

## SADRŽAJ

Napomena o označavanju Šubertovih dela .....	7
Uvod.....	9
Od strepnje od uticaja do rivalstva kao stvaralačkog principa .....	9
Šubertov projekat „Betoven” i problemi ne tako nove muzikologije .....	15
Šubertova karijera i „stremljenje ka najvišem u umetnosti” .....	21
Izbor kompozitorske karijere .....	22
Šubert i pozorište .....	26
Šubert kao kompozitor pesme.....	33
Stupanje na put ka simfoniji .....	36
O projektu „Betoven” nakon Velike simfonije .....	41
Kultura „ozbiljne” muzike .....	45
Ekonomске i estetičke pretpostavke kulture „ozbiljne” muzike .....	45
„Ozbiljna” muzika u javnoj sferi.....	52
Betoven i „konstrukcija genija”.....	56
Šubertov projekat „Betoven” u javnoj sferi .....	61
Građenje originalnog izraza .....	65
Paradigma originalnosti .....	66

Transformacija publike „ozbiljne” muzike i njenog ukusa . . . . .	70
Šubertov originalni izraz projekta „Betoven” . . . . .	77
Početak rivalstva . . . . .	87
Betovenov Septet i kreiranje žanra . . . . .	87
Šubertov Oktet i zahtev za jedinstvom muzičkog dela . . . . .	94
O učenom stilu i novoj sonornosti . . . . .	105
Žanr gudačkog kvarteta i ideal pažljivog slušanja . . . . .	105
Šupancigov kvartet . . . . .	107
Učeni stil i Šubertov pseudofugato . . . . .	112
Šubertov Gudački kvartet u d-molu i nova sonornost . . . . .	121
Ispunjeni izazov Velike simfonije . . . . .	129
Simfonija između „herojskog epa” i „sveta osećanja” . . . . .	129
Društvo prijatelja muzike i Šubertova Velika simfonija . . . . .	133
Nove granice zvučnosti Šubertovog simfonizma . . . . .	137
<i>Oda radosti</i> i Šubertova Velika simfonija . . . . .	147
Epilog . . . . .	155
Literatura . . . . .	159

## EPILOG

Šubert je u proleće 1826. godine došao do kraja svog „puta ka Velikoj simfoniji”. U svim žanrovima u kojima se okušao stvorio je dela originalnog izraza koja su mogla da pariraju vrhunskim Betovenovim ostvarenjima. Posmatrano iz istorijske perspektive, Šubert je jedini kompozitor koji je sredinom treće decenije XIX veka prihvatio izazov nadmetanja sa Betovenom, i to upravo u onim žanrovima u kojima se u javnosti smatralo da je Betoven napisao poslednje poglavlje u istoriji muzike. Po brojnim dokumentima koji sadrže Šubertove izjave moguće je zaključiti da je i sâm Šubert bio zadovoljan svojim ostvarenjima i ponosan na njih.

Međutim, Šubert nije uspevao da plasira dela koja je napisao. Gudački kvartet u d-molu i Velika simfonija nikada nisu javno izvedeni za Šubertovog života. Dela koja jesu bila izvedena nisu načinila „senzaciju” kojoj se Šubert nadao, a nisu donela ni preokret u načinu na koji ga je javnost posmatrala. Sigurno je da treća decenija XIX veka nije bila pravo vreme, niti Beč pravo mesto za ostvarenje ovakvog poduhvata. Bečlije su bile naklonjenije putujućim virtuozima, te je čak i sam Betoven, iako poštovan, bio zapostavljen. Pripadnici nove „birokratske inteligencije” nisu bili spremni da uđu u lične odnose mecenstva kao što su to uradili pripadnici aristokratije u slučaju Betovena. U Beču nije postojala ni odgovarajuća muzička kritika – kao na severu Nemačke, u Lajpcigu i Berlinu – koja bi Šubertov rad mogla da prepozna kao „umetnički” i da osigura njegovo društveno priznanje. U takvoj situaciji, pitanje je da li bi čak i bolje društvene veze Šubertu pomogle da ostvari svoje namere.

Očigledno svestan svoje nezavidne pozicije, Šubert je, počev od leta 1826. godine, povukao niz poteza koji, iz perspektive njegovog beskompromisnog pristupa pri radu na „putu ka Velikoj simfoniji”, odaju znake predaje. Gudački kvartet u G-duru skoro da ne pokazuje znake nove sonornosti sa kojom je Šubert eksperimentisao, a koja ga je dovela do sukoba sa Šupancigom. Šupancigov kvartet je 1828. godine odista i izveo prvi stav novog gudačkog kvarteta, ali čini se da Šupancig ovom prilikom nije promenio svoj stav prema Šubertu kao kompozitoru koji treba da se okane pisanja kvarteta. Nakon toga, Šubert je napisao svoje poslednje kamerno delo – Gudački kvintet u C-duru, čime je ujedno odustao od direktnog rivalstva sa Betovenom i prihvatio put alternativnih žanrova, kojim su već krenuli kompozitori poput Rejhe, Humela, Špora i Onsloua.

Potpuno je iznenađujuće i što je Šubert 1828. godine pristao da Društvo prijatelja muzike izvede njegovu Šestu simfoniju u C-duru, čime je prekršio svoj zavet da pred sud javnosti neće iznositi dela nastala pre 1824, u kojima se ne ogleda njegov novi, originalni izraz. U skoro isto vreme Šubert je započeo novu simfoniju, u D-duru, koja nam je danas poznata zahvaljujući razrađenoj skici koja je ostala u rukopisu, D. 936a. Na osnovu sadržaja skice, nedvosmisleno se može zaključiti da je delo projektovano kao daleko skromnije i ni izbliza grandiozno u poređenju s Velikom simfonijom.

Konačno, mogu se pronaći dokazi da je Šubert u poslednjoj godini svog života počeo da preispituje temelje svog pristupa komponovanju instrumentalnih dela. Strukturu i tonalni plan instrumentalnih formi modifikovao je kako bi omogućio prodiranje lirskog i baladnog tona. Ovo je, između ostalog, podrazumevalo i česte povratke na pređašnja raspoloženja i ponavljanje već izloženih odseka u nepromenjenom vidu. Na ovaj način Šubert je razvio instrumentalni stil bitno drugačiji od Betovenovog. Međutim, u svojim napisima i studijama objavljivanim u Berlinu, počevši upravo od 1824. godine, Adolf Bernard Marks je redefinisao ključne kvalitete Betovenovog stvaralaštva: centralnu pažnju zadobio je dramski narativ koji je odlikovao pojedina dela ovog kompozitora. U kontekstu novih postulata izmenjene recepcije

Betovena, koju Šubert nije mogao da predvidi, dela iz projekta „Betoven” nisu mogla da slove za naslednike Betovenovih ostvarenja, jer im je nedostajao upravo kvalitet koji je imenovan kao sine qua non. O tome da je Šubert razmišljao o ovom problemu svedoči i jedan njegov kompozicioni postupak. Šubert je, naime, neposredno pre nego što je poslao rukopis Klavirskog trija u Es-duru izdavaču u Lajpcig, u završni stav trija uneo izvesne prepravke, precrtavši određena doslovna ponavljanja. Na ovaj način je, putem jedne možda čak i lakomislene prepravke, pokušao da nadomesti nedostatak kvaliteta za koji se pribojavao da mu publika u severnoj Nemačkoj neće oprostiti. Ovakav postupak, bez presedana u Šubertovom stvaralaštvu, pokazuje u kojoj meri je kompozitor bio rastrzan i zbunjen teškoćama u plasiranju svojih vrhunskih instrumentalnih kompozicija.

Šubertova Velika simfonija nije zadugo ostala bez odjeka. Takozvano Šumanovo „otkriće” rukopisa Velike simfonije, i premijera dela koja je ubrzo zatim usledila u Lajpcigu, otvorili su novo poglavlje razvoja simfonizma u Nemačkoj. Čuvši simfoniju na probi, Šuman je 11. decembra 1839. godine uputio dva pisma. Prvo pismo uputio je svom prijatelju Ernstu Adolfu Bekeru (Ernst Adolf Becker):

Čuo sam delove simfonije Franca Šuberta na današnjoj probi – svi ideali mog života dostignuti su u njoj – to je najveće delo instrumentalne muzike napisano posle Betovena, ne izuzimajući čak ni Špora i Mendelsoona.

Drugo pismo, u kome je fascinacija Šubertovim delom iskazana još neposrednije, uputio je svojoj budućoj supruzi, Klari Vik (Clara Schumann, née Wieck):

Klara, danas sam bio van sebe. Simfonija Franca Šuberta izvedena je na probi. Samo da si bila tamo, ne mogu to da ti opišem; instrumenti, oni su ljudski glasovi, i odvažni preko svake granice, i ova instrumentacija Betovenu uprkos – i ova dužina, ova rajska dužina kao roman u četiri toma, duža od Devete simfonije.

Šuman je ne samo bio obuzet originalnošću Šubertove Velike simfonije nego je umeo da u njoj prepozna neke od ključnih kvaliteta koji su je razdvajali od Betovenove tradicije. Upravo su ka Šubertovoj Velikoj simfoniji nemački simfoničari nove generacije upirali svoj pogled u nastojanjima da iskorače iz Betovenove senke.