Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Bakalářská práce

2024 **Marharyta Manko**

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Katedra hudební výchovy a kultury

Tvorba Alfreda Schnittkeho v perspektivě Západu a Východu

Bakalářská práce

Marharyta Manko

Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Mgr. Petr Haas, Ph.D.

Plzeň, 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni dne ……

vlastnoruční podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat Mgr. Petru Haasovi, Ph.D., svému vedoucímu práce, za nasměrování, jak vést bakalářskou práci, a dále za jeho vstřícné vedení a spolupráci. Dále bych chtěla upřímně poděkovat Irině Tsaryk, která mi byla podporou po celou dobu mého studia. V neposlední řadě patří obrovské poděkování Patricii Švadlenkové, která mě při vytváření této práce nekonečně podporovala a inspirovala.

Anotace

Bakalářská práce zkoumá tvorbu skladatele Alfreda Schnittkeho z perspektivy Západu a Východu. Práce odhaluje vztah k Schnittkeho tvorbě v éře SSSR, vliv politického kontextu na skladatele i vnímání Schnittkeho tvorby západními muzikology a veřejností. Zvláštní pozornost v práci je věnována polystylovosti, která je neoddělitelně spojená se jménem skladatele. Na základě analýzy se odhalují rozdíly ve vidění polystylovosti v dílech Schnittkeho a při hodnocení jeho tvorby.

Klíčová slova: Schnittke, polystylovost, SSSR, Západ

Annotation

The bachelor thesis explores the work of the composer Alfred Schnittke from the perspective of the West and the East. The thesis reveals the attitude to Schnittke's work in the USSR era, the influence of the political context on composers and the perception of Schnittke's work by Western musicologists and the public. Particular attention in the work is paid to polystylism, which is inextricably linked with the name of the composer. Based on the analysis, differences in the vision of polystylism in the works of Schnittke and in the evaluation of his work are revealed.

Keywords: Schnittke, polystylism, USSR, West

Obsah

Úvod....6
1 Osobnost Alfreda Schnittkeho....7
1.1 Informace, biografické údaje, původ....7
2 Schnittke a postmodernismus....9
2.1 Pojem polystylovost....11
2.2 Schnittkeho chápání polystylovosti....11
2.2.1 Seznam polystylových děl Alfreda Schnittkeho....12
3 Osud skladatelovy tvorby v SSSR....14
3.1 Život hudebníků doby SSSR....14
3.2 Vztah k tvorbě Alfreda Schnittkeho v SSSR....14
3.2.1 Vnímání muzikologů....14
3.2.2 Hodnocení ze strany státu....16
3.3 Filmová hudba Alfreda Schnittkeho....19
4 Vnímání tvorby Alfreda Schnittkeho na Západě....21
4.1 Vnímání tvorby sovětských skladatelů na Západě....21
4.2 Vztah k tvorbě Alfreda Schnittkeho na Západě....22
4.2.1 Hodnocení západních muzikologů....22
4.2.2 Hodnocení veřejnosti a uznání....24
5 Porovnání reflexí....26
Závěr....28
Resumé....29
Summary....29
Seznam literatury:....30
Přílohy....32

Úvod

Předmětem mé bakalářské práce je reflexe tvorby Schnittkeho z perspektiv Východu a Západu s důrazem na polystylovost, která je typickým znakem Schnittkeho tvorby. Bakalářská práce má tedy za cíl popsat a prozkoumat, jaký byl postoj k tvorbě Alfreda Schnittkeho v SSSR, jak vznikala jeho tvůrčí cesta v tomto politickém prostředí a porovnat s tím vnímání hudby Schnittkeho na Západě.

Alfred Schnittke je jedním z nejvýraznějších představitelů hudebního umění 20. století. Zájem o tohoto skladatele neutichá, objevují se nové články a vědecké studie, knihy. Většina těchto publikací je napsána v ruštině a angličtině. Ve své práci používám převážně zdroje v ruštině.

Mnoho publikací se zaměřuje na roli Schnittkeho v postmodernistické hudbě, jeho chápání polystylovosti a analýzu jeho tvorby, zatímco kontext a vnímání tvorby nejsou dostatečně prozkoumány.

V první kapitole zmiňuji obecné informace a biografické údaje o skladateli. Druhá kapitola je věnována Alfredu Schnittkemu jako představiteli postmodernismu v hudbě. Popisuji, jak skladatel přišel k polystylovosti a uvádím jako příklad skladby *Concerto Grosso č. 1* a *Třetí smyčcový kvartet*. Dále odhaluji pojem polystylovosti a podrobně rozebírám Schnittkeho chápání tohoto jevu. Třetí kapitola je věnována vnímání tvorby Alfreda Schnittkeho na Východě. Kapitola začíná obecnou představou o životě skladatelů v SSSR, poté podrobně rozebírám vztah ke skladateli a jeho tvorbě s příklady reakcí na jeho díla. Dále hovořím o filmové tvorbě Schnittkeho, která byla úzce spojena s jeho postavením mezi skladateli a s jeho objevem polystylovosti. Protikladem je čtvrtá kapitola, kde podrobně rozebírám vztah k tvorbě Schnittkeho na Západě. Mimo jiné věnuji pozornost vnímání tvorby sovětských skladatelů. V poslední páté kapitole porovnávám obě reflexe a na základě toho vyvozuji závěry.

Pro zjištění rozdílů ve vnímání hudby Schnittkeho používám seznamy skladeb, které západní a ruští muzikologové označují za polystylové. Při sestavování seznamů používám spoustu literatury, ale vycházím primárně z dvou publikací, a to jsou *Alfred Schnittke* za autorstvím Valentiny Holopovové a Jevgenii Chigarevové a *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke* od muzikologa Jean-BenoîtJ Tremblaye.

Důvodem výběru tohoto tématu pro mou bakalářskou práci je můj velký zájem o hudbu daného skladatele. Alfred Schnittke je jednou z klíčových postav v postmodernistické hudbě, a proto studium jeho tvorby považuji za aktuální.

1 Osobnost Alfreda Schnittkeho

Alfred Schnittke, vynikající sovětský skladatel a hudební inovátor, zanechal výraznou stopu ve světě moderní klasické hudby. Narozený v roce 1934 v Sovětském svazu byl Schnittke svědkem různých tragických událostí a sociokulturních změn. Skladatelova životní cesta byla plná tvůrčích výzev, jeho hudba čelila omezením sovětské cenzury, ale Schnittke se bez ustání řídil svou uměleckou vizí. Události 20. století, ať už politické otřesy nebo války, formovaly charakter a tvůrčí cestu Alfreda Schnittkeho, inspirovaly ho k tvorbě děl, která se stala nedílnou součástí kulturního dědictví a odrážela složité skutečnosti doby, ve které žil.

1.1 Informace, biografické údaje, původ

Skladatel Alfred Garrijevič Schnittke se narodil 24. listopadu 1934 ve městě Engels. Jeho otec Harry Viktorovič Schnittke byl židovského původu, narodil se v Německu a mluvil perfektně tamním jazykem, což mu pomohlo stát se překladatelem a novinářem při přestěhování do Sovětského svazu ve 20. letech. Skladatelova matka Maria Josifovna Vogel byla učitelkou němčiny a později pracovala jako redaktorka v novinách. Rodiče Schnittkeho mezi sebou mluvili německy a prvním jazykem skladatele byla právě němčina. Otázka jeho národnosti byla pro Schnittkeho složitá a trápila ho celý život. Hned po vypuknutí války se cítil jako Žid, ale současně jako Němec, nicméně myslel rusky a žil v Sovětském svazu. „*Pro mě válka definovala pocit dvojité nepohodlnosti: byl jsem nepohodlný jako Žid i jako Němec*“[1].

Po válce byl otec Schnittkeho poslán do Vídně, kde pracoval jako překladatel a korespondent. Právě ve Vídni začala hudební výchova budoucího skladatele, bral hodiny klavíru a začal skládat hudbu. Po dvou letech se vrátil do Moskvy, zapsal se na učiliště Říjnové revoluce na dirigentskou fakultu. V roce 1958 skladatel absolvoval Moskevskou konzervatoř v oboru kompozice a později i postgraduální studium, což mu umožnilo pracovat na konzervatoři dalších deset let. Během studia na konzervatoři Alfred Schnittke rozšiřoval své znalosti o moderní klasické hudbě, a to se samozřejmě neobešlo bez vlivu Edisona Denisova. V roce 1963 došlo k významné události, do Moskvy přijel italský skladatel Luigi Nono. Podle Schnittkeho vzpomínek bylo setkání s Nonem rozhodujícím momentem pro jeho tvorbu, od té chvíle se věnoval studiu partitur nové hudby. Schnittkeho díla z let 1962–1968 jsou psány převážně v serialistické technice. Později však skladatel začíná hledat nové cesty své tvorby. Nadále používá serialistickou techniku, ale používá ji volně jako prostředek k vyjádření uměleckého záměru.

Od poloviny 60. let intenzivně píše hudbu k filmům a spolupracuje se známými režiséry. Nejvýznamnějšími díly byla hudba k filmům *Agonie* (1981), *Běloruské nádraží* (1970), *Výstup* (1976).

Hudebně se skladatel ocitl v rozkolísané situaci. Na jedné straně aktivně využíval moderní techniky kompozice, na druhé straně pracoval s primitivnějšími žánry ve filmové hudbě. Skladatel přichází s ústřední myšlenkou své tvorby, pro kterou používá termín polystylovost.

[1] ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0, s. 23

V polovině 70. let se Schnittke v důsledku osobní krize ponoří do duchovní a filozofické literatury. To se odráží v jeho tvorbě. Díla z tohoto období lze označit za klidná a meditativní. V roce 1975 bylo dokončeno *Requiem*, jedno z nejvýznamnějších děl pozdního duchovního období.

V roce 1977 se Schnittke vydal na turné na Západ. V Sovětském svazu se jeho skladby, stejně jako skladby jeho kolegů Gubajduliny a Denisova, prakticky nehrají. Bylo to jeho první turné, předtím mu bylo všemožně bráněno cestovat do zahraničí na festivaly s vlastními skladbami.

V 80. a 90. letech se zájem o Schnittkeho hudbu zvyšuje. Největší tuzemští hudebníci často hrají jeho skladby ve svazu i v zahraničí. V této době skladatel vytváří *Druhou* a *Třetí symfonii*, *Faust-kantátu Sied nüchtern und wachet*.

V důsledku duchovního hledání Schnittke přijímá křest. Pod vlivem této události vzniká *Symfonie č. 4*, ve které je hlavní myšlenkou soužití a pospolitost různých náboženství.

V roce 1987 byl Alfredu Schnittkemu udělen čestný titul zasloužilé osobnosti umění RSFSR. Objevila se možnost volně cestovat do zahraničí. Nyní se skladatel mohl zúčastnit zkoušek a představení svých skladeb.

V roce 1990 skladatel se svou rodinou získává dvojí občanství a stěhuje se do Hamburku, kde plodně pracuje a podílí se na kulturním životě Západu až do své smrti 3. srpna 1998.

2 Schnittke a postmodernismus

Hudební kultura poslední třetiny 20. století je komplexním fenoménem, který se vyznačuje četnými experimenty, odmítáním elitářství klasické hudby, eklektismem a přehodnocením zavedených norem. Lze říci, že hudební postmodernismus je jakousi vzpourou proti zavedeným kánonům v hudbě. Postmodernističtí skladatelé často používají různé styly a žánry, míchají a vytvářejí nový zvukový jazyk. Jméno Alfreda Schnittkeho úzce souvisí s termínem polystylovost, který poprvé zmínil ve své studii *Polystylové tendence v moderní hudbě*[2]. A i když se rysy této metody v hudbě často používaly, Schnittke mu dal definici a stal se nejvýraznějším představitelem tohoto směru ve druhé polovině 20. století. Pod polystylovostí v úzkém významu Schnittke rozumí konkrétnímu druhu skladatelské techniky spojené se zahrnutím citací, hrou stylů, splétáním různých žánrů atd. V polystylovosti skladatel našel ten univerzální hudební jazyk, o který dlouho usiloval.

Prvky polystylovosti v Schnittkeho tvorbě lze vysledovat od *První symfonie*, která zahrnuje citace Haydna, Beethovena, Chopina, Čajkovského[3]. V hudbě lze slyšet všechny druhy stylů a směrů od starých chorálů po valčíky a jazzové melodie. Jedním z nejvýznamnějších děl, kde je myšlenka polystylovosti odhalena nejlepším způsobem, je *Concerto Grosso č. 1* (1977). V tvorbě Alfreda Schnittkeho hraje toto dílo důležitou roli, je to svérázný výrok o jeho estetice a rysech stylu. Skladatel přistupuje ke starodávnému žánru jistě ne náhodou. Skladatel tak mohl vytvořit narážky na houslovou hudbu Corelliho, Vivaldiho, Bacha, představit stylistický materiál oné doby.[4] V budoucnu se bude skladatel nejednou k tomuto žánru obracet. V *Concertu Grossu č. 1* odhaluje přednosti polystylovosti, ke které Schnittke poznamenal: „*rozšíření kruhu expresivních prostředků, možnost integrace nízkého a vysokého stylu*“.[5] Ve vrcholné části dílu Rondo se objevuje hlavní téma, které je postaveno na melodiích z období baroka (viz Př. 1.1). Poté slyšíme expresivní Tango a jednoduchou melodii v barvě preparovaného klavíru (viz Př.1.2, 1.3). Tato kontrastní kombinace plně odhaluje myšlenku polystylovosti.

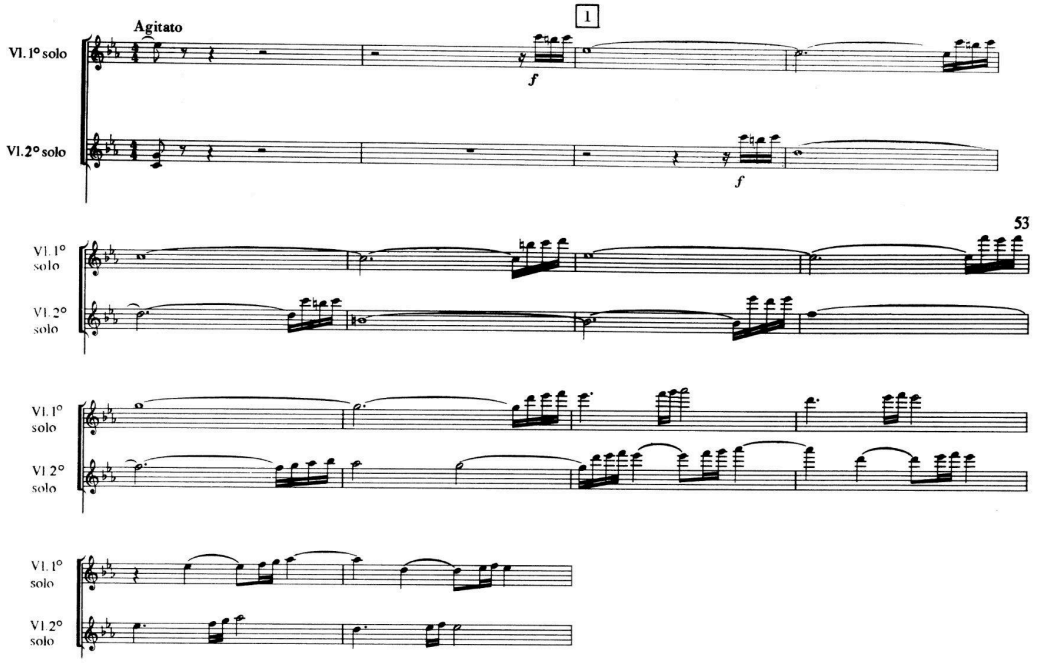
[2] ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0, s. 143–146

[3] ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8, s. 106

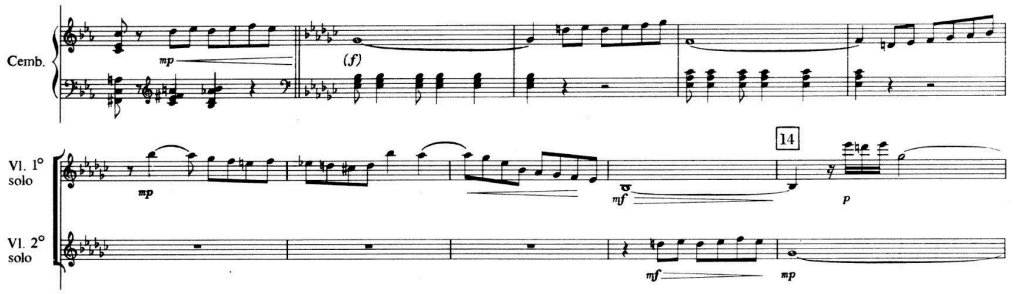
[4] ХОЛОПОВА В., ЧИГАРЁВА Е. Альфред Шнитке, s. 122

[5] Ibid., s. 40

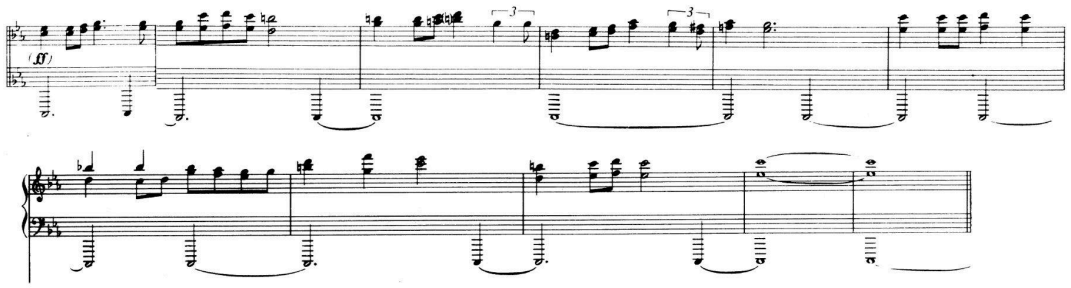
V
Rondo



Př. 1.1 Concerto Grosso č. 1, pátá část, takty 1–14, rondové barokní téma



Př. 1.2 Concerto Grosso č. 1, pátá část, takty 90–98, tango



Př. 1.3 Concerto Grosso č. 1, pátá část, takty 190–198, jednoduchá píseň

Třetí smyčcový kvartet Alfreda Schnittkeho je brilantním příkladem jeho zralého polystylového jazyka. Celý kvartet je postaveno na třech citacích: *Stabat Mater* Orlanda di Lassa, *Grosse fuge* Beethovena a slavný Šostakovičův anagram DSCH[6]. Kontrasty vzniklé spojením starého s novým, hudební originalita a exprese tvoří podstatu Schnittkeho tvorby. S extrémně heterogenním tematickým materiálem, přímými citacemi a skrytými monogramy se kvartet jeví jako typické postmoderní dílo[7].

2.1 Pojem polystylovost

Popis polystylovosti lze častěji nalézt ve spisech sovětských a ruských muzikologů. Jurij Nikolajevič Holopov popisuje polystylovost jako záměrné spojení různých stylistických prvků v jednom hudebním díle[8]. Nejkomplexnější a nejpřesnější definici pojmu polystylovosti udělala E. Chigareva: „*polystylovost je kompoziční technika, která je založena na spojení dvou nebo více stylových modelů v kontrastním nebo doplňujícím poměru v jednom díle*.“[9]

V Západní muzikologii se můžeme setkat s konceptem polystylovosti například v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, kde se pojem používá spíše v kapitolách o skladatelích a samostatně se nerozeznává. Také pojem polystylovost lze nalézt ve vědeckých publikacích souvisejících se Schnittkem, například v práci Gavina Dixona *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5*. Autor pouze podrobně popisuje a rozebírá chápání polystylovosti skladatelem.

Popis polystylovosti v české muzikologické literatuře lze nalézt vzácně. S tímto pojmem se setkáme v knize Miloše Navrátila *Hudba 20. století*: „*Zajímavými a snad i plodnými pokusy o řešení vývojové krize jsou díla polystylové hudby, volně přiřazující k sobě plochy různého stylového zaměření i historického původu v celkově působivém hudebním tvaru, souhrnu tzv. postmodernismu.*“[10] Naďa Hrčková ve své knize *Dějiny hudby 20. století*[11] popisuje polystylovost jako jev 60.–90. let 20. století, typický pro postmoderní hudbu. Ve své práci reflektuje polystylovost v souvislosti s Alfredem Schnittkem, jelikož tento pojem je především spojen s jeho studií *Polystylové tendence v moderní hudbě*.

2.2 Schnittkeho chápání polystylovosti

Schnittke dospěl ke konceptu polystylovosti v důsledku své dlouhé a nucené práce jako skladatel filmové hudby. Souhra stylů mu dala východisko z obtížné situace, kdy byl skladatel nucen kombinovat skládání vážné a filmové hudby. Poprvé tuto techniku Schnittke použil při práci na filmu *Skleněný*

[6] ANDREICA, Oana, 2012. Alfred Schnittke's polystylistic journey – the third string quartet. Romania: In Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica 57/1, s. 107–108

[7] Ibid., s. 108

[8] ХОЛОПОВ, Ю. Н. Полистилистика // Большая российская энциклопедия. Том 26. Москва, 2014, s. 683

[9] ЦЕНОВА, В. С. Теория современной композиции. Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. ISBN: 5-7140-0309-8, s. 431

[10] NAVRÁTIL, Miloš. Hudba 20. století, Praha 2001, s. 575

[11] HRČKOVÁ, Naďa a kolektiv, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Ikar Praha 2007, s. 49–50

akordeon.[12] Tento fenomén v hudbě existoval dlouho předtím, než se objevil samotný koncept. Dalším skladatelem, který tuto techniku aktivně používal, byl italský skladatel Luciano Berio. Téměř ve stejnou dobu byly napsány *Symfonie* z roku 1968 a *První symfonie* Alfreda Schnittkeho, jejíž partitura byla připravena ve stejném roce. Základem obou skladeb byla polystylovost. Samotný pojem a vývoj konceptu však patří Schnittkemu. Výsledky práce skladatel představil 8. října v roce 1971 na kongresu Mezinárodní hudební rady, kde přečetl svou studii *Polystylové tendence v moderní hudbě*.[13] Schnittke chápal polystylovost jako systém, který spojuje určitý komplex kompozičních prostředků a soubor estetických nápadů tvorby. Především skladatel mluví o polystylovosti jako o metodě, jejíž základem je hra asociací a záměrné prolínání hudebních epoch a prostorů, spojení individuálního skladatelského stylu s prvky cizích stylů. „*Když už mluvíme o polystylovosti, mám na mysli i techniky použití prvků cizího stylu. Zde je třeba rozlišit dva protichůdné principy: princip citace a princip narážky. Princip citace se projevuje v celé škále technik, od citací stereotypních prvků cizího stylu, který patří do jiné doby nebo jiné národní tradice (charakteristické melodické intonace, harmonické sekvence, kadence) a do přesných nebo přepracovaných citát.*“[14] Jako příklady Schnittke uvádí *Houslový koncert* Albana Berga, kde je citován bachovský chorál, stejně jako Šostakovičovo *Klavírní trio*, kde passacaglia cituje styl hudby 18. století. „*Princip narážky se projevuje v jemných náznacích a nesplněných slibech na hraně citace, ale nepřekračuje ji.*“[15]

Schnittke považuje polystylovost nejen za kompoziční techniku, tento koncept se stává označením pro estetickou ideologii tvorby, která je založena na kombinaci „vysokého“ a „průměrného“ umění.[16] Skladatel ve své studii poukazuje na to, že součinnost stylů je zcela přirozeným fenoménem vývoje hudebního umění.[17] Schnittkeho vědecká činnost položila základy pro pozdější studium polystylovosti.

2.2.1 Seznam polystylových děl Alfreda Schnittkeho

Aby bylo možné zjistit, která díla Alfred Schnittke považoval za polystylová, je nutné obrátit se na jeho rozhovory a výroky o jeho skladbách. Hlavními zdroji pro tuto kapitolu byly knihy *Годы неизвестности Альфреда Шнитке* od autora Dmitrije Schulgina[18], kde Schnittke uvažuje o svých dílech napsaných před rokem 1976, a *Беседы с Альфредом Шнитке* za autorstvím Alexandra Ivaškina[19], kde kniha představuje rozhovory se skladatelem v letech 1985 až 1992. V některých případech Schnittke přímo ukazuje na polystylovost v svých skladbách. O *Sonátě pro housle č. 2* mluví jako o díle, kde „*vznikl nápad sladit styly do šokujícího kontrastu“.*[20] O polystylovosti v *První symfonii* a v *Concertu Grossu č. 1* skladatel mluví přímo a tato díla jsou považována za vrchol polystylového období Schnittkeho tvorby. Ve vztahu

[12] rež. Andrei Khrzhanovsky, 1968

[13] Seznámit se se studií můžeme v knize Rozhovory s Alfredem Schnittkem od Alexandra Ivaškina, protože studie nebyla publikována ani zařazena do sbírky všech článků, které byly prezentovány na konferenci v roce 1971.

[14] ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0, s. 143

[15] Ibid., s. 144

[16] Ibid., s. 145

[17] Ibid., s. 145

[18] ШУЛЬГИН, Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Москва: Деловая лига, 1993. ISBN 5-86183-004-5

[19] ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0

[20] Ibid., s. 51

k ostatním dílům poskytuje pouze stručné komentáře, na základě kterých můžeme vyvodit závěr o přítomnosti polystylovosti ve skladbách. Například Schnittke mluví o „*montáži obrovského množství citátů*“[21] v *Concertu Grossu č. 3*. V případě, kdy se Schnittke v rozhovoru nezmínil o nějakém díle nebo není dostatečný důvod tvrdit, že ho skladatel vnímá jako polystylové, jsem dílo do seznamu nezařadila.

1. *Sonáta pro housle č. 2 Quasi una Fantasia* (1968). Premiéra 1969, Kazaň.

2. *Serenáda pro pět hudebníků* (1968). Premiéra 1969, Moskva. A. Melnikov, L. Michajlov, R. Gabdullin, B. Berman, M. Penarskij.

3. *Symfonie č. 1* (1969–1972). Premiéra 1974, Gorkij. Dir. Gennady Rozhdestvensky, Gorkij filharmonický orchestr.

4. *Concerto Grosso č. 1* pro dvoje housle, cembalo, preparovaný klavír a smyčcový orchestr (1976–1977). Premiéra 1977, Leningrad. Gidon Kremer, Tatiana Gridenko, Yuri Smirnov, Leningradský komorní orchestr.

5. *Concerto Grosso č. 3* pro 2 housle, cembalo a 14 strunných nástrojů (1985). Premiéra 1985, Moskva. Litevský komorní orchestr, dir. S. Sondeckis, sólisté O. Krysa, T. Gridenko.

6. *Smyčcový kvartet č. 3* (1983). Premiéra 1984, Moskva. O. Krysa, N. Zabavnikov, F. Druzhinin, V. Fejgin.

7. *Koncert pro housle č. 4* (1984). Premiéra 1984, Západní Berlín. Symfonický orchestr Západního Berlína, dir. Christoph von Dohnányi, sólista Gidon Kremer.

8. *Symfonie č. 2* St. Florian (1979) pro sólisty, komorní sbor a symfonický orchestr. Premiéra 1980, Londýn. Symfonický orchestr a sbor BBC, dir. G. Rožděstvenskij.

9. *Tři madrigaly* pro soprán, housle, violu, kontrabas, vibrafon a cembalo (1980). Premiéra 1980, Moskva. N. Li, L. Ignatieva, I. Bohuslavskij, N. Gorbunov, V. Grishin, V. Kaplenya, dir. G. Rožděstvenskij.

10. *Moz-Art a la Haydn* pro dvě housle a komorní orchestr (1983). Premiéra 1983, Tbilisi. Gruzínský komorní orchestr, L. Isakadze.

11. *Symfonie č. 3* (1981). Premiéra 1981, Lipsko. Orchestr Gewandhausu, dir. K. Mazur.

12. *Symfonie č. 5 = Concerto Grosso № 4* pro hoboj, housle, cembalo a symfonický orchestr (1988). Premiéra 1988, Amsterdam. Královský orchestr Concertgebouw, dir. Riccardo Chailly.

13. *Trio sonáta* pro komorní orchestr (1987). Premiéra 1987, Moskva. Orchestr Moskevské sólisty, dir. Y. Bashmet.

[21] ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0, s. 56

3 Osud skladatelovy tvorby v SSSR

3.1 Život hudebníků doby SSSR

V éře SSSR byl život hudebníků úzce spjat se sociálními a politickými reáliemi doby, s omezeními a zásahy státu do umění. Hudba byla důležitým nástrojem ideologie a mnoho hudebníků čelilo cenzuře a požadavkům na splnění oficiální ideologie státu.

V roce 1932 byl založen Svaz skladatelů SSSR, který se stal hlavním organizačním a cenzurním orgánem sovětské hudby. Ve stalinských dobách nebyla podporována příliš experimentální hudba, nedostupná pro obyčejného člověka. V novinách se objevovaly zdrcující články (*Chaos místo hudby* atd.), provedení nepohodlných děl bylo na dlouhou dobu zastaveno. Takové reakce ze strany Svazu skladatelů značně komplikovaly život a tvorbu mnoha známým skladatelům.

V 60. letech se v sovětském hudebním prostoru začínají objevovat skladatelé úzce spjatí s avantgardními proudy, zejména Alfred Schnittke. Skladby mnoha skladatelů, kteří experimentují s hudebními styly a nesplňují standardy, byly téměř neprováděny.

V letech 1948 až 1991 byl vedoucím Svazu skladatelů Tikhon Khrennikov. Jeho vliv na rozvoj sovětské hudby byl významný, ale často spojený s omezeními a cenzurou. Aktivně podporoval ideologické standardy, což z něj udělalo kontroverzní postavu v dějinách sovětské hudby. Všemožně bránil šíření moderní hudby, aktivně propagoval tradičnější a srozumitelnější hudbu. Mnoho skladatelů bylo označeno za nepohodlné, včetně Alfreda Schnittkeho.

3.2 Vztah k tvorbě Alfreda Schnittkeho v SSSR

3.2.1 Vnímání muzikologů

Tvorba Alfreda Schnittkeho je v centru pozornosti muzikologů, o něm píšou monografie, články, dizertace. V roce 1990 byla vydána první monografie o skladateli, kniha *Alfred Schnittke*, kterou napsaly V. Holopova a E. Chigareva.[22] Základem byla teoretická analýza všech hlavních děl. Na základě této analýzy můžeme sestavit seznam skladeb, které autorky knihy považují za polystylové.

[22] ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8, s. 215

1. *Sonáta pro housle č. 2 Quasi una Fantasia* (1968). Premiéra 1969, Kazaň.

2. *Serenáda pro pět hudebníků* (1968). Premiéra 1969, Moskva. A. Melnikov, L. Michajlov, R. Gabdullin, B. Berman, M. Penarskij.

3. *Symfonie č. 1* (1969–1972). Premiéra 1974, Gorkij. Dir. Gennady Rozhdestvensky, Gorkij filharmonický orchestr.

4. *Requiem* z hudby k Schillerovu dramatu Don Carlos pro sólisty, smíšený sbor a instrumentální soubor (1972). Premiéra 1977, Budapešť. Codai chorus.

5. *Concerto Grosso č. 1* pro dvoje housle, cembalo, preparovaný klavír a smyčcový orchestr (1976–1977). Premiéra 1977, Leningrad. Gidon Kremer, Tatiana Gridenko, Yuri Smirnov, Leningradský komorní orchestr.

6. *Koncert pro klavír a smyčce* (1979). Premiéra 1979, Leningrad. Symfonický orchestr Leningradské filharmonie, dir. A. Dmitrijev, sólista V. Krainev.

7. *Symfonie č. 3* (1981). Premiéra 1981, Lipsko. Orchestr Gewandhausu, dir. K. Mazur.

8. *Smyčcový kvartet č. 3* (1983). Premiéra 1984, Moskva. O. Krysa, N. Zabavnikov, F. Druzhinin, V. Fejgin.

9. *Koncert pro housle č. 4* (1984). Premiéra 1984, Západní Berlín. Symfonický orchestr Západního Berlína, dir. Christoph von Dohnányi, sólista Gidon Kremer.

10. *Concerto Grosso č. 2* pro housle, violoncello a symfonický orchestr (1981–1982). Premiéra 1982, Západní Berlín. Symfonický orchestr Západoberlínské filharmonie, dir. O. Sinopli, sólisté O. Kagon, N. Gutman.

V. Holopova však píše, že *Concerto Grosso č. 1* je „*jedinou plně dědičnou a rozvíjející se tradicí polystylovosti*“.[23]

V článku *Cizí slovo ve skladatelské tvorbě: Alfred Schnittke a Nikolaj Kondorf* se Eugenie Chigareva snaží aplikovat koncept M. Bachtina *cizí slovo* převzatý z filologie na hudební umění.[24] Tento koncept je v souladu s principem polystylovosti, kde se aktivně používají citace, narážky, monogramy. Porovnáním tvorby dvou skladatelů autorka dospěla k závěru, že zatímco oba skladatelé používají citace, koláže a další techniky, v případě Alfreda Schnittkeho lze hovořit právě o polystylovosti (díla N. Kondorfa označila za monostylovost), protože kombinace citátů v jeho skladbách tvoří kontrast. „*Zdá se, že v hudbě Schnittkeho lze vidět dvouhlasé slovo s kontrastními hlasy*“.[25] Podobné vnímání polystylovosti vysvětluje, proč autorky knihy nepovažují *Concerto Grosso č. 3* za polystylové. „*I když zde zaznívají citáty z různých epoch, nejedná se o polystylovost, protože zde není žádný stylistický protiklad.*“[26] Symfonie č. 2 také nepatří k polystylovým skladbám. „*Navzdory dialogu, který je zde tak typický pro Schnittkeho, a dokonce i skrytému*

[23] ХОЛОПОВА В., ЧИГАРЁВА Е. Альфред Шнитке. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5-85285-085-3, s. 93

[24] ЧИГАРЕВА, Евгения.«Чужое слово» в композиторском творчестве: Альфред Шнитке и Николай Корндорф. Журнал Общества теории музыки: выпуск 2019/2 (26)

[25] Ibid., s. 30

[26] ХОЛОПОВА В., ЧИГАРЁВА Е. Альфред Шнитке. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5-85285-085-3, s. 236

konfliktu, převládá objektivní a kontemplativní tón. Nové se projevuje i v hudebním jazyce skladatele: vrstvení stylistických a časových vrstev nevede k polystylovosti.“[27]

Když mluvíme o vnímání Schnittkeho tvorby v SSSR, není možné oddělit skladatele a politický kontext, ve kterém jeho tvorba vznikla. Muzikolog I. Kondakov považuje polystylovost za svérázný protest. „*Polystylovost byla způsobem, jak čelit jakýmkoli kulturně-politickým vzorům (ať už se jednalo o vnucování principů klasického nebo socialistického realismu, symbolismu nebo avantgardy), symbolizovala boj proti výlučnému uznání jenom jedněch, určitých autorit, vzorců a zákazů, dokonce vyloučení z oběhu jiných, opozičních, alternativních nebo ideologicky kompromitovaných vzorků (jména a díla, stylové trendy a ideologické, estetické principy). Obrácení k polystylovosti tedy do značné míry znamenalo tvůrčí a politický nesouhlas, dokonce někdy vědomé disidentství, fixovalo příslušnost ke kulturnímu a uměleckému undergroundu (nebo duchovní opozici), což znamená, že vyjadřovalo ideovou opozici vůči kulturně-politickému systému.“*[28]

O vnímání tvorby Schnittkeho ze strany sovětského státu a problémech, kterým skladatel čelil, je následující kapitola.

3.2.2 Hodnocení ze strany státu

V období Sovětského svazu byl vztah k Alfredu Schnittkemu napjatý. Schnittkeho díla často nezapadala do standardů socialistického režimu, skladatel používal moderní techniky, které se rozcházely s konzervativním pohledem na umění.

Prvním dílem, které se setkalo s kritikou, bylo oratorium *Nagasaki* pro mezzosoprán, smíšený sbor a symfonický orchestr.[29] Oratorium bylo napsané pro absolvování hudební akademie na verš *Nagasaki* Anatolija Safronova, který reflektuje lidskou existenci po druhé světové válce. Oratorium se vyznačuje novým hudebním jazykem, zejména pro sovětskou tvorbu. Dílo se skládá z pěti částí, kde třetí část „*V tento tíživý den*„ je středem celé kompozice. Odvážný pokus realisticky zobrazit okamžik atomového výbuchu byl předmětem diskusí. Ještě více otázek vyvolalo finále oratoria. Schnittke měl původně pro finále jinou variantu, ale pod tlakem tradic a na doporučení svého učitele Schnittke složil jinou variantu, živější, kvůli které se řešení tragédie zdá směšně rychlé. Na plénu Svazu skladatelů bylo dílo kritizováno za „*expresionismus, napodobování, zapomnění a tak dále*“.[30] Ke kritice skladby přispěl zejména Sergej Aksjuk, náměstek generálního tajemníka Svazu skladatelů. Muzikolog Jurij Korev napsal zvláštní článek, kde hledal kompoziční a ideové nepřesnosti oratoria. Přesto byla pořízena nahrávka pro rozhlasové vysílání do Japonska, které se konalo jen jednou. První veřejné provedení oratoria bylo 23. listopadu 2006 v Kapském Městě v podání Kapského filharmonického orchestru. O rok později byla pořízena nahrávka. V Rusku bylo oratorium *Nagasaki* provedeno 17. září 2019 u příležitosti skladatelova jubilea.

---

[27] ХОЛОПОВА В., ЧИГАРЁВА Е. Альфред Шнитке. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5-85285-085-3, s. 170

[28] КОНДАКОВ, И. Трагическое в советской музыке: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке. Российский государственный гуманитарный университет, вып. 7, 2010. ISBN 978-5-7281-1160-3, s. 355

[29] ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0, s. 84

[30] Ibid., s. 84

V letech 1969 až 1972 vytvořil Alfred Schnittke *Symfonii č. 1*, napsanou pro velký orchestr. Tato symfonie představuje jeden z hlavních úspěchů Schnittkeho v polystylovosti. Některé fragmenty partitury obsahují jen obecné označení, v rámci toho mohou hudebníci improvizovat, druhá část obsahuje rozsáhlou jazzovou improvizaci. Skladatel míchá avantgardu s jazzem a se zkreslenými citáty z klasiky. Během představení hudebníci nesedí tradičně na svých místech, v partituře jsou předepsány pohyby po jevišti, například odchod do zákulisí za zvuků Haydnovy *Symfonie Na odchodnou* a pak rychlý návrat pod znění zvonů. Představitelé filharmonií Moskvy a Leningradu odmítli premiéru pod nejrůznějšími záminkami, a tak poprvé symfonie zazněla ve městě Gorkij (nyní Nižnij Novgorod). Premiéra Schnittkeho symfonie vyvolala rozruch. Poté přišly dvě recenze, v jedné se psalo, že Schnittke je génius, v dalším článku samozřejmě skladateli opět nadávali. Tento případ se dostal do Moskvy a tajemník pro ideologii města Gorkij přišel o práci.

Obdivně o první symfonii mluvila Sofia Gubaidulina. „*Je to jeden z nejsilnějších zážitků, které jsme my, hudebníci a posluchači, za poslední desetiletí získali. Je to tak rozsáhlé dílo, tak silné, že si myslím, že stojí v řadě nejvýznamnějších děl, která v hudbě vůbec existují.*“[31]

Zájem o symfonii po premiéře v Gorkém byl obrovský a na Moskevské konzervatoři si také chtěli poslechnout nahrávku Schnittkeho symfonie. Zájemců bylo hodně, mnozí seděli na okenních parapetech. Druhý den ráno byl rektor konzervatoře povolán na Ústřední výbor KSSS, aby zjistil, kdo to dovolil. Jak píše Valentina Holopova, vinný student byl okamžitě vyloučen z konzervatoře.

Podle vzpomínek Holopovové po provedení *První symfonie* stála otázka vědeckého článku nebo publikace. Muzikoložka napsala velký článek, který Schnittke schválil. Článek chtěli publikovat v časopise *Hudba a Současnost*, který byl zaměřen na moderní avantgardní hudbu, ale byl odmítnut. Reakce výše stojících orgánů byla jednoznačná a nikdo nechtěl riskovat svou práci.

Příště byla symfonie provedena v roce 1975 v Tallinnu. Uvádím, co o tom říká houslista Gidon Kremer: „V *Estonsku se občas mohlo stát něco, co se v Moskvě zdálo beznadějné. Zkoušky dopadly dobře, čekání na koncert potěšilo nejen hudebníky. Hlavně se o ní mluvilo ve městě. Symfonie je už dva roky považována za pololegální dílo*.“[32]

V roce 1971 se v SSSR konalo fórum Mezinárodní hudební rady. Schnittke byl pověřen vypracováním studie o polystylovosti v moderní hudbě. Skladatel tak mohl svůj slavný koncept představit na mezinárodním fóru. Pak se ale tenhle malý článek, pouze dvě stránky, nevešel do tištěné sbírky materiálů kongresu v ruštině.

Vztah s Tichonem Chrennikovem, který byl v čele Svazu skladatelů, zůstal napjatý. Na sjezdu skladatelů v roce 1975 byl Schnittke jediný, kdo se při volbě Chrennikova na předsedu zdržel hlasování. Toto gesto bylo docela revoluční, k Schnittkemu se pak dlouhá léta nikdo neodvážil přijít a pozdravit ho na dalších schůzkách.

Na Moskevské konzervatoři se již zasloužilý skladatel Alfred Schnittke nemohl učit na katedře kompozice. Bylo mu svěřeno vyučovat pouze čtení partitur pro muzikology, což vůbec neodpovídalo

[31] ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8, s. 109

[32] Ibid., s. 110

rozsahu skladatelova talentu. Kromě toho byly uspořádány tzv. pasti. Byly organizovány diskuse o moderní hudbě, kde Schnittke nebo jiní skladatelé museli vyjádřit svůj vztah k současným tendencím v kompozici, zatímco jejich odpůrci by obhajovali tradičnější přístup. Taková akce by samozřejmě byla zaznamenána. Skladatelé, kteří situaci pochopili, se podobným akcím vyhýbali. Nakonec v roce 1972 Schnittke odešel z konzervatoře. K výročí Moskevské konzervatoře v roce 1991 vyšlo album, kde chyběly informace a dokonce i fotografie Schnittkeho.

Na konci 70. let došlo k nepříjemnému incidentu s inscenací Čajkovského *Pikové dámy*, kde byl Schnittke obviněn ze zasahování do klasiky ruské hudby. Skladatel měl upravit Čajkovského partituru. Inscenace se měla konat v Paříži, ale Ministerstvo kultury SSSR muselo dát svůj souhlas. Dirigent Algis Žiuraitis napsal nepochvalný článek, a to ještě před první zkouškou. Ve svém článku nelichotivě psal o Schnittkem a o samotné myšlence zásahu do velkého díla Čajkovského. Nakonec se inscenace neuskutečnila, Ministerstvo kultury smlouvu odmítlo podepsat. Článek byl vytištěn v novinách *Pravda*, v SSSR to bylo nejvlivnější tištěné vydání. Skladatel Alfred Schnittke, dirigent Gennadij Rožděstvenskij a divadelní režisér Jurij Ljubimov, kteří se měli na inscenaci podílet, byli povoláni na Ministerstvo kultury, kde se snažili objasnit své záměry. Kvůli skandálu bylo jméno Alfreda Schnittkeho natolik pověstné, že se i po letech novináři ptali skladatele, proč chtěl korigovat Čajkovského partituru.

V osmdesátých letech se Schnittkeho sláva a popularita zvýšila jak v SSSR, tak po celém světě. Jeho hudba se stále častěji ozývala v sále Moskevské konzervatoře, Schnittke měl své posluchače, kteří si nenechali ujít premiéru jeho děl. Když se na začátku 80. let konalo první představení *Druhé symfonie*, vyvolalo to obrovský rozruch. Muzikoložka Valentina Holopova vzpomíná, jak se její studentka odpoledne nenápadně vplížila do zákulisí, vlezla do krabice a nehybně tam seděla čtyři hodiny před začátkem koncertu. Podle toho lze posoudit, jak velká byla touha publika dostat se na koncert.[33]

Bylo možné pozorovat postupnou změnu postoje ke skladateli. Schnittkeho pozice ve Svazu skladatelů se stala závažnější, v roce 1981 byl zvolen členem prezidia Sovětského svazu skladatelů, vedl Komisi komorní a symfonické hudby, kde se konaly diskuse o nových skladbách. I přesto se ale ke skladateli zachovala nedůvěra a nepřízeň. Po vynikající premiéře opery *Příběh doktora Johanna Fausta* zakázali natočit rozhovor se Schnittkem pro hlavní televizní kanál. Během natáčení filmu o režisérovi Andreovi Khrzhanovském, se kterým skladatel úzce spolupracoval, bylo zakázáno ukazovat tvář Schnittkeho, takže byl natočen pouze zezadu.

V roce 1984 bylo Alfredu Schnittkemu 50 let. Žádné tituly a ocenění Schnittke nevyhledával, pouze se konala malá akce z iniciativy jednoho z členů Svazu skladatelů.

Od roku 1985 probíhala perestrojka. Lidé se osvobodili od četných zákazů, mnozí se těšili na změnu. V zahraničí se konaly četné hudební festivaly Schnittkeho, zároveň Svaz skladatelů nezrušil svůj nevyslovený zákaz pořádání festivalů jeho hudby. V roce 1987 byla Schnittkemu přidělena státní cena RSFSR, bylo to první oficiální uznání. Duch svobody perestrojky byl cítit především díky objeveným možnostem svobodného cestování do zahraničí. Nyní mohl Schnittke slyšet výkony svých skladeb nejen na území Sovětského svazu.

[33] ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8, s. 152

V roce 1990 byla vydána první monografie o skladateli, kniha *Alfred Schnittke* za autorstvím Valentiny Holopovové a Jevgeniji Chigarevové. Trvalo několik let, než byla kniha konečně vydána. V letech 1993–1994 bylo vydáno několik nejdůležitějších knih a publikací včetně jedné z nejdůležitějších knih *Rozhovory s Alfredem Schnittkem* od Alexandra Ivaškina. Tato kniha se stala jakousi zpovědí skladatele.

První hudební festival Schnittkeho se konal v roce 1994 v Moskvě. Sám skladatel se bohužel kvůli zdravotním problémům nemohl zúčastnit. Na festivalu zahráli tak slavní interpreti, jako Mstislav Rostropovič, Gidon Kremer, Jurij Bašmet, Michail Pletnev a další. V článku o tomto festivalu Valentina Holopova napsala, že hudba Schnittkeho získává status živé klasiky.

19. června 1998 ve Velkém sále Moskevské konzervatoře předal primátor Moskvy Jurij Lužkov cenu manželce Alfreda Irině, protože skladatel byl v Německu a nemohl přijet kvůli zdravotnímu stavu. Na ceremoniálu pak zazněla jeho *Devátá symfonie*, která byla posledním skladatelovým dílem. Ve stejném sále se po pouhých dvou měsících konal rozlučkový koncert.

Již po skladatelově smrti bylo v roce 2000 otevřeno muzeum Schnittkeho, jménu Alfreda Schnittkeho bylo uděleno Moskevskému Státnímu hudebnímu institutu a Saratovské filharmonii. V rodném městě skladatele Engelse byl postaven pomník.

Schnittke je dnes jedním z nejčastěji hraných skladatelů. U příležitosti 90. výročí narození skladatele se budou konat velké akce. Jeden z nejvýznamnějších sovětských skladatelů konečně dostal zasloužené uznání.

Abych to shrnula, tvorba Alfreda Schnittkeho se setkala s ostražitým postojem sovětské vlády, s omezeními a zákazy provádění jeho skladeb. Skladatelovi kolegové a veřejnost však chápali Schnittkeho talent. Navzdory spíše pasivnímu politickému postoji byl skladatel v jistém smyslu symbolem odporu. Za Schnittkeho života projevili sovětští muzikologové obrovský zájem o jeho tvorbu, snažili se psát a publikovat články, publikace, knihy. Nyní ruští muzikologové pokračují ve zkoumání jeho děl. Na konci svého života si skladatel získal zasloužené uznání a nyní je uznáván jako jeden z nejvýznamnějších skladatelů.

3.3 Filmová hudba Alfreda Schnittkeho

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, Schnittkeho skladby nebyly prováděny pravidelně, již ohlášené koncerty byly často zakázány a zrušeny. Skladatel se živil vyučováním na konzervatoři, ale jeho finanční situace ho donutila hledat jiné možnosti výdělku. Schnittke začal skládat hudbu pro největší státní filmovou společnost Mosfilm. Skládání hudby k filmům bylo pod zvláštním dohledem, protože Schnittke byl z ideologického a politického hlediska považován za nespolehlivého skladatele. Schnittke však dokázal situaci otočit ve svůj prospěch. Jeho skladby, které jsou považované za vážnou hudbu, musely být schváleny Svazem skladatelů, ale hudba, která byla napsaná k filmům, neměla být tomuto postupu podrobena. Sám Schnittke poznamenal, že z práce v kině udělal svou laboratoř, kde mohl experimentovat se zněním. Právě při práci na filmové hudbě Schnittke poprvé vynalezl koncept polystylovosti.

V roce 1968 zaujalo vysílání Schnittkeho *Prvního koncertu pro housle* v rádiu slavného režiséra a animátora Andreje Khrzhanovského, který ho později požádal, aby s ním spolupracoval na filmu *Skleněný akordeon*. Slavný alegorický film o osudu umění je celý postaven na použití různých koláží výtvarného umění. Obrazy umělců Reného Magritta a Salvadora Dalího koexistovaly s obrazy Hieronyma Bosche, Francesca Goyi, Sandra Boticelliho. Myšlenka polystylovosti byla pro tento film velmi vhodná, skladatel dokázal spojit různé epochy a styly pomocí hudby. „*V tomto filmu ožívá obrovské množství postav světového výtvarného umění od Leonarda da Vinciho po současné umělce, jako je Magritt, Dalí a mnoho dalších. To vše působilo velmi zvláštním dojmem a zdálo se, že je nespojitelné. Nedovedl jsem si představit, jak by se z toho dalo něco udělat. Režisérovi se to však podařilo. A to mě přivedlo k myšlence, že pravděpodobně i v hudbě je možné podobné kaleidoskopické spojení různých prvků a může to mít velmi silný účinek.*“[34] Svou hudbu z filmů Schnittke pak často používal ve vážných skladbách, v tomto případě ji můžeme slyšet v *První symfonii*.

Další zajímavou prací byla hudba k filmu *Agonie* (1981) režiséra Elema Klimova. Dramaturgie filmu je založena na konfrontaci kontrastních obrazů Ruska a osobnosti Grigorije Rasputina jako projevu zla, které zaútočilo na zemi.[35] V Agonii používá Schnittke různé prostředky ke zvýšení emočního napětí: sonický koncept, klastry, nahrané zvuky světa (hlasy ptáků, klepání kol, skřípání vozíků atd.). Film používá řadu citátů ruských lidových písní, ukolébavek, cikánských motivů a dokonce i církevního zpěvu. Úryvky z hudby k tomuto filmu pak skladatel použil v řadě svých skladeb. Slavné groteskní Tango je slyšet v *Concertu Grossu č. 1*, motiv smrti slyšíme v *Koncertu pro violoncello č. 2*, který vznikl v roce 1990.

Schnittke se snažil pracovat na filmech, které ho zajímaly a kde byly pro něj zajímavé úkoly. Skladatel zpočátku cítil určité rozdvojení, věřil, že ve skutečnosti odhaluje svůj potenciál pouze ve vážné hudbě, zatímco hudba pro filmy stojí zvlášť, ale později dospěl k myšlence, že je zodpovědný za vše, co napsal. Přestože práce v kinematografii byla původně jen prostředkem k přežití, sám Schnittke poznamenal, že mu tato zkušenost hodně dala. Možnost experimentovat, hledat nové hranice znění byly těmi výhodami této činnosti. Schnittke dokázal psát nejen průměrnou hudbu, ale skutečně umělecká díla.

[34] ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8, s. 91

[35] МИРОШКИНА, А. Ф. История и современность: "Агония" (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке)" Театр. Живопись. Кино. Музыка, no. 3, 2015, s. 201

4 Vnímání tvorby Alfreda Schnittkeho na Západě

4.1 Vnímání tvorby sovětských skladatelů na Západě

Vnímání tvorby sovětských skladatelů na Západě ve 20. století bylo složité a mnohostranné, odráželo různé aspekty kulturních rozdílů a ideologických rozporů mezi Východem a Západem. Muzikolog Levon Hakobian ve svém článku *Before and after Shostakovich: The western reception of soviet music* píše, že za různých okolností a v různých poměrech ze strany Západu mohly být kombinovány živý zájem, sympatie k autorům, kteří byli nuceni čelit obtížím, které jsou pro umělce svobodného světa nemyslitelné, a nedostatečné pochopení sociokulturních podmínek, ve kterých byla tato hudba vytvořena.[36]

Železná opona, která vznikla ve druhé polovině čtyřicátých let, znemožnila včasné uznání úspěchů sovětských skladatelů. Pro Západ formálně existovala správná hudba schválená režimem a svobodná. S příchodem a rozkvětem sovětské avantgardy, která přišla v letech 1960–1980, se postoj k sovětské hudbě začal postupně měnit. A i když bylo stále možné najít názor, že sovětská hudba není dostatečně radikální, hudba skladatelů jako Alfreda Schnittkeho, Sofia Gubajdulina, Edisona Denisova, Arvo Pärta začala získávat mezinárodní věhlas.

Za zmínku stojí i značná podpora ze zahraničí, mnoho děl bylo vytvořeno na zakázku a prováděno v zahraničí. Mezi taková díla patří například *Dialog* pro violoncello a sedm instrumentalistů, který byl poprvé proveden na festivalu Varšavský podzim v roce 1967, a skladba *Žlutý zvuk* pro instrumentální soubor, soprán a sbor, který byl ve Francii proveden v roce 1975.

Spolu s podporou a zájmem bylo možné vidět i jistou shovívavost při pohledu na hudbu sovětské avantgardy. Tento postoj dobře demonstruje výrok Pierra Bouleze o zaostalosti ruských skladatelů generace Gubaidulinova v rozhovoru s Michaelem Maillahem v roce 2005: „*Řeknu to upřímně, když jsem se seznámil s hudbou těchto ruských skladatelů, uvědomil jsem si, že byli až urážlivě dlouho izolováni od těch vzorků, které původně potřebovali. Jistě, snažili se to dohnat, ale jsou věci, které je třeba vědět od začátku. To je, chcete-li, otázka vzdělání – škola, a u nich to bylo příliš tradiční. Samozřejmě, že za nic nemohou, ale otevření Západu pro ně přišlo příliš pozdě.*“[37]

S nástupem perestrojky se diskriminace avantgardistů téměř zastavila, objevila se možnost svobodně tvořit, cestovat na Západ. Sovětští skladatelé se aktivně účastnili mezinárodních festivalů a pořádali premiéry svých skladeb v zahraničí. V dnešní době dědictví sovětské hudby stále zní v koncertních sálech a zájem o ni přetrvává po celém světě.

[36] АКОПЯН, Левон Оганесович. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе. Статья вторая. Москва: Вестник РХГА, 2017, № 18 (4), s. 326

[37] Ibid., s. 330

4.2 Vztah k tvorbě Alfreda Schnittkeho na Západě

Na Západě se Schnittkeho dílu dostalo uznání dříve než v SSSR, kde se jeho díla z ideologických důvodů téměř nehrála. Hodně pro popularizaci jeho hudby udělali dirigent Gennadij Rožděstvenskij, houslista Gidon Kremer, altista Jurij Bashmet, violoncellistka Natalia Gutman a další. Dalším významným jménem je Mstislav Rostropovič, který byl zbaven občanství SSSR, kvůli čemuž žil v zahraničí. Bez pomoci přátel by bylo obtížné získat povolení od Svazu skladatelů k provedení jeho skladeb. Tento spolek účinkujících pomohl představit hudbu Schnittkeho na světové scéně.

4.2.1 Hodnocení západních muzikologů

Od objevení hudby Schnittkeho na Západě projevili zahraniční muzikologové zájem o skladatelovu tvorbu, zejména o jeho polystylový koncept. Ve své práci *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke* provádí muzikolog Jean-Benoît Tremblay podrobnou analýzu polystylovosti Schnittkeho na příkladu několika významných skladatelových děl a také sleduje vývoj polystylovosti v jeho dílech, od prvních experimentů pro hudbu k filmu *Skleněná harmonika* až po pozdější skladby.[38] Na základě analýzy je možné sestavit seznam děl Schnittkeho, kde jsou vysledovány rysy polystylovosti podle západních muzikologů. Několik děl jsem do tohoto seznamu přidala na základě analýzy Schnittkeho tvorby v jiných publikacích, jako jsou *Compositional strategies in Alfred Schnittke's early polystylism*[39], *Alfred Schnittke's polystylistic journey: The third string quartet.*[40]

1. *Sonáta pro housle č. 2 Quasi una Fantasia* (1968). Premiéra 1969, Kazaň.
2. *Symfonie č. 1* (1969–1972). Premiéra 1974, Gorkij. Dir. Gennady Rozhdestvensky, Gorkij filharmonický orchestr.
3. *Suita ve starém stylu* pro housle a klavír (1972). Premiéra 1973, Moskva. M. Lubockij, L. Edlina.
4. *Requiem* z hudby k Schillerovu dramatu Don Carlos pro sólisty, smíšený sbor a instrumentální soubor (1972). Premiéra 1977, Budapešť. Codai chorus.
5. *Moz-Art a la Haydn* pro dvoje housle a komorní orchestr (1983). Premiéra 1983, Tbilisi. Gruzínský komorní orchestr, L. Isakadze.
6. *Concerto Grosso č. 1* pro dvoje housle, cembalo, preparovaný klavír a smyčcový orchestr (1976–1977). Premiéra 1977, Leningrad. Gidon Kremer, Tatiana Gridenko, Yuri Smirnov, Leningradský komorní orchestr.
7. *Symfonie č. 2 St. Florian* (1979) pro sólisty, komorní sbor a symfonický orchestr. Premiéra 1980, Londýn. Symfonický orchestr a sbor BBC, dir. G. Rožděstvenskij.
8. *Symfonie č. 3* (1981). Premiéra 1981, Lipsko. Orchestr Gewandhausu, dir. K. Mazur.

[38] TREMBLAY, Jean-Benoît Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke

[39] FENTON-MILLER, Solomon. Compositional strategies in early polystylism. University of Iowa, 2016

[40] ANDREICA, Oana, 2012. Alfred Schnittke's polystylistic journey - the third string quartet. Romania: In Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica 57/1

9. *Smyčcový kvartet č. 3* (1983). Premiéra 1984, Moskva. O. Krysa, N. Zabavnikov, F. Druzhinin, V. Fejgin.
10. *Concerto Grosso č. 3* pro 2 housle, cembalo a 14 strunných nástrojů (1985). Premiéra 1985, Moskva. Litevský komorní orchestr, dir. S. Sondeckis, sólisté O. Krysa, T. Gridenko.
11. *Symfonie č. 5 = Concerto Grosso № 4* pro hoboj, housle, cembalo a symfonický orchestr (1988). Premiéra 1988, Amsterdam. Královský orchestr Concertgebouw, dir. Riccardo Chailly.
12. *Symfonie č. 4* pro sólisty a komorní orchestr (1984). Premiéra 1984, Moskva. Symfonický orchestr Moskevské filharmonie, dir. L. Kitajenko.

Jean-Benoît Tremblay poukazuje na to, že po roce 1985 polystylovost ve skladbách Schnittkeho prakticky vymizela.[41] Poukazuje na to i Gavin Dixon a poznamenává, že polystylovost je možné vidět jen v některých posledních dílech, například v opeře *Jesualdo* a v menuetu z *Koncertu pro tři.*[42]

Zkoumání polystylovosti Schnittkeho představuje obtížný úkol, který v různých dobách přitahoval muzikology. Zajímavý přístup k analýze polystylových děl nabídl ve své práci *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and His Concerto Grosso No. 4 /Symphony No. 5* anglický muzikolog Gavin Dixon. Nápad patřil Alexandru Ivaškinovi, který vedl výzkum v Londýně. Na příkladu těchto děl Dixon zvažuje použití konceptu dialogu M. Bachtina k analýze polystylovosti Alfreda Schnittkeho. Gavin Dixon píše: „c*harakteristickým rysem hudby Schnittkeho od 70. let a dále bylo zkoumání různých stylů v jedné skladbě. Ve svých raných polystylových skladbách, jako jsou Symfonie č. 1 a Concerto Grosso č. 1, byl stylistický pluralismus přitahován k překonání síly stylové přitažlivosti pomocí extrémní heterogenity a ostrých estetických rozporů. V 80. letech se polystylovost Schnittkeho stává výrazně tenčí, přechází z přímého protikladu ke složitějším vztahům.“*[43] Nápad konceptu dialogu v literatuře M. Bachtina aplikuje muzikolog Gavin Dixon na polystylovost Schnittkeho. Výsledkem Dixonovy práce byla úplná klasifikace způsobů citace, které Schnittke použil při citaci cizího hudebního materiálu ve svých spisech.

Hugh Collins Rice ve své publikaci *Further Thoughts on Schnittke* vyjadřuje poměrně kontroverzní názor na tvorbu Schnittkeho „*hudba Alfreda Schnittkeho může někdy znít, jako byste poslouchali Šostakoviče, navzdory nahromaděným hudebním odpadkům západní tradice. Další překážkou pro jakékoli hodnocení Schnittkeho tvorby je zřejmá naivita většiny jeho techniky*.“[44] Muzikolog dále rozvíjí svou myšlenku a poukazuje na to, co lze podle jeho názoru nazvat „naivní technikou“. O jednoduchosti techniky Schnittkeho kompozice hovoří i John Webb v publikaci *Schnittke in context*. „*Právě tento nesoulad mezi naivitou techniky a silnou emocionalitou hudby ve mně vyvolává podezření. Jak lze věřit upřímnosti hudby,*

[41] TREMBLAY, Jean-Benoît Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke. Doctoral dissertation, 2007. University of British Columbia. Vancouver.

[42] DIXON, Gavin Thomas. Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5. PhD thesis. Goldsmiths 2007. s. 29

[43] Ibid., s. 27

[44] RICE, Hugh Collins. Further Thoughts on Schnittke. Tempo, New Series, No. 168, 50th Anniversary 1939–1989 (Mar., 1989), s. 12

která se opírá o repertoár velmi jednoduchých technik (např. zkreslení vypůjčeného materiálu mikrotonálním nebo polotonálním kánonem) do míry klišé?"[45]

Podobné názory a analýzy však nezruší skutečnost, že tvorba Alfreda Schnittkeho je nyní aktuálním tématem pro podrobný výzkum západních muzikologů.

4.2.2 Hodnocení veřejnosti a uznání

Zájem o Schnittkeho na Západě lze vysledovat přes reakce veřejnosti na koncerty, kde se hrála jeho hudba. Jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, nezávislá část sovětské hudby mohla existovat a rozvíjet se z velké části díky podpoře ze Západu. Mnoho Schnittkeho děl bylo objednáno ze zahraničí, například *Symfonie č. 3*, která byla napsána v souvislosti s výročím lipského symfonického orchestru *Gewandhaus* a u příležitosti otevření nového koncertního sálu. Premiéra se konala v Lipsku 5. listopadu 1981, dirigoval ji Kurt Mazur, který se později stal jedním ze stálých interpretů skladatelovy hudby. Úspěch byl obrovský, navíc jeden z největších pro Schnittkeho.

Za největší úspěch považuje premiéru kantáty *Faust* ve Vídni 19. června 1983 v podání vídeňského symfonického orchestru a sboru pod vedením Gennadije Rožděstvenskeho. Zatímco v Sovětském svazu se premiéra kantáty neustále potýkala s problémy a nakonec byla zrušena, provedení kantáty ve Vídni vzbudilo nadšené ohlasy, v jedné recenzi byl Schnittke označen za jednoho z největších skladatelů současnosti.

Festivaly hudby Schnittkeho se konaly v Malmö, Göteborgu, Stockholmu, Berlíně, Londýně. V Lucerně se konalo fórum s názvem *Cesty ruské hudby*. Od Glinky po Schnittkeho, kde byly zvýrazněny 4 největší postavy: Glinka, Musorgskij, Šostakovič a Schnittke. Ve Stockholmu byl hudební úspěch skladatele tak velký, že publikum tleskalo vestoje.[46]

Postupně Schnittke navázal kontakty s Německem. V roce 1989 Schnittke získal stipendium v Západním Berlíně, což mu v roce 1990 umožnilo získat dvojí občanství a přestěhovat se do Hamburku, kde začal vyučovat kompozici v Hamburském institutu hudby a divadla (*Hochschule für Musik und Theater Hamburg*). Schnittke vystřídal na tomto postu skladatele Györga Ligetiho.

Schnittkeho tvůrčí život na Západě byl velmi bohatý. V roce 1990 se konal festival v Londýně věnovaný Alfredu Schnittkemu s názvem *Schnittke: a Celebration*. E. Chigareva píše, že *„festival byl jedním z nejpůsobivějších: účastnili se Rostropovič, Kremer, Borodinovo kvarteto, bylo uvedeno osm filmů s jeho hudbou, BBC připravila dokument o světě Alfreda Schnittkeho. Ke konci života bylo uznání Alfreda Schnittkeho jako skladatele již tak vysoké, že se dostalo do pozornosti prezidentů a králů. Na setkání Gorbačova s Reaganem v Moskvě seděl Schnittke s nimi u jednoho stolu. Jeho přijetí do švédské královské akademie se zúčastnili král a královna. Premiéru jeho Života s idiotem navštívila nizozemská královna. Ke svým 60. narozeninám dostal gratulaci od německého prezidenta."*[47]

---

[45] WEBB, J., 1992. Schnittke in Context. Cambridge: Cambridge University Press, Tempo N°182, s. 19

[46] ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8, s. 202

[47] ЧИГАРЁВА, Евгения. Художественный мир Альфреда Шнитке. Санкт-Петербург: Композитор, 2012. ISBN 978-5-7379, s. 214

Díky prezentaci Schnittkeho hudby se s pomocí kolegů západní posluchači seznámili a ocenili skladatelovu tvorbu. Na Západě Schnittke získal uznání, které ve své vlasti získal mnohem později. Zájem o jeho tvorbu nezmizel, což je vidět na tom, jak často ho provádějí a píší publikace a články věnované skladateli.

5 Porovnání reflexí

Po otevření Schnittkeho polystylovosti (spíše definice tohoto termínu) byl k jeho tvorbě připoután zájem západních a sovětských muzikologů. Hudební věda v postsovětském prostoru se liší od západního. „*Kvůli železné oponě vývoj moderní hudební terminologie výrazně zaostával až do doby perestrojky. Sovětští skladatelé a muzikologové však projevili značný zájem o nové skladatelské techniky a v řadě případů zavedli své vlastní termíny nezávislé na těch, které se používaly v Západní muzikologii.*“[48] Vnímání pojmu polystylovost a analýza polystylových děl Schnittkeho se kvůli tomu liší. „*Mezinárodní uznání teorie polystylovosti bylo bráněno různými terminologickými tradicemi v anglicky mluvící a postsovětské muzikologii a také některými nedokonalostmi samotné teorie. Hlavními nevýhodami jsou nejistota chronologických hranic a koncept symbiotického polystylismu, který je zajímavý a cenný, ale není dostatečně rozvinutý ve srovnání s adaptací koláže v anglicky mluvící hudební vědě.*“[49] Hlavní publikací, kde jsou Schnittkeho díla analyzována, je kniha za autorstvím V. Holopovové a J. Chigarevové, kde je pozorován zvláštní přístup k analýze skladatelovy tvorby. Autorky knihy neváhají zařadit díla do polystylových pouze kvůli přítomnosti citátů nebo monogramů. Při porovnávání seznamů skladeb, které muzikologové připisují polystylovým, můžeme vidět určité rozdíly. *Concerto Grosso č. 3* na Západě je považováno za polystylové, zatímco ruští muzikologové v něm navzdory přítomnosti citátů nevidí polystylovost. Pohled na *Druhou symfonii* se také liší, západní muzikologové řadí dílo k polystylovým. Dále uvádím seznam děl, které západní i východní muzikologové považují za polystylové.

1. *Sonáta pro housle č. 2 Quasi una Fantasia* (1968). Premiéra 1969, Kazaň.
2. *Symfonie č. 1* (1969–1972). Premiéra 1974, Gorkij. Dir. Gennady Rozhdestvensky, Gorkij filharmonický orchestr.
3. *Requiem* z hudby k Schillerovu dramatu Don Carlos pro sólisty, smíšený sbor a instrumentální soubor (1972). Premiéra 1977, Budapešť. Codai chorus.
4. *Concerto Grosso č. 1* pro dvoje housle, cembalo, preparovaný klavír a smyčcový orchestr (1976–1977). Premiéra 1977, Leningrad. Gidon Kremer, Tatiana Gridenko, Yuri Smirnov, Leningradský komorní orchestr.
5. *Symfonie č. 3* (1981). Premiéra 1981, Lipsko. Orchestr Gewandhausu, dir. K. Mazur.
6. *Smyčcový kvartet č. 3* (1983). Premiéra 1984, Moskva. O. Krysa, N. Zabavnikov, F. Druzhinin, V. Fejgin.

Lze se setkat s kontroverzním názorem na Schnittkeho kompozici ze Západní strany (J. Webb, H.C. Rice). Zatímco sovětští a ruští muzikologové o něm píší jako o jednom z nejdůležitějších skladatelů, aniž by to zpochybňovali.

[48] JAUNSLAVIETE, Baiba. The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the post-soviet cultural space: some terminological aspects. Rasprave 44/2 (2018.) s. 456
[49] Ibid., s. 463

Hlavní rozdíl ve vnímání Schnittkeho na Západě a na Východě je v přijetí a uznání jeho tvorby. Na Západě díla Alfreda Schnittkeho získala uznání od prvních premiér jeho skladeb, zatímco v sovětském svazu se Schnittke dlouho potýkal s ignorováním na oficiální úrovní, a tak byl dlouho odcizen od svých potenciálních posluchačů, odtržen od vystoupení a koncertů. „*Německo-kulturní původ rodiny Schnittkeho – matky i otce – a odpovídající výchova mladého hudebníka předurčily orientaci skladatele na myšlenky a formy západní modernistické avantgardní hudby, která byla oficiálně interpretována jako mimořádně nepřátelská a opoziční, jako vyvrcholení rozpadu, rozkladu, dehumanizace umění.“*[50] V SSSR byla Schnittkeho hudba vnímána jako překročení hranice zavedených norem. Navzdory spíše pasivnímu politickému postoji byl Schnittke pro mnohé antisovětským skladatelem, který důsledně porušoval kánony sovětské hudby.[51] Za zmínku stojí premiéra *První symfonie*, která vzbudila obrovský zájem veřejnosti nejen kvůli hudebnímu obsahu, ale také kvůli pověsti pololegálního díla. Ve stejné době byl Schnittke na Západě považován za disidenta a v SSSR pronásledovaného inovátora, což k němu přitáhlo zájem. Na Západě se Schnittke poměrně rychle stal jednou z předních postav hudebního postmodernismu, zatímco v Rusku se Schnittke stal uznávaným po dlouhé době a nyní je považován za jednoho z nejdůležitějších skladatelů.

[50]КОНДАКОВ, И. Трагическое в советской музыке: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке. Российский государственный гуманитарный университет, вып. 7, 2010. ISBN 978-5-7281-1160-3, s. 333

[51] Ibid., s. 330

Závěr

Alfred Schnittke je ikonou postmodernismu díky svým experimentům se spojením různých hudebních stylů a epoch. Jeho vliv na vážnou moderní hudbu jako jednoho z nejdůležitějších skladatelů 20. století je nezpochybnitelný. V posledních letech se objevila řada článků o skladateli, nicméně téma Schnittkeho tvorby zůstává aktuální a stále zůstávají oblasti pro její zkoumání. Ve své práci jsem prozkoumala skladatelovu biografii, spoustu článků a publikací sovětských, ruských a západních muzikologů a odhalila určité rozdíly ve vnímání tvorby Alfreda Schnittkeho na Východě a Západě. Mým cílem bylo zjistit a porovnat vnímání skladatelovy tvorby.

V seznamech skladeb, které západní a východní muzikologové označují za polystylové, existují určité rozdíly. V obou seznamech jsou díla, která jsou považována za vrchol polystylového období Schnittkeho tvorby. V některých případech se názory muzikologů shodují, například ohledně *Requiemu*, kde obě strany vidí ve skladbě rysy polystylovosti. Existují však i rozdíly, například ve vnímání *Čtvrté symfonie*. Rozdíly v seznamech jsou způsobeny odlišným přístupem k pochopení pojmu polystylovost a rozdíly v západní a východní muzikologii obecně.

Na východě byla hudba Alfreda Schnittkeho kritizována a odsuzována ze strany sovětské vlády, Schnittke byl považován za nedůvěryhodného skladatele. Jeho hudba nesplňovala požadavky oficiální sovětské ideologie kvůli použití moderních hudebních technik a experimentů. Na Západě se kritika týká jeho techniky, někteří západní muzikologové píší o naivitě a jednoduchosti Schnittkeho kompoziční techniky.

Na Východě byl Schnittke oceněn za svůj originální a odvážný přístup ke kompozici, jeho inovativní zvukové experimenty a také za to, že byl jedním z mála skladatelů, kteří se odvážili překročit oficiální ideologii a vytvářet hudbu, která porušovala standardy socialistického realismu, což způsobilo, že Schnittke měl pověst disidenta, a tím také přitahoval pozornost. Na Západě byla tvorba Alfreda Schnittkeho také vnímána jako symbol odporu proti totalitnímu režimu, což k němu přidalo zájem. Na Západě byl Schnittke také oceněn za svůj experimentální přístup ke kompozici, což odpovídalo západním tendencím v moderní hudbě. Schnittkeho příspěvek k rozvoji hudební teorie, spojený především s polystylovosti, byl také hodnocen a uznáván západními muzikology.

Hudební dědictví Schnittkeho zůstává aktuální a často se hraje na koncertech po celém světě. Zájem o hudbu skladatele neutuchá a lze jen doufat, že studium jeho tvorby bude pokračovat. Ve své práci jsem zkoumala téma vnímání tvorby Alfreda Schnittkeho s důrazem na polystylovost, to by mohlo pokračovat studiem rozdílů východní a západní hudební vědy a odlišného vnímání polystylovosti.

Resumé

Předmětem mé bakalářské práce je reflexe tvorby Schnittkeho z perspektiv Východu a Západu. Snažím se zjistit vztah k tvorbě Schnittkeho a porovnat obě reflexe.

V první kapitole zmiňuji obecné informace a biografické údaje o skladateli. Druhá kapitola se zaměřuje na Schnittkeho roli v postmoderní hudbě a jeho chápání polystylovosti. Třetí kapitola je věnována vnímání tvorby Alfreda Schnittkeho na Východě. Protikladem je čtvrtá kapitola, kde podrobně rozebírám vztah k tvorbě Schnittkeho na Západě. V poslední páté kapitole porovnávám obě reflexe a na základě toho vyvozuji závěry.

Summary

The subject of my bachelor thesis is a reflection of Schnittke's work from the perspectives of East and West. Main aim was to find out the attitude to the work of Schnittke and compare both reflexes. In the first chapter general information and biographical data about the composer are mentioned. Focus of the second chapter is on Schnittky's role in postmodern music and his understanding of polystylism. The third chapter is devoted to the perception of the work of Alfred Schnittke in the East. The opposite is the fourth chapter, where the attitude to the work of Schnittke in the West is shown in details. In the last fifth chapter both reflections are compared and conclusions based on this are drawn.

Seznam literatury:

1. ANDREICA, Oana, 2012. Alfred Schnittke's polystylistic journey - the third string quartet. Romania: In Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica 57/1
2. DIXON, Gavin Thomas. Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5. PhD thesis. Goldsmiths 2007
3. FENTON-MILLER, Solomon. Compositional strategies in early polystylism. University of Iowa, 2016
4. HAKOBIAN, Levon. Music of the Soviet Era: 1917–1991. Second edition. London: Routledge, 2016. ISBN-13: 978-1138362659
5. HAKOBIAN, Levon, 2013 The reception of Soviet music in the west: A history of sympathy and misunderstandings. Moscow: Muzikologija, s. 125–137
6. HRČKOVÁ, Naďa a kolektiv, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Ikar Praha 2007
7. JAUNSLAVIETE, Baiba. The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the post-soviet cultural space: some terminological aspects. Rasprave 44/2 (2018)
8. NAVRÁTIL, Miloš. Hudba 20. století, Praha 2001
9. RICE, Hugh Collins. Further Thoughts on Schnittke. Tempo, New Series, No. 168, 50th Anniversary 1939–1989 (Mar., 1989
10. TREMBLAY, Jean-Benoît Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke. Doctoral dissertation, 2007. University of British Columbia. Vancouver
11. WEBB, J., 1992. Schnittke in Context. Cambridge: Cambridge University Press, Tempo N°182
12. АКОПЯН, Левон Оганесович. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе. Статья вторая. Москва: Вестник РХГА, 2017, № 18 (4), стр. 326–339
13. ИВАШКИН, Александр. Беседы с Альфредем Шнитке. Москва: Классика XXI, 2018. ISBN 978-5-89817-417-0
14. КОНДАКОВ, И. Трагическое в советской музыке: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке. Российский государственный гуманитарный университет, вып. 7, 2010. ISBN 978-5-7281-1160-3
15. МИРОШКИНА, А. Ф. История и современность: "Агония" (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке)" Театр. Живопись. Кино. Музыка, no. 3, 2015, s. 195–205
16. ЧИГАРЕВА, Евгения.«Чужое слово» в композиторском творчестве: Альфред Шнитке и Николай Корндорф. Журнал Общества теории музыки: выпуск 2019/2 (26)
17. ХОЛОПОВА В., ЧИГАРЁВА Е. Альфред Шнитке. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5-85285-085-3
18. ХОЛОПОВА Валентина, Композитор Альфред Шнитке. Москва: издательство Аркаим, 2002. ISBN 5-8029-0269-8
19. ХОЛОПОВ, Ю. Н. Полистилистика // Большая российская энциклопедия. Том 26. Москва, 2014

20. ЦЕНОВА, В. С. Теория современной композиции. Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. ISBN: 5-7140-0309-8

21. ШУЛЬГИН, Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Москва: Деловая лига, 1993. ISBN 5-86183-004-5

Přílohy

Př. 1.1 Concerto Grosso č. 1, pátá část, takty 1–14

Př. 1.2 Concerto Grosso č. 1, pátá část, takty 90–98

Př. 1.3 Concerto Grosso č. 1, pátá část, takty 190–198