő a nevek hasonlósága Beethoven Fideliójával-Leonórájával, de a mű zeneileg is kapcsolódik Beethovenhez, erre az egyik említhető példa a nyitány helyett hallható, a *Pasztorál* szimfónia viharát idéző zenekari bevezető.⁵⁸ A *Fideliót* Schubert előző évben nézte meg a Kärntnertheaterben, a mű harmadik megfogalmazásának bemutatóján.⁵⁹ A *Fernando* színpadi bemutatójára csak 1918-ban került sor Magdeburgban.⁶⁰

A *Claudine von Villa Bella* (D239) librettóját Goethe írta 1776-ban, és *Ein Schauspiel mit Gesang* alcímmel látta el.⁶¹ A librettó és a Schubert-daljáték keletkezéséről L. B. Bodley írt kiváló tanulmányt *Opera that Vanished: Goethe, Schubert, and Claudine von Villa Bella* címmel. Kutatásaiból megtudhatjuk, hogy a Sturm und Drang jegyében született szöveg egy eredetileg kétfelvonásos mű librettója volt, az opera buffa könnyedségét ötvözte komplex és sokszor súlyos társadalomkritikával.⁶² Ez a rendhagyó könnyed-súlyos műfaj, az egyébként *Fidelióhoz* és a *Don Giovannihoz* hasonlóan spanyolországi cselekmény, és az ismert és megbecsült Goethétől a korabeli recepció szerint idegen szöveg nem aratott sikert a kritikusok és a zeneszerzők között.⁶³ Bár Goethe 1788-ban átdolgozta a *Claudinét* és egy harmadik felvonással egészítette ki, a Reichardt megzenésítésében bemutatott darab megbukott Bécsben.⁶⁴ Schubert is megzenésítette mindhárom felvonást 1815-ben, de csak az elsőnek a partitúrája maradt fenn.⁶⁵ Goethe a német operának az olasz modellektől való elszakadását szorgalmazta, és Schubert is túllépett olasz mesterének iskoláján, de ez nem jelentette egyikük esetében sem azt, hogy teljesen elfordultak volna az olasz hagyományoktól. Ezt mutatja az, hogy Schubert a *Claudine* és három másik 1815-ös operája (*Der vierjährige Posten*, *Fernando*,

⁵⁴ Elisabeth Norman McKay: „Schubert, Franz (Peter).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992.) 243-248. 244.

⁵⁵ Deutsch, i.m., 131.

⁵⁶ I.m. 144.

⁵⁷ Leichtentritt, i.m. 630-631.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ Gibbs, i.m., 100.

⁶⁰ Deutsch, i.m., 145.

⁶¹ Bodley, i.m., 16.

⁶² I.m. 16-18.

⁶³ I.h.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ I.m., 23.

Die Freunde von Salamanka) kottáját Salieri tanítványaként írta alá,⁶⁶ illetve az, hogy – mint egy leveléből megtudhatjuk – Goethe a librettójával az olasz modorhoz kívánta közelebb hozni a német zeneszerzőket.⁶⁷ A történetben Donna Claudine viszonzza a fiatal és ügyetlen Don Pedro szerelmét, elutasítva utóbbi bátyjának, a semmirekellő csavargó Crugiantónak a szenvedélyes éjjeli közeledéseit. Crugianto súlyosan megsebesíti Don Pedrót egy párbajban, amire válaszul Claudine férfias modorban fellép Crugianto ellen, kardozásuknak örök közbelépése és letartoztatásuk vet véget. A daljáték keletkezésének évében, 1815-ben postázta el pár dalát Schubert Goethének.⁶⁸ Nem tudjuk, hogy új daljátékát miért nem küldte el az írónak, aki akkor a weimari színház igazgatója volt, ahol abban az évben százharmincegy daljátékot tűztek műsorra.⁶⁹ A *Claudine von Villa Bella* zeneileg nem mutat fel sok Schubertre jellemző érdekességet és újdonságot, és eszköztelenségéről árulkodik, hogy az első hegedű a nyitányt követő zenei anyagában kilencven százalékban folytonos nyolcadokat játszik.⁷⁰ Lucinde *Hin und wieder fliegen* című ariettája, valamint Claudine *Liebe schwarmt auf allen Wegen* című áriája azonban külön számként önálló népszerűséget tudtak szerezni a későbbiekben.⁷¹ A művet 1913-ban mutatták csak be zongorakiséretes változatban Bécsben.⁷²

A *Die Freunde von Salamanka* (D326) című kétfelvonásos vígoperáját 1815 végén, november 18. és december 31. között írta meg.⁷³ A szövegekönyv közeli barátjától, Johann Mayrhofertől származik, és a *Fernandó*-hoz, illetve a *Claudiné*-hez hasonlóan spanyolországi cselekménye van, és egy Fidelio nevű basszus is szerepel benne. A szövegekönyv prózadialógusai nem maradtak fenn. Mayrhofer nem csak a *Fidelió*ból merített ötleteket, hanem Shakespeare *Vízkeresztjéből* is: Tormes gróf bolondos karaktere Malvoliót idézi, a címadó barátok Sir Toby Belcht és társaságát, az arisztokrata Olivia neve pedig azonos a Shakespeare-darab hősnőjének nevével.⁷⁴ Mayrhofer szövege kiváló lehetőségeket nyújtott Schubertnek a különböző hangulatok és kifejezések, illetve a drámai helyzetek zenei megformálására.⁷⁵ Az első felvonás fokozottan drámai zenekari fináléja, melyben nincsenek dialógusok, egy feltűnő

⁶⁶ I.m., 23-31.

⁶⁷ Elmar Bötcher: *Goethes Singspiele Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella und die opera buffa*. (Marburg: N. G. Elwert, 1912.) 31.

⁶⁸ Bodley, i.m., 25.

⁶⁹ I.h.

⁷⁰ Newbould, i.m., 189.

⁷¹ Branscombe, i.m., 945.

⁷² Deutsch, i.h.

⁷³ Leichtentritt, i.m., 631.

⁷⁴ Elizabeth Norman McKay: „Schubert's Music for the Theatre.” In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 93. Session (1966-1967): 51-66. 55.

⁷⁵ I.h.

lépés a későbbi nagy romantikus operái irányába.⁷⁶ A vígopera 12. számának kezdetét Schubert újra felhasználta kései oktettjének variációs tételének témájaként, a 14. szám második részét pedig későbbi *Fierabras* operájában. A mű első színpadi bemutatására 1928-ban került sor Halléban.⁷⁷

A *Die Bürgschaft* című Schiller-balladára Schubert már 1815-ben komponált egy dalt (D246), 1816-ban pedig háromfelvonásos operaként (D435) kezdte el megzenésíteni, a művet azonban nem fejezte be. A mű kész számait 1908-ban mutatta be egy hangversenyen a Wiener Schubertbund.⁷⁸

Az *Adrast* (D137) is egy befejezetlenül hagyott opera, librettója ugyancsak Mayrhofertől származik, aki Hérodotosz főművének, *A görög-perzsa háborúnak* egyik jelenetét dolgozta fel. A két- vagy háromfelvonásosra tervezett művön Schubert 1817 és 1819 között dolgozhatott.⁷⁹

1818 és 1823 között további nyolc német nyelvű színpadi mű komponálásába fogott bele. Ezt az időszakot egyesek a „válság éveinek” tekintették, mert Schubert kevesebbet foglalkozott ebben az időszakban más műfajokkal. Christopher H. Gibbs szerint viszont az ekkor született művek a szerző legújyszerűbb és leginkább magukkal ragadó kompozíciói közé tartoznak.⁸⁰ Ekkoriban Bécsben már elismert és népszerű szerző volt, sőt, a legtöbbet publikált és játszott szerzők közé tartozott, azonban csak rövid zongoradarabjai, valamint táncai és dalai voltak ismertek, színpadi művei nem keltettek széleskörű érdeklődést, nem törtek be a köztudatba.⁸¹ Kisebbségi darabjai nem adták meg neki azt a rangot, amely a „nagy” zeneszerzők közé sorolta volna, nagyobb műveivel – operái mellett szimfóniáival, miséivel – még a környezete, a barátai is kevésbé foglalkoztak.⁸² Schubert szakmája és művészete csúcsként tekintett nagyobb műfajú műveire, és szerette volna, hogy ismerté váljanak, azonban csak élete vége felé kezdték a kritikák őt dal- és románckomponistánál többnek, sokoldalú művészként számon tartani.⁸³ Ösztönzőleg hatott Schubertre ezekben az években, hogy barátja, a császári Udvari Opera befolyásos tagja, Johann Michael Vogl is bátorította a színpadi művek komponálására.⁸⁴

⁷⁶ I.h.

⁷⁷ Deutsch, i.m., 198.

⁷⁸ I.m., 260.

⁷⁹ I.m., 97.

⁸⁰ Gibbs, *Schubert*. 120-121.

⁸¹ I.m., 87.

⁸² I.m., 88.

⁸³ I.m., 89.

⁸⁴ I.m., 100.

1819 januárjában fejezte be a Georg von Hofmann egyfelvonásos librettójára *Die Zwillingenbrüder* (D647) című daljátékát.⁸⁵ Hofmann, aki titkár volt a Kärntnertheaterben, a librettóhoz Marc-Antoine Madeleine Désaugiers és Michel-Joseph Gentil de Chavagnac *Les deux Valentin* című vaudeville-jét vette alapul. Ezután, 1819 és 1820 között Hofmann másik művét, a *Die Zauberharfét* zenésítette meg (644).⁸⁶ Az egyfelvonásos melodramát és a háromfelvonásos varázsoperát – azaz *Zauberstücköt* – is bemutatták Bécsben 1820-ban, de egyik sem maradt hosszan repertoáron.⁸⁷ Vogl elvállalta az iker-főszerepeket a Kärntnertheaterben csak ötször játszott *Zwillingenbrüderben*,⁸⁸ mely mű a közönségből többnyire ünneplést váltott ki, de a kritikák nem voltak teljesen pozitívak.⁸⁹ A Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung úgy írt a darabról 1820. június 17-én, hogy „[...] nincs benne semmi új, csak néhány durva tréfa és jónéhány hosszadalmas rész.”⁹⁰ Schubertet többnyire dicsérték azonban, tehetséges elmeként jellemezve, akinek zenéje – bár a dramaturgia terén még tapasztalatlanságokról árulkodik – tele van erővel és találékonysággal.⁹¹ Ezen tapasztalatlanságokra utal az is, hogy a Hofmann-bohózathoz írt zenei anyag – mely a daljátékok hagyományos stílusát vegyíti rossinis hatásokkal és drámai kitörésekkel helyenként⁹² – a Dresdener Abendzeitung kritikája szerint túlságosan fennkölt és kifinomult, mely éppen a darab meghatározó bohózi jellegéből nem mutat semmit.⁹³

A *Zauberharfét* is csak nyolcszor játszották, de a visszhangok kifejezetten biztatóak voltak a zenéjével kapcsolatban.⁹⁴ A háromfelvonásos melodráma szövege mára elveszett, a lovagokról, hercegisasszonyokról, boszorkányokról szóló történetre a csak a partitúrában megjelenő részletekből, valamint a korabeli recenziók alapján lehet következtetni.⁹⁵ A zenei tételeket két nyitány, kórusok, egy szóló románc, és melodráma tételek alkotják.⁹⁶ Schubert a korábbi színpadi műveire jellemző líraiság, leírójellegű háttérzene, és egyszerűbb dalok helyett adekvát módon komoly drámai eszközökhöz fordult, vezérmotívumokkal és a tematikus anyagok kidolgozásával súlyos és feszült zenei anyagok jönnek létre.⁹⁷ A vezérmotívumokat

⁸⁵ Deutsch, i.m., 378.

⁸⁶ I.m., 372.

⁸⁷ Bodley, i.m., 13.

⁸⁸ Gibbs, i.m. 100-101.

⁸⁹ I.m. 101.

⁹⁰ Partsch, i.m., 406.

⁹¹ I.h.

⁹² I.m., 407.

⁹³ I.h.

⁹⁴ Gibbs, i.m. 101-102.

⁹⁵ McKay, „Schubert's Music for the Theatre.”, 55.

⁹⁶ I.h.

⁹⁷ I.m., 56.

Wagnert megelőlegező módon használja, a karakterekhez és érzelmekhez kapcsolt motívumok rendre felbukkannak különböző szólamokban, akár direkt jelzésként, vagy csak utalásként, rejtettebben.⁹⁸ Példának fel lehet hozni a titokzatos mágikus erővel rendelkező, de kedves varázslónő, Melinde motívumát. Megjelenik a mű nyitányában és melodramáiban különböző hangszeren különböző variációkkal, tempókkal, karakterekkel, megfordításokkal, augmentációkkal és diminúciókkal.⁹⁹ A *Zauberharfében* hallható fejlesztése és kidolgozása a tematikus anyagoknak nem csak korábbi színpadi műveire nem volt jellemző, hanem az addigi hangszeres műveire is kevésbé.¹⁰⁰

Vogl ajánlásának köszönhetően a Kärntnertortheater megbízta Schubertet egy ária és egy duett (D723) megírásával is, melyeket Ferdinand Hérolld *La clochette* – németül *Das Zauberlöckchen* – című operájába illesztve adtak elő, nagy sikerrel.¹⁰¹

1820 októberéből származik a Johann Philipp Neumann szövegére készülő *Sakuntala* című háromfelvonásosra tervezett, de befejezetlenül hagyott operája (D701).¹⁰²

1821-ben egy Spaunnak írt levelében is megerősíti Schubert, hogy elsősorban színpadi művek komponálásával foglalkozik Franz von Schoberrel és Josef Kupelwieserrel közösen. Az ezt követő években operáitól és daljátékaitól várta hírnevének növekedését és anyagi helyzetének javulását, arra törekedett, hogy valamilyen hivatalos kapcsolatot létesítsen egy operaházzal.¹⁰³ Német területen ekkoriban Bécsen kívül csak Drezdában és Berlinben működött ilyen intézmény, legelterjedtebbek a vegyes repertoárt játszó városi színházak voltak.

1821-1822-ben írta meg újabb háromfelvonásos operáját, az *Alfonso und Estrellát* (D732), melynek szövegét Schober írta.¹⁰⁴ Schubert nagy reményeket fűzött a darabhoz, hiszen az Udvari Opera vezetése bízta a komponálásra.¹⁰⁵ Lelkesítette az is, hogy az 1821-ben bemutatott *A bűvös vadász* akkora sikert aratott, amekkorát német opera korábban nem tudott, Weber műve Schubertet is lenyűgözte.¹⁰⁶ A szerencse azonban végül elkerülte az *Alfonsót*. Mielőtt bemutathatták volna, az Udvari Opera vezetése 21-ben feloszlatta magát, az új vezetés pedig az olasz operát preferálta, miután ugyancsak 22-ben a rendkívül népszerű Rossini újból hónapokat töltött Bécsben, új ösztönzést adva az olasz stílus divatjának, mely átmenetileg

⁹⁸ I.h.

⁹⁹ I.m., 57.

¹⁰⁰ I.m., 58.

¹⁰¹ Gibbs, i.m. 113.

¹⁰² Deutsch, i.m., 411.

¹⁰³ Gibbs, i.m., 99.

¹⁰⁴ Deutsch, i.m., 431.

¹⁰⁵ Gibbs, i.m. 114.

¹⁰⁶ I.h.

hátterbe tudta szorítani a német sikereket.¹⁰⁷ Az *Alfonso und Estrella*t végül Liszt Ferenc mutatta be 1854-ben Weimarban, miután hat éven keresztül próbálta előadható formába rendezni a kusza kéziratokat.¹⁰⁸ Liszt érdemesnek találta a zenét a restaurációra, de negatívan vélekedett a librettóról.¹⁰⁹

A mű cselekménye szerint, mely valós történelmi személyekből inspirálódott, León királyának, Froilának trónját Mauregato bitorolja. A király szövetségese, Adolfo tábornok Mauregato Estrella lányába szerelmes, akinek az apja csak ahhoz a kérőhöz adja oda lányát, aki megszerzi az Eurich lánca nevű ékszert. Froila és Adolfo Mauregato megdöntésére készülődnek, míg Alfonso, Froila fia, egy alkalommal véletlenül belefut az eltévedt Estrellába, akivel azonnal egymásba szeretnek. Alfonso Estrellának ajándékozta kedves nyakláncát, melyet addig mindig magán hordott, és melyről Estrella hazatértekor kiderül, hogy történetesen nem más, mint az Eurich lánca. Mielőtt Mauregato elmagyarázhatná neki az ékszer jelentőségét, Adolfo elrabolja Estrellát az időközben kirobbanó felkelés során. Miután Alfonso megtudja Estrelláról, hogy kinek a lánya, átáll Mauregato oldalára, akinek a csapatai legyőzik Adolfót, és Alfonso kiszabadítja Estrellát. Mauregato egy hirtelen belátás következtében győzelme ellenére visszaadja a trónt Froilának, aki viszont átruházza hatalmát Alfonsóra és Estrellára.

Az *Alfonso und Estrella* komponálása során Schubert olyan kompozíciós eljárást használt, amellyel a *Lazarus oder die Feier der Auferstehung* című 1820-as oratóriumában is kísérletezett:¹¹⁰ a recitativók és a lírai szakaszok vegyítésével, összekomponálása.¹¹¹ Schubert ezt az operáját tartotta a legjobbjának.¹¹² Az operában – a *Die Zwillingbrüder*hez hasonlóan – felismerhető Rossini hatása is: formájában és cselekményében részben az olasz zeneszerző realista operáit követi,¹¹³ az ensemble-tételek és a zenei karakterfestés olaszos stílusa egyértelmű, és különbözik Schubert daljátékaitól.¹¹⁴ Az áriákban gyakori és szeszélyes váltakozások hallhatók dúr és moll között – bár Schubert darabjaira általában jellemző a hangnemek közötti váltakozás, az *Alfonsó*ban gyakran egy-két ütemenként vált oda és vissza. Elizabeth Norman McKay¹¹⁵ szerint bár az *Alfonsó*val Schubert nagy romantikus opera írását

¹⁰⁷ I.h.

¹⁰⁸ Allan Keiler: „Liszt on Schubert’s Alfonso und Estrella.” In: Christopher H. Gibbs; Morten Solvik (szerk.): *Schubert and his World*. (Princeton: Princeton University Press, 2014.) 183-200. 183-189.

¹⁰⁹ I.h.

¹¹⁰ Gibbs, i.m. 119.

¹¹¹ I.h.

¹¹² McKay, „Schubert’s Music for the Theatre”, 59.

¹¹³ I.m., 60.

¹¹⁴ I.m., 61.

¹¹⁵ Elizabeth Norman McKay: „Alfonso und Estrella.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992.) 84-85. 85.

kísérelte meg, nagy kórust és zenekart használva, több helyen megtartotta korábbi daljátékainak egyszerűbb stílusát, dal-szerű dallamokat, könnyed hangszerelést használva lírai fafűvös kommentárokkal és egyszerű harmóniai mintázattal. Ugyanakkor más helyeken a nagyopera modorát követve az énekszólamok deklamáltabbak, a hangszerelés gazdagabb, a harmóniai lépések erőszakosabbak és felkavaróbbak. Az ilyen részekben Schubert nem csak a szövegek megzenésítéséhez való zseniális érzékét és a zenekari színek iránti érzékenységét bizonyítja, hanem azt is, hogy jól bánik a nagy operai együttesek gazdag eszköztárával.¹¹⁶

Operája előadásának meghiúsulása után Schubert az operaélet különböző befolyásos személyiségeivel igyekezett kapcsolatokat kialakítani, többek között Weberrel, valamint Wilhelmine Schröder-Devrient és Anna Milder énekesnőkkel.¹¹⁷ Ezen próbálkozásai nem voltak sikertelenek, Weber például megígérte neki, hogy Drezdában színre viszi egy operáját, de Schubert életét alaposan felforgatta az 1823-ban jelentkező súlyos betegsége.¹¹⁸ Ez az év volt az utolsó termékeny időszaka, ami a színpadi műfajokat illeti, öt ilyen mű komponálásával foglalkozott.

Márciusban Ignaz Franz Castelli szövegére komponált egyfelvonásos daljátékot *Die Verschworenen* (D787) címmel.¹¹⁹ Castelli Arisztophanész két komédiáját, a *Lüszisztratét* és *A nőuralmat* dolgozta fel.¹²⁰ A darab eredetileg a *Häusliche Krieg* – magyarul *Belháborúnak* fordítható – címet viselte, a változtatás mögött feltehetően a cenzúra állt.¹²¹ Schubert találkozott Castellivel, de nem voltak közeli ismerősök, és a librettót sem tőle kapta személyesen.¹²² Castelli meglehetősen sikeres szerző volt, élete során több száz darabot, szövegkönyvet és fordítást adott közre,¹²³ librettóit mások között megzenésítette Meyerbeer és Spontini is, *Die Schweizerfamilie* című librettója Joseph Weigl megzenésítésében éveken át a legnépszerűbb német opera volt, és Schubert is nagyon kedvelte.¹²⁴ A *Verschworenen*t megzenésítette Schubert előtt Georg Abraham Schneider is, az ő változatát bemutatták Berlinben, de nem volt sikere, és ez Schubertet elkedvetlenítette.¹²⁵ Bár a színházak elutasították a művet Schubert életében, a daljáték a tizenkilencedik század második felére rendkívül népszerűvé vált.¹²⁶ A komikus történetben sok hosszú beszélt részt hagyott az író, aki szövegével kifejezetten kihívás

¹¹⁶ I.h.

¹¹⁷ Gibbs, i.m. 115.

¹¹⁸ I.m. 123-151.

¹¹⁹ Deutsch, i.m., 478.

¹²⁰ I.m. 480.

¹²¹ I.m. 481.

¹²² Branscombe, i.m., 945.

¹²³ I.h.

¹²⁴ I.m., 946.

¹²⁵ I.h.

¹²⁶ McKay, „Schubert”, 244.

1. Schubert és a német romantikus opera

elé szerette volna állítani a gyenge német szövegekre panaszkodó zeneszerzőket.¹²⁷ A cselekmény középkori lovagokról szól, és feleségeikről, kik megelégedve uraik hosszas távolléteit, elhatározzák, hogy megvonják kegyeiket tőlük mindaddig, míg azok örökre le nem teszik fegyvereiket, és meg nem ígérük örökre otthonmaradásukat.¹²⁸ McKay a következőket írja a daljátékról: „Schubert zenéje élénk, képzeletgazdag, gyakran humoros, szellemes paródiákkal kiegészítve és Rossini hatásának nyomait mutatva.”¹²⁹ A darab helyenként heves drámai elemeket is felmutat, melyek anyaga és Sturm und Drang-modora Mozart *Idomeneoját* és *Don Giovanni*ját is megidézi.

1822 májusában egy *Rüdiger* (D791) című operát kezdett el írni, a műből csupán két vázlatot ismerünk.¹³⁰ A szöveg feltehetően Ignaz von Moseltől származik, aki kiadatlan önéletrajza szerint Metastasio *Ruggieróját* alapul véve írt egy hősi operakölteményt (heroisches Operngedicht) *Rüdiger* címmel. A librettót Mosel 1822-ben eredménytelenül ajánlotta be Webernek megkomponálásra, ezután fordulhatott Schuberthez.¹³¹ Az operát végül csak jóval Schubert halála után, 1868-ban mutatták be Bécsben, a premiert vezénylő karmester, Johann Herbeck saját átdolgozásában és kiegészítéseivel.¹³²

Ugyancsak 1822 májusában fogott bele Barbaia felkérésére¹³³ a háromfelvonásos *Fierrabras* (D796) megkomponálásába, a darabbal októberben készült el.¹³⁴ A librettót Kupelwieser írta középkori francia és német legendák alapján.¹³⁵ A komoly romantikus nagyopera cselekménye Nagy Károly várában kezdődik. Az első felvonásban megismerjük a király lányát, Emmát, és szerelmét, Eginhardot. Szerelmüket titkolniuk kell a király előtt. Nagy Károly lovagjai Roland vezetésével legyőzik a mórokat, és elrabolják Boland mór herceg fiát, Fierrabrast, akit magukkal hurcolnak a várba, a király azonban nem börtönözi be a foglyot, szabadon mozoghat a frankok között. Fierrabras meglesi Emmát, és felismeri benne azt a nőt, akibe egyszer beleszeretett Rómában. Eginhard és Emma titkos éjjeli kerti találkozóját megzavarja a felbukkanó Fierrabras, akivel a pár megígérteti, hogy segít megvédelmezni Eginhardot a királytól. Fierrabras beleegyezése után Eginhard elmenekül a helyszínről, éppen mielőtt megjelenne a király, aki ott találva Fierrabrast meggyanúsítja azzal, hogy Emmát akarja

¹²⁷ Elizabeth Norman McKay: „Verschworenen, Die.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992.) 964.

¹²⁸ I.h.

¹²⁹ „Schubert’s music is lively, imaginative, often humorous, embodying some witty parody and showing traces of Rossini’s influence.” I.h. Saját fordítás.

¹³⁰ Deutsch, i.m., 483.

¹³¹ I.m., 484

¹³² I.h. Érdemes megjegyezni, hogy a „Befejezetlen” szimfónia bemutatása is Herbeck nevéhez fűződik.

¹³³ McKay, i.m., 245.

¹³⁴ Deutsch, i.m., 490.

¹³⁵ I.h.

elrabolni, és láncokra kötteti a tömlőben. A felvonás azzal zárul, hogy Eginhard távozni készülődik a lovagokkal. A második felvonás kezdetén béketárgyalásra tart Bolandhoz Roland, Eginhard és a lovagok. Eginhardon megérkezése előtt rajtaütnek a mórok, és tömlőbe vetik. Miután megtudja tőle Boland, hogy Fierrabras is tömlőben van, mérgében elfogatja, letartóztatja és halálra ítéli Rolandot és lovagjait. Boland lánya, Florinda szintén ráismer római szerelmére, ő Rolandra, és segít kiszabadulni a frankoknak, azonban a mórok újból letartóztatják őket Eginhard kivételével, aki haza tud menekülni. A harmadik felvonásban Emma bevallja apjának tiltott szerelmét, hogy felmentse Fierrabrust, akit a király kienged, és Eginharddal együtt magával visz, hogy kiszabadítsa lovagjait. Florinda kéri Bolandot, hogy kegyelmezzon meg szerelmének, Rolandnak, könyörgésére válaszul a herceg annyit enged meg neki, hogy meghaljon ő is a kedvesével együtt. Karl, Eginhard és Fierrabras azonban időben megérkeznek, és meggyőzik Bolandot, hogy engedje szabadon a frankokat. A herceg kibékül a királlyal, a szerelmespárok megesküsznek, Fierrabras pedig csatlakozik a lovagokhoz.

A *Fierrabras* súlyosabb zenéje az *Alfonsó*hoz és a *Verschworenen*hez képest kevesebb olaszos jegyet mutat, és a *Zauberharféhoz* hasonlóan a német gyökerű melodráma is megjelenik benne. A vezérmotívumot itt is előszeretettel alkalmazza Schubert, éppúgy, mint az *Alfonsóban* és a *Zauberharfében*. McKay szerint¹³⁶ Schubert az első felvonás után bőséggel használja a recitativót. A dialógusok nagyrésze beszélt, de a különleges drámai feszültség pillanataihoz a melodramát is használja Schubert, gyakran élénk és színes zenekari anyagokkal és különösen drámai modulációkkal. Nagy zenekart használ, és a melodramák hosszabb szakaszai szimfonikus méreteket öltenek. A romantikus operák új koncepciójának megfelelően a – gyakran osztott – kórus változatos, és fontos drámai szerepet kap. Schubert lírai és deklamált énekszólamai, gazdag zenekari anyaggal kiegészülve, elképesztően hatásosak. A fiatal frank szerelmesek, Eginhard és Emma lírai zenéje kontrasztban áll Florinda és Roland deklamáltabb anyagával, és Fierrabraséval, akinek viszonzatlan marad a szerelme. Fierrabras szerepe kiábrándító: a második felvonásból teljesen kimarad, a harmadikban pedig másodlagos a szerepe, bár a történetet mozgó feszültségeknek és motivációknak ő az elsődleges forrása. Schubert úgy próbálta felerősíteni a szerepét, hogy a hozzá tartozó motívumot beleszította a zenei anyag nagyrészébe. Az operában mindössze két valódi ária található, Fierrabrasé és Florindáé, míg ensemble-nagyjelenet bőséggel. A cselekmény és a drámai időzítések gyengeségei, ahogy

¹³⁶ Elisabeth Norman McKay: „Fierrabras.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992.) 188-189. 189.

a darab hossza is, nehézé teszik a mű színpadra vitelét; a Schubert-partitúrában azonban sok a csodálatos zene.¹³⁷

A bécsi Udvari Színház tervezte a *Fierrabras* és a *Verschworenen* műsorra tűzését, azonban végül egyiket sem mutatták be.¹³⁸ Ennek lehetséges okairól egy Schobernek címzett levelében írt Schubert, egyrészt egy Weber-opera, az *Euryanthe* szerinte jogos kudarcát tartotta felelősnek, másrészt a társulat élén kialakuló nézeteltéréseket és személyi változásokat.¹³⁹ Az *Euryanthe*, mely Kroó György „Euriant és Lohenagrin” című kiváló tanulmánya¹⁴⁰ szerint sok tekintetben közvetlen mintája volt Wagner *Lohengrinjének*, annyira nem tetszett Schubertnek, hogy ezt őszintén, de jó modorban meg is vallotta Webernek, ami viszont sajnos felháborodást váltott ki a német opera egyes bécsi híveiből, és Helmina von Chézy, az opera szövegkönyvírója szerint őszinteségével Schubert a saját támogatóit is eltávolította magától.¹⁴¹ További okok között lehetett az, hogy Kupelwieser librettója kusza és követhetetlen, valamint az, hogy a *Verschworenen* szövegével a cenzúra nem szimpatizált.¹⁴² A *Fierrabras* scenírozva végül 1894-ben került bemutatásra Karlsruhe-ban.¹⁴³

Szintén 1823 őszén Schubert Chézy egy másik zenés színpadi művéhez, a *Rosamunde, Fürstin von Cypern*hez komponált kísérőzenét kilenc zeneszámmal (D797).¹⁴⁴ A színlapja szerinti *Nagy romantikus színjáték négy felvonásban kórusokkal, zenei kísérettel és táncokkal* két előadást élt meg a Theater an der Wienben.¹⁴⁵ A kritika dicsérte Schubert zenéjét, azonban ezúttal is elmarasztalta a szöveget.¹⁴⁶ Az előadásokon a kilenc zeneszám előtt nyitányként az *Alfonso* nyitányát játszották, mely a közönség kedvenc száma lett, meg is ismételtették a zenészekkel.¹⁴⁷ A később külön megjelentetett és nagy népszerűséget szerző *Rosamunde-nyitány* azonban nem ez a nyitány, hanem érdekes módon a *Zauberharfe* eredeti nyitánya.¹⁴⁸

1824-ben Anna Milder egy levélben érdeklődött Schuberttől új operáiról, és felajánlotta, hogy segít színre vinni Berlinben az *Alfonsót*.¹⁴⁹ Schubert eljuttatta hozzá a darabot, azonban következő levelében már arról írt Milder, hogy a mű librettója nem felel meg a berlini ízlésnek,

¹³⁷ I.h.

¹³⁸ Gibbs, i.m., 146-147.

¹³⁹ I.h.

¹⁴⁰ Kroó György: „Euriant és Lohenagrin”. *Magyar Zene* 50/4 (2012. november): 365-377.

¹⁴¹ Gibbs, i.h.

¹⁴² I.h.

¹⁴³ Deutsch, i.m. 496.

¹⁴⁴ Deutsch, i.m., 497.

¹⁴⁵ Gibbs, i.m., 148.

¹⁴⁶ I.h.

¹⁴⁷ I.h.

¹⁴⁸ I.h.

¹⁴⁹ I.m., 145.

és kérte, hogy komponáljon egy új, lehetőleg egyfelvonásos és keleti témájú operát.¹⁵⁰ Végül sem Weber, sem Milder nem tudott külföldi bemutatóhoz segíteni egyetlen Schubert-operát sem, ahogyan mások sem.¹⁵¹

Utolsó operáján, a *Der Graf von Gleichen*-en (D918) Schubert 1827 és 1828 között dolgozott. Az Eduard von Bauernfeld szövegére készülő eredetileg háromfelvonásosra tervezett műből egyetlen kóruszámmal készült el.¹⁵² Annak ellenére foglalkozott a darabbal, hogy a bigámiáról szóló részleteket tartalmazó librettót a cenzúra elutasította.¹⁵³ A darab Johann Karl August Musäus *Melechsala* című meséjét veszi alapul, melyet Bauernfeld előtt feldolgozott már Julius von Soden *Ernst Graf von Gleichen, Gatte zweier Weiber* címmel, Josif Alois Gleich *Ernst Graf von Gleichen* címmel, melyet Franz Volkert megzenésítésében mutattak be 1815-ben a Theater in der Leopoldstadtban, valamint Kotzebue is *Die Marionetten. Der Graf von Gleichen* címmel.¹⁵⁴

Hogy Schubert miért nem tudta elérni a céljait, miért nem lett életében igazán sikeres színpadi szerző, és művei miért nem lettek halála után sem a megérdemelt érdeklődést és elismerést kiváltó fontos és meghatározó fejezete a német romantikus opera történetének, sok lehetséges okra vezethető vissza, és a válasznak minden bizonnyal több tényező összhatását és láncolatát szükséges magába foglalnia.¹⁵⁵ Szinte minden példára, mely jellemző problémákra igyekszik rámutatni, felhozható egy – ha kevésbé is jellemző, de létező – ellenpélda is. Az, hogy a növekvő Schubert-kultusz ellenére keveset foglalkoznak színpadi műveivel ma is, annak is köszönhető, hogy a kották nehezen elérhetők, a legtöbbjük nyomtatva csak az összkiadásban található meg, külön ének- és zenekari szólamkottákból is csak pár elérhető.¹⁵⁶

Schubertet néha még a legjobb hangszeres művei kapcsán is érik olyan kritikák, hogy nagyobb formákhoz kevesebb érzéke volt, megfelelő struktúra hiányában terjengőssé, unalmassá tud válni zenéje, ilyen kritikákat vitat Alfred Brendel is Schubert kései szonátaival foglalkozó esszéiben.¹⁵⁷ Az intim műfajok esetében a kevésbé architektonikus, egy síkban terjedő formák és a hosszú ismétlések gyakran drámai vagy költői eszközzé tudnak válni, és a legkülönlegesebb időtlenség-, felfüggesztettség-, éteriség- vagy túlvilágiság-érzetet adják zenéinek. A schuberti unalmasságot is már gyakran pozitívumként és eszközként értékelik,

¹⁵⁰ I.h.

¹⁵¹ I.m. 148-149.

¹⁵² Deutsch, i.m., 581.

¹⁵³ Gibbs, i.m., 149.

¹⁵⁴ Branscombe, i.m., 945.

¹⁵⁵ Partsch, „Über einige Schwierigkeiten des Bühnenkomponisten Schubert.“, 405.

¹⁵⁶ McKay, „Schubert's Music for the Theatre.“, 51-52.

¹⁵⁷ Alfred Brendel: „Schubert's Last Sonatas.“ In: Alfred Brendel: *Alfred Brendel on Music*. (London: JR Books, 2007.) 153-215. 153.

azonban néhány kevésbé sikerült színpadi száma érdektelenné válik kiszámítható és repetitív anyagával, mely nélkülözi a gondosan előkészített és hatásos csúcspontokat.

A magány, az elvagyódás, a csalódottság, a melankólia és a szentimentalizmus olyan divatos témái és érületei a német romantikus dalköltészetnek, melyeket Schubert rendkívül bensőséges módon magáévá tett, és melyeknek a legkiválóbb, -vonzóbb és -autentikusabb zenei kifejezését találta meg. A színművek komikus, teátrális, ironikus, szatirikus, politikai, vagy mesés történetei azonban bizonyos esetekben kevesebb inspirációt jelenthettek neki, a sok zenei kísérletezést és újító ötletet felmutató daljátékai is helyenként jellegtelenné válnak az események és párbeszédék kíséretében. Hiba lenne azonban Schubertet egy pusztán lírai alkatra redukálni, akinek kevés érzéke lett volna drámai eszközökhöz és kifejezőmódokhoz.¹⁵⁸ Ahogyan szimfóniáiban és sok más híres művében (*Erlkönig*, *Halál és a lányka* vonósnégyes stb.) is autentikus drámai elemeket hallhatunk, színpadi műveiben is fellelhetők példák a kiváló drámai érzékére (például a *Des Teufels Lustschloß* első felvonásának fináléjában felcsendülő „*Leb wohl*”, vagy a Fierabras második felvonásának tizenkettedik száma, melynek címe „*Im Tode sollt ihr büßen*”).¹⁵⁹

A színpadi művek komponálása összetett feladat, melynek része a csalóka hierarchia átlátása, melyben csak látszólag rendeli magát a szöveg alá a zene. A szöveg valójában csak a keret, amely jól használva a zenét segíti előtérbe kerülni, és annak érzéki kifejezőerejét demonstrálni. Hegel szerint¹⁶⁰ a szövegre írt zenei alkotás zenei oldala akkor maradhat lényeges és szembetűnő, ha a költemény, dráma nem igényel magának tulajdonképpeni érvényességet, a zene és a költészet kapcsolatán belül az egyik túlsúlya általánosan hátrányos a másikra. A teljesen önálló értékű szöveg csak alárendelt zenei kíséretet várhat, az önálló zenei anyag pedig csak felszínesebb kidolgozását engedi meg a szövegnek, és általános érzelmeknél, általánosságban tartott képzeteknél kell megállnia.

A zene tulajdonképpeni feladata abban áll, hogy bármilyen tartalmat ne úgy mutasson be a szellemnek, ahogyan ez a tartalom általános képzetként a tudatban van, vagy ahogyan, mint meghatározott külső alak a szemlélet számára már különben is létezik, vagy a művészet által kap megfelelőbb megjelenést, hanem úgy, ahogyan a szubjektív bensőség szférájában megelevenül. Ennek a magába burkolt eleven életnek hangokban való megszólaltatása, vagy kimondott szavakhoz és képzetekhez

¹⁵⁸ Partsch, i.m., 405.

¹⁵⁹ I.h.

¹⁶⁰ Hegel, *Esztétikai előadások*. III. 113-114.

való hozzáillesztése, s a képzeteknek ebbe az elembe való belemerítése, hogy az érzés és az együttérzés számára újraszülessenek – ez a zenére váró nehéz feladat.¹⁶¹

Schubert dalai versekre születtek, de szöveg nélkül, önmagukban is teljes értékű zenék, számtalan rendkívül közkedvelt, pusztán hangszeres átirat és átköltés készült ezen műveiből. A dalok kevésbé a vers mondatait közvetlenül, hanem inkább strófáit, verselését, időmértékét követik. Egy opera esetében bizonyos tekintetben némileg kiszolgáltatottabb szerepe van a zenének, a történetre, retorikára, mondatok hanghordozására jobban, közvetlenebbül kell tudnia reagálni, és véleményem szerint Schubert művei bizonyos esetekben ebből a szempontból kevésbé érzékenyek, zenéjük öncélúbb. Példának megint meg lehet említeni a *Die Zwillingbrüder*t, melynek az önmagában megnyerő és bájos zenéje nem a történet lényeges bohózati jellegét segíti érvényesülni. Más tekintetben viszont az operaszövegek a zenei kifejezés érvényesülésének vannak alárendelve, az operalibrettók azért felszínesebbek és kidolgozatlanabbak az önálló színházi drámákkal összevetve, hogy ezáltal engedjenek teret a zenének. A mélységet, költőiséget, fantáziát a zene tudja szolgáltatni az ezeket nélkülöző szövegnek. Schubert zenéje ebből a szempontból talán nem mindig kellően kezdeményező és kreatív, példának újra megemlíteném a *Claudine von Villa Bellát*, melynek a nyitányt követő zenei anyagában az első hegedű szinte végig folytonos nyolcadokat játszik. Daljátékainak bizonyos számai azonban, ahogy ariái is több esetben nem különböznek másban egyébként sikeresebb dalaitól, mint témájukban és hangszerelésükben, a dallamuk, formájuk, harmóniáik hasonlóak, így a különböző műfajok szétválasztása, vagy szembeállítása ebben a tekintetben problematikusá válhat.

Ha saját hangszeres műveivel, valamint dalaival összevetve helyenként tökéletlenebbnek is tűnnek, korának német nyelvű romantikus operái és daljátékai között Schubert színházi művei véleményem szerint sok zenei szempontból a legjobbak közé tartoznak. És ha igaz is, hogy amennyire meghitt, szívszorító, vagy izgalmas sok hangszeres remekműve és dala, annyira banális, inspirálatlan vagy unalmas némely színházi száma, de az *Alfonso und Estrella*, a *Die Verschworenen*, vagy a *Fierrabras* bemutatónak megghiúsulása igazságtalanul vontta meg az elismerés lehetőségét a nagyobb figyelmet messzemenően megérdemlő nagyszerű kompozícióktól, és igazi színházi remekmű vagy közönségsiker német romantikus kortársaitól kevés született. Beethoven és Weber művein kívül olyan új darabok jutottak bemutatóig Bécsben, mint Joseph Weigl-től a *Das Waisenhaus* (1808), a *Die*

¹⁶¹ I.m. 115.

Schweizerfamilie (1809), a *Der Bergsturz* (1812) és a *Nachtigall und Rabe* (1818), Adalbert Gyrowetzől a *Der Augenarzt* (1811), és Conradin Kreutzertől a *Libussa* (1822).¹⁶² A *Fidelio*, illetve a *Bűvös vadász* sikereit nem tudták sem ezek, sem más művek megközelíteni, és Byrne Bodley szerint az *Euryanthe* bukása a bécsi németnyelvű zenés színházra „ráhúzta a függönyt”.¹⁶³

Kérdés, hogy a színpadi műveinek mellözöttségében milyen szerepe volt és van a különböző szövegek minőségének. Schubertnek kétségen kívül meglehetősen alkalmatlan szövegekkel kellett dolgoznia sokszor, de tekintve, hogy sikeres dalainak egy része is olyan költők szövegére született, akik sosem voltak jelentős tehetségként számoltartva, valamint, hogy más zeneszerzők sikereket tudtak elérni gyenge, akár bugyuta szövegekre írt színpadi művekkel is, nem ezt gondolom a legmeghatározóbb tényezőnek. Az *Alfonso und Estrella* Schober-librettóját kárhoztatta a mű restaurálásán dolgozó Liszt, de ahogy azt fentebb írtam, mégsem emiatt hiúsult meg a bécsi bemutató, hanem az Udvari Opera új vezetősége miatt, mely az olasz operát pártolta. A *Teufels Lustschloss* szövege Leichtentritt szerint kihívást jelentett Schubertnek, aki akkor még kevesebb tapasztalattal rendelkezett a színpadi művek terén, de ez nem jelenti föltétlenül, hogy rossz szöveg lenne a Kotzebue-librettó. A *Die Verschworenen* Castelli-szövegét érte kritika, azonban az *Alfonsó*-hoz hasonlóan ennek a műnek is egy már kitűzött bemutatója maradt el más okokból. Goethe alighanem mesteribb, közkedveltebb és keresettebb író volt a színházi titkár Georg von Hoffmannál, Schubertnek mégis az utóbbi szövegeire komponált színpadi művei jutottak legtöbbször nagyközönség elé, míg a *Claudine* egyszer sem.

Nem könnyű meghatározni, hogy mitől válik egy librettó sikerületlenné vagy alkalmatlanná. Elcsépelet vagy színvonaltalan történet, következetlen vagy érthetetlen cselekmény, erőltetett verselés, vagy mindezek kombinációja lehetséges tényezők, azonban – ahogy fentebb említettem – léteznek az operatörténetben azok a sikeres és világszínvonalú példák, melyek sokszor közönséges librettóra ugyanezek a hibák igazak.¹⁶⁴ Hegel szerint akár egy szánalmas szöveg is bizonyulhat alkalmas librettónak, egy mély és szép írás pedig teljesen alkalmatlannak.¹⁶⁵ Schikaneder *Varázsfuvolája* például lehet, hogy nem több egy középszerű morált képviselő tákolmánynál, operaszövegeként mégis méltó a dicséretre, míg a filozófiai mélységű schilleri líra pátosza Aiszkülosz és Szophoklész gazdag fantáziájú és

¹⁶² Partsch, i.h.

¹⁶³ Bodley, i.h.

¹⁶⁴ Partsch, i.m., 406.

¹⁶⁵ Hegel, i.m., 159-160.

mélyértelmű kórusaihoz hasonlóan túlságosan gondolati, kifejező és részletes az operaként való megzenésítéshez.¹⁶⁶

Schubert kamaraműveit és dalait leggyakrabban a baráti köre számára írta, nekik és velük közösen adta elő, az ő verseiket zenésítette meg, és színpadi műveit is gyakran az ő szövegeikre és az ő közreműködésükkel komponálta. Alkotótársainak hozzá hasonlóan nem voltak tapasztalataik színházzal vagy operával – baráti összejöveteleken gyakran szórakoztatták egymást apró darabokkal, melyek a kör saját belső történeteit, kedvelt témáit dolgozták fel, és az ő világnézetüket és humorukat tükrözték, a szélesebb nyilvánosság ízlését és divatjait azonban nem ismerték és értették meg, librettóik így nem tudták a kor nagyközönségének igényeit követni.¹⁶⁷

Arra, hogy szövegekönnyveivel maga Schubert sem volt megelégedve, az engedhet következtetni, hogy minden szerzőjének legfeljebb két teljes, de többségében csak egy szövegét zenésítette meg, nem volt köztük olyan, akihez többször érdemesnek gondolta volna visszatérni.¹⁶⁸ Ahogy bécsi operadarab is kevés született a tizenkilencedik század második-harmadik évtizedében, a bécsi librettisták között is megritkultak a rutinos, professzionális művészek, és az előljáró fiatal költőtehetségek a Volkstheater számára írtak.¹⁶⁹ A *Fideliót* jegyző Joseph Sonnleither és Georg Friedrich Treitschke népszerűek voltak, Matthaues Stegmayer és Franz Xaver Huber populáris szerzők mellett, azonban nem közelítették meg ismertség és szakmai felvérteztség tekintetében Bécs fénykorának olyan személyiségeit, mint Pietro Metastasio, vagy Lorenzo Da Ponte.¹⁷⁰

Miután körbejártam annak lehetséges okait, hogy a színpadi műfajok esetében miért maradtak el Schubert sikerei aspirációitól, szeretném megjegyezni azt is, hogy az olyan vélekedéseket, melyek szerint ezen műfajokban nem alkotott remekműveket,¹⁷¹ határozottan cáfolja legalább három zseniális alkotása. Ahogy korábban is írtam, az *Alfonso und Estrella*, a *Fierrabras*, illetve a *Die Verschworenen* egy ideig igazságtalanul mellőzve volt, véleményem szerint azonban a korszak legjobb német színpadi művei közé tartoznak.

¹⁶⁶ I.h.

¹⁶⁷ Partsch, i.m., 408.

¹⁶⁸ Branscombe: „Schubert and His Librettists.”, i.h.

¹⁶⁹ I.h.

¹⁷⁰ I.h.

¹⁷¹ Például: „Pichon says that in Schubert’s opera catalog, there is »no forgotten masterpiece to revive.« But while going through those works, he added, he came across moments of »almost spiritual meditation,« in which Schubert the composer of »the universal voice« emerges.” Joshua Barone: „Schubert’s Operas Were Failures. Is Their Music Worth Saving?” *New York Times* (2024. február 15.):

https://www.nytimes.com/2024/02/15/arts/music/schubert-operas.html?fbclid=IwAR1kn7gmChaA7X9J68U6En8bcOiRBG3ySASkEB5C3R_Ntw9haJEAWrTBz-c

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 05. 09.)

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

Az operai elemek, helyenként olaszos stílusban feltehetően akkor sem lennének idegenek Schubert szonátáitól, szimfóniáitól és egyéb hangszeres műveitől, ha ő maga nem írt volna áriákat és operákat, hiszen meghatározó hatással voltak korai műveire Mozart darabjai, de fontos inspiráció volt számára Gluck, Salieri és Rossini zenéje is. A hatások sokszor túlnyúlnak a műfajok határain, színpadi műfajok ugyanúgy hatnak intimebb művekre is, ahogyan egyházi zenék is tudnak hatni világi művekre. A különböző stílusok és hatások között a legtöbb zeneszerző esetében természetes és széles átjárás van, Mozart is mesteri módon ötvözte a népi, úri, polgári, német és olasz, egyházi és világi elemeket, és Schubert esetében is szinte mindig közelebbi, vagy távolabbi hatások és stílusok kombinációiról és rétegeiről van szó. A német Schubert-operák sokban különböznek a kor olasz operáitól, nem jelenik meg bennük a romantikus belcanto, és sokat kölcsönöznek a német népi dallamok, Liedek és daljátékok stílusából, azonban olasz stílusjegyeket is felmutatnak. Fontos és nagyszerű művek a latin nyelvű szövegekre írt kompozíciói is, például az *Ave Maria* vagy a misék, melyek Schubertnek egy saját autentikus, de olaszos stílusát képviselik.

Szólo- illetve kamaraművei bőséggel tartalmazznak olyan drámai elemeket, melyekhez hasznos, de nem kizárólagos asszociációként szolgálhatnak színpadi művei. A különböző asszociációk nem gyengítik egymást és egyszerre érvényesek, és minél többet fedezünk fel belőlük, annál több inspirációnk lesz a művek tolmácsolásához. Fontosak az ismertebb társítások a drámai Beethoven-zenékkal, például szonátákkal, zongoraversenyekkel, nyitányokkal, a *Fidelióval*; vagy Schubert olyan híres műveivel, mint a szimfóniák vagy az *Erlkönig* (D328) is. Az utóbbi, bár egy dal, balladaként drámai és prózai jelleget is mutat, és ezeket is nagyon érzékletes, kifejező, és egymást erősítő módon követi a zene. A narrátor utolsó szavai például, amelyek a fiú halálát jelentik be, prózai recitativóban hangzanak el, ez azonban egy melodramai hatást vált ki. A Villikirály könnyed, dallamos, táncos anyagai lírai részek, de emlékeztetnek a buja, dekadens olasz operák stílusára is, ezzel a kísértet perverz mivoltát megzenésítve, és szintén meglehetősen drámai hatást keltve. A Fiú hisztérikus lázálmai Sturm und Drang stílusban szólalnak meg.

Saját színpadi műveinek írásához sok inspirációt merített Schubert Mozart operáiból, az *Idomeneo* és a *Don Giovanni* Sturm und Drang-jegyei különböző drámai jeleneteknél mutatkoznak meg, míg a *Varázsfuvola* hatása többek között a *Varázshárfában*. Barbarina áriájának elemei a *Figaro házasságából* a *Die Verschworenen* második számában, Helene áriájában, egy románcban ismerhetők fel. Mindkét szám f-moll, hatnyolcados *andante*, hasonló

melankolikus hangulattal. Ezen operák hatása azonban nem csak színpadi műveiben ismerhetők fel, Barbarina áriája vagy a *Varázsfuvola* is hasonlóan direkt módon inspirálta Schubert némely dalát is. Az előbbi a hasonló tematikájú *Gretchen am Spinnradén* mutatja hatását, az utóbbi harmadik számának dallama a *Geheimnis* című dalban (D491) jelenik meg,¹ az első felvonás fináléjának egyik dallama pedig egy korábbi dalában, a *Heidenröslein*ben (D257).² A legtöbb Rossini-i hatást mutató színpadi műve az *Alfonso*, de ezen esetben is csak egy az inspirációk közül az olasz szerző, az opera második felvonásában a tizennyolcadik szám kíséretanyagában például (1. kottapélda) Mozart *Lacrimosáját* (2. kottapélda) idéző sóhajokat hallhatunk egy gyorsabb verzióban.

1. kottapélda. Schubert: *Alfonso und Estrella*, 18. szám, 5. ütemtől.

2. kottapélda. W. A. Mozart: *Requiem, Lacrimosa*, első ütemek.

¹ Eric Sams: „Notes on a Magic Flute: The Origins of the Schubertian Lied.” *The Musical Times* 119/1629 (1978): 947–49. 947.

² I.m., 948.

Mozartéhoz hasonlóan Rossini Schubert zenéjére gyakorolt hatása sem csak a színpadi művek esetében érhető tetten. A harmadik szimfónia is mutat más stílusok mellett Rossini zenéjére jellemző jegyeket is, de az olaszos stílusú zenekari nyitányokat (D590, D591), illetve a négy kézre írt B-dúr szonátát (D617) és *Hősi indulókat* (D602) is meg lehet említeni. Az *Alfonso* Rossini hatását mutató elemei közé sorolhatók az olaszos stílusú dallamok³ kromatikus hajlásokkal és táncos pizzicato kísérettel, az aktív kórusok, vagy a rögeszmésen ismételt energikus ritmusképletek. Utóbbira a leghíresebb Rossini-példa a Tell Vilmos-nyitány ritmusa. Az *Alfonso*ban az első felvonás kóruszámái, vagy fináléja ilyen példa, de megemlíteném a d-moll vonósnégyes és a c-moll szonáta tarantella fináléinak az ismételt ritmusait, vagy a G-dúr szonáta (D894) fináléját (3. kottapélda) is, ahol már távolabbi stílusban, de felbukkan hasonlóan rögzült ritmus.

The image shows a musical score for Schubert's G major sonata, 4th movement, measures 96-116. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent rhythmic pattern. The dynamics range from pp to f, with markings for cresc. and decresc. The piece concludes with a final chord.

3. kottapélda. Schubert: G-dúr szonáta, 4. tétel, a 96. ütem felütésétől.

³ Elizabeth Norman McKay: „Schubert's Music for the Theatre.” In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 93. Session (1966-1967): 51-66. 61.

Az *Alfonso* a kapcsolódások mellett is egy autentikus, félreismerhetetlen Schubert-zene, mely ugyanúgy rokonságokat mutat dalaival és zongoraműveivel is. A *Winterreise* hetedik dalának, az *Auf dem Flüß*ének (4. kottapélda) a dallama gyakorlatilag megegyezik az *Alfonso* nyolcadik számának dallamával (5. kottapélda), bár ezzel együtt is nagyon különböző zenék.

Langsam (sehr leise)

Ének

Der du so lu - stig rausch-test, du hel - ler, wil - der Fluß, wie still bist du ge - wor-den,

Zong.

4. kottapélda. Schubert: *Winterreise*, 7. *Auf dem Flüße*, első ütemek.

Heg. I

Heg. II

Br.

Adolfo

Cselló

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Doch im Ge-trüm-mel der Schlacht, um - run-gen vom Gräu-el und Blut, doch im Ge-trüm-mel der Schlacht, um -

5. kottapélda. Schubert: *Alfonso und Estrella*, 8. szám, *Allegro giusto*, 5. ütemtől.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

A *Schwanengesang Ständchenje* (6. kottapélda) a negyedik számra (7. kottapélda) emlékeztet. Ütemük és a kíséret artikulációja más, de a hangnem, a kíséretmozgás és az ugyanazzal a motívummal induló dallam hasonlóná teszi a két részletet.

Mäßig.

Ének

Zong.

6

Ének

Zong.

Lei - se fle - - hen

mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;

Detailed description: This musical score is for Schubert's 'Schwanengesang No. 4, Ständchen'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (Ének) and piano accompaniment (Zong.) in 3/4 time, marked 'Mäßig'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The second system continues the piece, with the piano part showing more complex textures, including triplets and chords. The vocal line continues with the lyrics 'mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;'. The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor).

6. kottapélda. Schubert: *Schwanengesang* No. 4, *Ständchen*, első ütemek.

Andante

Fl.

Ob.

Heg. I

Heg. II

Br.

Cselló

Nb.

Detailed description: This musical score is for Schubert's 'Alfonso und Estrella, 4. szám'. It is a full orchestral score in 4/4 time, marked 'Andante'. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn I (Heg. I), Horn II (Heg. II), Trombone (Br.), Cello (Cselló), and Double Bass (Nb.). The score features a variety of articulations, including triplets and slurs. The piano part (Cselló and Nb.) is marked 'pp' (pianissimo). The woodwinds (Fl. and Ob.) have a melodic line with triplets. The brass (Br.) provides harmonic support with sustained notes. The overall texture is light and lyrical.

7. kottapélda. Schubert: *Alfonso und Estrella*, 4. szám, első ütemek.

A Gesz-dúr impromptu (D899/3) (8. kottapélda) nagyon hasonlóan indul, mint az *Alfonso* tizenegyedik száma (9. kottapélda). A két-két nyitóütem dallama, harmóniai, üteme, hangvétele, kíséretanyaga és tempója is nagyon hasonló.

Andante

pp

3

8. kottapélda. Gesz-dúr impromptu, első ütemek.

Andante con moto, ♩ = 66

1

Fl.

2

Ob.

Kl. (C)

Fg.

Hárfa

Heg. I

Heg. II

Br.

Cselló

Nb.

p

pp

pp

9. kottapélda. *Alfonso und Estrella* No. 11.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

Hogy Schubert zongoraműveiben is mennyire megférnek különféle hatások és kifejezésmódok egymás mellett, nagyon jól mutatja a *Wanderer-fantázia* (D760) példája is, hiszen a 1822 végén írt, formájában, ellenpontos részeivel, témakezelésével és építkezésével erős beethoveni hatást mutató zongoradarab nem csak a témáját szolgáltató *Der Wanderer* (D489) című 1816-os dalával mutat rokonságot, hanem az ugyanazon év elején befejezett *Alfonso* nyitányával is. Nagyon hasonló zenei anyag jelenik meg a nyitány 233-244. ütemeiben (10. kottapélda) és a *Wanderer-fantázia* második tételének 235. ütemében (11. kottapélda). A gyors nyitány nyújtott-pontozott ritmusa, melyet ereszkedő staccato akkordok követnek, augmentált verziója a fantázia lassútételében felbukkanó ritmusnak, abszolút tempójuk azonban hasonló, ahogy dallamuk és a harmóniák is.

The image shows a musical score for the opening of the piece 'Alfonso und Estrella', measures 233-244. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a series of chords in the right hand, with dynamics ranging from *ff* to *sf*. The left hand plays a steady, rhythmic accompaniment. There are markings for *staccato* above some of the chords.

10. kottapélda. *Alfonso und Estrella* nyitány, zongorakivonat, 233. ütemtől.

The image shows a musical score for the second movement of the 'Wanderer-fantázia', measure 235. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a series of chords in the right hand, with dynamics ranging from *fz* to *fz*. The left hand plays a steady, rhythmic accompaniment.

11. kottapélda. *Wanderer-fantázia*, második tétel, 235. ütemtől.

Hasonlóan összetett példára hívja fel Hans-Joachim Hinrichsen a figyelmet, aki egy érdekes rokonságra talált rá a *Fierrabras* és a d-moll vonósnégyes között.⁴ A *halál és a lányka* kvartett első tételének kódájában (12. kottapélda) megszólaló rendkívül különleges nápolyi moll akkordot Schubert már többször használta a korábban született *Fierrabras*ban, hasonló harmóniai környezetben, és hasonlóan komor hangulatú zene részeként.

⁴ Hans-Joachim Hinrichsen: „Die Kammermusik.” In: Walter Dürr; Andreas Krause: *Schubert Jahrbuch*. (Kassel: Bärenreiter, 1997.) 490-493. 491.

Heg. I
ritardando *p* ³ *fp*

Heg. II
p ritardando *fp*

Br.
p ritardando *fp*

Cselló
p ritardando *fp* 3

Harmóniák: I VI II^{6b}
b
nápolyi
moll IV^{6#}₅ I⁶₄ V⁴ 3# I

12. kottapélda. d-moll vonósnégyes, 1. tétel, kóda, 336. ütemtől.

Az operában a nyitányban hallhatjuk először (13. kottapélda), de a 19. számban (14. kottapélda), melynek *Quartett* a címe, szöveg is társul hozzá: „Mich fassen die bleichen Gestalten der Nacht” (Elragadnak engem az éjszaka sápadt alakjai). A nápolyi moll harmóniát mindegyik példában a nápolyi hangnem domináns akkordjaival enharmonikus hatodik fokú vagy bővített kvintszept akkordok veszik körül.

Heg. I
pp *cresc.* *ff* *p* *pp*

Heg. II
pp *cresc.* *ff* *p* *pp*

Br.
pp *cresc.* *ff* *p* *pp*

Cselló
pp *cresc.* *ff* *p* *pp*

Nb.
pp *cresc.* *ff* *p* *pp*

Harmóniák: I VI II^{6b}
b
(a=bk)
nápolyi
moll IV^{6a}₅ V^{6 5 4 3}₄ 5

13. kottapélda. *Fierrabras*, nyitány, első ütemek.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

chen Ge - stal - ten der Nacht, mich fas - sen die Ge - stal - ten der Nacht.
blei - chen ich dring' durch die Nacht, ich dring', ich dring' durch die Nacht.

nápolyi moll

14. kottapélda. *Fierrabras*, No. 19, 64. ütemtől.

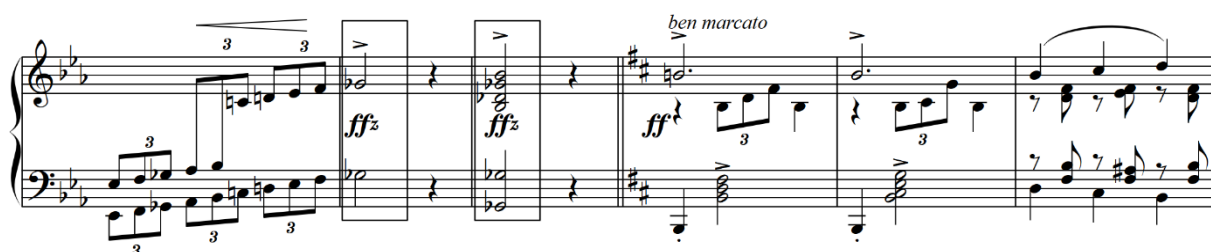
A halál és a lánykában a *Fierrabras* operai eleme és a névadó dal témája mellett megtalálható továbbá a híres finálé korábban említett olaszosabb és népiesebb haláltánc-tarantellája, ahogy Beethoven hatása is felismerhető. Hinrichsen nem említi, de a nápolyi moll felbukkan a korábban említett Gesz-dúr impromptu kódjában is.

cre - scen - do

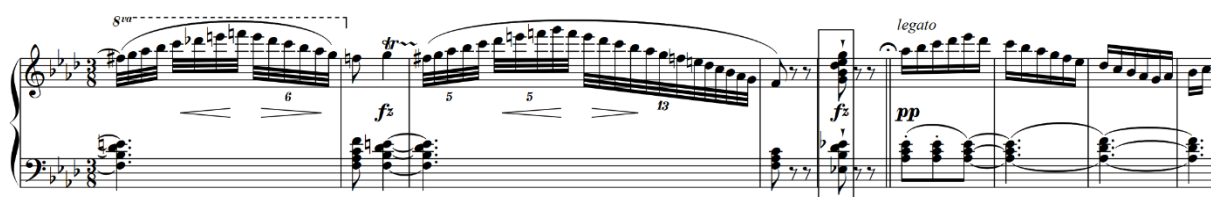
nápolyi moll

15. kottapélda. Gesz-dúr impromptu, 78. ütemtől.

Chopinre nagyobb hatással voltak az olasz operaszerzők és a belcanto – elsősorban Bellini, mint a szimfonikus zene- és zongorairodalom olyan meghatározó szerzői, mint Haydn, Beethoven vagy Liszt. Operát sosem írt, bár néha gondolkodott rajta,⁵ áriák dallamait azonban előszeretettel használta fel témaként műveiben, és zongoradarabjaiban felbukkannak olyan instrukciók, mint például a *Barcarolában* a sfogato, ami a soprano sfogato speciális mezzoszoprán koloratúrára utal. Zongorista növendékeitől elvárta, hogy énekeljenek, illetve, hogy jó énekeseket hallgassanak, és a deklamációt, artikulációt és frazeálást tőlük tanulják meg.⁶ Beethoven sosem írt olasz operát, de az ő zenéjében is felbukkannak operai, illetve olaszos elemek, kifejezésmódok. Szatirikus éllel is, mint például a Salieri-témára írt B-dúr variációiban, vagy az op. 31 no. 1-es G-dúr szonáta *Arietta* tételében, de komolyabban is, mint akár az op. 16-os kvintettben, mely mozarti hatást mutat. Ugyanígy Schubert esetében is találhatunk olyan részeket és megoldásokat, melyek nem konkrét színpadi művekhez köthetők, de azok hatását mutatják. Ilyenek bizonyos átvezető ütemek, melyek a darabok különböző zenei anyagú részeit kötik össze, hasonlatosak a színpadi művek jeleneteit összekötő rövid hangszeres átvezetőkhöz, a szerves átmenet nélküli áthangolást szolgáló gyors modulációt, vagy tonális ugrást használó akkordmenetek. Például:



16. kottapélda. Esz-dúr impromptu (D889/2), 80. ütemtől.



17. kottapélda. f-moll impromptu (D935/4), 82. ütemtől.

⁵ David Kasunic: „From the Opera House to the Concert Hall.” In: Leon Botstein; Christopher H. Gibbs; Robert Martin (szerk.): *Chopin and his World*. Bards College for the *Summerscape* Music Festival, 2017. augusztus 11-13.: 23-25. 24.

⁶ I.h.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

18. kottapélda. *Drei Klavierstücke* (D946) No. 3, 66. ütemtől.

19. kottapélda. f-moll fantázia (D940), 117. ütemtől.

Az Esz-dúr impromptu (D899/2) másban is hasonlít Schubert operazeneihez: a kódájában hallható tercron mollok közötti drámai modulációk és tonális ugrások (20. kottapélda), melyekhez hasonló például a D894-es G-dúr szonáta első tételének kidolgozási szakaszában is hallható (21. kottapélda), sok viharos vagy fantasztikus helyen felbukkannak operáiban is, például az *Alfonso* huszonötödik számában (22. kottapélda).

20. kottapélda. Esz-dúr impromptu kódája.

21. kottapélda. G-dúr szonáta, 1. tétel, 70-71. ütemek.

22. kottapélda. *Alfonso und Estrella* 25. szám

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

Az impromptuben h-moll és esz-moll között nagy terc-; az operában és a szonátában g-moll, b-moll, és desz-moll, illetve c-moll és esz-moll közötti kis terc-rokon váltások hallhatók.

Az f-moll fantázia (D940) is operazenehez hasonlatos elemeket mutat a 33. oldalon látható ábrán szereplő részleten túl is, a lírai részek és egy táncos háromnegyedes jelenet olyan drámai epizódokkal váltakoznak, melyekben pátosszal teli és szeszélyes kitárulkozások, illetve teátrális megtorpanások keltenek hatást. De már korai C-dúr szonátájának (D279) kidolgozási része is olyan drámai kitöréseket és kromatikusan ereszkedő tonális ugrásokból álló szekvenciát tartalmaz (23. kottapélda), melyek könnyen asszociálhatók operazenei effektusokkal. Ezt a kidolgozási részt szeretném összevetni a *Zauberharfe* egyik részletével (24. kottapélda).

23. kottapélda. C-dúr szonáta I. tétel, kidolgozási rész.

A fenti példában ereszkedő, nagy szekundos, moll tonális ugrások láthatók. A második, harmadik és negyedik ütem elején megszólaló h-hisz, a-aisz és g-gisz bővített oktávok a tenor és szoprán szólamok között hasonlóan drámai elemek.

Szőcs Kristóf: Schubert operáinak és zongoradarabjainak zenei kapcsolatai

21

Fl. 1 *fp* *decresc.*

Fl. 2 *fp* *decresc.*

Ob. 1-2 *fp* *decresc.*

Kl. 1-2 *fp* *decresc.*

Fg. 1-2 *p* *decresc.*

Hrs. 1-2 *p*

Hrs. 3 *p*

Heg. 1 *p* *decresc.*

Heg. II *p* *decresc.*

Br. *p* *decresc.*

Cselló *fp* *p*

Nb. *fp* *p*

Fl. 1 *dim.* *pp*

Fl. 2 *dim.* *pp*

Ob. *dim.* *pp*

Kl. *dim.* *pp*

Fg. *a2* *pp*

Hrs. 1-2

Hrs. 3

Heg. 1 *dim.*

Heg. 2 *dim.*

Br. *dim.*

Cselló *dim.* *pp*

Nb. *dim.* *pp*

24. kottapélda. *Die Zauberharfe*, 1. melodráma, *Allegro vivace*, 13. ütemtől.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

A melodrámban is egy meglehetősen extrém szekvenciát hallhatunk, szintén kromatikusan ereszkedő szekvenciáról van szó, és itt is egy nagyon kifejező disszonáns késleltetést hallhatunk, ez esetben a négyütemes egységek harmadik ütemében. Az ábra harmadik ütemében, vagyis a tizenötödik ütemben például a fafúvósok tartják az előző ütem g-moll hármashangzatát, miközben a vonósok és a harsonák már egy esz-dúr hangzatot játszanak. Ez a hangzó hatodik fokú szeptim a következő ütemben nem oldódik, hanem a bő kvintszexttel enharmonikus mellékdomináns akkordra szűkül, mely nem nápolyi hangzatra, vagy első fokú kvartszextre oldódik, hanem Gesz-dúrra ugrik, fantasztikus hatást keltve. Ezek az ütemek véleményem szerint a Schubert-életmű legizgalmasabb részletei közé tartoznak. Ugyanebben a melodrámban van egy vonós kíséretanyag (25. kottapélda), melyhez hasonló a h-moll szimfónia (D759) főtémájában hallható. A szimfónia (26. kottapélda) első öt hangja – mely bár csak egy apró részlete egy kíséretanyagának, de azonnal felismerhető, karakteres motívumkezdet – az operában megjelenik a- és d-mollban (27. kottapélda).

25. kottapélda. *Die Zauberharfe*, 1. melodráma.

The score shows five staves: Heg. I, Heg. II, Br., Cselló, and Nb. The key signature is G minor (three flats). The music starts with a piano (*pp*) dynamic. The woodwinds (Heg. I, Heg. II, Br.) play a melodic line with a chromatic descent. The strings (Cselló, Nb.) play a rhythmic accompaniment. The brass (Br.) plays a sustained chord. The dynamic increases to *cresc.* in the third measure.

25. kottapélda. *Die Zauberharfe*, 1. melodráma.

26. kottapélda. h-moll szimfónia.

The score shows five staves: Heg. I, Heg. II, Br., Cselló, and Nb. The key signature is A major (three sharps). The music starts with a piano (*pp*) dynamic. The woodwinds (Heg. I, Heg. II) play a melodic line. The brass (Br.) plays a sustained chord with a pizzicato (*pizz.*) marking. The strings (Cselló, Nb.) play a rhythmic accompaniment. The dynamic increases to *pp* in the second measure.

26. kottapélda. h-moll szimfónia.

Example 27 shows a musical score for four instruments: Heg. I, Heg. II, Br., and Cselló, Nb. Each instrument has two measures of music. The first measure of each staff begins with a dynamic marking 'p' (piano). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes beamed together.

27. kottapélda. *Zauberharfe*.

A *Drei Klavierstücke* (D946) második, Esz-dúr darabja is összefüggésbe hozható operával, mégpedig egy dallam gyakorlatilag szó szerinti újra felhasználásán keresztül. A *Fierrabras* 18. számában az először a 40-47. ütemekben megjelenő dallam (28. kottapélda) megegyezik a zongoradarab első részének nyolc ütemével (29. kottapélda). Érdekesség, hogy ebben a példában is, de az *Alfonso Winterreisé*vel és a Gesz-dúr impromptuval hasonló részleteinél is kis szekunddal transzponálja a dallamot.

Example 28 is a full orchestral score with vocal parts. The instruments listed are Fl., Ob., Kl., Fg., Heg. I, Heg. II, Br., Sopr., and Alto. The vocal parts include lyrics in German: "Die quä - len-den Pla - gen, die Sor - gen ent - flich'n, in won - ni-gen Ta - gen wird Freu - de er - bli". The score shows multiple measures of music for each instrument and voice part, with dynamic markings and various musical notations.

28. kottapélda. *Fierrabras*, 18. szám, a 40. ütem felütésétől.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

29. kottapélda. Esz-dúr zongoradarab, a 18. ütem felütésétől.

Nem ez az egyetlen példa arra, hogy valamelyik színpadi zenéjének egyik dallama megjelenik egy hangszeres művében is. Ezek esetében Schubert nem tüntette fel a dallamok eredetét. Ahogy az első fejezetben említettem, oktettje (D803) variációs tételének témáját (30. kottapélda) Schubert először a *Die Freunde von Salamanka* 12. számában használta fel (31. kottapélda).

30. kottapélda. Oktett, *Andantino*.

31. kottapélda. *Die Freunde von Salamanka*, 12. szám.

A *Rosamunde Fürstin von Cypern* ötödik számának maggiore része (32. kottapélda) a D804-es *Rosamunde-kvartett* második tételében (33. kottapélda) jelenik meg.⁷

32. kottapélda. *Rosamunde Fürstin von Cypern*, 5. szám, *Maggiore*.

33. kottapélda. *Rosamunde-kvartett*, 2. tétel.

Ugyanez a rész a D935-ös négy impromptu harmadik, variációs darabjának a témájaként (34. kottapélda) is megjelenik némi változtatással.⁸ A minore rész (35. kottapélda) az impromptu moll variációjához (36. kottapélda) hasonlít.

34. kottapélda. B-dúr impromptu.

⁷ Otto Erich Deutsch: *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. (Kassel: Bärenreiter, 1978.) 499.

⁸ I.h.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Kl.

Heg. I

Heg. II

Br.

Csello

Nb.

35. kottapélda. *Rosamunde Fürstin von Cypern, 5. szám, Minore.*

36. kottapélda. *B-dúr impromptu, Minore.*

A *Fierrabras* nyitányának hősies dúr témájával (37. kottapélda) mutat némi rokonságot az utolsó, 845-ös Deutsch jegyzékszámú a-moll zongoraszonáta első tételének melléktémája (38. kottapélda). A hasonlóság szembeötlőbb, ha a tétel kódját vizsgáljuk, ahol az F-dúr hangnem, a folyamatos fortissimo, a sforzandók, valamint a pontozott félértékek és negyedek alkotta ritmus is egyezik, de már az exozícióban megjelenő eredeti téma kísérete is különösen emlékeztet az operarészlet kíséretanyagára.



The image shows a musical score for example 37, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in 2/4 time. The top staff begins with a fortissimo (ff) dynamic, followed by fortissimo-zwischen (fz) and fortissimo (f) markings. The middle staff has a fortissimo (f) marking. The bottom staff has a fortissimo (f) marking. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and a trill (tr) in the top staff.

37. kottapélda. *Fierrabras*, nyitány, 61. ütemtől, K. Czerny négykezes kivonata.



The image shows a musical score for example 38, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The first system starts at measure 26 and the second at measure 264. The music is in 2/4 time. The piano staves begin with fortissimo (ff) dynamics, followed by fortissimo-zwischen (fz) and piano (p) markings. The bass staves have fortissimo (fz) markings. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and a fermata in the second system.

38. kottapélda. a-moll szonáta, 26. ütemtől, valamint a 264. ütemtől.

A *Fierrabras* hatodik számának 10-13. ütemei (39. kottapélda) a *Nagy* (D959) A-dúr zongoraszonáta első tétele kidolgozási szakaszának 173-177. ütemeket átfogó részével hasonlíthatók össze több szempontból. Különlegessége ennek a kidolgozási résznek, hogy az egyetlen téma, mely kidolgozásra kerül benne nem a tétel fő- vagy melléktémája, csupán a zárótéma egy apró motívuma. A belőle születő dallam teljesen újszerű anyagokban bontakozik ki, eleinte csendes skálákkal szokatlan öt ütemes félperiódusokban, majd drámai áriákban. Az opera hatodik számát jelentő románc klarinétművészeinek záróütemeire nem csak a hangnemet, az ütemet, a tempót és a harmóniamenetet tekintve emlékeztetnek az említett ütemek. A kíséretanyag is nagyon hasonlít, de a négytizenhatodos motívumok, valamint a dallamok csúcát jelentő pontozott negyedértékek, melyeket ereszkedő nyolcadok követnek is hasonló elemek.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

Kl.

Heg. I

Heg. II

Br.

Cselló,
Nb.

Harmóniák: I I⁷ IV⁶ I⁶ V⁷ I

39. kottapélda. *Fierrabras*, 6. szám, 10. ütemtől.

Harmóniák: I I^{2#} IV⁶ I^{6#} IV I⁶ V⁷ I

40. kottapélda. A-dúr szonáta, első tétel, 173. ütemtől.

Az A-dúr szonáta második, *Andantino* tételében is meglehetősen melodramai jelenet hallható a súlyos, örült és szélsőséges cisz-moll középrészben, és a negyedik tétel végén a *Presto* is – melyhez hasonló más hangszeres műveiben is megtalálható, például a D953-as impromptuk és a d-moll vonósnégyes fináléjában, vagy a *Nagy C-dúr Szimfóniában*, illetve Beethoven szonátáiban, versenyműveiben is többek között – hasonló eszközökhöz nyúl, mint felvonások zárótételeiben: vad harmóniaváltások keverednek búcsúzó jellegű motívumokkal, miközben a darab korábbi töredékeit halljuk strettában. Az első tétel témáját megfordító impozáns záróütemek oktávugrásai is színpadias hatást keltenek.

A *Fierrabras* tizenkettedik számának egyik motívuma (40. kottapélda) a *Lebensstürmében* (D947; 41. kottapélda) bukkan fel módosításokkal. Az operában és a négykezes darabban is olyan szekvencia hallható, melyben szekundot emelkedő nyújtott pontozott ritmus és hangsúlyozott, tercet ereszkedő negyedek jelennek meg. A dallam, ütem, tempó, karakter, valamint a harmóniák nagyon hasonlóak. A nyújtott ritmusképlet az operában kétszer szerepel a kétütemes motívumokban, a *Lebensstürmében* egyszer, de augmentáltan, vagyis ugyanúgy egy ütemet kitöltve.

Szőcs Kristóf: Schubert operáinak és zongoradarabjainak zenei kapcsolatai

Fl. *f* *fz fz* *fz*

Ob. *f* *fz fz* *fz*

Kl. *f* *fz fz* *fz*

Fg. *fz fz* *fz fz* *fz*

Kürt *f* *fz*

Tr. *fz*

Hrs. 1-2 *f* *fz*

Hrs. 3 *f* *fz*

Timp.

Heg. I *f* *fz fz* *fz*

Heg. II *f*

Br. *f*

Roland

Der Fürst
 Ker - ker wa - chet für ihr Le - ben, bis sie der Stra - fe Arm er - eilt.
 Des

Tenor
 Des

Bassz.
 Des Kö - nigs

Cselló
 Nb. *fz fz* *fz fz* *fz*

40. kottapélda. *Fierrabras*, 12. szám, 92. ütemtől.

2. Rokonságok Schubert színpadi és egyéb zenéi között

2

99

Fl. *fz* *cresc.* *fz*

Ob. *fz* *cresc.* *fz*

Kl. *fz* *cresc.* *fz*

Fg. *fz fz* *fz fz* *cresc.* *fz*

Kürt *fz* *cresc.* *fz*

Tr. *fz*

Hrs. 1-2 *fz fz* *fz fz* *cresc.* *fz*

Hrs. 3 *fz fz* *fz fz* *cresc.* *fz*

Timp. *cresc.* *fz*

Heg. 1 *fz* *cresc.* *fz*

Heg. 2 *cresc.* *fz*

Br. *cresc.* *fz*

Roland
Ra-che mach' dich le-ben, weil er zum Schutz der Freun-de eilt,

Der Fürst
Im Ker-ker wa-chet für Ihr Le

T.
Kö-nigs Ra-che mach' dich le-ben, weil er zum Schutz der Freun-de eilt,

B.
Ra-che mach' dich le-ben, weil er zum Schutz der Freun-de eilt,

Cselló *fz fz* *fz fz* *cresc.* *fz*

40. kottapélda. *Fierrabras*, 12. szám, folytatás.

The image displays two systems of musical notation for a piano and violin. The first system (measures 1-5) features a violin part with triplets and slurs, and a piano part with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 65-70) shows a more complex texture with a violin part that includes a *sf* dynamic marking and a piano part with a more active bass line. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

41. kottapélda. *Lebensstürme*, 60. ütemtől.

3. A zenei összefüggések relevanciája és tanulságok a zongoraművek tolmácsolásához

Gibbs „antiéletrajza”¹ hosszan tárgyalja a Schubert-ábrázolások történetét és problematikáját. Schubert életrajzának hézagjait gyakran gazdag képzelőerővel és öncélúan töltötték ki a népszerű biográfusok.² A széles körben elterjedt érzelgős közhelyek és triviális Schubert-kép³ nem csak a – dokumentumok csekély száma miatt korlátozottan megismerhető – életét és személyiségét érintik, hanem gyakran a művészetének és esztétikájának a részleges vagy teljes félreértését is eredményezik. Sok közhely valamelyik híres tizenkilencedik századi – életrajzi, fikciós, vagy képi – Schubert-ábrázolásból táplálkozik, akár valós vonásait vagy érvényes jellemzéseit alapul véve, de azok túldimenzionálásával és abszolutizálásával.⁴ Míg például a híres festmények Beethovent elhivatott tekintettel, egymagában, elszigetelt romantikus génuszként jelenítik meg, Schubertet leggyakrabban társaságban láthatjuk idilli, kedélyes, joviális, illetve bájos pillanataiban, biedermeier vagy hasonlóan szentimentalista, polgári stílusban ábrázolva.⁵ A felszínes jellemzések ezekből is kiindulva Beethoven viharos, konok, energikus, impulzív és dacos zenéit tekintik igazán azonosnak jellemével, míg a líraibb, triviálisabb vagy sztoikusabb anyagaival kevésbé foglalkoznak, a schuberti esztétikát pedig olyan jelzőkkel igyekeznek megragadni, mint a törékeny, nem-tolakodó, szerény, szorongó, végtelenül intim, szentimentális és introvertált. Ezek adekvát jelzői lehetnek bizonyos dalainak, vagy apró zongoradarabjainak, és az intimitás például valóban nagyon meghatározó érzülete sok művének, Schubertnek azonban komplex művészszellemként léteztek más jellemvonásai, oldalai, tulajdonságai is, amelyek a művészetének természetesen nem csökkentik az értékét, viszont változatosabb inspirációt jelenthetnek a különböző interpretációkhoz. A narcisztikus, arrogáns, duhaj, hangoskodó, szalonképtelen, beszámíthatatlan, vagy éppenséggel iszákos Schubertnek egy tanulságos fejezetet szentelt Gibbs.⁶

Bár az eredetileg daljátékokra jellemző, de többek között Mozart, Beethoven és Schubert által is operába emelt melodráma gyakran fojtott, vagy introvertált zene, az operák jellemzően meglehetősen extrovertált, pózoló, tolakodó, illetve patetikus modort követnek. Schubert operái sem kivételek, de ez nem utal meghasonulásra, vagy jellemidegenségre, az ilyen modor nem föltétlenül ellentétes az ő jellemével és személyiségével. Nem ellentétes

¹ Christopher H. Gibbs: *Schubert*. Ford.: Balázs István. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018.) 15.

² I.m., 13.; 19.

³ I.m., 15-16.

⁴ I.m., 23-24.

⁵ I.m., 24.

⁶ I.m., 123-150.

számos kamara- és szólóművével, illetve dalával sem. Nem szeretnék olyat állítani, hogy amennyiben megjelenik egy szóló darabjában egy operából átemelt, vagy arra hajazó részlet, automatikusan operazeneivé vagy tolakodóvá válna az előbbi. Inkább amellet érvelnék, hogy Schubert zenéje izgalmasabb, többgyökerű, univerzálisabb, ambivertáltabb és enigmatikusabb annál, minthogy csak a közismertebb jegyeire alapozva értelmezzük. A romantika a műfajok, műnemek, művészeti ágak, korszakok és stílusok kapcsolódásának, keveredésének és fúzióinak az áramlata, tele tudatos ellentmondással és kontraszttal, és ez Schubertnél ugyanannyira tapasztalható, mint Goethénél, Heinénél, Webernél, Hoffmannál és más kortársaknál. A rétegzettséget és kevertséget képviselte Bécs élete és művészete is kozmopolita és multikulturális jellegével, már Schubert korát megelőzően is. A város kultúrája a színes Habsburg Birodalmat tükrözve polgári és arisztokrata, olasz és német, keleties és nyugatias, militáns és dekadens tudott lenni egyszerre, és magába tudott szívni különböző új divatokat, stílusokat és áramlatokat – mint például a német nacionalizmust és az azon keresztül emancipálódó német népies stílust – anélkül, hogy a korábbiakat elhagyta volna.

Schubert Magyarországon különösen kedvelt zeneszerző, és magyar vonatkozása van több fontos Schubert-opera-előadásnak és -felvételnek is: a Bécsi Filharmonikusok Kertész István vezényletével készítették felvételt⁷ a *Des Teufels Lustschloss* és a *Fierrabras* nyitányából 1964-ben; a *Zauberharfe* 1983-as bolognai előadásán, melyről felvétel készült,⁸ a Szegedi Szimfonikus Zenekar játszott Tito Gotti vezényletével, és Németh József alakította a Lovag szerepét; Polgár László szerepelt Claudio Abbado és az Európai Kamarazenekar 1990-es Deutsche Grammophon⁹ által készített *Fierrabras*-felvételén, és Nagy Károlyt alakította az opera 2006-es zürichi¹⁰ előadásában; Kálmán Péter alakította Bolandot a Bécsi Filharmonikusok 2014-es salzburgi¹¹ előadásán; és a Helsinki Barokkzenekar 2022-ben a Művészetek Palotájában¹² adta elő az *Alfonso und Estrellát*, a Szabó Soma vezette Cantemus Vegyeskar közreműködésével.

Több kiváló zongoraművésznk tartozik a meghatározó Schubert-előadók közé, Schiff András, Kocsis Zoltán vagy Rohmann Imre Schubert-felvételei a legismertebbek közé tartoznak, és nagyszerű interpretációikkal sok inspirációt nyújtottak a legtöbb hazai tanuló zongoristának, így nekem is. Schiff kimagasló érzékkel nyúlt mindig is Schuberthez, az ő

⁷ Schubert: 8. szimfónia; nyitányok: *Fierrabras*; *Két nyitány olasz stílusban*; *Des Teufels Lustschloss*. Kertész István és a Bécsi Filharmonikusok. (London: DECCA, 1964.) SXL 6090

⁸ Schubert: *Die Zauberharfe*. (Bologna: Bongiovanni, 2014.) GB2019-20-2

⁹ Schubert: *Fierrabras*. (Berlin: Deutsche Grammophon, 2001.) 4595032

¹⁰ Schubert: *Fierrabras*. (München: EMI, 2007.) 50999 5 00969 9 2

¹¹ Schubert: *Fierrabras*. (Salzburg: C Major, 2015.) 730708

¹² 2022.11.17. 19:00, Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem.

3. A zenei összefüggések relevanciája és tanulságok a zongoraművek tolmácsolásához

Schubert-interpretációja nagyon színes és változatos, kellően lírai és kellően drámai. Az 1997-es *The Wanderer* című filmjében azonban olyan Schubert-jellemzést hallhatunk tőle, ami némileg tükrözi azt a zongoratanszékeken is hagyományos és sztereotip felfogást, amihez hasonlókat vitat Gibbs.

Amikor megkérdezték tőle, Herr Schubert, miért ír olyan szomorú zenét? Ő visszakérdezett. Miért? Létezik boldog zene? Van valami népdalszerű egyszerűség Schubert műveiben. Zenéje sosem zsúfolt. Sosem akar lenyűgözni, vagy letaglózni. Egy egyszerű történetet mesél el. A létező legegyszerűbb módon meginvitál, „gyere, csatlakozz hozzám, hogy megoszthassam veled gondolataimat”.¹³

Ez a pár mondat a szomorkás, de jámbor, egyszerű, szerény és személyes Schubert-zenéről véleményem szerint beszűkíti Schubert művészetét. Zenéjére természetesen sokszor érvényes a népdalszerűség, áttetszőség és egyszerűség, azonban több fontos, autentikus és érett műve esetében ezek ellenkezője is: hősiesség, illetve virtuóz áriák; színpadias hatáskeltés és gesztusok; sűrű, bonyolult, ellenpontos és súlyos anyagok. A *Wanderer-fantáziával* kapcsolatban beszélve azonban megjegyzi: „Nemcsak gyengéd volt: a legmélyebb drámák játszódtak le benne. A *Wanderer-fantázia* Schubert legkevésbé jellemző zongoraműve. Úgy fogalmaznék, nagyon extrovertált mű. Csillogó előadást igényel, virtuóz zongoristáknak való.”¹⁴ Később a *Doppelgängerről* pedig a következőket mondja: „Számomra ebben a két percben több a dráma, mint Richard Wagner teljes életművében.”¹⁵ Schiff tehát elismeri a Schubert-darabok drámai töltetét, azonban idegennek érzi tőlük a színpadias, extrovertált, operazenei eszközöket és jelleget. Úgy is fogalmazhatnám, hogy a német gyökerű, könnyed és az áriákhoz képest szelídebb dalokból, valamint drámai, feszült, de fojtott melodramákból álló daljátékok hagyományos esztétikáját azonosnak érzi Schubert művészetével, míg az olasz gyökerű operákét nem. A *Wanderer-fantázia* mindazonáltal virtuozitásban, kifejezésmódjában és szerkezetében is valóban atipikus darabja Schubertnek, de láthattuk, hogy több szálon kötődik vokális műveihez, és az extrovertáltságának is megvannak a beethoveni hatás mellett a saját operazenei gyökerei is.

Harriet Smith egy ugyancsak 1997-ben megjelent Gramophone-cikkben írt Micuko Ucsida és Imogen Cooper, valamint Schiff András Schubert-zongoraművekkel kapcsolatos pár

¹³ Mischa Scorer: *The Wanderer. A Film About Schubert With András Schiff*. London: BBC, 1997. 2'2''-3'

¹⁴ I.m., 20'5''-20'10''

¹⁵ I.m., 37'14''-37'21''

gondolatáról.¹⁶ A B-dúr szonáta első tételének ismétlésével kapcsolatban Schiff és Ucsida szigorúan a kottát követik, Cooper azonban arra hivatkozva veti el a prima volta ütemeit (42. kottapélda), hogy nem érzi őket találónak:

Nem játszom az ismétlést a B-dúr első tételében, mert a mű elejére visszavezető prima volta ütemek teljesen karakteridegenek a darab többi részétől. Ez a tétel a töretlen líraiságának köszönhetően figyelemre méltó, és ez a különös és nagyon ügyetlen kitörés nem győz meg. Csaknem teljesen biztos vagyok benne, hogy amennyiben Schubert pár évvel tovább élt volna, vizsgálta volna azt az opciót, ami szerint egyből visszaugrik az elejére visszavezetés nélkül. Ebben a tekintetben túlságosan Beethoven hatása alatt volt még.¹⁷

42. kottapélda. B-dúr szonáta, 1. tétel, 115. ütemtől.

Cooper tehát egy olyan, általa sikerületlennek tartott részletet hagy ki a darabból, ami a lírai és intim zenét egy színpadias kitöréssel kontrasztálja egy pillanatra; és kifogásolja ebben a megoldásban, hogy nem autentikusan schuberti, hanem beethoveni, véleményem szerint meglehetősen előítéletesen. Cooper ugyanakkor maga is kritizálja a dilettánsabb előítéleteket, melyekkel koncertjei után szokott szembesülni:

¹⁶ Harriet Smith: „The Complete Guide to Franz Schubert, Part Two: Piano and Chamber Music.” *Gramophone* 75/3 (1997 március): 34-42.

¹⁷ „I don't play the first movement repeat in the B flat because for me the first-time bars that lead back to the beginning are so totally out of character with the rest of the piece. This movement is remarkable for the lyricism that lasts all the way through and this curious and very clumsy outburst doesn't convince me. I'm almost completely sure that had Schubert lived a few years longer he would have started reviewing the format of automatically going back to the beginning. In that respect he was still quite influenced by Beethoven.” I.m., 36., saját fordítás.

3. A zenei összefüggések relevanciája és tanulságok a zongoraművek tolmácsolásához

[Olyan emberekkel találkozom,] akik mintha nem találnák a szavakat – a zene felkavaró és kényelmetlen érzéseket keltett bennük, melyeket nem akarnak elfogadni, mert továbbra is a saját Schubert-képükhöz ragaszkodnak, és amit hallottak, az nem felel meg annak. Egyesek közülük vannak annyira bátrak, hogy megvallják, nem gondolták volna, hogy a zenéje ennyire sötét és démoni tud lenni, tele vad hangulatváltozásokkal; mások azonban csak a legszebb és leglíraibb tételekre fókuszálnak, és figyelmen kívül hagyják a többit.¹⁸

Cooper a Schubert-darabok drámaiságára hívja fel a figyelmet, amit a líraibb tételek mellett nem kellene figyelmen kívül hagyni, azonban – ahogy láthattuk – egy merész és színpadias drámai elemet éppen a töretlen líraiság kedvéért kíván mellőzni.

Ha modern zongorán kívánjuk előadni Schubert műveit, szükséges fokozott figyelmet fordítanunk a hangzás kontrollálására. A Schubert-korabeli bécsi hangszereknek sokkal kisebb hangjuk van, közvetlenebb és kevésbé körülményes módon lehet rajtuk megszólaltatni a kor műveit. A G-dúr szonáta első tétele például áttetsző pianissimo akkordjaival ijesztő kihívás mai hangszereken, azonban kevés erőfeszítést igényel egy korhű zongorán. Beethoven zongoradarabjaira ez talán némileg kevésbé érvényes, mert – bár a cisz-moll szonáta, vagy a *Hammerklavier-szonáta* is jóval kevesebb problémát okoz korabeli hangszereken – szimfonikusabb zenéjük elbírja a nagyobb hangzást, és kevésbé érzékeny arányokkal és árnyalatokkal van megírva; érvényes azonban a Mozart-, vagy Chopin-művekre is. A liszti, vagy kortárs nagy hangzásokhoz viszonyítva Schubert zongorazenéje a hangszerek sajátosságaiból – mely vonzó sajátosságokat Schubert kiválóan használt ki – szükségszerűen adódóan intimebb, áttetszőbb, éneklőbb, finomabb, érzékenyebb és introvertáltabb. Ezért hiába jelenik meg például egy operanyitány pár drámai üteme egy zongoradarabban, azt csak korabeli hangszereken lehet gátlástalanul nagy hangon játszani. Hasonlóan, Mozart vagy Chopin darabjai többek között olasz operazeneiből táplálkoztak, de finomabb hangszerekre és kisebb terekre vagy szalonokra voltak méretezve.

Malcolm Bilson a következőket írja a schuberti zongorahangzásáról:

Lupu Úr (Radu Lupu) angyal módjára zongorázik mostanában. Egy túlméretezett Flügelű (a Flügel egyszerre jelent szárnyat és zongorát németül) angyal módjára

¹⁸ „Imogen Cooper relates how she still meets people after Schubert recitals »who are slightly at a loss for words - they've been disturbed, made uncomfortable, but don't really want that to have happened because they still have their own image of Schubert and what they've heard doesn't correspond with it. Some are honest enough to say that they didn't realize his music could be so dark and demonic, so full of violent mood swings, but some still only pick up on the most beautiful, lyrical movements and disregard the rest.«” I.m., 35. Saját fordítás.

azonban. Haydn f-moll *Andante variációkkal*-ja kezdte a dolgokat; utána Beethoven opusz 110; majd Schubert op. poszt. A-dúr szonáta (D959). Mindhárom darab tartalmaz olyan passzázsokat, melyeket erőteljes hangon kellene játszani – zsúfolt balkéz-akkordok passzázssai magas jobbkez-anyaggal, vagy fordítva, kemény hangú jobbkez-akkordok súlyos basszusmenetekkel -, és melyeket azonban lehetetlen teljes hangon tisztességesen eljátszani egy nagy, modern Steinway-en: az anyag egy koratizenkilencedik századi zongora hangszínét implikálja.¹⁹ [...] Annak a [fajta] zongorának [amelyet Schubert is használt] sokkal kisebb feszítőereje volt és faszerkezete, fém-megerősítés alig, vagy egyáltalán nem volt benne. Kis kalapácsai voltak fából, egy vagy több réteg bőr borítással, a mechanika pedig természetesen bécsi volt. Ez azt jelenti, hogy érzetre sokkal könnyedebb és közvetlenebb volt a modern zongoránál. [...] A damperek bőrrel voltak borítva és gyorsabban működtek. Ezáltal több volt a hangindítás, kevesebb utócsengéssel, gyorsabb elhalással és gyorsabb visszaengedéssel. Összhatásában természetesen könnyedebb volt a hangzás, és kevésbé „szafos” a modern zongorához képest, azonban sokkal artikuláltabb, egy bizonyos édességgel, melyet a bécsiek nagyra tartottak, és hiányoltak a korabeli angol és francia zongorákból. [...] Oly éneklő hangot lehet vele elérni, mely sokkal intimebb a modern zongorakénál; és hasonlóan lényeges, hogy a sforzandók sokkal hatásosabbak abban a tekintetben, hogy gyors elhalásuk fontos része a kifejezőerejüknek.²⁰

Ha tehát korabeli hangszereken játszunk Schubertet, akkor egy gondtalanabb, direkter, természetesebb játékmódot engedhetünk meg magunknak, és a hagyományosan Schubert-daraboknak tulajdonított egyszerűséget, éneklő hangot, áttetszőséget vagy édességet nem

¹⁹ „Mr. Lupu (Radu Lupu) is playing like an angel these days. But like an angel with Flügel a size too big. Haydn's F Minor Andante with Variations began things; then Beethoven's Opus 110; then Schubert's Op. Posth. A Major Sonata, (D. 959). All three pieces contain passages that are intended to be played full out--passages of clumped left-hand chords with a treble line running high above, or, inversely, of hard-struck treble chords above a heavy running bass--but cannot decently be played full out on a big modern Steinway: the texture implies the timbre of an early-nineteenth-century piano.” Malcolm Bilson: „Schubert's Piano Music and the Pianos of His Time.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22, no. 1/4 (1980): 263-271. 263. Saját fordítás.

²⁰ „The [kind of] piano [Schubert would have used] been under far less tension, with little or no iron reinforcement, the tension being carried principally by the wooden frame. The hammers would be small, of wood, covered with one or several layers of soft leather, and of course the action would be Viennese. This means that the feel of the piano would be far lighter and more direct than a modern piano. [...] The dampers would be covered with leather, quicker than the modern felt type. Thus there would be more attack, less tone afterwards, a more rapid decay and finally a quicker release. The overall effect would be of course lighter, far less »juicy« than a modern piano, but with much greater articulation and a certain sweetness which the Viennese treasured, and which they found lacking in the English and French pianos of the day. [...] A singing tone can be achieved which has a far greater intimacy than can be had on a modern piano and, as importantly, sforzandi can have much greater effect in that their rapid decay becomes a vital part of the expressive message.” I.m., 266-268. Saját fordítás.

3. A zenei összefüggések relevanciája és tanulságok a zongoraművek tolmácsolásához

szükséges külön előadói erőfeszítésekkel garantálnunk, hanem rábízhatjuk a zongorára. Egy korabeli hangzás keretein belül az indokolt helyeken bátran nyúlhatunk szélsőségebb operazenei és színpadias kifejezésmódokhoz. Modern zongorán nagyobb erőfeszítés szükséges, azonban nem kielégítő opció az extrovertáltabb és teátrálisabb elemek figyelmen kívül hagyása egy homogén törékeny líraiság érdekében, mert Schubert színpadi zenéje nem egy hermetikusan különválasztott része a művészetének, hanem szerves viszonyban van hangszeres zenéivel és dalaival, átjárásokkal, kölcsönzött anyagokkal és eszközökkel, áthallásokkal. Operazeneje nem vegytiszta, tartalmaz daljáték-elemeket, de ennek a fordítottja is igaz, daljátékaiban is felbukkannak operazenei elemek. A színpadi művei fontos részei voltak ambícióinak, és sok lenyűgöző, kreatív és innovatív oldalukkal izgalmas kiegészítők és inspirációk az előadók számára is, de magának Schubertnek is azok voltak esetenként hangszeres művei írásakor, hiszen a legtöbb rokon elem esetében az operazene előzte meg a hangszeres verziót. Fontos nyitottsággal állni Schubert zongoraművészetéhez, hiszen ezeknek a daraboknak, ahogy Schubert életének is a részletesebb felfedezése még folyamatban van.

Bibliográfia

- Bilson, Malcolm: „Schubert’s Piano Music and the Pianos of His Time.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22/4 (1980): 263-271.
- Boucher, Daniel: *E.T.A. Hoffmann’s Opera Manifesto: Romantic Philosophy and Musical Semantics in Early German Romantic Opera*. MRes disszertáció. Nottingham: University of Nottingham, 2020.
- Bodley, Lorraine Byrne: „Opera that Vanished: Goethe, Schubert, and Claudine von Villa Bella.” In: Joe Davies és James Williams Sobaskie (szerk.): *Drama in the Music of Franz Schubert*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2019. 11-34.
- Bötcher, Elmar: *Goethes Singspiele Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella und die Opera buffa*. Marburg: N. G. Elwert, 1912.
- Branscombe, Peter: „Schubert and His Librettists. 1: Settings of Existing Librettos.” *The Musical Times* 119/1629 (1978.): 943–47.
- Brendel, Alfred: *Alfred Brendel on Music*. London: JR Books, 2007.
- Davies, Joe; Sobaskie, William James: *Drama in the Music of Franz Schubert*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2019.
- Deutsch, Otto Erich: *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- Engländer, Richard; Huntress, Erminie: „The Struggle between German and Italian Opera at the Time of Weber.” *The Musical Quarterly* 31/4 (1945. október): 479-491.
- Fábián László: *Franz Schubert életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Gibbs, Christopher H.: *Schubert*. Ford.: Balázs István. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018.
- Gibbs, Christopher H.; Solvik, Morten: *Schubert and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Eszttétikai előadások*. Ford.: Szemere Samu. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- Herder, Johann Gottfried: *Selected Writings on Aesthetics*. Ford. és szerk.: Moore, Gregory. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Kammermusik.” In: Dürr, Walter; Krause, Andreas (szerk.): *Schubert Jahrbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1997. 490-493.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *E.T.A. Hoffmann válogatott zenei írásai*. Ford.: Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris, 2003.

Bibliográfia

- Kasunic, David: „From the Opera House to the Concert Hall.” In: Botstein, Leon; Gibbs, Christopher H.; Martin, Robert (szerk.): *Chopin and his World*. Bards College for the *Summerscape* Music Festival, 2017. augusztus 11-13.: 23-25.
- Keiler, Allan: „Liszt on Schubert’s Alfonso und Estrella.” In: Gibbs, Christopher H.; Solvik, Morten: *Schubert and his World*. Princeton: Princeton University Press, 2014. 183-200.
- Króó György: „Euriant és Lohenagrin”. *Magyar Zene* 50/4 (2012. november): 365-377.
- King, A. Hyatt: „Music for the Stage.” In: Abraham, Gerald (szerk.): *Schubert: Music of the Masters*. London: Lindsay Drommond Ltd, 1946. 198–216.
- Kirby, Frank E.: „Herder and Opera.” *Journal of the American Musicological Society* 15/3 (1962. ősz): 316-329.
- Krott, Rudolfine: *Die Singspiele Schuberts*. PhD disszertáció. Bécs: Universität Wien, 1921.
- Leichtentritt, Hugo: „Schubert’s Early Operas.” *The Musical Quarterly* 14/4 (1928. október): 620–638.
- McKay, Elizabeth Norman: „Schubert's Music for the Theatre.” In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 93. Session (1966-1967): 51-66.
- : „Alfonso und Estrella.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited, 1992. 84-85.
- : „Fierrabras.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited, 1992. 243-248. 188-189.
- : „Schubert, Franz (Peter).” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited, 1992. 243-248.
- : „Verschworenen, Die.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited, 1992. 964.
- Newbould, Brian: „A Schubert Palindrome.” *19th-Century Music* 15/3 (1992. március): 207-214.
- : *Schubert: the Music and the Man*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Partsch, Erich W.; Pausch, Oskar: *Der vergessene Schubert: Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum (Cortina)*. Bécs: Böhlau Verlag, 1997.
- Partsch, Erich W.: „Über einige Schwierigkeiten des Bühnenkomponisten Schubert.” *Studien Zur Musikwissenschaft*, vol. 49 (2002): 403–12.
- Sams, Eric: „Notes on a Magic Flute: The Origins of the Schubertian Lied.” *The Musical Times* 119, no. 1629 (1978): 947–49.

Smith, Harriet: „The complete guide to Franz Schubert, part two: piano and chamber music.”

Gramophone 75/3 (1997 március): 34-42.

Weber, Carl Maria von: *Writings on Music*. Szerk.: Warrack, John. Ford.: Cooper, Martin.

Cambridge: Cambridge University Press, 1981.