

10.18132/LFZE.2012.8

**FARKAS KATALIN**

**ALFRED SCHNITTKÉ HEGEDŰMŰVEI**

**DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

**2011**

10.18132/LFZE.2012.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

ALFRED SCHNITTKE HEGEDŰMŰVEI

FARKAS KATALIN

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

## TARTALOMJEGYZÉK

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE.....	III
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS .....	V
BEVEZETÉS.....	VI
I. ALFRED SCHNITTKE MŰVÉSZI EGYÉNISÉGE .....	1
II. SCHNITTKE ZENEI NYELVE ÉS A POLISTILISZTIKA.....	9
Schnittke alkotókorszakai .....	9
A polistiliztika .....	16
III. ALFRED SCHNITTKE HEGEDŰMŰVEI .....	25
Schnittke hegedűműveiről általában .....	25
Hegedűversenyek .....	27
Szonáták hegedűre és zongorára .....	51
Szóló hegedűre írott művek.....	76
Művek két hegedűre.....	80
Kisebb kamaraművek hegedűre és zongorára.....	82
Vonósnégyesek és concerto grossók.....	83
IV. HANGSZERKEZELÉS ALFRED SCHNITTKE HEGEDŰMŰVEIBEN .....	84
Neobarokk stílusú művek.....	84
Romantikus és modern hangszerteknika .....	86
Posztmodern művek.....	88
V. SCHNITTKE KAPCSOLATA KORA NÉHÁNY HEGEDŰMŰVÉSZÉVEL	101
BIBLIOGRÁFIA.....	106

<b>FÜGGELÉK.....</b>	<b>112</b>
<b>Alfred Schnittke élete.....</b>	<b>112</b>
<b>Alfred Schnittke hegedűműveinek jegyzéke .....</b>	<b>119</b>
<b>Kottapéldák .....</b>	<b>121</b>
<b>Fényképek.....</b>	<b>131</b>

## RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

Ivashkin, Alexander (szerk.): *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002:

Ivashkin: S. R.

Ivashkin, Alexander: *Alfred Schnittke*. London: Phaidon Press, 1996:

Ivashkin: A. S.

Jürgen Köchel, Hans-Ulrich Duffek, Helmut Peters, Ulrike Patow, Mark Heyer (szerk.): *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag - Eine Festschrift*. Hamburg: Hans Sikorski, 1994:

A. S. zum 60.

Kostakeva, Maria: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. Saarbrücken: PFAU- Verlag, 2005:

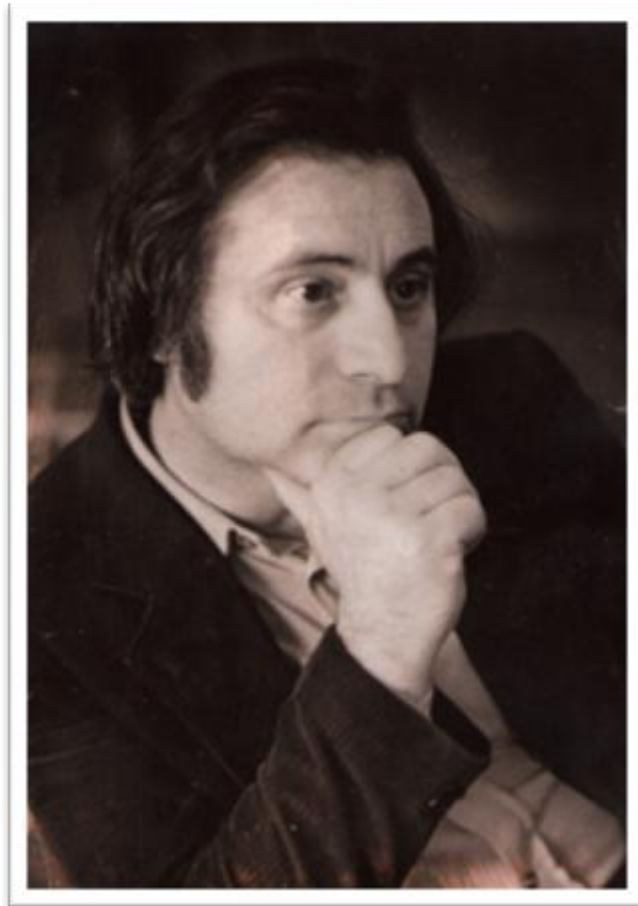
Kostakeva

Schnittke, Alfred: „Polystylistic Tendencies in Modern Music (c. 1971)”. In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 87-90. [Eredeti megjelenés: „Polisztiliszticeszkije tendencii szovremennoj muziki”. *Muzyka v SSSR* 1988/2: 22-24.]:

Polystylistic Tendencies

Ajánlás

Magyar hegedűs kollégáimnak és növendékeimnek ajánlom



**Alfred Schnittke**

## Köszönetnyilvánítás

Köszönöm Sylvia – Elisabeth Viertelnek, hogy felhívta figyelmemet  
Alfred Schnittke munkásságára.

Köszönöm továbbá a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktoriskolájának, hogy  
szellemi és anyagi eszközeivel egyaránt támogatta kutatásomat.

Köszönettel tartozom az Országos Idegennyelvű Könyvtár és a Szabó Ervin  
Könyvtár dolgozóinak figyelmes segítőkészségéért is.

Konzulensem, Wilhelm András segítsége, hozzáértő iránymutatása és biztatása újból  
és újból lendületet adott dolgozatom folytatásához.

Köszönöm Gábor Józsefnek, hogy több Schnittke darabot szólaltathattunk meg  
közösén, vagy tanulmányozás céljából átjátszhattunk.

Kollégáim türelme és megértése, s nem utolsó sorban növendékeim együttérzése  
szintén nagy segítségemre volt.

Családom töretlen bizalma, szelíd, de határozott ösztönzése,  
és különösen férjem, Csaba türelme és a végső munkálatokban végzett önzetlen  
segítsége nélkül nem készült volna el ez a munka.

Farkas Katalin, 2011. október 3.

## Bevezetés

Szeretnél-e Schnittke szonátát játszani? – tette fel a kérdést 2003-ban, grazi posztgraduális tanulmányaim során hegedűtanárom, Sylvia – Elisabeth Viertel. A választ az arcomról le tudta olvasni: akkor hallottam először ezt a nevet annak ellenére, hogy zeneakadémistaként viszonylag rendszeres látogatója voltam a zenetörténet óráknak és koncerteknek. Következő órán a fiatal és lelkes tanárnő egy Schnittke CD-vel fogadott. Ugyanakkor kissé szégyenkezve vettem tudomásul, hogy külföldi iskolatársaimnak korántsem ismeretlenek az akkor éppen öt éve elhunyt Alfred Schnittke szerzeményei.

A kíváncsiság elindított a megismerés útján, és sorra hallgattam a különböző Schnittke darabokat. Be kell vallanom, az első időkben nem konkrétan a hegedűművek, mint inkább a rendkívül termékeny zeneszerző egyéb művei, egyebek közt a csellóversenyek és a Requiem fogtak meg. Ahogy megismertem azonban számos hegedűversenyét és hegedűszonátáját, arra a következtetésre jutottam, hogy egy ilyen nagyszámú hegedűművel rendelkező zeneszerzőt, akinek melleleg oly sok hegedűs barátja volt, érdemes lenne jobban megismertetni a magyar hegedűs társadalommal (is).

Tudomásom szerint mind a mai napig egyetlen két oldalnál hosszabb magyar nyelvű írás vagy tanulmány sem lelhető fel Schnittkéről,<sup>1</sup> a zeneszerzővel foglalkozó nemzetközi irodalom ezzel szemben rendkívül kiterjedt. Azonban még itt sem találkozunk kifejezetten a hegedűművekre összpontosító tanulmánnyal vagy könyvvel annak ellenére, hogy a hegedűre való komponálás Schnittke egész zeneszerzői tevékenységét végigkísérte: negyvenegy év telt el az első és az utolsó hegedűművének keletkezése közt. Jelen értekezésemben ezt az űrt kísérlem meg pótolni, további megismerésre ösztönözve az olvasókat.

Hazánkban azon hangversenyek száma is elenyésző, ahol a szerző bármilyen művét hallhatnánk,<sup>2</sup> annak ellenére, hogy a sok mű közt vannak kifejezetten

---

<sup>1</sup> Korányi Tamás: „Gesamtkunst és polistiliztika” *Balkon*, 1998/10 37.; De mit jelent tulajdonképpen az, hogy „szovjet zene”? *Balkon*, 1995/9 40-41. és Porreectus: „Egy szovjet származású zeneszerző”. *Muzsika*, 1998/10, 44-45.

<sup>2</sup> Ennek oka is nyilvánvalóan a II. világháborút követő politikai helyzetben gyökerezik.



értékesek és érdekesek, melyek a koncertéletben is több figyelmet érdemelnének. E hegedűművek továbbá a felsőfokú oktatás során is színesíthetik a szóló- és kamarazene repertoárt, egyúttal a huszadik századi hegedűtechnikai elemek megismerésére is kitűnően alkalmasak.

A téma feldolgozásában mindenekelőtt a kottákra,<sup>3</sup> hangfelvételekre és Schnittke saját darabjairól közölt ismertetéseire támaszkodtam, melyeket a zeneszerző hatvanadik születésnapja alkalmából megjelent kiadvány tartalmaz.<sup>4</sup> Nagy segítségemre szolgált még az Alexander Ivashkin közreadásában megjelent *A Schnittke Reader* című könyv<sup>5</sup>, mely többek közt tartalmazza Schnittke huszadik századi zenéről írt tanulmányait, valamint visszaemlékezéseket a szerző életében jelentős szerepet játszó hegedűsöktől és más művészekről. Ezen kívül haszonnal forgattam Ivashkin *Alfred Schnittke*<sup>6</sup> című könyvét, mely igen részletesen tárgyalja a zeneszerző életét, művei keletkezésének hátterét.

Igyekeztem minél több háttérinformáció birtokába jutni, ami a szovjet zenét, Schnittke pályatársait s a – Schnittke idejében – igencsak nehéz politikai helyzetet illeti. Ebben fő segítségemre a *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*<sup>7</sup> című gyűjtemény néhány tanulmánya, Richard Taruskin *Music in the Late Twentieth Century* című könyvének ide vonatkozó fejezete<sup>8</sup> és Anna Ferenc *Music in the Socialist State* című tanulmánya<sup>9</sup> voltak.

A Schnittke zeneszerzői tevékenységét erőteljesen meghatározó komponálási módszernek, a polistiliztikának tárgyalásakor mindenekelőtt a szerző saját

---

<sup>3</sup> Pontos felsorolásukat lásd a Függelékben.

<sup>4</sup> Alfred Schnittke: „Werkübersicht”. In: Jürgen Köchel, Hans-Ulrich Duffek, Helmut Peters, Ulrike Patow, Mark Heyer (szerk.) *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift*. (Hamburg: Hans Sikorski, 1994), 77-134.

<sup>5</sup> Bloomington: Indiana University Press, 2002

<sup>6</sup> London: Phaidon Press, 1996

<sup>7</sup> Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.) Laaber: Laaber – Verlag, 1990. A tanulmányok felsorolása a Bibliográfiában.

<sup>8</sup> *After everything*. 460-472. (USA: Oxford University Press, 2009)

<sup>9</sup> In: Neil Edmunds (szerk.) *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin*. (London: RoutledgeCurzon, 2004), 8-18.

tanulmányát vettem figyelembe, melyhez további adalékokat szolgáltatottak a már említett művek vonatkozó részei, s egyéb rövidebb cikkek – többek közt Webb és Lesle írásai – is segítettek a témában való eligazodásban.

További inspirációt adtak a téma megközelítéséhez Schnittke más műveiről és a XX. századi hegedűtechnikáról írott disszertációk, tanulmányok.<sup>10</sup> Az általam tanulmányozott darabok közül – tehát a négy hegedűverseny, négy szonáta, rövidebb darabok – azonban mindössze az I. és a II. szonátához kapcsolódóan találtam két komolyabb tanulmányt, amelyeket fel is használtam munkámban.<sup>11</sup>

A hegedűművek ismertetését két rövidebb fejezetet vezeti be:

Az első fejezetben a zeneszerzőt mint embert attól a szándéktól vezérelten kísérlem meg bemutatni, hogy ez a fajta háttértudás elengedhetetlen műveinek mélyebb megismeréséhez, megértéséhez. Ezt azért is fontosnak találom, mert nem kis részben éppen személyisége tette számomra vonzóvá és érdekessé Schnittke bizonyos műveit.

A második fejezet még mindig csupán támpontokat kíván nyújtani a darabok besorolásához, elemzéséhez a zeneszerző stílusbeli fejlődésének vizsgálatán keresztül. Kidomborítja a Schnittkére oly jellemző, de egyébként kevésbé ismert és emlegetett zeneszerzői stílust, a polistiliztikát, amelyet a mögötte megbúvó eszme – a mindent elfogadás és egyesíteni vágyás, a közös gyökerek feltárása, a látszólagos ellentétek egymásba oldása – tesz a huszonegyedik század embere számára oly mélyen megdöbbentővé és aktuálissá.

A következő, harmadik fejezet a dolgozat magja, melyben a hegedűművek kerülnek felsorolásra és bemutatásra. Ebben a részben a hegedűs irodalmat tekintve is igen termékeny szerzőnek minden hegedűre íródott művét sorra veszem. Éppen a bőség zavara kényszerít stílusbeli, életrajzi vagy szubjektív szempontok alapján majd

---

<sup>10</sup> Részletes címléírásukat ld. a Bibliográfiában.

<sup>11</sup> Héarún-Javakhishvili, Fíona: „The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke’s First Violin Sonata: their crystallisation within a cyclic structure.” In: George Odam: *Seeking the Soul the Music of Alfred Schnittke*. (London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002), 67-77.

Westwood, Paul: „Schnittke’s Violin Sonata No. 2 as an open commentary on the composition of modern music”. in: George Odam (szerk.): *Seeking the Soul the Music of Alfred Schnittke*. (London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002), 46-56.

arra, hogy egyes művekről, melyeket a darabokkal való foglalatосkodás során fontosabbnak ítélttem – ilyenek például a Második és Harmadik hegedűverseny, III. szonáta –, több, másokról viszont, a jelentéktelenebbekről, csak kevesebb információt közöljek.

A negyedik fejezetben – gyakorló hegedűs lévén –, indokoltnak láttam számba venni a problémákat, melyekkel ezeknek a daraboknak a tolmácsolói találkoznak, így megismerkedhetünk a Schnittke műveire jellemző igen széles és színes hegedűtechnikai palettával. Végül – az ötödik fejezetben – kitérek Schnittke hegedűsökhöz fűződő viszonyára, s bemutatom Mark Lubotsky-t, azt a hegedűművészt, aki a zeneszerzőre mind művészi mind emberi szempontból a leginkább ösztönzőleg hatott, s akinek az emlékezései, hangfelvételei és kottakiadásai nagymértékben hozzájárulnak Schnittke hegedűműveinek alaposabb megismeréséhez.

Célom tehát mindent összevetve az, hogy mi, magyar hegedűsök is szenteljünk több figyelmet annak a zeneszerzőnek, aki oly sok zenei ötletét a mi hangszerünk nyelvén fogalmazta meg, s találjuk meg számára a zenetörténetben és hegedűirodalomban is az őt megillető helyet.

10.18132/LFZE.2012.8

## I. Alfred Schnittke művészi egyénisége

Mivel a komponista mindössze 13 éve hunyt el, s mind a zenész társadalomban, mind pedig a kulturális életben igen aktív szerepet vállalt, meglehetősen sok információ birtokában vagyunk egyéniségét, gondolkozását illetően komponista társai, előadóművész kollégái jóvoltából, különös tekintettel Alexander Ivashkin<sup>1</sup> munkáira. Ivashkin többek közt 1985 és 1994 között folytatott kimerítő beszélgetéseiket rögzítette, valamint összegyűjtötte Schnittke legfontosabb cikkeit és esszéit. Úgy gondolom, e forrásokat segítségül hívva érdekes és hasznos lehet kissé megismerkedni a zeneszerző személyiségével, mivel ezáltal közelebb kerülhetünk műveihez is. Természetesen bizonyos életrajzi adatok ismerete is feltétlenül szükséges, ezért a Függelékben közlök egy összefoglalót Schnittke életéről, fontosabb műveiről (ld. 112. o., Függelék I. tábla).

Alfred Schnittkét az élet minden területén rendkívül elemző, kereső hozzáállás jellemezte. Egész életét végigkísérték zenei témájú cikkei, tanulmányai, konferenciabeszédei - ami nagy teljesítmény, ha figyelembe vesszük rendkívül intenzív és termékeny zeneszerzői tevékenységét. Első zenei írása 1960-ban jelent meg a fő szovjet muzikológiai folyóiratban, a *Szovjetszkaja Muzyka*-ban,<sup>2</sup> utolsó kulcsfontosságú előadását pedig a Duisburgban rendezett Prokofjev-fesztiválon tartotta 1990. szeptember 16-án.<sup>3</sup> A Moszkvai Konzervatórium tanáraként (1961-74) Prokofjev és Sosztakovics hangszereléséről írt cikkeit az 1960-as és 70-es években publikálták az akkori Szovjetunióban.

---

<sup>1</sup> Ivashkin jelenleg a londoni Goldsmiths College tanára. 1978 és 1991 közt művészeti vezetője a Bolsoj Szólisták Egyesületének, írásai a kortárs orosz zene, amerikai zene és zeneelmélet tágköreit taglalják. Mint koncert-csellistának, Schnittke számos művét neki dedikálta.

<sup>2</sup> „O tvorcsestvje G. Grigorjana”. *Szovjetszkaja Muzyka*, 1960/5, 30-35.

<sup>3</sup> 1990 októberében íródott, mint jegyzet egy német hangfelvétel számára, publikálva: „Gedanken zu Sergej Prokofjev”. *SoM*, 1990/11, 1-3.

Szintén a 70-es években született tizenegy analitikus esszéből álló gyűjteménye, amely a modern kompozíciós technikákat foglalja össze.<sup>4</sup> E gyűjtemény célja mind Ligeti, Berio, Stockhausen, mind a huszadik század klasszikusai, Bartók, Sztravinszkij és Webern művei befogadásának megkönnyítése a zenét tanulók s a zenehallgató nagyközönség számára. A tanulmányok egy részét felhasználta a Komponisták Egyesületében tartott beszámolóiban (1970-es évek) is, mely eseményeknek a Moszkvai Konzervatórium adott otthont.

Egyik e legjelentősebb esszéje – *Paradokszalnoszt kak cserta muzükalnoj logiki Sztravinszkava [Stravinsky paradox logikájáról]* – az *I. F. Sztravinszkij: Sztatü i materialü [I. F. Stravinsky: Cikkek és tanulmányok]* című gyűjtemény számára készült.<sup>5</sup> Schnittke mindig is érdeklődött Stravinsky zenéje iránt, különösen a kései művek (*Cantata, Threni, The Flood*) ösztönözték behatóbb vizsgálatra, melynek során elemezte a Stravinsky szeriális műveiben szerinte megbúvó tonalitást, ám soha nem publikált semmit ezekből az analízisekből.<sup>6</sup> Egyedül a fent említett esszét adta közre, melynek értéke nem csupán abban áll, hogy megismerhetjük belőle Schnittke gondolatait Stravinsky művészetéről, hanem egyben támpontokat nyújt saját zenéje értelmezéséhez.

Mindezen elméleti munkái alapját híresen nagy könyvtára is segítette: „[...] zenei és könyvgyűjteménye az egyik legátfogóbb volt Oroszországban, a diákok gyakran fordultak ahhoz forrásként tudományos kutatásaikhoz.”<sup>7</sup>

Munkái nem akadályozták abban, hogy számos kapcsolatot tartson fenn barátokkal és kollégákkal egyaránt. Szerette a vitázó fejtegetéseket, például az

---

<sup>4</sup> Sajnos e gyűjtemény a szerző életében nem kerülhetett kiadásra, a korrektúra szakaszában ugyanis a Kulturális Minisztérium úgy döntött, hogy törli a publikációt, azzal az indokkal, hogy az túlságosan avantgárd. E tizenegy esszé összegyűjtve először Alexander Ivashkin gondozásában az *A Schnittke Reader* című kötet V. fejezeteként *Schnittke on Twentieth-Century Music* címmel jelent meg (ford.: John Goodliffe).

<sup>5</sup> B. M. Jarusztovszkij (szerk.), Moszkva, 1973, 383-434. Angolul: „Paradox as a Feature of Stravinsky’s Musical Logic”. In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 151-200.

<sup>6</sup> Schnittke bejegyzéseivel ellátott Stravinsky partitúrák a Londoni Egyetemen, az Orosz Zenei Központ Schnittke Archívumában találhatóak.

<sup>7</sup> Ivashkin: A. S.: 86.

összhangzattan tanításáról, s mindig kész volt védelmezni modernizmussal vagy formalizmussal vádolt barátait. Esszéi Edizon Gyenyiszovról, Szofia Gubajdulináról, Giya Kancheliről<sup>8</sup> megmutatják, hogy különös képessége volt ahhoz is, hogy barátai zenéjében felfedezze a lényeges vonásokat. Kancheli említi, hogy úgy tűnik, Schnittke jobban érti a zenéjét, mint ő maga.<sup>9</sup> Hogy milyen kiterjedt baráti köre volt, azt a Sikorski kiadó gondozásában, 1994-ben megjelent *Alfred Schnittke Zum 60. Geburtstag* című ünnepi kiadvány tárja elénk, amelynek egyik fejezetében<sup>10</sup> majd száz oldalon keresztül barátai, kollégái emlékezéseit, köszöntéseit, köztük Ligeti Györgyét is közlik.

Schnittke figyelemre méltóan tájékozott és gondolkozó ember volt, érdeklődése nem kizárólag a zene világát érintette; ezt a tényt számomra leginkább a már említett, Alexander Ivashkinnal folytatott beszélgetések<sup>11</sup> példázzák. A továbbiakban a zeneszerző néhány személyes gondolatát szeretném bemutatni, melyekből kirajzolódik tágabb értelemben vett világnézete, s melyeknek segítségével talán közelebb férközhetünk művei megértéséhez. Schnittke érdeklődése számos témakört ölel fel: az emberiség fejlődésének korszakai, az idő és tér fogalma, relativitás-elmélet, intuitív tudás-tudomány, vallás, mágia-jelek-előjelek, filozófia, irodalom, a művészet és fizikai valóság kapcsolata, az alkotói folyamatról, korszellem, filmzene, komponista társak, emigráció, „pop-kultúra”, a tudatosság különböző szintjei, Goethe *Faustja* és Thomas Mann *Doktor Faustusa* és a bűn fogalma.

Fejtegetései tehát az élet majd’ minden nagy kérdését érintik, de most csak néhány, számomra érdekes és fontos területet szeretnék kiemelni.

---

<sup>8</sup> Az *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag* című kötet bibliográfiája a 259-262. oldalon felsorolja Schnittke összes írását.

<sup>9</sup> Ivashkin, Alexander: „Introduction”. In: Alexander Ivashkin (szerk.) *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002), VII-XVI. XVI.

<sup>10</sup> „Freunde Alfred Schnittkes Gratulieren”. 162-258.

<sup>11</sup> Ivashkin: *S. R.*: 3- 37.

Első az idő mint relatív fogalom megjelenése a zeneszerző életében, újfajta időérzékelés, melyet betegségének kezdetével<sup>12</sup> hoz összefüggésbe, s mely meghosszabbítja számára a percekét:

Valami, ami nagy hatást tett és továbbra is tesz rám, az érzés, hogy ugyanaz az időmennyiség változik a megélés hosszúságában.<sup>13</sup> Az emberi életben – legalább is az én esetemben – az időérzékelésnek két fejlődési szakasza van: az első, a hosszabb, mely nekem úgy tűnik 1985-ben ért véget, s a második, mely ez után kezdődött. Manapság minden napnak nagyon hosszú az időtartama [...] Ez egy ősi érzés, látszólag a gyerekkorból ered (mindazonáltal még nem léptem a második gyerekkoromba!) Ennek az új érzésnek, hogy az idő ismét tágul, nagy haszna volt számomra. Ezelőtt állandó kimerültséget éreztem, úgy tűnt, az élet „lefáraszt”[...] De most visszanyertem a képességemet, hogy a különböző jelenségeket ne csupán viszonylatokban értékeljem, hanem mindet külön-külön. Ez minden másodperc élményét meghosszabbítja. Nem tudom azt érezni, hogy minden másodperc egy porszem a sivatagból. Ez egy szelet az időből, valami önmagában [...] A másodpercek egyenletesen ketyegnek, de a köztük lévő távolság változik. Ez az, amiért közelebb kerültem Einstein időről alkotott elképzeléséhez, miszerint az relatív.<sup>14</sup>

Művei kapcsán az idő témájára még visszatérek, a komponálási technikáját jellemző töredezettség, egyidejűség és a zenei korszakok összjátéka s változása tárgyalásakor.

Schnittkét az örökérvényű kérdések éppúgy foglalkoztatták, mint a tudományosabb vagy hétköznapibbnak mondható témák, s ezt sokszor kompozícióiban sem rejtette túlzottan mélyre. Ilyen irányú gondolkozását nagymértékben befolyásolta Thomas Mann *Doktor Faustus* című regénye. A művet első ízben tizenöt évesen olvasta, alapvető befolyással lett életére és zenéjére egyaránt, folyton vissza-visszatért a témához; mint Alex Ross megállapítja:<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> 1985-től haláláig öt szélütést szenvedett el, ennek ellenére szinte a legvégsőkig folytatta a munkát; beszédképtelenül, lebénult jobb kézzel, a bal kezével fejezte be IX. szimfóniájának partitúráját (a művet két hónappal halála előtt, 1998 júniusában mutatták be)

<sup>13</sup> A megélés szó saját kiegészítés.

<sup>14</sup> Ivashkin: *S. R.*: 5.

<sup>15</sup> Alex Ross: „The Connoisseur of Chaos. Who is Alfred Schnittke and Why is His Music so Popular?” *New Republic*, 1992/14, 31-35., 35.



„Zenéjét a kezdetektől végigkísérte egy nemlétező, sohasem létezett ember: Adrian Leverkühn, Thomas Mann *Doktor Faustus*ának (1947) zeneszerző-főhőse.”<sup>16</sup>

Schnittke nagyon fontosnak tartja megkülönböztetni Thomas Mann Faustját Goethe Faust-figurájától, s egyben határozottan állást foglal az előbbi mellett:

Én nem foglalkozom Goethe *Faust*jával. Goethe idealizálta őt. De az eredeti *Faust*ban pontosan megmutatkozik az emberi és ördögi kettősség, melyben az ördögi minőség van túlsúlyban. Ha a teljes történetet vesszük, nyilvánvalóvá válik, hogy emberi mivolta akkor tárul csak fel, amikor kezdi megérteni, hogy hova vezet minden, panaszkodni, sírni és bánkódni kezd. Utolsó napjaiban egy olyan emberi lényé alakul, aki ráébred, mi az igazi feladata.<sup>17</sup>

Schnittke sem idealizál, a második világháborút követő világban már nem hisz az alapvető emberi jószágban, az egyszeri és maradandó megtisztulás lehetőségében:

Hiszem, hogy egy életen keresztül az első pillanattól az utolsóig az emberi lét nem számolhat a büntől való megtisztulás tényével, és ezért nem tekinthet magára megváltottként. Egész életén keresztül harcolnia kell az üdvözülésért...<sup>18</sup>

A *Faust* című operája is ezt a küzdelmet bontja ki.

Mint életrajzából kitűnik, 1982-ben döntött úgy, hogy megkeresztelkedik, s felveszi a római katolikus hitet. Ekkor 48 éves volt. Hogy átérezzük döntése súlyát, zsidó származását kell említeni. Szülei kisgyermek korában nem kereszteltették meg, mert édesapja ateista volt, s mindkét szülő a kommunista elveknek kötelezte el magát. Schnittke nem gyakorolta sohasem a zsidó vallást, a keresztény hit mellett való döntését is megelőzte több filozófiai rendszer intenzív tanulmányozása; foglalkozott a jógával, antropozófiával, kabbalával és ismerkedett a Ji-Kinggel.

Az antropozófiával kapcsolatban meglehetősen szkeptikus volt, Rudolf Steinerrel<sup>19</sup> szemben pedig egyenesen gyanakvó: „Nem bízatsz az emberben,

---

<sup>16</sup>A Faust legendán alapszik két nagyszabású műve. A korábbi a *Seid nüchtern und wachet. Historia von D. Johann Fausten (Faust Cantata, 1983)* című kantáta, mely Faust halálának történetét beszéli el. A kantáta később helyet kap Schnittke operájában: *Historia von D. Johann Fausten (1983-1994)*. Ő maga ebbe a körbe sorolja még *Peer Gynt* című balettjét (1986) is.

<sup>17</sup> Ivashkin: S. R.: 29.

<sup>18</sup> Ivashkin: S. R.: 30.

akinek így állnak a szemei.<sup>20</sup> Előítéletei ellenére több Steiner-iskolát és templomot látogatott meg, például Bécsben is. Legnagyobb problémája a steineri antropozófiával kapcsolatban „annak az a tendenciája, hogy racionalizálja az egész spirituális világot avval, hogy tökéletesen érthetővé, hozzáférhetővé teszi.”<sup>21</sup> Ez Schnittke számára elfogadhatatlan volt.

A jógával a 70-es években fellépő vesebetegsége következtében került kapcsolatba, amikor is elkezdte gyakorolni a jóga egyik mechanikus útját,<sup>22</sup> az ászanákat (testhelyzetek). A jóga spirituális vonatkozásai iránt szintén érdeklődött, de nem tudott teljes mértékben azonosulni egy keleti filozófiai rendszer irányelveivel, mivel szellemi beállítottsága erősen a nyugati kultúrában gyökerezett. Hasonló akadályokba ütközött a *Ji-King* tanulmányozásakor, amikor a jövőjére vonatkozó kérdéseire szeretett volna irányutatást kapni.

A kabbala rendszerére vonatkozó érdeklődése – nem véletlenül – a Faust-témában való elmélyedésekor támadt fel. Talán érdekes megemlíteni, hogy Luigi Nono-tól kapott ebben az időben egy könyvet a kabbala logikájáról. Ám szakított ezzel a világgal is, mert visszariadt az irracionális terület kifürkészhetetlen mélységeitől: „Nagyon félek belemerülni ebbe a világba. Ez egy olyan terület, mely potenciálisan veszélyes.”<sup>23</sup>

Ilyen előzmények után jutott el a keresztény hitig, melynek szellemisége 1982 után keletkezett műveiben erőteljesebben jelen van. Mindazonáltal kompozíciói egyes részletei inkább a sátáni világot jelképezik, ezért többször „ördögi” megbélyegzést kaptak. Ide sorolhatjuk például az útszéli tangó benyomását keltő zenéket az 1. concerto grossóból vagy a *Faust*-kantátából, illetve egy fekete mise paródiáját a *Three Scenes* című vokális művéből. Ám a démoninak ezek a

---

<sup>19</sup>Érdekességként említem, csak mert az előző témára rímek, hogy Steiner 1882-től Goethe természettudományos írásainak kiadásával foglalkozik. 1920-ban kezdeményezésére elkészül a Goetheanum, az antropozófia központja, mely béke-templomként épül fel az első világháborúban.

<sup>20</sup> Ivashkin: A. S.: 156.

<sup>21</sup> Ld. előző jegyzet: 156.

<sup>22</sup> Ez a nyolc lépcsőből álló ún. Astanga-jóga része, ide tartoznak még a tilalmak, előírások, légzés kontroll, érzékek visszavonása, koncentráció, meditáció, lelki elmerülés (Patandzsali rendszere).

<sup>23</sup> Ivashkin: S. R.: 32.

megtestesítései benne foglaltatnak, összeolvadnak az alapvetően keresztény arculatú zenével. Ivashkin találóan így összegzi Schnittke érvelését az említett elemeknek zenéjében való jelenléte mellett: „Elengedhetetlen a gonoszra való összpontosítás, mert így inkább kész az ember leleplezni és kiirtani azt.”<sup>24</sup>

Nem kötődött azonban kifejezetten egyik felekezethez sem; római katolikusnak keresztelték ugyan, de gyónásait rendszerint egy orosz-ortodox papnál, Nyikolaj atyánál<sup>25</sup> végezte, akivel már megkeresztelkedése előtt nagyon közvetlen viszonyban volt. Schnittke hozzá fordult kérdéseivel és problémáival többek között a jó és gonosz témakörével kapcsolatban, s a zeneszerző temetési szertartását is ő celebrálta.<sup>26</sup>

Schnittke a vallási tradíciók univerzalitásáról vallott nézetét bontja ki a 4. szimfóniájában, amit így mutat be:

Egyik legkésőbbi munkámban különböző kulturrétegeket akartam összeegyeztetni [...] A szimfóniában megtalálhatók ortodox körmeneti énekek, lutheránus korálok és győzedelmi zsoltárokat idéző gregorián énekek elemei. Szintén belefoglaltam zsinagógaénekeket, így akarván rámutatni a különbségek ellenére háttérben húzódó bizonyos alapvető egyetemességre.<sup>27</sup>

Erre a kérdésre a dolgozat második fejezetében még visszatérek. Schnittke előzőleg idézett gondolata ugyanis – kiterjesztve a valláson kívül az emberiség egyéb módon jelenlévő kulturális rétegződésére –, az egyik meghatározó indítéka lesz a zeneszerző által kialakított komponálási módszer, az úgynevezett polistiliztika használatának.

Az utolsó, ám a dolgozat témáját szem előtt tartva nagy fontossággal bíró téma, amit ebben a fejezetben érinteni szeretnék, az alkotói folyamat tárgyköre, úgy, ahogy azt a zeneszerző megéli.

---

<sup>24</sup> Ivashkin: *S. R.*: 30.

<sup>25</sup> Nyikolaj Vedernyikov.

<sup>26</sup> 1998. augusztus 10, Moszkva.

<sup>27</sup> Ivashkin: *S. R.*: 47. Eredeti cikk: *Muzyka v SSSR*, 1984. okt.- dec. 82.

Itt újból Schnittke szavait kell idéznem, ugyanis Julia Makejevával és Gennagyij Cypinnel folytatott beszélgetésében vallomásszerűen, kitűnő megfogalmazásban tárja fel gondolatait az alkotásról. (Számomra e gondolatok azért is sokat jelentenek, mert nem „csak” az alkotó-, hanem az előadóművészetre is alkalmazhatók.)

Feladatom a zenét nem kitalálni, vagy szerezni, hanem hallani. Ez úgy történik, hogy fülemet nem zavarom annak a hallgatásában, ami rajtam kívül nyilvánul meg. A világ, mely a komponista által megszólal, valahogy rajta kívül létezik, s ő csak próbálkozni tud azzal, hogy többé vagy kevésbé sikeresen felvegye vele a kapcsolatot [...] Arra törekszem, hogy maximálisan megközelítsem az ideális hallgatást, de tudom, sohasem érhetem el azt tökéletesen. Ismétlem: feladatom nem elúzni a spontánul létezőt. Ez a felismerés hosszú ideje leülepedett bennem: nem cél vagyok, hanem eszköz: valami rajtam kívüli válik hallhatóvá általam [...] Nem azt teszem, amit akarok, hanem amit elengedhetetlenül meg kell tennem.

A későbbiekben így zárja a beszélgetést:

Minden bensőmben található műnek megvannak a maga törvényszerűségei, objektíven létező szabályai, amit nekem intuitív módon kell megragadnom és realizálnom. Pontosan ezt jelenti számomra a komponálás.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>„Alfred Schnittke im Gespräch mit Julia Makejewa und Gennadi Zypin” In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.) *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. (Laaber: Laaber – Verlag, 1990), 275-279. 279.

## II. Schnittke zenei nyelve és a polistiliztika

### Schnittke alkotókorszakai

Mint bárki másnál, Schnittkénél is megkülönböztethetünk különböző alkotói periódusokat: zeneszerzői kibontakozásában több nagy fordulat is megfigyelhető. Munkásságában három különböző irányvonal választható el egyértelműen – természetesen átmenetekkel, átfedésekkel. Mindig az avantgárdhoz tartozott, bár sohasem törekedett valóban radikális megoldásokra – inkább csak frissen tapasztalt és kimunkált eszközökkel bővítette megoldásainak amúgy is szélesnek mondható spektrumát.

#### 1. Az útkeresés, szeriális kísérletek

Legkorábbi művein erősen érződik Muszorgszkij és Sosztakovics hatása. Az 1958-ban keletkezett *Nagasaki* című oratóriuma – mely a diplomamunkája volt – akár a 19. századi nemzeti romantikus hagyomány folytatásának is tekinthető még hatalmas retorikus gesztusaival. Az ezekben az években született többi műve is hasonló stílust képvisel. A nemzeti jelleg a későbbiekben sem lesz teljesen távoli zenéjétől, még a leginkább absztraktnak nevezhető műveiben is a legtöbbször jelen vannak bizonyos aspektusok – sok esetben egyszerűen csak dallami vagy harmóniai fordulatok –, melyek által életműve határozottan folytatója a 19. századi orosz zene fő áramlatának. Bizonyos szempontból Sosztakovics utódjának is tekinthető, ugyanis Sosztakovics számos esztétikai és technikai megnyilvánulása Schnittke egész munkásságára igen nagy hatással volt, s a Sosztakovics zenéjében fellelhető irónia és elidegenítő képesség a végletekig fokozva az ő kifejezőmódjának is az egyik legszembevetőbb jellegzetességévé vált. A D–eS–C–H monogram is számos művében előtűnik ugyanúgy, mint a B–A–C–H, vagy saját nevének monogramja, mely több alakban is előfordul. Sosztakovics zenéjének Schnittkére gyakorolt közvetlen hatása vitathatatlan, de művészi rokonságuk, mivel egyazon kulturális tradícióhoz tartoznak, egyébként is érthető. Ennek ellenére Schnittke megbecsülése Sosztakovics művei iránt változó mértékű volt – a 7. szimfóniát például sokáig nem

tartotta nagyra<sup>1</sup> –, mivel erősen befolyásolhatták véleményalkotását a művekre vonatkozó negatív szovjet és nyugati értékelések.

Konzervatóriumi évei alatt, 1953 és 58 között – tehát már Sztálin halálát követően – találkozott az ifjú zeneszerző növendék először Bartók, Honegger és Orff darabjaival,<sup>2</sup> majd az ötvenes évek legvégén figyelt fel az Új Bécsi Iskolára a Moszkvában élő egykori Webern-tanítványnak, Filip Gerskovicsnak köszönhetően. A hatvanas évek elejétől élénkülni kezdett a szovjet zeneszerzők és a külföldi zenészek közti kapcsolat is. Edizon Gyenyiszov lengyelországi útjáról (1961) – ahol a Varsói Ősz címmel megrendezett Nemzetközi Kortárszenei Fesztiválon vett részt – kottákkal és hangfelvételekkel tért haza, melyeket Schnittkének is volt alkalma tanulmányozni. De még ennél is fontosabb esemény volt Luigi Nono 1963-as moszkvai látogatása,<sup>3</sup> melyre Schnittke a következő szavakkal emlékszik:

Ekkor látta az ember első ízben avantgárd irányzat egy komponistáját. Megmutatkozott: zenéje nem pusztá agymunka, az a szívben dől el. Nono oly spontán és közvetlen volt. A vele való találkozás emléke évekig munkált bennem [...] Amikor nemrégiben újból Moszkvában volt a Tudósok és Művészek Világforumán, újból éreztem az elkötelezettséget Nono, az ember, zenéje és természete iránt.<sup>4</sup>

Nono a későbbiekben is nagy hatással volt Schnittkére, az 1979-80-ban írott vonósnégyeséért<sup>5</sup> rajongott, így beszél a hatásról, melyet e mű gyakorolt rá:

---

<sup>1</sup> Szolomon Volkov írja: „Emlékszem, 1994-ben New Yorkban együtt hallgattam Sosztakovics 7. szimfóniáját az egyik amerikai premierjére odaérkezett Alfred Schnittkével. Amikor a hangverseny véget ért, észrevettem, hogy Schnittkét megrendítették a hallottak. Izgatott, sápadt arcát felém fordítva azt mondta, hogy ő súlyosan alábecsülte a 7. szimfóniát: „Ez ugyanis mestermű.” Szolomon Volkov: *Sosztakovics és Sztálin*. (Budapest: Napvilág Kiadó, 2006), 182.

<sup>2</sup> Lutz Lesle: „Komponieren in Sichten: Begegnung mit Alfred Schnittke”. *NZfM* 7-8 (1987), 29-32. 29.

<sup>3</sup> Az Olasz Kommunista Párt velencei szekciójának egyik vezetőjeként intenzív politikai tevékenységet folytatott a komponálás mellett, moszkvai látogatása valószínűleg ennek volt köszönhető. Ld. Ivashkin: A. S.: 85.

<sup>4</sup> Ld. 2. jegyzet, 30.

<sup>5</sup> *Fragmente-Stille, An Diotima* címmel, Friedrich Hölderlin (1770 – 1843) nyomán, 1979 – 80

[...] a kortárs zene egyik legfontosabb alkotásának tartom. Egy óriási lépés abba az irányba, amerre már Webern is tartott, egy olyan zene irányába, amibe semmi felesleges nem fér bele. A partitúrában az ember sokkal kevesebbet lát, mint amennyit valójában hall. Ahogy Webernnél: alig vannak hangok, de egy világot képviselnek.<sup>6</sup>

Nono ellenben nem volt elragadtatva Schnittke műveitől, mikor meghallgatta korai operáját, a *Tizenegyedik parancsolatot* (1962), egyáltalán nem tetszett neki.

Kritizálta Schnittke szeriális technika-használatát, s a negatív képzeteknek szokatlanul diszsonáns hangzásokkal, a pozitívaknak sokkal tradicionálisabb, tonális zenei nyelven való megjelenítését. Nono a különböző stílusok keverékét sem tudta akceptálni, melyet Schnittke első ízben e korai operájában használt.<sup>7</sup>

Nonoval történt első találkozása tehát erősen befolyásolta Schnittkét saját zenei gondolkodásmódjának megváltoztatását célzó autodidakta erőfeszítéseiben azzal, hogy Nono rákérdezett „Hány Webern művet elemeztél már?”<sup>8</sup> A válaszon nem kellett sokáig gondolkozni, mivel a fiatal zeneszerző ekkor még egyetlen Webern művet sem ismert, ám ekkor megszületett az elhatározása arra nézve, hogy alaposan tanulmányozza nyugati kortársai és a huszadik századi óriások – Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky, Stockhausen valamint Boulez – műveit.

Így nem véletlen, hogy Schnittke a 60-as évek közepén (1963-67) keletkezett zenekari és kamarazenei művei erős szeriális szervezettséget mutatnak, s az orosz avantgárd szerialista ágának fontos dokumentumai. Ide sorolható a II. hegedűverseny, a *Pianissimo* című nagyzenekari mű, a *Dialógus* csellóra és 7 hangszerre, az I. vonósnégyes, az I. szonáta hegedűre és zongorára és a *Szerenád* hegedűre, klarinéttra, nagybőgőre, zongorára és ütőhangszerekre.

Luigi Nono-n kívül Henri Pousseur és Ligeti György voltak még – műveik mellett személyes segítségükkel is – hatással Schnittkére. Ők partitúrákkal, hangfelvételekkel és a nyugati kortárs zenével kapcsolatos információkkal látták el

---

<sup>6</sup> Ld. 2. jegyzet, 32.

<sup>7</sup> Ivashkin: A. S.: 85.

<sup>8</sup> Ivashkin: A.S.: 86.

orosz kollégáikat.<sup>9</sup> Intenzív személyes nyugati kapcsolatai miatt Schnittke a szovjet hatóságok folyamatos rosszallását vívta ki, mely később akadályozta őt külföldi utazásaiban. Ám azt, hogy az említett nyugati partitúrák érdeklődő és avatott kezekbe kerültek, az is jelzi, hogy Schnittke a Moszkvai Konzervatóriumban 1961-től 1974-ig folytatott tanári tevékenysége során gyakran ezeket a műveket vitatta meg és analizálta zeneszerzés és hangszerelés óráin növendékeivel.

A folyamatosan meglévő nyugati kapcsolat eredményezhette a hatvanas évek végén keletkezett művei és egyes nyugat-európai kulcsfontosságú művek között fellelhető párhuzamot. Így például a polistiliztika eszméjében fogant 1. szimfóniája (1969-72) rokonítható Luciano Berio *Szimfóniájával* (1968-69), 1968-ban keletkezett *Pianissimo* című műve pedig Ligeti 1961 –ben megírt *Atmosphères* című munkájával mutat rokonságot. A hasonlóságokról Schnittke is tud, de kiemeli, hogy azidőtájt, mikor a fent említett művei keletkeztek, még nem ismerte sem Ligeti *Lontanóját*, vagy az *Atmosphères*-t, sem Berio *Szimfóniáját*.<sup>10</sup> Ezen kívül fontos megjegyezni, hogy a *Pianissimo* estében a hasonlóság csupán fakturális, mivel Ligeti mikropolifóniája sokkal inkább egy polifonikus technikán alapul, míg Schnittke e műve egyike a legkötöttebben szervezett szeriális munkáinak.

## 2. Polistiliztikus korszak

A hatvanas-hetvenes évek fordulója jelentős fordulatot hozott Schnittke zeneszerzői tevékenységében. Így vall erről az időszakról:

66-ig vagy 67-ig legfőbb gondom az volt, hogy annyi nyugati zenét tanulmányozzak, amennyit csak lehetséges. Magamba olvastottam a szeriális és aleatorikus technikákat, és úgy hittem, hogy találtam egy ésszerű szabályt, mellyel jó zenét lehet írni; de később felismertem, hogy semmi sem változott ezzel a megközelítéssel – minden maradt a régiben. Jó zenét nem lehet csupán jó szándékkal alkotni. A zeneszerzőnek belső hangjára kell figyelnie; akár van neki, akár nincs.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Maria Kostakeva: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. (PFAU- Verlag, Saarbrücken, 2005): 12.

<sup>10</sup> Ld. előző jegyzet: 13.

<sup>11</sup> Claire Polin: „Interviews with soviet composers”. *Tempo*, 1984/151: 10-16. 10.



Szinte ennek a gondolatnak a folytatásaként mondja máshol:

Zenei fejlődésem hasonló utat járt be, mint több barátomé, kollégámé, a zongoraverseny romanticizmusán, a neoklasszicista akadémiákon és az eklektikus szintézis kísérletein át [...] Megérkezvén a végső állomásra, elhatároztam, hogy leszálok a már túlsúfolt vonatról. Azóta megpróbálok gyalogosan tovább haladni.<sup>12</sup>

E visszaemlékezések ismeretében már nem meglepő, hogy 1. szimfóniájában – mely egy csapásra ismertté tette –, a tizenkét hangú technika többé már nem szigorú szabály, csupán egy szín a palettán az egyre inkább pluralistává váló kompozíciós gondolkodásában. „Kezdtém egyre inkább nem arra koncentrálni, hogy hogyan akarok valamit kifejezni, hanem arra, hogy mit akarok mondani.”<sup>13</sup>

Ettől az időtől kezdődően sokkal fontosabbá vált számára a dinamikus formaépítés, a váratlannak és spontánnak kifejezése, s az arra irányuló kísérlet, hogy különböző korszakok stílusát összekapcsolja azáltal, hogy eltérő zenei anyagokat szerkeszt össze. Ám szeriális korszakából eredő bizonyos törekvései egész életművében megfigyelhetők, ilyenek a szigorúan fegyelmezett szerkesztésmód s az egy frázison alapuló formaszervezés.

A hatvanas-hetvenes évek fordulójától kezdődően sorra születtek az úgynevezett polistiliztikus alkotások, ide tartozik a Zongorás kvintett (1972-76), Requiem (1975), *Himnuszok* (1979). A hegedűművek közül elsősorban a II. szonátát (1968), mint az egyik legelső polistiliztikus alkotását, és Harmadik hegedűversenyt (1978) sorolhatjuk ide. A polistiliztikát a következő részben ismertetem, itt csak Schnittke saját szavait idézem:

„[...] a polistiliztika ebben az esetben nem stílusok összevisszaságát, hanem a stílusdogmákról való lemondást jelenti.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Alex Ross: „The Connoisseur of Chaos: Who is Alfred Schnittke and Why is His Music so Popular?” *New Republic* 1992/14: 31-35. 31.

<sup>13</sup> „Alfred Schnittke im Gespräch mit Julia Makejewa und Gennadi Zypin” In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.) *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka*. (Laaber: Laaber-Verlag, 1990), 275-279. 275.

<sup>14</sup> Ld. az előző jegyzetet: 275.

### 3. Késői korszak

Az 1985-ös év sok új művel és bemutatóval újabb fordulatot hozott. A zeneszerző valószínűleg legtermékenyebb évében<sup>15</sup> bekövetkezett első agyvérzése – melyet további négy követett –, s evvel együtt a klinikai halál állapotának megtapasztalása<sup>16</sup> mélyen hatott az ötven éves mester világlátására, ennél fogva művészi megnyilatkozására. Ekkor fogalmazta meg az időhöz fűződő újfajta viszonyát.<sup>17</sup> Azt, hogy számára az idő kitágult, bizonyítja, hogy hatalmas intenzitással folytatta az alkotást, egy év leforgása alatt olyan művek születtek, mint a Brácsaverseny, Első csellóverseny, *Egy Szentivánéji álom*,<sup>18</sup> Kóruskoncert, Vonóstrió, továbbá két balett, a *Vázlatok* és a *Peer Gynt*.

Késői alkotói korszaka összesen 26 művet számlál, s bizonyos jellemvonásaiban erősen eltér a korábban keletkezett kompozícióktól. A tragikum, mely igen jelentős mértékben volt jelen az 1985 előtt született művekben, háttérbe szorult, a művek vesztettek drámaiságukból, csendes, higgadt bölcsesség érezhető ki a végzettel immár megbékélt szerző utolsó műveiből. Szép példa erre többek közt a 7. szimfónia utolsó tétele. Természetesen az indulatok lecsendesedésével együtt a kifejezőeszközök is egyszerűbbé váltak, a formaszervezés sok esetben atomizálódott, kicsi alkotóelemekből tevődik össze.<sup>19</sup> A forma dekonstrukciója, a bomlás eszméje, mely eddig is jelen volt zeneszerzői gondolkozásában, felerősödött. E változásokat bizonyos elemzők némileg leegyszerűsítve a betegség következményeként értelmezik, mások a korábbi tevékenységéből törvényszerűen következő lineáris fejlődéssel magyarázzák. Így Maria Kostakeva is, aki könyvét kizárólag és mélyrehatóan a késői műveknek szenteli:

---

<sup>15</sup> Alexander Ivashkin: „Zum Gedenken an Alfred Schnittke”. *Musik Texte*, 1999/78, 27.

<sup>16</sup> Összesen háromszor nyilvánították klinikai halottá.

<sup>17</sup> Ld. I. fejezet, 4. o.

<sup>18</sup> *(K)ein Sommernachtstraum*, az eredeti címben rejlő szójátékot nem tudja a magyar nyelv visszaadni.

<sup>19</sup> A III. szonáta elemzése ezt nagyon jól példázza majd.

Mikor az ember például Schnittke 1. szimfóniájára gondol, megállapítja, hogy minden, ami e kulcsfontosságú mű alapjául szolgált, alkotói munkássága utolsó szakaszáig, s abban is továbbfejlődött.<sup>20</sup>

Személy szerint szintén ez utóbbi álláspontot osztom, nyomatékosítva a tényt, hogy a művészekre az életkor előrehaladtát gyakorta kísérő, általánosan jellemző tendenciát – jelesül az egyszerűsödést, egyúttal elmélyülést, szemlélődő magatartást, amit Schnittkénél is látunk – az ő esetében vélhetőleg a betegség felgyorsította.

A hegedűművek legnagyobb része a második – az egyszerűség kedvéért nevezzük polistiliztikusnak – korszakban keletkezett (ld. 119. o., Függelék, II. tábla). A következő alfejezetben ezért részletesen tárgyaljuk ezt a fogalmat, kompozíciós technikát.

---

<sup>20</sup> Maria Kostakeva: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. (Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2005): 16.

## A polistiliztika

Az előző fejezetben már utaltam Schnittke kitűnő elemzőképességére, elméleti munkáira. Ebben a részben az ő polistiliztikáról írt tanulmányát fogom segítségül hívni, természetesen kiegészítve azt más elemzők és jómagam észrevételeivel. E tanulmány címe: *Polistiliztikus tendenciák a modern zenében*.<sup>21</sup> 1971-ben német nyelven íródott, s egy Nemzetközi Zenei Konferencián, Moszkvában olvasta fel Schnittke.

Előljáróban próbálkozzunk meg e viszonylag újkeletű fogalom meghatározásával.

A polistiliztika tulajdonképpen „a stílusbeli különbségek tudatos kihasználása, ami által egy új zenei tér keletkezik és egy dinamikus formaalkotás válik lehetővé, ”<sup>22</sup> világítja meg a fogalmat a mester II. hegedűszonátája kapcsán.

Más szavakkal a polistiliztika kölcsönhatása, összjátéka és összefogása heterogén stílusoknak és stilisztikai, formai, hangulati elemeknek; barokknak, szeriálisnak, modernnek, banálisnak, tragikusnak, triviálisnak az egységbe rendezése: egység létrehozása a sokféleségben.

### 1. Kialakulásáról általánosságban

A polistiliztikus elemek hosszú ideje jelen vannak az európai zenében, és nem csupán a paródiákban, fantáziákban, variációkban, ahol ez nyilvánvaló, mondhatjuk a műfajból fakadó; de ott rejlenek az operákban, szimfóniákban és programzenékben, sőt a hangszeres kamarazenében is. Utóbbira szép példák Mozart

---

<sup>21</sup> Eredeti megjelenés: „Polisztilizticszeszkije tendencii sovremennoj muziki”. *Muzyka v SSSR* 1988/2: 22-24; németül: *Musik Texte*, 1989, no.30: 29-30.; angolul: „Polystylistic tendencies in modern music”. Schnittke, Alfred: „Polystylistic tendencies in modern music”. In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 87-90.

<sup>22</sup> *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag- Eine Festschrift*. Hamburg: Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski, 1994, 119. o.

befejezetlen A-dúr hegedű-zongora szonátájának (K 402) fuga tétele, vagy Brahms A-dúr hegedű-zongora szonátájának (op. 100) barokk stíluselemeket idéző második tétele. A stílusok keveredése törvényszerű, amikor egyes szerzők más korban élt komponisták gondolatait használják fel. Gondoljunk csak például Brahms: *Variációk egy Haydn-témára* (op. 56a) című művére, Rachmaninov: *Rapszódia egy Paganini témára* (op. 43) című opuszára, vagy Berg Hegedűversenyére. „A stiliztikailag steril zene halott lenne”<sup>23</sup> – állítja Schnittke tanulmányában.

Azonban a polistiliztika mint módszer tudatos alkalmazása jóval újabb keletű. Tudomásom szerint Schnittke az, aki először él e megnevezéssel, határozott filozófiai és zeneszerzői elképzelést alakít ki e gyakorlattal kapcsolatban, s egy életművet épít fel ebben a szellemisségben. Ő a következőképpen magyarázza a módszer 20. századi megnyilvánulását, előretörését:

A polistiliztikus metódus előretörése az európai zene bizonyos fejlődéséből, a zenei tér szélesítésére irányuló tendenciából vezethető le. A forma szerves egységére való törekvés, mely ezt dialektikusan kiegészítette, oly törvényeket tárt fel, melyek által az ember képessé vált meghódítani ezt az új zenei teret.<sup>24</sup>

A módszer fejlődését, kiteljesedését nagymértékben előmozdították mind a zeneszerzésben történt változások –, ilyenek a különböző neoirányzatok előretörése, purista tendenciák a szerializmusban, az aleatorikus zene kialakulása, szonorizmus –, mind az emberiségre vonatkozó általános pszichológiai hatások változásai. A technika fejlődésének köszönhetően hatalmas információáradat halmozta el az emberi tudatot. A nemzetek közti kapcsolatok, így az ezek közti kölcsönhatások felerősödtek, s a tudományos felfedezések megváltoztatták az ember időhöz, térhez való viszonyulását. Mindezek eredményeképpen megkezdődött a különböző művészetek közti kapcsolatok és kölcsönhatások felerősödése, mely később a zenei polistiliztika kialakulását is eredményezte.

---

<sup>23</sup> Polystylistic Tendencies: 89.

<sup>24</sup> Ld. előző jegyzet.

## 2. Kialakulása Schnittkénél

E kompozíciós technika kiteljesedését Schnittkénél több tényező is erőteljesen inspirálta, s így vált az körülbelül az 1968-as évtől kezdődően alkotásai alapvető és meghatározó jellemzőjévé. E meghatározó hatásokat, indítékokat a következőkben látom:

1. elődök, zeneszerzői példaképek
2. identitásbeli problémái: vallási, egzisztenciális, nemzetiségi-kulturális problémák
3. filmzene

A továbbiakban röviden, a teljesség igénye nélkül kísérlem megvilágítani a felsorolt pontokat:

### 1. Zenei elődök, példaképek

Schnittke Mahlert lelki rokonának és legnagyobb példaképének tekintette, s felfedezte nála a polistiliztika megnyilvánulását is:

„[...] az elmúlt korok összes zeneszerzője közül a legszorosabb rokonságot Mahlerrel érzem [...]”<sup>25</sup>

„Mahler a mai napig oly kiváló személyiség számomra, hogy sohasem merészelném magam hozzá hasonlítani.”<sup>26</sup> Schnittke vitathatatlanul legnagyobb példaképénél felfedezi a polistiliztikát: „Mahlernél a polistiliztika kezdetét az első szimfónia harmadik tételében látom, a kánonban.”<sup>27</sup>

Itt érdemes megemlítenünk Charlotte Ruber<sup>28</sup> nevét, mivel ő adta a 13 éves Schnittke kezébe Mahler 10. szimfóniájának partitúráját, nem sejtve, hogy mekkora

---

<sup>25</sup> Kostakeva: 21. oldal

<sup>26</sup> Georg Borchard: „Alfred Schnittke and Gustav Mahler” In: George Odam (szerk.): *Seeking the Soul the music of Alfred Schnittke*. (London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002), 28-37. 33. o.

<sup>27</sup> I. m. 33. o.

<sup>28</sup> Schnittke bécsi zongoratanára.

hatással lesz a zene tanítványára. Közel ötven év elteltével így vall Schnittke az említett művel történő ismerkedéséről és viszonyáról:

„Mindennél jobban szeretem a 10. szimfóniát, de magamtól nem közelítettem volna meg a feladatot, mert az túl nehéznek tűnt nekem.”<sup>29</sup>

Másik mintaképe, zenei elődje Sosztakovics. Nála is megfigyelhető a hajlam többféle stílus egy műben történő alkalmazására. Sosztakovicccsal foglalkozó cikkében Schnittke így ír a polistiliztika alkalmazásának lélektanáról: „a művészi individualitás azon keresztül mutatkozik meg, hogy az ember bátor és nyitott az idegen hatásokkal szemben. Így minden, ami kívülről érkezik, sajátjává válik.”<sup>30</sup>

A fenti idézet áttételesen akár művészi és emberi hitvallása is lehetne Schnittkének – az első fejezetben igyekeztem úgy megrajzolni személyiségét, hogy abból kitűnjön kereső-kutató-elemző, tehát mindent befogadó és saját magán átszűrni kívánó egyénisége.

További XX. századi zeneszerzők – Sztravinszkij, B. A. Zimmermann vagy Berio –, valamilyen formában szintén megtalálták egyéni útjukat a stílusok egyesítéséhez. Az ő műveiket is alaposan ismerte Schnittke, említi is őket a fejezet elején említett tanulmányában.

## 2. Identitásbeli problémák

Schnittke a Szovjetunióban született német zsidó, aki felnőtt fejjel megkeresztelkedik, keresztény hitét komolyan meg is éli. A hazátlanság kínzó érzése végigkíséri életét: „Sorsom az indokolatlan együttérzés – sehol sincs természetes állampolgárságom.[...] Senkihez sem tartozom, se az oroszokhoz, se a németekhez, sem pedig a zsidókhöz.”<sup>31</sup>

Valószínű, hogy e gyökerek nagyban előmozdítják egy olyan zenei nyelv kialakulását, mely a mindent egyesíteni akarás eszméjét követi. Ezt az eszmét

---

<sup>29</sup> Ld. 26. jegyzet, 28.

<sup>30</sup> „On Shostakovich: Circles of Influence (1975)”. Ivashkin: S. R.: 59.

<sup>31</sup> Kostakeva: 34.

legnyilvánvalóbban a 4. szimfóniájában tárja elénk, melyben a legkülönbélebb felekezetek zenéit egyesíti.

Itt újra Mahlerre utalnék, mivel most kapunk magyarázatot arra, hogy Schnittke miért is érezheti oly közel magát hozzá. Mahler csehországi zsidó, aki németül beszélő világban nőtt fel (15 éves korától Bécsben tanult), s felnőtt korában felvette a keresztény hitet. Tehát a hasonló zenei elképzelések háttérében rokon életrajzi vonásokat találunk.

### 3. Filmzene és színpadi zene

Schnittke első szárnypróbálgatásait a tárgyalt stílusban színpadi és filmzenéiben végezte, olyan műfajokban tehát, ahol egyszerre többféle művészeti ág is jelen van.

Első műve, amelyben polistiliztikus vonások fedezhetők fel, az 1961-ben íródott *Ščastlivčik*<sup>32</sup> című operája. A művet, mint zenei kompozíciót saját maga nem igen értékelte, művei jegyzékében sem tartják nyilván azt, de Schnittke tisztában van az opera életművében képviselt úttörő szerepéről, amikor így nyilatkozik: „Mára megértettem, hogy 1961-ben a színpadi követelmények hatására a kollázs-technikát, különböző stílusok összekapcsolását, a polimetriát és hasonló dolgokat alkalmaztam.”<sup>33</sup>

Következő műve, melyben tetten érhető a metódus alkalmazása, egy filmzene. A zene Andrej Hržanovskij, az Orosz Rajzfilm igazgatójának 1965-66-ban tervezett, *Az üvegharmonika*<sup>34</sup> című filmjéhez íródott. A rendező a filmben kész műalkotásokat szerepeltet úgy, hogy egy rendhagyó kollázst hoz létre a műalkotások töredékeiből: Leonardo, Raffaello, Pisanello, Dalí, Dürer, René Magritte képekből, valamint itáliai reneszánsz és német barokk építészeti alkotásokból. A filmben egyetlen szó sem hangzik el, váltakozó, a zenetörténetből és művészettörténetből vett utalásokkal és képzetekkel hat, ezeket mozgásba hozva teremt egy rejtett politikai kontextust, mely az akkori szovjet társadalmat tükrözi. Az ötlet az 1960-as években egyedülálló, forradalmi volt a filmművészetben. Hatása Schnittke további fejlődésére

---

<sup>32</sup> Szövegkönyv: Marina Čurova

<sup>33</sup> Kostakeva: 14.

<sup>34</sup> *Die Gläserne Ziehharmonika*, 1968.



véleményem szerint azért is vitathatatlan, mert Schnittke az e filmhez készült zenét a szintén 1968-ban keletkezett II. hegedűszonátájában felhasználja, s ez a mű a szerző ebből az időszakából származó legrendhagyóbb és újító jellegű polistiliztikus alkotása.

Láthatjuk tehát, hogy az életrajzi sajátosságok, az elődök és kortársak zenéje, de az egyéb művészeti ágakkal való kapcsolat is segítette Schnittke polistiliztikájának kibontakozását.

### 3. A polistiliztika különböző megjelenési formái

Most elérkeztünk oda, hogy közelebbről megvizsgáljuk a polistiliztikus metódus technikáját, eszközeit, kérdéseket, amelyeket felvet, lehetséges céljait és előnyeit. A következő bekezdésekben erősen támaszkodom Schnittke tanulmányára, s az ő általa felvázolt csoportosítást veszem alapul.

Alapvetően két elvet kell itt megemlítenünk, az *idézés* és *utalás* alapelvét. Az idézet az eszközhasználatától függően többféle módon nyilvánulhat meg. Beszélhetünk pontos, egzakt idézetekről, ál- vagy pszeudoidézetekről, de bizonyos idegen kor vagy nemzeti tradíció sztereotip mikroelemeinek idézéséről is. Az utóbbi csoportba tartozik például a jellegzetes dallamívek, harmóniai fordulatok vagy kadenciák jelenléte más, idegen közegben. Az idézet kategóriájába sorolhatjuk még az adaptáció vagy átdolgozás módszerét, mely egy adott zenei textúrát saját zenei nyelven fogalmaz meg, illetve fejleszt tovább. Schnittke tanulmányában elkülönít még egy csoportot, az idegen stílus technikájának használatát, idézését, például a forma, ritmus vagy szerkesztés tekintetében. Ebben az esetben nem zenei töredékek idézéséről van szó, így erős átfedést érzékelhetünk a majd következő bekezdésben tárgyalt utalás technikájával.

Most álljon itt néhány zeneirodalmi példa az említett idézési módokra:

#### 1. szó szerinti idézet:

Liszt a *Haláltáncban* a *Dies irae*-szekvencia dallamát idézi, míg Berg Hegedűversenyében Bach *Es ist Genug* kezdetű korálját, mely tematikus kapcsolatban van a hegedűverseny zenei szövetével.

## 2. pszeudo-, vagy ál-idézet:

Penderecki *Stabat Mater* című művében gregorián himnusz hangvétele idéződik fel, s ez a hangulat határozza meg az egész művet.

## 3. sztereotip elemek idézése:

Sosztakovics e-moll triójának (Op. 67, No.2) harmadik tétele passacaglia témájával a XVIII. századi zenei stílus tonika- domináns viszonylatát és szűk szeptim akkordjait idézi, Pärt *Pro and contra* című műve pedig parodizált barokk kadenciális formulák összerendezéséből épül.

## 4. adaptáció vagy átdolgozás módszere

Webern *Fuga*-ja Bach hatszólamú *Ricercare*jának zenekari átdolgozása, magában a témában is különböző hangszínek variálásával. Pärt *Credo*-jában Bach eredeti kompozíciójának hangjait, de ritmikailag és texturálisan átalakítva használja. Scsedrin *Carmen* című balettje Bizet zenéje alapján készült.

## 5. korábbi stílusok technikájának idézése – az utalás elve:

Az idézés azon formája, mely idegen stílus eszközeit, technikáját idézi, átvezet bennünket az utalás elvéhez. Ide tartoznak a neo-stílusok, de a huszadik század stílusának végét is áthatja e módszer, például amikor a szeriális és posztszeriális zenében a XIV- XVI. századi polifonikus kórusművek szerkesztésmódja s eszközei köszönnek vissza. Sztravinszkij bármely neoklasszikus műve, Henze: *Antiphone*, Gyenyiszov: *Szonce inkov* (Az inkák napja) vagy Stockhausen: *Gruppen* című műve sorolható ebbe a csoportba. „Az utalás elve finom célzásokban és olyan be nem teljesített ígéretekben nyilvánul meg, mely az idézés határán lebeg ugyan, de valójában nem az.”<sup>35</sup> Tehát az utóbb említett esetekben nem szerepelnek konkrét zenei idézetek.

Egyes esetekben nem csupán két, hanem három vagy még több stílus elemei keverednek. Sztravinszkij például *Apollon Musagète* című kompozíciójában Lully,

---

<sup>35</sup> Polystylistic Tendencies: 88.

Gluck, Delibes, Strauss, Csajkovszkij és Debussy kompozícióit felidézõ asszociációkat kelt. Boulez és Ligeti mûveiben igen kifinomult módon történnek polistiliztikus utalások.

#### 4. Problémák, melyeket felvet a módszer

Tömören áttekintettük tehát a polistiliztika eszközeit és különbözõ megnyilvánulási formáit. Azonban még számos kérdés merülhet fel e stílussal kapcsolatban a mûvek zenei anyagára, a zeneszerzõre s a hallgatókra vonatkozóan. Hol a határ az eklektikus és polistiliztikus metódus között, illetve a polistiliztikus stílus és a plagizálás között? Létezik-e stilisztikai „moduláció”, s ha igen, vannak-e törvényszerûségei?

Ezekre a kérdésekre természetesen e dolgozat keretein belül aligha lehet válaszolni, mert igen sok zenetörténeti és zeneesztétikai probléma tárgyalását kívánná meg. Mégis, mivel Schnittke munkásságának alapjait érintik, legalább gyors említésük elengedhetetlenül szükséges.

Többféle probléma is felerõsödik vagy elõbukkan az idézetek és utalások használatakor. Talán a legfontosabb kérdés, hogy a zeneszerzõ idegen anyagok használata során mennyire tudja mégis megõrizni egyéniségét, sõt nemzeti identitását. Schnittke erre a problémára azt a választ adja, hogy az idézett anyagokban és ezek összeillesztésében, a mû alapkonceptiójában mindenképp feltárulkozik a zeneszerzõ személyisége. Ezen kívül sok esetben az idegen stílusból származó elemek csupán moduláló területként mûködnek, ezzel domborítva ki a szerzõ saját stílusát a mû többi részén. Fontos kérdés továbbá a szerzõség, az eredetiség kérdése, mely (jogvédtett mû esetében) akár jogi értelemben is komplikálttá válhat. De a kiterjedt idézet-technika miatt csökkenhet a mû abszolút, nem asszociatív értéke is, és a szerzõ könnyebben elkövetheti akár a hatásvadászat hibáját is. Az ilyen kompozíció a hallgatóval szemben is magasabb elvárásokat támaszt a korábbiakban megszokotthoz képest, mivel ideális esetben tudnia kellene nyomon követni a stílusok közti szándékos átjárásokat.

A kétségkívül felmerülő problémák mellett azonban ez a stílus előnyöket is nyújt, melyeket a polistiliztika mestere így fogalmaz meg:

Kitágítja a kifejezés lehetőségeit, integrálja az alacsonyabb és magasabb rendű stílusokat, ez tágasabb zenei világot teremt, s a stílusok általános átjárhatóságát. Benne megtalálhatjuk a zenei világ dokumentumszerű objektivitását [...] új lehetőségeket teremt a végső kérdések – háború és béke, élet és halál – zenei dramatizációjára.<sup>36</sup>

Számomra talán a legmeggyőzőbb érv a stílus létjogosultsága mellett az a gondolat, amelyben Schnittke kifejezi az idő és tér alkotta határok lebomlását: „Kétlem, hogy bárki talál a korszakok összefüggésének filozófiai ideáját oly meggyőzően kifejező más zenei megközelítést, mint amilyen a polistiliztikus módszer.”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Polystylistic Tendencies: 90.

<sup>37</sup> Ld. előző jegyzet.

### III. ALFRED SCHNITTKE HEGEDŰMŰVEI

#### Schnittke hegedűműveiről általában

Mi hegedűsök nagyon szerencsésnek mondhatjuk magunkat, mert rendkívül nagyszámú alkotással tisztelt meg bennünket Alfred Schnittke. Ez nem véletlen, hiszen igen sok hegedűs illetve vonós barátja volt, akik lelkesedéssel mutatták be az elkészült darabokat, esetenként javaslatokat is tettek hangszertechnikai vonatkozásokban. Ebbe a körbe tartozik Mark Lubotsky, Oleg Kagan, Oleh Krysa, Gidon Kremer, Daniel Hope a hegedűsök közül, Jurij Basmét brácsista, Natalia Gutman, Msztyiszlav Rosztropovics pedig a csellisták közül. Az említett előadóművészeknek rendkívül sokat köszönhet Schnittke abban a tekintetben, hogy vonós hangszerre íródott művei elkészülésüket követően szinte rögtön előadásra kerülhettek a nagyközönség előtt, még hozzá igen színvonalas tolmácsolásban.

Sosztakovics művei általában nagy hatással voltak Schnittkére, de itt ki kell emelnünk Első hegedűversenyét, mely 1948-ban keletkezett és 1955-ben került előadásra.<sup>1</sup> Schnittke csodálta a mű drámaiságát, amit éles kontrasztjai hoznak felszínre, s következő hegedűművei vitathatatlanul e Sosztakovics mű hatása alatt keletkeztek. Ugyanakkor Berg 1935-ben írt Hegedűversenye is inspirálhatta Schnittkét, ez főként a szeriális sorokkal való bánásmódjában tükröződik.

Schnittke érdeklődése 1953-ban fordult a hegedű felé, amikor megírta a Fúga szólóhegedűre című művét. 1954-ben követte ezt a *Szonáta 1955* című mű. Mindkét darab első konzervatóriumi évében, valószínűleg kompozíciós gyakorlatként, tanára<sup>2</sup> ösztönzésére született. Az 1960-as években már a hegedű volt a legfontosabb hangszer, melyre Schnittke komponált, a művek számát illetve a zenei ötletek

---

<sup>1</sup> David Ojsztrah játszotta Leningrádban, vezényelt: Jevgenyij Mravinszkij.

<sup>2</sup> Jevgenyij Golubjev.

jelentőségét tekintetbe véve is. Fontos leszögezni, hogy mindig az expresszív kifejező erő és nem a virtuóz irány a lényeges e darabokban. Ugyanekkor a legtöbb avantgárd komponista igyekezett kerülni a hegedűt annak személyes hangja és hagyományos volta miatt.

Mivel Schnittke életművében igen sok hegedűre írt, illetve hegedűt is alkalmazó kompozíció akad, természetesen nem térhetek ki valamennyi részletes tárgyalására. A hegedűművek meghatározás ezért talán némiképp félreérthető, illetve többféleképpen is értelmezhető, mivel a határvonal több helyen is meghúzható lenne. E dolgozatban a saját értelmezésem, azaz a téma behatárolása összefügg érdeklődési körömmel.

Természetesen szó lesz a hegedűversenyekről, a szólóhegedűre íródott művekről, a szonátákról és az előadási darabokról, tehát azokról a művekről, amelyek a szólista repertoárba tartoznak. Ezen belül is legfontosabbnak a szonátákat és a versenyműveket vélem, s tematikusan csoportosítva tekintem majd át az irodalmat. A concerto grossókat, vonósnégyeseket és egyéb kamaraműveket – trió és kvintett – csak érintőlegesen tárgyalom majd egyrészt a téma nagy terjedelme miatt, másrészt mert úgy érzem, hogy e művek tapasztalatai nem gazdagítják jelentősen a többi darab alapján alkotott képet.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Itt jegyzem meg továbbá azt is, hogy a különböző kottakiadásokban és a nemzetközi irodalomban használt, a művekre vonatkozó megjelöléseket a könnyebb áttekinthetőség kedvéért egységesítettem. Így a szonátáknál és vonósnégyeseknél római, a szimfóniáknál arab számozást használok, míg a versenyművek esetében a folyó szövegen belül betűvel kiírom a darab sorszámát.

## Hegedűversenyek

Schnittke négy hegedűversenyén keresztül közel harminc év zeneszerzői munkáját, útkeresését kísérhetjük figyelemmel, mivel a művek keletkezési éve 1957, 1966, 1978 és 1984, tehát tanulmányai megkezdését követően minden évtizedben született egy hegedűverseny. Sajnálatos azonban, hogy 1985 után, betegsége kezdetét követően nem írt több versenyművet erre a hangszerre. Első brácsaversenyét tíz nappal az első agyvérzése<sup>4</sup> előtt fejezte be, ezután még a cselló hangszínevel, adottságaival fejezte ki a nagy megrázkódtatáson keresztül esett önmagát.<sup>5</sup>

### Első hegedűverseny

1957-ben született Első hegedűversenye, ekkor még a Moszkvai Konzervatórium növendéke volt. A művet 1963-ban Mark Lubotsky segítségével átdolgozta. Schnittke saját szavaiból világosan kivehető, hogy egy tanuló szárnypróbálgatásainak ítéli az Opus 1-es művét.<sup>6</sup> Így vall erről a hegedűversenyről:

Először 1963-ban került átdolgozásra a koncert és aztán egy látszólagos folytatás következett az egyébként teljesen más stílusú I. szonátában – de minden, ami addig keletkezett, hibás volt és az is marad. A hegedűversennyel kapcsolatos munkában mindenekelőtt egy görcsös akarást látok, amit elképzeltem, az szinte sehol sem sikerült, csak néhol (az unisono téma az elején, a fokozás a 3. tételben, s a Coda).<sup>7</sup>

Amint olvastuk, elég kritikus fiatal önmagával szemben a szerző, de ha tovább olvassuk észrevételeit saját művéről, kiderül, hogy nem tagadja azt meg teljesen:

Ez egy Csajkovszkij- Rachmaninov világ bevonva Sosztakovics árnyékával és kiegészítve napjaink zenekari hagyományaival, szokásaival. De ugyanakkor ez egy kis előszele mindannak, ami ezután következett, ezért fenn kell maradnia az Első hegedűverseny összes hiányosságával együtt...<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> 1985. július 19.

<sup>5</sup> Első csellóverseny 1986, Második csellóverseny 1990, Második brácsaverseny 1997

<sup>6</sup> Ez az első és utolsó opus szám, amit darabjánál feltüntetett, később nem jelöli meg opus számmal műveit.

<sup>7</sup> A. S. *Zum 60.*:94.

<sup>8</sup> Ld. előző jegyzet.

Először 1963. november 26-án hangzott el Moszkvában Mark Lubotsky és a Moszkvai Rádió Szimfonikus Zenekarának előadásában, vezényelt Gennagyij Rozsgyesztvenszkij.

A mű a hegedű-hangszerkezelést illetően nagy leleményességről és hozzáértésről tesz bizonyosságot, éppúgy, mint a két évvel korábban keletkezett *Szonáta 1955*. Ki kell emelni, mint a mű legattraktívabb tulajdonságait egyrészt az érzelmekkel telített, áradó dallamokat, másrészt a gazdag fantáziát, mely a témák sokféleségében ölt testet.

A koncert négy tétel, ugyanúgy, mint a Negyedik hegedűverseny is: *Allegro ma non troppo, Presto, Andante, Allegro scherzando*. Tehát nem a versenyműre jellemző tételrendet követi, de két gyors tétel keretezi a művet. Ez nem lesz sokáig így, Schnittke későbbi műveiben egyre inkább előtérbe kerülnek a lassú, vontatottabb tempók, s hangsúlyozottabb helyen, tehát nyitó, illetve zárótétel tempójelzéseként szerepelnek.<sup>9</sup>

Az első tétel szonátaforma. A hegedű szólóban hozza az áradó főtemát (ld. 1. kottapélda).



1. kottapélda: I. hegedűverseny, 1. tétel, 1-9. ütem

E főtemának a kezdete nagy jelentőségű lesz az egész mű folyamán, szinte vezérmotívumként szövi át a következő tételeket.

A zenekar belépésével Sosztakovicsot idéző ritmika jelenik meg, s ugyancsak Sosztakovics egyes műveire emlékeztet a melléktémában rejlő monotonitás (ld. 2. kottapélda a következő oldalon).

<sup>9</sup> Példák a Harmadik hegedűverseny ismertetésénél, 39.





2. kottapélda: I. hegedűverseny, 1. tétel, 3. próbajeltől 4 ütem

A fő és melléktéma dallamcsírája ugyanaz a három hang: h–c–fis, lefelé egy nagy szeptim, majd felfelé egy bő kvart. A zárótema visszahozza a főtéma líráját (ld. 3. kottapélda).



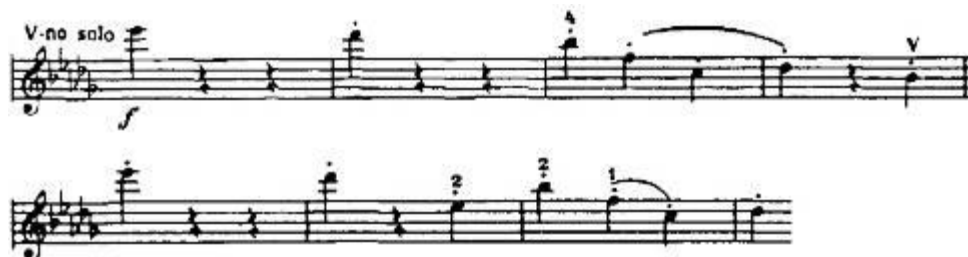
3. kottapélda: I. hegedűverseny, 1. tétel, 4. próbajeltől 4 ütem

A tételt végig a dallamosság és feszes ritmusosság váltakozása jellemzi. Bartók zenéjének hatása is érzékelhető az orosz hatás mellett, a nagy unisono zenekari részekben, s az ütőhangszerek kezelésében. A visszatérés után, mintegy keretbe foglalva a kezdő tételt, a főtéma csaknem egészében, a tétel zárásaként még egyszer felhangzik. Oldódásként érzékeljük, amint a témafej, mely az utolsó ütemekben csökönyösen ismétlődik, a lefelé történő kis szeptim (itt enharmonikusan szűkített oktáv) lépés után a bő kvart helyett kis szextet lép felfelé (ld. 4. kottapélda).



4. kottapélda: I. hegedűverseny, 1. tétel, 31. próbajel előtt 1-től 6 ütem

A második tétel egy viharos scherzo, mely két téma fejlesztése és alakítása közben épül fel (ld. 5. és 6. kottapélda).



5. kottapélda: I. hegedűverseny, 2. tétel, 33. próbajeltől 8 ütem



6. kottapélda: I. hegedűverseny, 2. tétel, 34. próbajel után 21-26. ütem

Feszés ritmika, szögletes dallamok jellemzik a tételt. Az ütő és fúvós szekciónak kiemelt szerepe van a zenekarban. A szerző a szólóhangszert is szinte ütőhangszerként kezeli, *spiccato*, *staccato* és *ricochet*, tehát rövid és éles vonásokat kíván a szólistától. A tétel kifejezetten virtuóz. Egyes előadók kihagyják, aminek az a magyarázata, hogy Mark Lubotsky tanúsága szerint Schnittke kifejezetten kérte őt erre, mert nem volt megelégedve a tétellel.<sup>10</sup>

A harmadik tétel dallamos, ugyanakkor fájdalmasan lemondó témával indul, melynek zárása hangról hangra felidézi az első tétel főtémájának kezdetét, az eleje pedig a második tétel főtémájának kezdetét idézi kevésbé konkrétan (ld. 7. kottapélda).



7. kottapélda: I. hegedűverseny, 3. tétel, 68. próbajel után 4. ütemtől 8 ütem

Érdekes megfigyelni, hogy míg az első tétel főtémájának jellemző hangköze a bő kvart, a második tétel főtémájában tiszta kvartok szerepelnek, itt a harmadik tételben szűk kvartok ismétlődnek sűrűbben, majd a záró tételben a főtéma egy kvartszext akkordból alakul ki. Miután a téma elhangzik az első fuvolán, majd a hegedűkön, a klarinétszólamban egyre sűrűbben ismétlődik a bizonyos három hang, mely felidézi az első tétel kezdetét. Így jutunk el a rövid középső részhez, mely hangulatában megdöbbentő kontrasztot alkot az első résszel, s tematikája rokon az első tétel zárótémájával (ld. 8. kottapélda a következő oldalon).

<sup>10</sup> Ivashkin: S. R.: 249.



8. kottapélda: I. hegedűverseny 3. tétel, 74. próbajel után 6. ütemtől 7 ütem

Ezt a szólóhangszeren megszólaló izgatott témát a zenekar kontrapunktikusan kidolgozott szakasza követi, ahol az ellentémából ismét kirajzolódik a vezérmotívum. A második tétel főtémája először a hegedűkön tér vissza, majd a szólóhangszeren is megszólal. A tétel az első tétel témafejének fuvolán, klarinéton és cselesztán történő rögeszmeszerű ismételtetésével zárul (ld. 9. kottapélda).



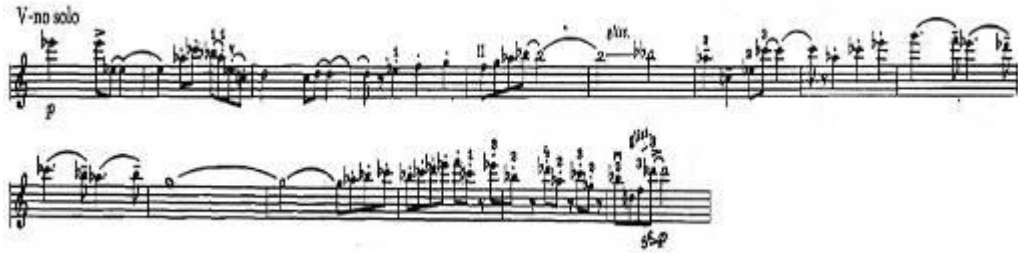
9. kottapélda: I. hegedűverseny, 3. tétel, 80. próbajel

A zárótétel szonátaforma, főtémája először szóló nagybőgőn szólal meg (ld. 10. kottapélda), s ez a momentum előrevetíti a bőgő második hegedűversenyben betöltött jelentős szerepét. A határozott, ritmikus-játékos főtéma számtalan variációban végigvonul az egész tételen.



10. kottapélda: I. hegedűverseny, 4. tétel, 81. próbajeltől 10 ütem

A mellék- és zárótéma teljes egységet alkot (ld. 11. kottapélda).



**11. kottapélda: I. hegedűverseny, 4. tétel, 86. próbajeltől 15 ütem**

Az igen szellemes kidolgozási rész végén megjelenik az első tétel főtémájának akkordikus feldolgozása. A visszatérés is érdekes: amíg a zenekar a zárótétel főtémájának témafejét ismételve, a szolista szólamában fantáziaszerűen összeolvad a hegedűverseny nyitótémája a zárótétel mellék- és zárótémájával, mígnem újra visszaérkezik a tétel főtémájának kezdetéhez, melyet most *c* helyett *e*-mollban hallunk, s ilyen módon nyer új értelmet a darab befejezése: felismerjük a záró tétel témafejében a darab vezérmotívumának két oktávval feljebb történő oldódását (ld. 12. kottapélda).



**12. kottapélda: I. hegedűverseny, 1.tétel kezdete (balra); 4. tétel, 101. próbajel (jobbra)**

Schnittke ezen első, szárnypróbálgató műve a hegedűverseny műfajában számomra nagyon sok helyen Bartók zenéjére emlékeztet: az első tétel hatalmas zenekari uniszónói, a második tétel ritmikája, ütős túlsúlya a hangszerelésben a magyar szerző *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (1936) című remekművére utal, befejezése a két akkorddal úgy tesz pontot a tétel végére, mint ahogyan Bartók II. hegedűversenyének harmadik tétele zárul. A harmadik tétel elején a szolista belépése szintén a Bartók hegedűversenyre, a lassú tétel hangvételére rímel, ugyanígy a hárfa szerepe is ebben a tételben. Az első tétel szerkezete, s az utolsó tételben az első tételből visszatérő főtéma a bartóki hídformára emlékeztet.

Ezek a hasonlóságok, utalások véleményem szerint nem véletlenek, ugyanis tudjuk, hogy már konzervatóriumi tanulmányai alatt találkozott Bartók zenéjével az

Edison Gyenyiszov által vezetett Diákok Egyesülete nevű társaságban. Hogy egyáltalán nem hagyta hidegen Bartók zenéje, arra több bizonyíték is szolgál: az 1970-es években született *Hangszínmelódiák*<sup>11</sup> című tanulmányban példaként hozza fel Bartók hangszerelését, mint amelyben igen nagy szerep jut a hangszínek váltakozásának. Egy másik, szintén az 1970-es években született írását teljes egészében Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabjának szenteli.<sup>12</sup> Végül ugyanitt meg kell említenünk azt a cadenzát, melyet Beethoven hegedűversenyéhez írt 1975 és 1977 között, mivel ebben Bartók mindkét hegedűversenyéből található idézet.

Összehasonlítva első hegedűszonátájával, mely ugyanabban az évben született, amelyben ennek a versenyműnek a második, végleges verziója, megállapíthatjuk, hogy ez egy még kiforrottabb, kevésbé egyéni hangvételi, de a témák feldolgozását tekintve nagyon fantáziadús, hatásos és egységes mű, mely igen jól példázza az ifjú zeneszerző útkeresését.

### **Második hegedűverseny**

1966-ban született ez a mű, két évvel korábban, mint a II. hegedűszonáta. Ez zeneszerzői szempontból nem kifejezetten termékeny év, ám igen jelentős állomás Schnittke életében. Az I. vonósnégyes keletkezik még ebben az évben, s egy filmzene: *Just a Little Joke*. A darab pontos címe *Második versenymű hegedűre és kamarazenekarra*, azonban nem szabad, hogy megtévedsen bennünket a kamarazenekar kifejezés, nem a megszokott vonós kamarazeneekarról van itt szó, ugyanis fúvós, ütős szekció és zongora egyaránt szerepel az együttesben. A kamara kifejezés inkább az előadók viszonylag kis létszámára, s az egyes szólamok fontos egyéni szerepére utal.

A hatvanas évek második felére már alaposan beleásta magát a nyugati kollégák műveibe, megismerte a legkülönbélebb zeneszerzési technikákat, s az 1966-

---

<sup>11</sup> Schnittke tanulmánya az eredeti orosz nyelven ezidáig nem jelent meg. Angolul: Ivashkin: *S. R.*: 113-119. A kifejezés Schönbergtől ered.

<sup>12</sup> „Timbral modulation in Bartók’s music for strings, percussion, and celesta”. Ivashkin: *S. R.*: 201-210. Az eredeti orosz cikket nem publikálták.

67-es évben határozza el, hogy saját útját járja s előtérbe helyezi a mondanivalót az eszközökhöz képest.<sup>13</sup> A Második hegedűverseny illusztrálja első ízben e törekvését.

E mű Mark Lubotsky ösztönzésére született, aki ugyanebben az évben be is mutatta a finnországi Jyväskylä fesztivál keretében, Friedrich Cerha vezényletével.

A versenymű különlegessége, hogy egyetlen tételében programzeneszerűen dolgoz fel egy bibliai témát, jelesül Jézus életének bizonyos részleteit: szenvedését, kereszthalálát és feltámadását. Mint tudjuk, az akkori Szovjetunióban a pártvezetés nem rajongott a vallásos témákért, tehát Schnittkének nem volt könnyű elfogadtatni művének ezt a mögöttes tartalmát. Mindazonáltal a finnországi bemutatót követő második évben, 1968. február 20-án a Szovjetunióban is megszólalhatott a mű, a Leningrádi Filharmonikusokat Gennagyij Rozsgyesztvenszkij vezényelte, a szólista Lubotsky volt. Valószínűleg a darab programját nem hangsúlyozták, még manapság is találkozni olyan, a művel kapcsolatos ismertetéssel, mely meg sem említi a hegedűverseny evangéliumi vonatkozását.<sup>14</sup> A zeneszerző a következőképpen foglalja össze művének sajátos vonását:

A mű koncepciójából (az Evangéliumok megjelenítése) egy meghatározott hangszíndramaturgia adódik: a szólista és a vonósok (Jézus és tanítványai) lineárisan- tematikusan vannak kezelve, a fúvósok és ütőhangszerek (gyűlölködő tömeg, katonák) agresszív punktuális és aleatorikus módon. A nagybögőnek (Júdás) sajátosan karikírozott „antiszólista” szerepe van.<sup>15</sup>

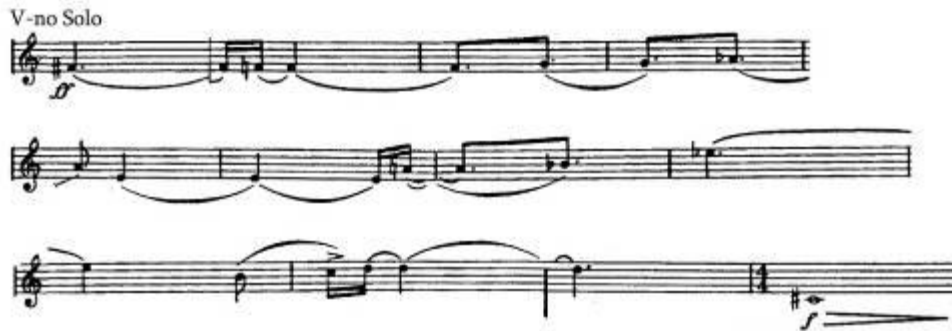
Ez a hegedűverseny is – éppúgy, mint ahogy az első hegedűverseny – a hegedű szólójával kezdődik, ám míg ott az egész művet átszövő témát mutatja be a szólista, itt egy előrehozott hosszú, 23 ütemes *Cadenza*-t találunk (ld. Függelék III. tábla). A nagy szeptim hangköznek kitüntetett szerepe van a szakaszban, ugyanúgy a *g*-hangnak, mely mintegy orgonapontként van jelen a hegedű improvizáció-szerű, zaklatott monológjában, mely Jézust idézi élénk pusztai magányában. A vonós hangszerek, mint még 12 különálló individuum, a kromatikus hangsor tizenkét különböző hangján lépnek be.

<sup>13</sup> Lásd bővebben II. fejezet, Alkotói korszakok c. alfejezet, 9. oldal.

<sup>14</sup> BIS-records, 1990, *Alfred Schnittke Violin Concertos* No. 1&2, Mark Lubotsky-violin, Eri Klas-conductor, Malmö Symphony Orchestra.

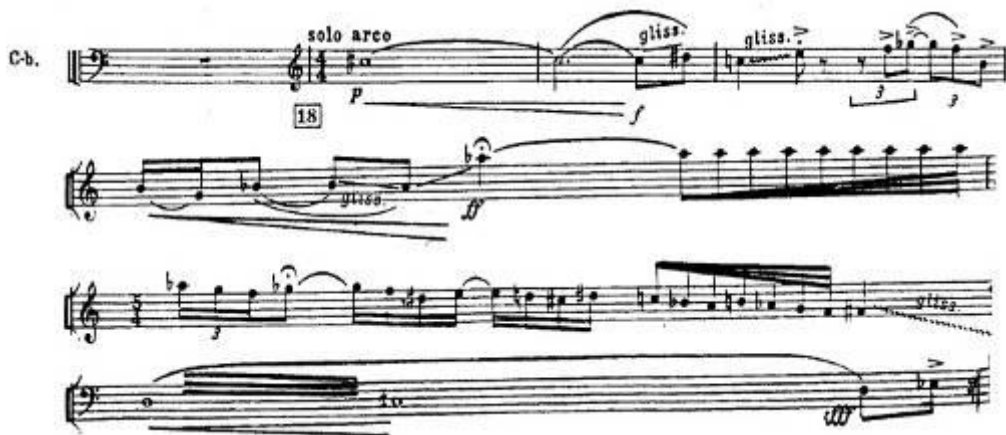
<sup>15</sup> A. S. *Zum 60.*: 94.

Az expozícióban két ellentétes hangzásvilágot mint két témát mutat be a zeneszerző: a szólóhangszer kromatikus témáját a vonósok imitálják, melyek a nagybőgő kivételével fokozatosan lépnek be, s végül egy uniszónóban egyesülnek (ld. 13. kottapélda).



13. kottapélda: II. hegedűverseny, 17. próbajeltől 12 ütem

A Krisztus-történetben ez a tanítványok elhívását és Krisztus tanításában való egyesülést jelképezheti. Ekkor belép a szóló nagybőgő, mely a hegedű témáját egy karikatúraszerű scherzová torzítva mutatja be, először csak a zongora, majd az ütök és fúvósok kíséretében (ld. 14. kottapélda).



14. kottapélda: II. hegedűverseny 18. próbajeltől 6 ütem

A párhuzam nyilvánvaló: az áruló Júdás és a gonosz tömeg. Következik egy *Adagio* szakasz, melyben a vonósok a diatonikus hangsor különböző hangjairól kezdve megismétlik kromatikus témájukat, mintegy megerősítve összetartozásukat, miközben a szóló szabadon-magányosan úszik a tizenegy szólam, mint tizenegy hű tanítvány fölött. Ez a recitativo mintha Jézus tanításait, majd az utolsó vacsorán elhangzott kijelentését idézné: „Bizony, mondom néktek, hogy közületek egy el fog



árulni engem.”<sup>16</sup> Újra Júdást látjuk a bőgő szólójában, s a szakasz egy pianissimo akkorddal zárul, mely talán Júdás csókját szimbolizálja.

A következő, kidolgozásszerű részben a szólóhegedű, ütők és rezek párbeszéde következik, mely felidézi Krisztus elfogatását, aztán a fafúvók éles hangja Pilátus előtti vallatását, majd az uniszónó ritmika a tömeg extázisát, amint Barabás szabadon bocsátását követeli (ld. 15. kottapélda).

15. kottapélda: II. hegedűverseny, 33. próbajeltől 3 ütem

Ezután egy utolsó és rövid nagybőgő szóló Júdást láttatja, amint felakasztja magát (ld. 16. kottapélda).

16. kottapélda: II. hegedűverseny, 34. próbajel előtt 1 ütemtől 6 ütem

<sup>16</sup>Biblia, Máté 26, 21.



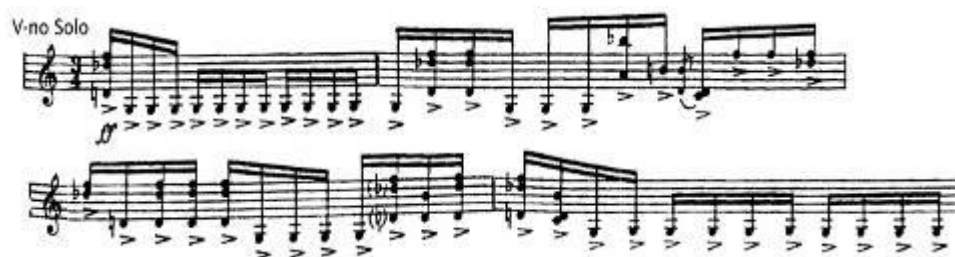
Egy újabb *Adagio* szakasz következik, melyben a zongora és az ütők botladozó ritmusa s a szólóhegedű feltörekvő, újból és újból visszazuhanó és egyre súlyosabb dallama a Golgotára vezető utat jeleníti meg. A keresztre feszítésre a fűvósok elszórt disszonáns, aleatorikus közbeszólásai emlékeztetnek, miközben a szólóhegedű kezdő *Cadenza*-t felelevenítő recitativójában Krisztus keresztben mondott hét utolsó szavára asszociálhatunk. A *g*-hangok újra megjelennek, sűrűsödnek, agresszívvá válnak, viaskodást, majd megnyugvást érzünk. Gyönyörűen van megkomponálva a halál és a mondat: „Elvégeztetett.”<sup>17</sup> (Ld. 17. kottapélda.)



17. kottapélda: II. hegedűverseny, 44. próbajeltől 8 ütem

Az ütősök vad kitörésekor a földrengés jut eszünkbe. A vonós hangszerek kaotikus szövetéből a tanítványok elkeseredését hallhatjuk ki.

A művet egy nagyszabású coda, mint a Feltámadás képe zárja. Itt jelenik meg egy eddig nem hallott monoton és erőteljes ritmikus mozgás a szólóhegedű bemutatásában (ld. 18. kottapélda).



18. kottapélda: II. hegedűverseny, 48. próbajeltől 4 ütem

Ezt követően sorban minden hangszer belép, de a káosz benyomását keltve az utolsó ítélet hangulata idéződik meg. A hegedű ritmikáját semmi nem tudja megzavarni. Legvégül keretként bezárva a művet a hegedű szordinóval tompított, távoli kis *g*-hanggal újra és újra megtámasztott menetelés-szerű monológja marad, melyet dob

<sup>17</sup> Biblia, János 19, 30.

és vonósok kísérnek, mintegy a Krisztus-követők vonulását jelképezve. A zongora és a fűvósok is csatlakoznak szelíden egy-egy pillanatra, talán ők a megtért bűnösök? Nem érzünk befejezést, csupán eltávolodunk a történettől.

Mint megfigyelhettük, a Bibliai történet hibátlan időrendiségben szerepel a műben, s mesterien összhangban áll a formálással. A formaalkotásban a tradicionális szonátaforma elemeit figyelhetjük meg, azzal a rendhagyó momentummal, hogy a cadenza rögtön a tétel elején áll. Ezt követően történik a két hangszín, mint quasi-téma bemutatása, majd megjelenik egy *Adagio* epizód, s egy kidolgozásszerű, fokozódó szakaszt visszatérés és coda követ.

Amennyire egyedülálló a szerző hangszeres művei közt a mű ilyen szintű programzene jellege, annyira bele is olvad s egységben áll a rokon művekkel. Így több párhuzamot is megfigyelhetünk a Második hegedűverseny és a II. szonáta között: mindkét mű egyívű, egytétéles, s az előadási idejük is hasonló, húsz perc körüli. Mint a II. szonátában a g-moll akkord, itt a g hang játszik központi szerepet. Schnittke hegedűversenyeinek sorába a szólóhegedűre írt kezdéssel illeszkedik, láthatjuk majd, hogy még a következő, Harmadik hegedűverseny is a szólista monológjával kezdődik. E bevezetőknek mindannyiszor más szerepe van a darab formáját tekintve, s érdekes módon terjedelmük egyre nő.

### **Harmadik hegedűverseny**

1978-ban, tíz évvel a II. szonáta és tizenkét évvel a Második hegedűverseny keletkezését követően született a mű, melyet Oleg Kagan hegedűművésznek dedikált a szerző. Ősbemutatója 1979. január 27-én Moszkvában volt, a Moszkvai Konzervatórium Kamarazenekarát Jurij Nyikolajevszkij vezényelte, a szólista Oleg Kagan volt.<sup>18</sup> Ennek a műnek az esetében érdemes említünk a darab második előadását is, mivel egy másik igen jelentős hegedűművész, Gidon Kremer még ugyanebben az évben, Berlinben adta elő, a Berliini Szimfonikus Zenekart Günther Herbig vezényelte.

A *Quasi una Sonata* (II. szonáta) óta eltelt tíz évben Schnittkét a hegedű inkább kamarahangszerként érdekelte, többnyire rövidebb lélegzetű, kisebb fajsúlyú

---

<sup>18</sup> Eddig minden mű ősbemutatója Lubotsky nevéhez fűződött, aki 1976-ban Hollandiába emigrált a Szovjetunióból.

művekben szerepelteti. Például: *Gratulationsrondo* (1973), *Präludium in Memoriam Dmitri Schostakowitch* (1975) két hegedűre vagy hegedűre és hangszalagra, *Moz–Art* (1975, 1976, 1977; különböző feldolgozásokban). Jelentősebb kamaramű ebből az időből a *Suite im alten Stil* (1972) hegedűre és zongorára (csembalóra) és a *Zongorás kvintett* (1972-76).

Ugyanakkor ebben az időszakban Schnittke igen intenzív filmzeneszerzői tevékenységet folytatott, filmzenei termésének pontosan kétharmada, 44 filmzenéje készült 1968 és 1978 között. Filmzeneirői tevékenységének ez időben az egyharmada, mivel első és utolsó filmzenéjének keletkezése közt harmincegy év telt el.<sup>19</sup> Jelentős színpadi művei ebből az időszakból a *Labyrinths* című balett (1972-első felvonás, 1978- teljes mű) és a *Der gelbe Klang* című pantomim (1974).

Az alkalmazott zene melletti zeneszerzői tevékenységének meghatározó alkotásai, melyek a Harmadik hegedűverseny előtt keletkeztek, az 1. szimfónia (1972), a Requiem (1975)<sup>20</sup> és az 1. concerto grosso (1976-77). Az 1. szimfónia igazi áttörés volt Schnittke zeneszerzői tevékenységében, ettől a műtől kezdve kezeli szabadon a különböző stílusirányzatokat és törekszik az egységükre. A concerto grosso talán még egy szinttel tovább lép, nemcsak a különböző tradicionális stilisztikai elemek és modern technikák jelenléte, de az egyre inkább személyessé, higgadtabbá válás is, vagy ha úgy tetszik, érettség figyelhető meg a műben. A körültekintően megválasztott stilisztikai elemek tudatos szerkesztése a zenei szövet érzékenységgel párosul, mely „[...] többé nem hajlik el a drámai indulatok és állandó intenzitás szférájába, de amely már érinti az érettség szféráját anyag, stílus és technikai adottságok tekintetében”.<sup>21</sup> Ezen az úton halad tovább a Harmadik hegedűverseny.

A mű három tételes, de nem a hagyományos, gyors–lassú–gyors tételrendet követi, hanem Schnittkére oly jellemző módon itt is lassabb tételek keretezik a művet: Moderato–Agitato–Moderato. Röviden kitérve e jelenségre: így van ez

---

<sup>19</sup> *Introduction* – 1962, *Mester és Margarita* – 1993.

<sup>20</sup> A Requiem a világon első ízben 1977 őszén Budapesten hangzott el a Kodály kórus tolmácsolásában.

<sup>21</sup> Dr. M. Bergamo: „Vorwort”. In: *Konzert No. 3 für Violine und Kammerorchester* (1978). Wien: Universal Edition, 1979, UE 16983

például az 1. és 3. szimfónia (1969-72, 1981) esetében is, vagy a soron következő Negyedik hegedűversenynél, a 2. concerto grossóban (1981-82), később az Első brácsaverseny tételrendjében (1985), a Csellóversenyeknél (1985-86, 1990), és a Triónál (1985). Más esetekben, ha nem is lassú tétellel kezd, de azzal zárja a ciklust. Így volt ez már a *Sonate 1955* esetében is. Többször megfigyelhetjük, hogy a mérsékelt tempójú vagy lassú kezdést még lassabb zárás követi, mint például a III. vonósnégyesben (1983): *Andante–Agitato–Pesante*, vagy a Második csellóversenyben, ahol *Moderato* és *Grave* fogja közre az *Allegro*, *Lento* és *Allegretto vivo* tételeket. Tehát megállapíthatjuk, hogy Schnittkét egész életén át valami különös vonzalom fűzte a lassú tempókhoz, mely sokszor meditatív jelleget kölcsönöz zenéinek.

A hegedűversenyt szintén erősen meghatározza a kontraszt, mely két szinten nyilvánul meg: az egyik a tonális–atonális szerkesztésmód váltakozása, amint azt majd a II. szonátában is megfigyelhetjük, a másik a hangszínek kontrasztja: fűvös-vonós hangzástér, ahogyan a Második hegedűversenyben láttuk, tehát a Harmadik hegedűverseny bizonyos szempontból az említett két mű szintézise és továbbfejlesztése. Ebben a műben határozottabban megfigyelhető az ellentétek jelenléte, annak ellenére, hogy sokkal kevésbé van jelen az erő, indulat, felfokozott érzelmek, mindazonáltal a hatás nem csökken, sőt, talán itt is érvényes a mondás, miszerint sokszor a kevesebb több. Schnittke e kompozíciójának legfontosabb jellemzőit a következőképpen fogalmazza meg:

[...] E zenei szférák kölcsönhatása nincs alárendelve semmiféle konstrukciós elvnek, csupán a hallásom intencióit követtem... Régóta foglalkoztat a tonális és atonális ellentéte. Itt egy olyan egységes információs rendszert próbáltam kiépíteni, melyben a két hangzásvilág szervesen összekapcsolódik: nem csupán, mint a nappal és éjszaka kontrasztja, de a reggel és este átmenetek segítségével és az árnyak örök játékával és színváltoztatásaival szintúgy. A tonális minden pontjáról rögtön elérhető az atonális (és fordítva).<sup>22</sup>

A darab hangszerelése figyelemre méltó: mivel a versenymű eredetileg egy műsor részét képezte volna Hindemith Zongoraversenyével és Berg Kamarakonzertjével, ez bizonyos mértékig meghatározta hangszerelését, így alakult, hogy a tizenhárom

<sup>22</sup> A. S. Zum 60.: 95.

fúvós hangszer ellenében négy vonós hangszer szerepel a műben. A vonós hangszereknek időmennyiség tekintetében igen kevés szerep jut: az első és második tétel a szólistáé és a fúvósoké, a vonósok csupán a második tétel legvégén lépnek be egy kitartott akkorddal, majd a harmadik tételben a fúvósok még mindig uralják a zenét, majd a vonósok csupán az utolsó 37 ütemben veszik át teljesen a szót, de a zárszó, a végkövetkeztetés az övék.

A mű tipikusan polistilisztikus alkotás, a hegedűversenyek, s talán az összes hegedűmű közt ezen a darabon keresztül érthető meg és szemléltethető legjobban a polistilisztika fogalma, mivel számos stilisztikai réteget fedezhetünk fel benne. A darab elemzésekor most ezt a szempontot szeretném kidomborítani.<sup>23</sup>

A mű négy zenei korszakot idéz fel, s végül dolgoz össze:

1. A barokk korra utal a bevezetésben megszólaló *sarabande* ritmus (ld. 19. kottapélda):



19. kottapélda: III. hegedűverseny, 1. tétel, 1. próbajel előtt 12. ütemtől 5 ütem

Szintén a barokk korra jellemző augmentáció és diminúció technikája fontos szerepet kap rögtön az első témánál (ld. 20. kottapélda a következő oldalon).

<sup>23</sup> Mivel a jobb átláthatóságot és egyben tisztább megértést ebben az esetben a hosszabb zenei példák segítik, ezért itt több idézetet a függelékben közlök.

20. kottapélda: III. hegedűverseny, 1. tétel, 7 próbajeltől 4 ütem

Ugyancsak a barokk korszakot idézi az orosz ortodox egyházi zenére emlékeztető első és harmadik tételt záró korál. Feltehetőleg a mű eredetileg tervezett címe, *Canticum canticorum*<sup>24</sup> is hatással volt a mű ezen zenei rétegére (ld. Függelék IV. tábla). A mű szerkesztésmódjában jellemzően előforduló imitáció és polifónia szintén a barokk kort idézi (ld. 21. kottapélda), valószínűleg az előadói apparátus megválasztása is a szólamok önállóságát, egyenrangú fontosságát célozhatta.

21. kottapélda: III. hegedűverseny, 2. tétel, 7. próbajel után 1 ütemtől 4 ütem

2. A klasszika magában a műfajban és a formaépítkezésben van jelen. Az első két tétel háromtagú forma ugyan, de a harmadik tételben az első tétel témái egymás után visszatérnek, így olyan érzésünk lesz, mintha egy három tételre kiterjesztett szonátaforma visszatérését hallanánk. Ilyen módon a második tétel is további értelmet nyer, mintegy feldolgozási szakasz szerepét tölti be.

<sup>24</sup> *Biblia*, Énekek éneke, Salamon király dicséneke. Jelképesen ábrázolja Isten és Izrael népe, vagy Krisztus és az Egyház (esetleg emberiség) szerelmét. Jelentése, jelenléte a Bibliában sokat vitatott.

3. A német romantikus zenét, azon belül is Mahler vagy Brahms zenéjét idézi a klarinétokon megszólaló dallam a harmadik tétel kezdetén (ld. 22. kottapélda).

22. kottapélda: III. hegedűverseny, 3. tétel, 1-16. ütem

A mahleri dúr-moll váltás ebben a témában, de a tétel zárásában is fellelhető.

4. A huszadik századra jellemző atonális kifejezőmód folyamatosan jelen van és átszövi a művet – jó példa erre a szólóhegedű prologusa (ld. Függelék, V. tábla). Mikrohangközök használata is jellemző, ugyancsak a bevezetésben a negyedhangos trillák esetében. A tizenkétfokú komponálásra is találunk utalásokat a második tétel virtuóz figurációiban a szólóhegedű szólamában (ld. 23. kottapélda).

23. kottapélda: III. hegedűverseny, 2. tétel 5. próbajel előtt 3. ütem, ill. 6. próbajel után 1., 4. és 10. ütem

A második tétel tetőpontján a zene aleatorikus formát ölt (ld. Függelék, VI. tábla).

A versenymű annak ellenére, hogy ilyen sokféle korszakot felölel, egységesnek hat. Köszönhető ez egyrészt annak, hogy a három tétele végső soron egyazon zenei ötlet kibontása. Az első tétel kezdetén a szólóhegedű negyedhang-trillás, recitativoszerű bevezetése csírájában magában hordozza a második tétel bevezető témáját, mivel az ugyanúgy kis és nagy szekundokból kezd épülni, s fokozatosan nyílnak ki a hangközök (ld. a IV. fejezetben, 95. oldal, 80. kottapélda). A harmadik tételre oly jellemző dúr-moll lebegés szintén felfedezhető már az első tétel prologusában (ld. Függelék, V. tábla).

A forma összetartó erejéről már fentebb esett szó, a második és harmadik tétel összekomponáltságával szükséges még ezt kiegészíteni: a második tétel tetőpontján a szólista elhallgat, s az aleatorikus dallamtöredékek kavalkádja mögül előbukkannak a vonósok egy kromatikus kis szekundokból álló akkorddal – *esz-e-f-fisz-g* –, mely átvezet a harmadik tételhez. Ilyen módon a második és harmadik tétel egybekomponált, a szólóhangszer ugyanazt az *e* hangot tartja, a vonósok folyamatosan játsszák az akkordsort. Ekkor szólal meg a klarinétokon a romantikus korszakot idéző, kedves, nyugodt dallam.

Végső összetartó erőként hat, hogy az első tétel kezdete és vége egyesül a teljes mű lezárásában, miközben a harmadik tételre oly jellemző dúr és moll terc állandó kereső – tévelygő mozgása nem oldódik meg: az alaphang - C - kis és nagy terce egyszerre szól a mű végén a csellókon és brácsákon (ld. Függelék, VII. tábla).

### **Negyedik hegedűverseny**

Az életrajzból kitűnik, hogy Schnittke 1979-től kezdődően fokozottan a transzcendens világ felé fordult. Spirituális útkeresésének eredményeképp végül 1982-ben megkeresztelkedett, felvette a római katolikus hitet. Korábban keletkezett műveiben is találunk már idézeteket egyházi zenékből, ilyenek például az 1. és 2. szimfónia (1969-72 és 1979) gregorián és különböző régi egyházi dallamok idézetei, vagy a III. hegedűverseny korál dallama. Az 1975-ben komponált Requiem pedig ennek az egyházi műfajnak hagyományait követi. Schnittke 1984-es 4. szimfóniája vallási vonatkozású műveinek bizonyos szempontból a betetőzése, ebben a szimfóniában különböző vallások zenéit – katolikus, protestáns, zsidó és orosz ortodox – dolgozza fel és békíti össze egymással. Ugyanebben az évben keletkezett a negyedik hegedűverseny, melyben szintén erőteljesen érzékelhető a transzcendencia, bár a vallási vonatkozások sokkal burkoltabban vannak jelen a műben.

A hegedűverseny az 1984-es Berlini Fesztivál felkérésére, Gidon Kremernek ajánlva íródott, mintegy hálából és elismerésül a hegedűművész Schnittke-előadásaiért. 1984 szeptemberében, Berlinben hangzott el először Gidon Kremer és a Berlini Filharmonikus Zenekar előadásában, Christoph von Dohnányi vezényletével.

A Negyedik hegedűverseny négy tételes éppúgy, mint versenyművei között még az egy évvel később, 1985-ben keletkezett Első csellóverseny. Érdekes, hogy



mindkét műben három lassú tétel szerepel, jelen esetben *Andante*, *Adagio* és *Lento* első, harmadik és negyedik tételek. A második tétel *Vivo* tempójelzésű. Tehát ebben a műben sem a virtuóz elemeken van a hangsúly, hanem az elmélyült szemlélődésen.

Hasonlóan az Első hegedűversenyhez és ellentétben a két középső hegedűkoncerttel, ennek előadása nagy zenekart igényel. Szimfonikus zenekarban ritkán használt hangszereket is foglalkoztat a zeneszerző – szaxofon, flexatone –, s az ütőhangszerek szokatlanul nagy csoportja van jelen: xilofon, harangjáték, marimba, vibrafon. Cseleszta, csembaló és zongora is szerepel a műben, ez utóbbi hangszereknek különösen a statikus anyagok megtámasztásában van szerepük az egyedi hangzás megteremtése mellett.

A rövid első tétel három témából épül, melyek egymással teljesen egyenrangúak, s a mű elején rögtön egymás után, a zenekar különböző szólamaiban minden bevezetés és átvezetés nélkül bemutatásra kerülnek. A későbbiek folyamán a témák töredékei vagy bizonyos transzformációjuk a harmadik és negyedik tételben is visszatérnek.

A tétel nyolc harangütéssel indul, melynek második négy hangja GiDon krEmEr nevéből nyert anagramma (ld. 24. kottapélda).



24. kottapélda: IV. hegedűverseny, 1-5. ütem

Ezt követően felhangzik egy egyszerű, gyöngéd, hangvételésben leginkább talán Brahmsra emlékeztető téma fafúvókon és kürtön (ld. 25. kottapélda).



25. kottapélda: IV. hegedűverseny, 1. tétel, 1. próbajeltől 8 ütem

A tonika-domináns váltakozás régmúlt időkre emlékeztet, ebbe a világba azonban a szólista hiába próbál beleilleszkedni. Egy, mind a tizenkét hangot felölelő akkord szétzúzza az idillt (ld. 26. kottapélda), s a szólista dallamfejlesztése fülsértő félhangos súrlódásokkal halad. Ha jobban szemügyre vesszük ezt a témát, fő hangjaiban felfedezzük AlFrED (di)SchnittkE nevének betűit.

26. kottapélda: IV. hegedűverseny, 1. tétel, 2. próbajeltől 10 ütem

Ez a sértő disszonancia enyhül, amikor a hegedű idézi a nyitó harang-motívumot, vagyis Kremer nevét. Majd újra elhangzik az idilli dallam, most mollban, mely feszültséget keltő disszonáns hangokkal egészül ki - ezek a harmadik témából származnak. A tétel zárásaként egymás után megszólal a két anagramma,<sup>25</sup> szintén disszonáns és statikus vonós-akkordok fölött (ld. 27. kottapélda).

27. kottapélda: IV. hegedűverseny, 1. tétel, 10. próbajel után 4. ütemtől a tétel végéig

A második tétel – *Vivo* – a szólista arpeggióival indul, mely az ütősök pillérakkordjait fátyolként köti össze. Ezt a függöny-szerepet veszi át a klarinét, miközben a szólista behozza az egész tételen végigvonuló zenei anyagot, a passacagliaszerűen vonuló tört akkordokat (ld. 28. kottapélda alább).

<sup>25</sup> Ezúttal a Schnittke anagramma a *C* és *H* hangokkal is kiegészül, ezeket a hangokat a darab elején a trombiták és harsonák játszották.

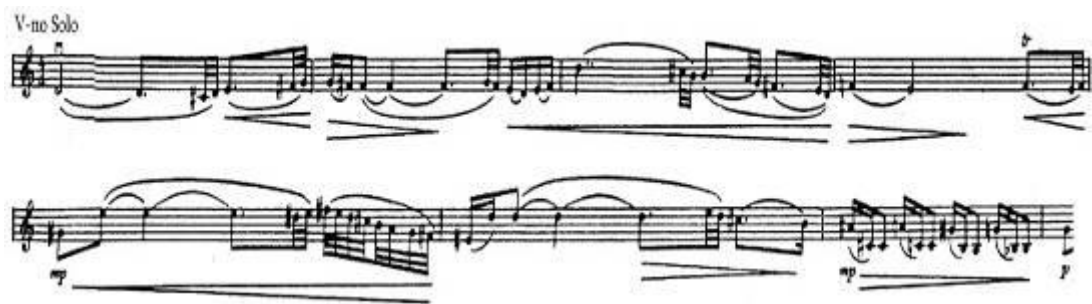


28. kottapélda: IV. hegedűverseny, 2. tétel, 2. próbajeltől 8 ütem

E téma trillás, lovagló ritmusban történő, majd szentimentális keringőszerű feldolgozása következik, melyek a szólóhangszeren hangzanak fel. A szimfonikus zenekar fokozatosan átveszi a témát, szerepe egyre növekszik, míg a szólista a tétel tetőpontjához közeledve fokozatosan elveszíti hangját, mely előbb fátyolossá válik, majd teljesen eltűnik. Schnittke a következő szakaszt *Cadenza visuale*<sup>26</sup> kifejezéssel jelöli: a főszereplő csupán vizuálisan van jelen, a rézfúvók veszik át a hatalmat különleges sóhajszerű effektusokkal téve kísértetiessé a részt.

Annak fényében, amit a zeneszerző ír művéről,<sup>27</sup> talán a végső szenvedés ábrázolása ez a jelenet. Csak a vonósok nagyszabású tutti, unisono belépése után – kis g hang – nyeri vissza a hangját a szólóhangszer, de ezzel a tétel abba is marad.

A harmadik tétel gyönyörű, megnyugvást hozó dallammal indul, csembaló basso continuóval (ld. 29. kottapélda).



29. kottapélda: IV. hegedűverseny, 3. tétel, 2. ütemtől 7 ütem

Könnyűzenei, majd szenvedélyesen romantikus hangvétel zavarja meg az idillt, aztán már-már mendelssohni téma szólal meg a szóló csellón (ld. 30. kottapélda a következő oldalon).

<sup>26</sup> Erről bővebben lásd IV. fejezet, 96.

<sup>27</sup> Schnittke szavait az 51. oldalon fogom idézni.



30. kottapélda: IV. hegedűverseny, 3. tétel, 2. próbajeltől 4 ütem

Összefonódik a szóló és az első hegedűk szólomával, de a háttérben disszonancia fenyeget, s hirtelen szétbomlik az idilli világ (ld. 31. kottapélda).



31. kottapélda: IV. hegedűverseny, 3. tétel, 3. próbajel után 1. ütemtől 6 ütem

Ezt követően az első tétel témája hangzik a szólista disszonáns *d-e* – megint a Schnittke anagrammából nyert – hangköz kíséretével, újra totális bomlás. Majd másodszor is elindul a tétel gyönyörű dallama, de ezúttal a zenekar groteszk keringőaláfestést szolgáltat (ld. 32. kottapélda).



32. kottapélda: Negyedik hegedűverseny, 3. tétel, 7. próbajel után 3. ütemtől 3 ütem

Újra az első tétel főtemája hangzik vad fortissimóban, melyet atonális bomlás követ. A harmadik tétel főtematörédék következik vonós üveghangokkal, szaxofonon és flexatonon, de 11 különböző hangról és tizenhatod hangértéknyi eltolódásokkal kezdve (ld. Függelék, VIII. tábla), miközben a szólóhegedű kis szekund kettősfogásokkal – a Schnittke anagrammára jellemző hangközökkel – kíséri az így teljesen disszonánssá vált témát. A második tétel főtemája összezúzva, töredezetten s a keringő motívummal gúnyolva tér vissza. Fúvókán az első tétel főtematörédék hangzik, amit újra megzavar a szólóhegedű disszonáns akkordjaival. Az utolsó hat

ütemben az első és harmadik tétel főtémájának és a keringő kíséretnek a töredékeit halljuk. Szinte darabjaira hullik szét a tétel (ld. 33. kottapélda).

33. kottapélda: IV. hegedűverseny, 3. tétel, 15 próbajeltől a tétel végéig

A negyedik tétel elején visszatér az első tétel nyugalma, s a kezdő harangmotívum. A szólóhegedű egy teljesen atonális és nagy hangközugrásokból felépülő témát mutat be, mely a folytatásban egyre szenvedélyesebbé és vészjóslóbbá válik (ld. 34. kottapélda).

34. kottapélda: IV. hegedűverseny, 4. tétel, 2. próbajeltől 7 ütem

Ezt követően megjelennek az előző tételek témái, de újrafogalmazva és töredékesen. A második tétel témái például megszelídülnek (ld. 35. kottapélda).

35. kottapélda: IV. hegedűverseny, 4. tétel, 8. próbajeltől 4 ütem (fent),

ill. 9. próbajel után 5. ütemtől 5 ütem

A harmadik tétel keringő kísérete is újból felidéződik egy pillanatra, majd még a Harmadik hegedűverseny bevezetőjének visszatérésére is utal a szerző (ld. 36. kottapélda a következő oldalon, vesd össze a Függelék V. táblájával).





## 36. kottapélda: IV. hegedűverseny, 4. tétel, 19. próbajeltől 6 ütem

Majd az első és harmadik tételek témái egyszerre, torzítva szólnak, mintha megszünt volna az idő. Ismét *Cadenza visuale* a tetőponton, melynek végén a harangtéma – s benne az utalás Kremerre - éteri magasságban tűnik elő a szólóhangszeren. A következő, nyugalmat árasztó dallamfoszlányokból Schnittke és Kremer anagrammája mellett további három, Schnittke-kortárs zeneszerző – Arvo Pärt, Edison Denisov és Sofia Gubaidulina<sup>28</sup> - anagrammája olvasható ki egyértelműen (ld. 37. kottapélda).

edison DEni(di)Sov D E Disz

AlFrED (e)SCHnittke

Arvo pArt

GiDon krEmer

(e)SoFIA GuBAiDulinA

## 37. kottapélda: IV. hegedűverseny, 4. tétel, 29. próbajeltől 10 ütem

<sup>28</sup> Ebben az esetben az anagrammák értelmezése szükségessé teszi, hogy a nevek nemzetközi átírását használjam.

Majd az ezt követő tételt záró hét ütem hangjaiban az öt anagrammához hozzárendelt hangok keverednek, s a második tételhez hasonlóan a versenymű zárótétele is inkább abbamarad, mint befejeződik, háromszoros *pianissimo* dinamikával a semmibe vész.

A *Cadenza visuale*, mely két tételben is szerephez jut, Ivashkin értelmezésében fontos jelentőséggel bír, miszerint Schnittke ebben – amikor a szólista minden hallható eredmény nélkül úgy tesz, mint aki továbbra is erőteljesen játszik –, „figyelmeztet bennünket, hogy ne becsüljük túl annak a jelentőségét, amit racionálisként szemlélünk”.<sup>29</sup>

Itt érdemes idézni Schnittke szavait, ahogyan a Negyedik hegedűversenyt ábrázolja:

Ez egy [...] kísérlet melodikus feszültségek teremtésére hang és hang, valamint hang és szünet között, új és régi technikák szabad váltakozásával. A két szép bársonyos melódia (az egyik mint 'banális végzet' vonul végig az egész darabon, a másik mint hamis megoldás jelenik meg a 3. tételben), csupán két „kisminkelt holttest”. Egyszer (pl. *Cadenza visuale*, 2. tétel) a zene az alvó, néma túlvilágra merészkedik – a hangtalan lantok világába (másképp ezt pihenésnek nevezik). De ez csupán egy szempillantás, rövid repülési kísérlet; a visszasüllyedés a hangok világába elkerülhetetlen. Vagy?”<sup>30</sup>

Az egész műben minden látszólagos nyugalom és szépség mögött ott lapul a bizonytalanság, hogy bármelyik pillanatban megzavarhatják az idilli nyugalmat. A tiszta, szép világot átszövi a rombolás, pusztulás, bomlás szelleme, előszele. A témák mintha visszafelé, negatív irányba fejlődnének, egyre disszonánsabbá, töredezettebbé, sokszor halkabbá válnak. Elgondolkoztató, hogy a zeneszerző súlyos betegsége a következő, 1985-ös évben jelentkezett. Vajon megérezett valamit?

---

<sup>29</sup> Ivashkin: A. S.: 158.

<sup>30</sup> A. S. Zum 60.: 96.

## Szonáták hegedűre és zongorára

Négy mű tartozik ide: *Szonáta 1955*, és három további szonáta 1963-ból, 1968-ból és 1994-ből. Legnépszerűbb a két középső szonáta, a korai és a harmadik viszonylag ritkán hallható a koncertpódiumon. Hazánkban egyáltalán nincsenek repertoáron a művek.

### Szonáta 1955:

A darab 1954-55-ben, moszkvai konzervatóriumi tanulmányainak második évében keletkezett. A mű dokumentálja a szerző ifjúkori útkeresését, érésének egy szakaszát tárja elénk. Ha ezt a partitúrát összevetjük a nyolc évvel később keletkezett I. szonáta kottaképeivel, megállapíthatjuk, hogy milyen hatalmas utat járt be a szerző a következő nyolc évben, már csak a két hangszer összjátékát illetően is. Ebben a fiatalkori kompozícióban még nem alkot olyan szerves egységet a két hangszer szólama, mint a későbbiekben. Két tétéles a mű, egy gyors tételt egy lassú – *Andante* – követ, melybe beékelődik egy *Scherzando* középrész.

Az első tétel tempójelzése – *Allegro moderato* – a közreadóktól<sup>31</sup> származik. Lírai hangvétele későromantikus emlékeket ébreszt, máskor inkább posztimpreszionista benyomást kelt. Prokofjev, Hacsaturján, olykor Mahler és Sosztakovics hatása is érezhető. Kiemelkedő, ahogy az ifjú zeneszerző a hegedű adottságait megragadja és kiaknázza: lírai, akkordikus-ritmikus témák és virtuóz elemek egyaránt előfordulnak a szonátaformában megkomponált tételben.

A darab második tétele tulajdonképpen egy variációs tétel, de a dalforma visszatérő jellegét is felismerhetjük benne. A  $\frac{3}{4}$ -es, sarabande lejtésű téma (ld. 38. kottapélda) számtalan alakban ölt majd testet.



38. kottapélda: *Szonáta 1955*, 2. tétel, 1-8. ütem

<sup>31</sup> Daniel Hope és Ivan Szokolov.



Első megszólalása a zongorán négysoros népdalra emlékeztet, ugyanakkor merész harmóniákkal van ellátva, melyek könnyedebb műfajt idéznek. A *Scherzando* részben az előző szomorkás, lemondó hangulat játékosává válik. Az ezt követő szakasz az eredeti g-moll után H-dúrban, 2/4-ben hozza a témát, mint egy ártatlan gyerekdalt. Itt a második nyolc ütemes egységben megjelenik a mahleri dúr-moll váltás, mely a későbbi művek oly jellemző karakterisztikuma lesz<sup>32</sup> (ld. 39. kottapélda).

39. kottapélda: *Szonáta 1955, 2. tétel, 133-148. ütem*

Ezt követően egy 7/8-os, erősen Sosztakovics ritmikáját idéző variáció után újból eredeti alakjában szólal meg a téma. A szonáta hangnemiségére a tonalitás nyomait őrző szabad atonalitás jellemző.

Amint látjuk, rengeteg hatás felfedezhető ezen a szonátán a barokk és klasszikus kor hagyományaitól elkezdve a romantikáig, egészen a XX. századi zenéig. Valószínűleg ez nem olyan szinten tudatos vagy szándékos keverése a különböző stílus elemeknek, mint a zeneszerző későbbi polistilisztikus művei esetében; itt inkább az ifjú útkeresésének lehetünk tanúi, de a szonáta megfogalmazása mindenképp előrevetíti azt a stílust, amely egy későbbi időszakban meghatározta Schnittke alkotóművészetét.

<sup>32</sup> A Harmadik hegedűversenyben és a Trióban például.

Irina Schnittke akadt rá a szonátára, amikor férje halála után annak posztumusz műveit vette számba, s ekkor fordult a kiadókhöz, akik, hogy megkülönböztessék a későbbi három, a szerző által is számon tartott szonátától, elnevezték *Sonate 1955*-nek. A mű ősbemutatója 2003. március 9-én volt Londonban, Daniel Hope és Ivan Sokolov adták elő.

A kiadást is Hope és Szokolov rendezte sajtó alá, a zárójelek eltérő fajtáinak használatával szigorúan megkülönböztetve Schnittke eredeti szövegét és saját kiegészítéseiket a kottában.

### **I. szonáta hegedűre és zongorára**

Schnittke az első hegedű-zongora szonátáját barátjának és egyben kollégájának, Mark Lubotsky-nak ajánlotta. 1963-ban keletkezett a négy tételes mű, ősbemutatója 1964. április 28-án Moszkvában a Gnyeszin Intézet Koncerttermében volt, az előadók Mark Lubotsky és maga a szerző voltak. A szonátából 1967-ben egy kamarazenekari verzió is készült.

A mű keletkezésének közvetlen előzménye, hogy Schnittke 1962-ben filmzenéket kezdett írni. Itt egy új, zeneileg elfogulatlan világgal találkozott, ahol teljesen szabadjára engedhette ötleteit.<sup>33</sup> Feltehetőleg ez a hatás is nagyban előmozdította azt a fejlődést, melyet az előző szonátához képest ebben a darabban megfigyelhetünk.

Ez a szonáta Schnittke egyik első kísérlete a dodekafón szerkesztésmóddal, de nem szigorúan szerkesztett a mű, mert a zenei szándék mindig előnyt élvez a szigorú komponálási elvekkkel szemben. Az első tételben főként szűkített és bővített hármások, a másodikban moll, a harmadikban dúr hármások szerepelnek, s a negyedik tételben mind a négyfajta hármashangzat összekapcsolódik. „Ez egy tonális világ atonális módszerrel létrehozva, bár tematikusan teljesen tradicionális.”<sup>34</sup> Formailag a klasszikus hagyományokra építkezik, a lassú-gyors-lassú-gyors tételrend a barokk egyik tipikus szonátarendjét idézi.

---

<sup>33</sup> Filmzenéhez fűződő kapcsolatát a polistilisztikával foglalkozó részben tárgyalom részletesebben.

<sup>34</sup> A. S. Zum 60.: 118.

Az első, *Andante* tétel egy dodekafon sort alkotó hegedű-monológgal kezdődik (ld. 40. kottapélda), melyből világosan kirajzolódnak a szűkített és bővített hármasok különböző fordításai, illetve az ezekre jellemző hangközök.



40. kottapélda: I. szonáta, 1. tétel, 1-5. ütem

Majd ugyancsak ezt a Reihe-t hozza a zongora, staccato akkordokba sűrítve és kísérteties hangulatot teremtve (ld. 41. kottapélda).



41. kottapélda: I. szonáta, 1. tétel, 6-7. ütem

A tétel csúcspontján az eredeti Reihe a hegedűben ritmikailag nem szabályosan diminuálva, fortissimo zongora-clusterek kíséretében hangzik fel, majd önmaga rákfordításának elhangzása után egy  $es^3 - c^4$  nagy szext – a kezdő hangköz inverze – háromszoros fortissimo kiáltásba torkollik, mely alatt a Reihe immár kérlelhetetlen, kemény akkordokba tömörítve szól. A dinamika hirtelen visszaesik, s tükörfordításban, *g*- hangról kezdve a zongora balkezeiben tér vissza a sor, mely így kontra *C* hangon, négy oktávval a kezdő kétvonalas *c* alatt zárja a tételt.

A következő, *Allegretto* tételben a szarkazmus és gúny hangvétele dominál. A fő témában a két hangszer folyamatosan egymás sarkában jár, de sohasem teljeseznek ki egymás partnereként. Nem szabályos Reihe-ből épül, de négy ütem alatt megszólal mind a tizenkét hang, s kissé dadogva – egy akkord ismételtetésével – indul a tétel. Megfigyelhetjük mindkét hangszer szólamában a moll akkordok, vagy azok felbontásainak gyakori jelenlétét (ld. 42. kottapélda a következő lapon).



42. kottapélda: I. szonáta, 2. tétel, 1-5. ütem

Nem kívánok belemenni számmisztikai fejtegetésekbe, de mivel Schnittkét foglalkoztatta ez a téma,<sup>35</sup> megjegyzem, hogy az első két ütem a kromatikus hangsor hét hangját vonultatja fel, a harmadikkal kilencre bővül a hangok száma, s a negyedikben teljesedik ki tizenkettőre.<sup>36</sup>

Az első szabályosnak mondható Reihe a 31. ütemben a zongorán szólal meg, inkább motorikus, mint dallami funkciót tölt be, s rögeszmeként egyszeri szólamcserével 15-ször ismétlődik, mialatt a hegedű a melléktémát játssza (ld. 43. kottapélda).



43. kottapélda: I. szonáta, 2. tétel, 34-36. ütem

Majd a hegedű eltolt ostinato-szerű kíséretében jelenik meg a következő tizenkét hangos csoport, kétszer hatos egységben, kvintváltással, miközben a zongora két szólamban, tükörfordításban játssza a melléktémát. Viharos közjátékot követően a zongorán *semplice* hangvétellel megszólal a zárótéma, egy megint kissé szabálytalan Reihe<sup>37</sup> (ld. 44. kottapélda a következő lapon).

<sup>35</sup> Ld. az Alfred Schnittke művészi egyénisége című fejezetet.

<sup>36</sup> A számmisztika szerint a négyes, hetes, kilences és tizenkettes számok fontos jelentéssel bírnak.

<sup>37</sup> A két utolsó hang ugyanis ismétlődő hang, 14-es a sor, ismétléskor még tovább bővül.



44. kottapélda: I. szonáta, 2. tétel, 74-77. ütem

Tritonusszal feljebb ismétlődik, majd a hegedű non legato artikulációval mutatja be az így játékosabbnak tetsző zárótémát. A kidolgozásban folyamatosan nő a feszültség, majd a visszatérésre a hegedű *rubato*, *molto accelerando* 7/4-re megnyújtott szóló üteme vezet rá. Itt átalakul a főtéma eredeti játékos hangvétele, fortissimo hangzanak az akkordok. A zongora egy terjedelmes, dinamikában növekvő, és egyre sűrűsödő *Più mosso* szóló-szakasszal rávezet a hegedű kitörésére, amikor az a zárótémát augmentálva hozza. Ezalatt a zongora a főtéma és zárótéma töredékeit ismételve, amíg bele nem fárad, ekkor utoljára megszólal a zárótéma a zongora kontra és szubkontra hangjain. A tétel egy diszsonáns A-asz hangközön zárul, s attacca oldódik a harmadik, *Largo* tétel ünnepélyes, nyitó C-dúr akkordján.

A harmadik tétel a szonáta legdallamosabb, igen bensőséges tétele, melyben a szerző egyúttal hódol egyik legnagyobb példaképének, Johann Sebastian Bachnak: a zongorán – mintegy passacaglia-témaként – nyolcszor halljuk a B–A–C–H motívum nagy szekunddal feljebbre, C-re transzponált alakját (ld. 45. kottapélda).



45. kottapélda: I. szonáta, 3. tétel 1-4. ütem

A periódusok második felében *cisz-ről/desz-ről* is elindul a téma, ezt ritkán és nagyon rafináltan vezeti végig a szerző. A tétel elején a hegedű mozdulatlan g hangja alatt, a zongora jobb kéz felső szolamában bukkan elő a B–A–C–H motívum,

mindannyiszor dúr akkord részeként. Ez egyben egy ál-idézet Sosztakovics 2. zongorás triójából, melynek harmadik tétele szintén *Largo*, két tetrakordból álló nyolc ütemes passacaglia témára épül, s a klasszikus összhangzattanból ismert akkordok épülnek a téma hangjaira.<sup>38</sup>

Pianissimo, non vibrato kezd kibontakozni egy dallam a hegedűben, s nyolc ütem alatt a kromatikus hangsor tizenegy hangja – a *c*-hang kivételével – vonul fel. Ezt a hiányzó hangot a következő periódus C-dúr akkordjában kapjuk meg, s ettől az ütemtől kezdődően egy szinte kizárólag dúr hármashangzatokból összefűzött megkapó dallamot hallunk, melynek a karakterét immár a vibrato is árnyalja (ld. 46. kottapélda).



46. kottapélda: I. szonáta, 3. tétel, 17-20. ütem

Ezt követően a téma tovább variálódik, egyre nagyobb hangközöket fog át, sűrűbbek az akkordok, a dinamika nő, szinte minden hang, akkord hangsúllyal játszandó. Végül a negyvenegyedik<sup>39</sup> ütemben újra elcsitul a zene, s a hegedű éteri magasságból leereszkedve hozza a díszített témát, melyet továbbad a zongora bal kéznek, mialatt egy *c* orgonapontot tart, melyet az utolsó hat ütemre szintén átad a zongorának. Az orgonapont felett a hegedű fuvolaszerű üveghangjait a passacaglia-téma alá épülő dúr hármashangzatok alaphelyzetei kísérik, így hal el háromszoros pianissimo-ban a tétel.

<sup>38</sup> Op. 67, e-moll.

<sup>39</sup> Bach száma a 41!

A negyedik tétel – *Allegretto scherzando-Largo-Allegretto* – burleszkszerű, a két hangszer tréfásan-gúnyosan imitálja egymást. A főtéma (ld. 47. kottapélda), négyféle hármashangzatból – melyek az előző tételeket külön-külön határozták meg – épül fel.

47. kottapélda: I. szonáta, 4. tétel, 1-8. ütem

A szonáta egységének megteremtésében további fontos szerepe van annak, hogy a tétel kidolgozásában az előző tételek témái is szerepet kapnak. A kódában megszólal utoljára a B–A–C–H motívum, majd egy generálpauza után a zongora C-dúr akkordja fölött a hegedű pengetve hozza a tétel főtémájának témafejét, *s esz* és *gesz* hangokkal zavarja meg a tonális nyugalmat, így tesz kérdőjelet a mű végére. Nem érzünk megoldást, feloldást, a zene elhalkul, abbamarad, de a kérdés melyet felvet, megoldásra várva tovább él.

A szonátában újszerű effektusok is szerepelnek, de túlnyomórészt nem ez a jellemző. Ilyenek például az első tétel zongoraszólamában, a 27-28. ütemben megszólaló cluster-akkordok. A második tétel 114. ütemétől kezdődően a zongorista szabad kezével lefogja a zengő húrokat, így sajátosan rövid és éles hangok szólalnak meg. A harmadik tételben a hegedűs az első dallamát szintelenül, non vibrato szólaltatja meg, de találunk különleges glissándókat, speciális hangszín-előírásokat is.



## II. szonáta (quasi una sonata) hegedűre és zongorára

A szonáta 1968-ban született, s mint az I. szonátát, ezt is Mark Lubotsky-nak dedikálta a szerző. Ősbemutatója 1969. február 24-én Kazany-ban volt, a hegedűszólamot Mark Lubotsky játszotta. Érdekességként megemlítendő, hogy Sosztakovics egyetlen hegedű-zongora szonátája ugyancsak 1968-ban született,<sup>40</sup> s e művet is 1969-ben hallhatta először a közönség, három hónappal később, májusban. Sosztakovics 62, Schnittke 34 éves volt ekkor. A műből – épp úgy, mint az I. szonátából – készült kamarazenekari verzió is. Ez a változat 1987-ben keletkezett, ugyanebben az évben június 10-én Gidon Kremer és az Orpheus kamarazenekar adta elő Milánóban.

Már említettük Schnittke filmzeneírói tevékenységét, annak hatását a komoly műveire. Jelen esetben a kapcsolat teljesen kézzelfogható, mivel az *Üvegharmonika* zenéje szolgál e szonáta alapjául. Mérföldkő a szerző életművében, mert ő maga ezt a szonátát vallja első polistiliztikus művének: „Itt próbáltam ki első ízben a polistiliztikus komponálási módot, mely aztán sok későbbi művet meghatározta.” A 60-as években született művei közt a legrendhagyóbb, legforradalmibb ez a mű.

Önmagában a szonáta megjelölés is kérdéseket vet fel, hiszen jelen esetben egy egytétéles műről van szó, s a hagyományos értelemben vett szonátaformát, témákat, hangnemeket és még sokszor a stílust sem tudjuk beazonosítani a darabban – így joggal gondolhatunk arra, hogy a szonáta megjelölés az akkori szovjet bürokrácia megtevesztésére szolgált, egy talán túlságosan rendhagyó mű elrejtésére. Ám a magyarázat nem ilyen egyszerű, ez legfeljebb csak egy apró indok lehet. A későbbi fejtegetésből ki fog tűnni, hogy zenei szempontokból sem indokolatlanul nevezi szonátának művét a szerző.

Először vizsgáljuk meg az alcímet: *quasi una sonata*. Itt Beethoven op. 27-es Esz-dúr és cisz-moll<sup>41</sup> zongora szonátáinak alcímére asszociálhatunk: *Sonata quasi una Fantasia*. Összevetve az említett Beethoven-szonátákkal, lehet az az érzésünk,

---

<sup>40</sup> David Ojsztrah 60. születésnapjára, mint a Második hegedűverseny 1967-ben, de mivel Sosztakovics elszámolta magát, akkor még csak 59 éves volt a hegedűművész.

<sup>41</sup>1801., *Holdfény* szonáta.



hogy itt voltaképpen egy fantáziáról van szó, melyet *quasi una sonata* alcímmel láttak el.

Egy másik lehetséges magyarázat az alcímben lévő utalásra Theodor Wiesengrund-Adorno 1963-ban megjelent *Quasi una Fantasia* című, modern zenéről szóló írásainak gyűjteménye. Ha figyelembe vesszük Schnittke rendkívüli elméleti érdeklődését, feltételezhetjük, hogy a mű – esetleg nem kizárólag címében – inspirálóan hatott rá. Különösen is egy esszé, melynek címe: *Berg újításai a kompozíciós technikában*.<sup>42</sup> Ebben Adorno a következőket írja:

A zeneszerzők manapság korszakok kifejezésével dolgoznak a témák és tematikus komplexumok helyett. Az út egyik területről a következőre vezet, de egyik sem logikus következménye vagy eredménye az előzménynek. Egyenlő státuszt képviselnek, s egy szinten állnak. Mintegy prototipusként szolgálják a kialakuló szimfonikus formát, egyszersmind a szonáta szerkezetet, de ami még fontosabb, a szonáta lelke kiüresedik.<sup>43</sup>

Nehéz lenne tagadni, hogy Schnittke szonátája bizonyos aspektusaiban emlékeztet Adorno leírására. Vizsgáljuk meg, mik is ezek a tényezők. Például az egyik zenei korszakból a másikba történő sűrű és hirtelen, átmenetet nélkülöző váltások pontosan tükrözik a fent idézett megállapítást. Másrészt a „szonáta lelkének kiüresedése” is, számomra átvitt értelemben ugyan, de értelmezhető. Az első percekben a szünetek – a csend, üresség – lényegesen hosszabb időket töltenek ki, mint a hirtelen és röviden megszólaló akkordok. Mintha csak azért szakítaná meg a szerző a csendet, hogy erősebben érzékeljük azt. Eszünkbe juthat John Cage *4' 33''* című darabja (1952), amit Schnittke bizonyosan jól ismert, egyik tanulmányában,<sup>44</sup> mely az 1970-es években született, utal erre a műre. Továbbá gondolhatunk bizonyos meditációs technikákra, melyek célja a belső csend létrehozása, a tudat kiüresítése; az első fejezetben már említettem, hogy Schnittkét érdekelte a keleti filozófia is, igaz, majd csak az 1970-es években és a 80-as évek elején foglalkozott intenzívebben, behatóbban a témával.

---

<sup>42</sup> Theodore Adorno: „Berg's Discoveries in Compositional Technique” *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music* (trans. by Rodney Livingstone), (London: Verso, 1992) 179-200. Első megjelenés: Suhrkamp Verlag, 1963.

<sup>43</sup>Ld. előző jegyzet: 190.

<sup>44</sup> „A New Approach to Composition: The Statistical Method”. Az eredeti orosz szöveget nem publikálták, Ivashkin S. R. : 125-130.

Visszatérve Adorno esszéjére, formáját tekintve Schnittke e művére ugyan jellemző az erős töredezettség, de számos rész emlékeztet a már elhangzott részre, illetve előrevetíti a későbbiekben megszólaló anyagot, ezáltal a töredezettség nem hat összefüggéstelenségként.

De milyen szempontból nevezhető valójában szonátának e mű? Először is ebben a műfajban a klasszikusok leggyakrabban a hegedű-zongora párosítást használták. Ezen kívül itt is beszélhetünk tematikus anyagokról, kontrasztokról, szerkezetről, mint a klasszikus szonáta esetében, ám a határokat, lehetőségeket meglehetősen kitágítja a szerző.

A témák, melyek egymással szemben állnak, voltaképp nem dallamok, hanem – Adorno értelmében – zenei korszakok, illetve azokat jelképező, idéző töredékek, gesztusok. Ilyen módon három témát különböztethetünk meg. Első a g-moll akkord. Ez mindent jelképez, ami hagyományos, tehát tonalitást, ritmust, dallamot. Második a kromatikus tetrakord, s minden, ami az előbbiek ellentéte: atonalitás, temponélküliség, lineáris dallamvezetés hiánya. A két korszak jelképét rögtön a mű kezdetén elénk tárja a szerző, a rövid, de erőteljes akkordokat hosszú csenddel elválasztva (ld. 48. kottapélda).

The image shows a musical score for Violine and Klavier. The Violine part is in G minor and starts with a G minor chord (g-moll) and a chromatic tetrachord. The Klavier part features a G minor chord and a chromatic tetrachord. The score is marked 'Senza tempo' and 'ff'. Time durations are indicated above and below the measures: (≈8 sec.), (≈10 sec.), and (3 sec.).

48. kottapélda: II. szonáta, 1-6. ütem

Így kerülnek egymással szembe a darab folyamán tonalitás és atonalitás; szabályos metrikus rend, illetve a zenei lüktetés teljes hiánya; hármashangzatok és clusterek; szigorúan szerkesztett fúga-téma és csupán rajzszerűen ábrázolt dallamvonal. A harmadik téma a B–A–C–H motívum, mely által egyesül a két első téma (ld. 49. kottapélda a következő oldalon).



49. kottapélda: II. szonáta, 67. ütem

Először az első *Allegretto* szakasz végén szólal meg, majd ezt követően egyre gyakrabban bukkan fel a szonáta folyamán, míg végül az egész darabot ez a motívum zárja, eredeti alakja és rákfordítása súlyos akkordokként, megdöbbentő disszonanciával hangzik fel a hegedűn (ld.50. kottapélda).



50. kottapélda: II. szonáta, 386-387. ütem

Ellentétben a klasszikus szonáták esetében általában tapasztalható lineáris fejlődéssel, ebben a darabban az események mintha több idősíkon, egymással párhuzamosan futnának, s hol egyikből, hol másikból jelennének meg a történések, töredékek. Egyik téma sem kerekedik felül a másikon, egymás mellett és egymásban élnek.

A formai szempontot tekintve a klasszikus szonáta háromtétélessége rejtve és szabálytalanul ugyan, de megjelenik. Habár a darab egy tétéles, maga a szerző is utal a háromtétélességre, amikor a darab tempóválasztásairól beszél: „... Ezért nincs szabályszerű tempójelzés a három egymásba torkolló tételhez.”<sup>45</sup> A tempójelzések is egy egytétéles struktúrában rejlő három tétélességet sejtetnek: *quasi Allegretto*, *Andante* – *Allegretto*, *Allegro* – *Grave*.

Hagyományos elem a szonátában a cadenza. Ez a mű is tartalmaz egy hosszabb s egy rövidebb *Cadenza*-t. Ha a feltételezett három tételt tekintjük, akkor a második szakaszban szerepelnek, először hegedű-zongorán, majd csak zongorán.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> A. S. zum 60.: 118.

<sup>46</sup> 126-136. és 179. ütemek.

Az első – utalva az alcímre – *quasi Cadenza* megjelöléssel szerepel. Az első és harmadik szakaszban nincs ugyan cadenza, de főként az első szakaszban igen gyakori a *Senza tempo* jelölésű rész, vagyis az előadók nem csupán a cadenzákban élhetnek szabadságukkal.

Mi különbözteti meg tehát a kétféle instrukcióval ellátott szakaszokat? Mitől *Cadenza* a *Cadenza* Schnittkénél? Miben menti át a klasszikus modellt, s mely szempontokból fogalmazza újra azt?

Első ízben a két hangszeren együtt szólal meg a *Cadenza* (ld. 51. kottapélda), de erre volt már példa a zeneirodalomban, legalábbis olyan versenyművek esetében, melyekben több szólista szerepel<sup>47</sup>. Ám itt a két hangszer szólama teljesen össze van komponálva, folyamatosan adják át egymásnak az anyagot, nem ritkán csupán néhány gyors hang után, tehát igen jó reflexet kívánva az előadóktól. S pont ez a tény – hogy csupán a legritkább esetben ér össze a két szólamanyag – különbözteti meg a főtételtől a *Cadenza* szakaszokat.

51. kottapélda: II. szonáta, 128. ütem

Ugyanakkor a sokszor önmagukban is töredezettnek ható részeket sokszor a klasszikus összhangzattan jellemző akkordja, egy szűkített szeptim hangzat – mint a klasszikus korszak jelképe – szakítja félbe. A második, rövidebb *Cadenza* szakaszban<sup>48</sup> a zongorista merész kromatikus tremolo clustereket játszik, mintha egy

<sup>47</sup> Például Mozart: Sinfonia Concertante, Beethoven: Hármaverseny, Brahms: Kettősverseney.

<sup>48</sup> 179. ütem.

zongoraverseny cadenzájának paródiáját hallanánk. Összefoglalva tehát: mely tulajdonságok miatt nevezhetők cadenzának ezek a részek a szó hagyományos értelmében? Megszólalnak a témák, vagyis a korszakok. A feldolgozás révén így lesz talán a g-moll akkordból szűkített hangzat. A hangszeres virtuozitás is szerephez jut, de inkább az összjáték virtuozításán van a hangsúly. A második *Cadenza* után rövid visszatérés következik.

A tempó kérdése is érdekes. Mint már említettük, nagyon sok a *Senza tempo* jelöléssel ellátott szakasz, ami számomra egyrészt a klasszikus kötöttségek megbomlását jelzi, másrészt viszont a szabadságot és időtlenséget közvetíti, s feszültségkeltő kontrasztot teremt a szabályos lüktetésű részekkel szembeállítva. Tehát ugyanúgy, mint a tonalitás kérdésénél, itt is két világ ütközik, melyeket a B–A–C–H motívum fog össze az által, hogy ez a motívum mindkét világban képes megnyilvánulni. Mivel nem kapcsolódik korszakhoz, az időtlenséget sugallja (ne feledkezzünk meg arról, hogy több zeneszerző munkásságában is szinte jelképes ereje van e négy hang használatának, Bachtól kezdve akár Webern vonósnégyesének alapsoráig). A tempó nélküli és feszes, konkrét tempójú részek mellett találkozunk még *quasi tempó*kkal is, melyek a *quasi Cadenza* utasításhoz hasonlóan megint csak az alcímre utalnak vissza.

A szonáta igen magas követelményeket támaszt az előadókkal szemben. Nem a hagyományos, romantikus értelemben vett virtuozításra kell itt gondolnunk, más jellegű nehézségek kerülnek előtérbe. Ilyenek a legkülönfélébb tremolók, vibrátók, glissandók, clusterek, intonációs nehézségek a teljesen szétdobált hangokból fakadóan, hirtelen tempó- és hangszínváltások. Nagy felkészültséget igényelnek továbbá a *senza tempo* részek is, melyekben a két előadónak azonnal reagálnia kell egymás tempóira. Az igen pontos előírások a megszólaltatást illetően segítik, de ugyanakkor próbára is teszik a mű megszólaltatóit.<sup>49</sup>

Összefoglalva tehát: a kompozíciós technika megváltozása magával hozta a szonátamodell átalakulását, ugyanakkor Schnittkének így sikerült a modern zenébe átmenteni ezt a műfajt. A szerző a következőképpen fogalmazza meg tömören a darab lényegét, mondanivalóját:

---

<sup>49</sup> Lásd a szonátában előforduló technikai problémákról sokkal részletesebben a IV. fejezetet.

„A szonátaforma felépül, ami által összeomlik – ez beszámoló egy szonátáról, mely képtelen szonátaformát alkotni.”<sup>50</sup>

### III. szonáta hegedűre és zongorára

1993-ban és 94-ben hihetetlen energiával komponált a szerző – e két év termékenysége csupán az 1985-ös évéhez hasonlítható. Ekkor fejezte be a 7. és 8. szimfóniát, a *Szimfonikus előjátékot*<sup>51</sup>, *For Liverpool* című zenekari művét, a 6. concerto grossót, Hármaversenyét, a II. cselló-zongora szonátát, a Kvartettet ütőhangszerekre és az *Öt töredék Hieronymus Bosch nyomán*<sup>52</sup> című művet. Hosszú kihagyás után újra írt színpadi zenét is, kísérőzenét a Borisz Paszternak *Doktor Zsivago* című regénye alapján készült színjátékhoz. Műveit nagy népszerűség övezte, sorra mutatták be azokat a világ minden táján. Például New Yorkban 1994 februárjában egy hét leforgása alatt számos műve került előadásra, többek közt itt és ekkor volt 7. szimfóniájának a világpremierje is. Ugyanez év tavaszán hatvanadik születésnapja alkalmából Londonban rendeztek fesztivált a tiszteletére,<sup>53</sup> ahol huszonkét műve szólalt meg. Ezen az eseménysorozaton betegsége miatt nem tudott részt venni. Lipcsébe és Japánba is meghívást kapott, hogy vegyen részt fesztiválokon, melyeket zenéjének szenteltek, ám e látogatásait is le kellett mondania gyenge egészségi állapota miatt.

Schnittke III. hegedűszonátája ebben az igen termékeny, eseménydús időszakban, 1994 áprilisában készült el, s a szerző egyik utolsó befejezett műveként tartjuk számon.<sup>54</sup> Az első és második szonátához hasonlóan ennek ajánlása is Mark Lubotsky-nak szól. Ősbemutatójára az 1994 októberében megrendezett moszkvai fesztivál zárókoncertjén került sor Mark Lubotsky és Irina Schnittke tolmácsolásában. Szintén ezen a koncerten szólalt meg a világon első ízben a szerző

---

<sup>50</sup> Schnittke: Zum 60. 119. o.

<sup>51</sup> *Sinfonisches Vorspiel*

<sup>52</sup> *Five fragments after Hieronymus Bosch.*

<sup>53</sup> 'Alfred Schnittke at 60' címmel a Királyi Zeneakadémia szervezésében.

<sup>54</sup> Az utolsó egy négykezes zongora szonatina 'To grandmother Irina and granddaughter Irina' ajánlással. Ivashkin: A. S.: 214.

Hármasversenye is, olyan világhírű előadók előadásában, mint Gidon Kremer, Jurij Basmot és Msztyiszlav Rosztropovics.

Utolsó éveiben egy letisztult, de nagyon kifejező zenei nyelvezet létrehozására törekedett a szerző, s olyan egyenletes feszültség fenntartására, melyet a zenei szövet önmagában, s nem hozzáadott zenei asszociációkkal valósít meg, tehát a polistiliztikus komponálásnak e szonáta esetében nyomát sem találjuk. Egyszerűsége való törekvése világosan kiolvasható a III. szonáta kottaképéből; ha összevetjük azt a II. szonáta kottaképével, hihetetlen mértékű különbséget tapasztalhatunk: az újabb mű összehasonlíthatatlanul áttekinthetőbb. Tömörsege játékidejében is megnyilvánul, Schnittke hegedűszonátái közt ez a legrövidebb, mindössze 12 percet vesz igénybe az előadása.

A mű igen szigorúan szerkesztett, hihetetlen logikával és nagyon kevés hanggal dolgozik a zeneszerző. Témákról kevésbé beszélhetünk, inkább mikroelemekről, melyek viszont teljesen átszövik a darabot elejétől a végéig. A szonáta két fő építőeleme a kromatikus skála és az egészhangú skála-töredék, a három nagy szekundból álló sor, Bach *Es ist Genug* kezdetű korál dallamának eleje, melyet Berg is idéz hegedűversenyében. Minden további jellemző hangköz vagy téma levezethető e két összetevőből.<sup>55</sup> A következő sorokban az első tételre koncentrálok, hogy azon keresztül szemléltetve bemutassam az egész darabra jellemző tömörséget, letisztultságot, logikát és arányérzéklet, mely Schnittke utolsó hegedűre komponált művét jellemzi. (A teljes első tétel kottáját lásd Függelék IX. tábla.)

Az *Andante* tétel nagyon rövid, mindössze 52 ütemből áll, s a zongoristának csupán tizennégy akkordot kell leütnie – megint Bach juthat az eszünkbe, valószínűleg nem véletlenül alakította így a zongoraszólamot a zeneszerző. A tétel fantáziaszerű bevezetés hatását kelti, ennek ellenére nagyon is gondos és fegyelmezett komponálásra következtethetünk, ha közelebbről megvizsgáljuk a hangokat. Négy nagyobb részre tagolható a tétel, de a kotta ezen túl is sok cezúrát jelöl, 3-6 ütemes egységenként. Ezeknek a megtorpanásoknak is részük van a tételben rejlő feszültség megteremtésében.

---

<sup>55</sup> Illetve, ha akarjuk a kromatikus skálából, mivel csak minden második hangját kell vennünk ahhoz, hogy megkapjuk az egészhangú sort.

A tétel első egysége bevezetés, mely a hegedűn szólóban hangzik el. Ütemmutató nincs, azonban szaggatott ütemvonalak választanak el minden egyes hangot egymástól.<sup>56</sup> A sor *gisz*ről kezdődik, és a nagy szeptim hangköztől kezdve kis szekundonként csökkenve minden egyes hangköz bemutatásra kerül, sőt negyedhangok is szerepelnek a második ütemben, de inkább átmenőhang szerepben. A hangértékek hosszúsága fokozatosan csökken a kisebb hangközök megjelenésével, az utóbbiakkal ellentétben azonban a hangértékek esetében azonosságokkal is találkozunk. A sor értelemszerűen – a már említett logikai felépítés következtében – nem tartalmazza mind a 12 hangot, az *esz*, *fisz* és *c* hangok hiányoznak, azonban az *f*, *h* és *d* hangok kétszer szerepelnek. A bevezetés fokozatosan nyer értelmet a darab folyamán, mivel világosan benne rejlenek a darab fő alkotóelemeinek csirái: a kis szekund, a fokozatosan csökkenő hangközök közti különbség „mértékegysége” s mint a kromatikus skála alapja; s a tritonus, a megerősített *f* – *h*, illetve a kezdő egész értékű *gisz*hez képest a sor közepén illetve végén elhelyezkedő *d*-hang „ellenpólusa”, s egyúttal mint az egészhangú sor jellemző hangköze. A hangértékek fokozatos növelése és csökkentése majd a negyedik tételben is szerephez jut.

A zongora belépésével kezdődik a második egység, ettől kezdve (17. ütem) direktebb módon tárulnak elénk a már említett építőelemek. Ugyanekkor két érdekes jelenségre lehetünk figyelmesek, miszerint egyrészt a zongora szerepe annyiban merül ki, hogy a hangokat, melyeket a hegedű egymás után – olykor glissandóval összekötve – játszik, kromatikus clusterökként egyszerre szólaltatja meg, másrészt két esetben negyedhangok sűrűlédására lehetünk figyelmesek a két hangszer szólama között (18. és 24. ütem). A második egység első hat üteme szorosan kapcsolódik a bevezető sorhoz, mivel itt megkapjuk a bevezetésből hiányzó *esz* és *fisz* hangokat – a *fisz* hang, a bevezetéshez hasonlóan, a hegedű szólója, méghozzá két teljes ütemen át. Számomra a tételt záró *fisz* hang is ennek a hat ütemes egységnek a végén megszólaló *fisz* visszaidézése, mintegy valamiféle tömörített visszatérés részeként.<sup>57</sup> Ugyanebben a hat ütemben megkezdődik az első téma, a felfelé kúszó kromatikus

<sup>56</sup> Illetve a második ütem 3 hangot tartalmaz, de ebből kettő, mint a sor logikájából kitűnik, figurációként is felfogható.

<sup>57</sup> E miatt lehetségesnek tartom a tétel első részének határát evvel a bizonyos *fisz* hanggal meghúzni, engem mégis a 16. ütem végi korona, az ütemmutató bevezetése és zongora belépése a 17. ütemben arra vezettek, hogy a fentiek alapján tagoljam a tételt.



sor kibontása, itt még csak hat hang erejéig: *cisztől fiszig* – ennek jelentősége majd a második tételben válik világossá.

A 23. ütemtől a teljes kromatikus sor kétszer is felépül – *g*-ről, majd *a*-ról – különböző oktávtrésekkel. Ilyenkor mindannyiszor megkapjuk a kis nóna hangközt, mely szintén a második tételben kap majd fontosabb szerepet. A *g*-ről kezdődő sorban először szólal meg a *c*-hang a tétel során. Ez a sor tovább megy a tizenkét hangon és *asz*-szal zárul, így szervesen kapcsolódik az *a*-ra épülőhöz. Az *a*-hangra épülő sorból azonban hiányzik a *cisz*-hang. A továbbiakból kiderül, hogy ez nem véletlen.

A 35. ütemben kezdődő területen – ezt jelölöm harmadik egységként - az egészhangú skálatöredék kibontása következik.<sup>58</sup> Megdöbbentő az a mód, ahogyan a szerző ezt előkészíti: ha visszaidézzük a lezajlott eseményeket: a bevezetésben az *f*–*h* súlyozott szerepe, majd *g*-re és *a*-ra épülő sor. Teljessé válik a sor –*f-g-a-h* –, de Schnittke még egyet csavar a gondolatmeneten és megszólaltatja a zongora basszusában –az *a*-ról kezdődő sorból hiányzó *cisz* hangot, mialatt a jobb kézben *g*–*a*, hegedűben *h* hang szól: *g-a-h-cisz*. Hozzátesz még egy *d*-hangot, mint a tetrakord egy lehetséges oldásának anticipációját. Tehát a tetrakord első ízben hangzik fel egyszerre, s színezve egy oldódó hanggal. Kromatikus átvezetés után még egyszer megszólal *g*-ről az emelkedő nagy szekundok sora, most már lineáris sorban, de kromatikába és glissandókba rejtetten. Végül harmadszor is szemügyre vesszük ezt a témát, de most tükörfordításban és nagy szekunddal magasabbról kezdve, tehát: *disz-cisz-h-a* (a kottában enharmonikus írásmóddal: *esz-desz-cesz-a*). A tétel zárásaként a 46. ütemtől a bevezetést sűrítve idézi a zeneszerző.

Felépítését tekintve az imént bemutatott rendkívül logikus gondolatszövés mellett hihetetlen arányérzék is jellemzi a szonáta kezdő tételét. A nagyszekundos tetrakord első felbukkanásának helye két értelmezés szerint is jelentős helyen található: egyrészt a hegedű bevezetője és a visszatérés közti 29 ütemnek pontosan

<sup>58</sup> Szándékosan írom körbe a jelenséget, ugyanis a koráldallam kezdetének felismerhető idézete még várat magára a következő tételig.

az aranymetszésében, a 19. ütemben jelenik meg első ízben,<sup>59</sup> más olvasatban ez a pont a bevezetést követő, a tétel további részét a visszatéréssel együtt kitevő 36 ütemnek pontosan felénél helyezkedik el. Azt gondolom, nem tudjuk eltúlozni e motívum jelentőségét.

A második tétel – *Allegro 3/4* – scherzo hangvétellű, szonátaformában íródott, terjedelmes kidolgozási résszel, ezzel szemben a visszatérés igen rövid, majd hosszabb kóda zárja a tételt. A főtéma minden eleme az első tétel kromatikus témájából alakul, abból vezethető le: jellemző hangközei a nagy szeptim és a kis nóna. A tiszta kvart, mint a főtéma másik jellemző hangköze, illetve a kvart-lánc előzményeként az első tétel zongora belépését követő hat ütemét már említettem.<sup>60</sup> A hegedű nagyon érdekes hangszínt használ, piano, *sul ponticello* kell játszani rövid hangokat, így a hangzás fémes, kissé kísérteties, karakterében groteszkké teszi a játékos ritmikájú témát (ld.52. kottapélda).

52. kottapélda: III. szonáta, 2. tétel, 1-8. ütem

Mialatt a zongora játssza a főtemát, a hegedűszólamban új tematikus elem kerül bevezetésre, mely a továbbiakban végigvonul a szonátán, s olyannyira fontos lesz, hogy a teljes szonáta ennek a motívumnak egy transzformált alakjával zárul.<sup>61</sup> A bartóki modellskálák alapján ezt a modellt 1:2:1-es figurációnak neveztem el, de ebben az esetben az egy nagy és kis szekund lefelé lépést egy kisszekundos felfelé lépés követi. Jól látszik, miként születik meg az korábban használt elemekből ez az új motívum (ld. 53. kottapélda a következő oldalon).

<sup>59</sup>  $29:18=1,61$ ;  $18:11=1,63$  29: ütemek száma a bevezetés és visszatérés közt, 18:ütemek száma, melyekben a kromatikus sor, 11:ütemek száma, melyekben az egészhangú skála töredék kerül kibontásra.

<sup>60</sup> Amikor a kromatikus sor csak cisztől fiszig kerül kibontásra.

<sup>61</sup> Ld. negyedik tétel utolsó előtti ütem, *Lento*.



53. kottapélda: III. szonáta, 2. tétel, 19-21. ütem

Ebben a látszólag jelentéktelen figurációban egyszerre van jelen az egészhangú skála, a kromatikus skála és az új 1:2:1-es elem, mivel ha a négyes csoportoknak csak első, illetve csak második két hangjait olvassuk össze, két kis terc távolságra lévő egészhangú skálát kapunk, tehát a kettőt összeolvasva megkapjuk a teljes kromatikus sort. Ha pedig a figuráció második, hatodik, illetve tizedik hangoktól kezdődő kivágatait vesszük, megkapjuk az új tematikus elemet. Erre az új elemre szép példa a tételből (ld. 54. kottapélda):



54. kottapélda: III. szonáta, 2. tétel, 169-174. ütem

Ha megfigyeljük, ebben a hat ütemben négyszer fordul elő, kétszer eredeti alakjában, kétszer pedig tükörfordításban. A melléktémában (ld. 55. kottapélda) is ott rejlik:



55. kottapélda: III. szonáta, 2. tétel, 71-74. ütem

A zárótéma egy erőteljes C-dúr akkordfelbontással indul, második részében, melyet a zongora játszik, újra megjelenik a nagyszekundos tetrakord, itt moll-mixtúrákban, rákfordításban, másodjára egymás után kétszer is (ld. 56. kottapélda).



56. kottapélda: III. szonáta, 2. tétel, 117-120. ütem

A hegedű pizzicatói vezetnek át a kidolgozási részhez. Itt szép példát találunk arra, hogy miként dolgozza össze Schnittke a kromatikus és egészhangú témákat. A kidolgozás, visszatérés és kóda a már bemutatott elemeket variálja, a tétel kicsengése tisztán d-moll.

A harmadik tétel – *Adagio* – dalformában íródott. Az A-rész témájának felépítése zseniális: első három ütemében (ld. 57. kottapélda) minden ott rejlik, amiről az eddigiekben szó esett: a kromatika (ha az ütemek első két hangjait vesszük), az egészhangú skála töredéke (ha az első két ütem főhangjait vesszük és a harmadik mindkét negyedét), 1:2:1 modell (ha az első ütem első két hangját a második utolsó két hangjával olvassuk össze), s ha csak a negyedeket: 2:1:2. Ami új, de annál jelentősebb: a Schnittke-monogram a harmadik ütemben: Alfred Schnittke<sup>62</sup> – így fejeződik majd be a negyedik tétel.



57. kottapélda: III. szonáta, 3. tétel, 1-3. ütem

<sup>62</sup> S=es vagy as

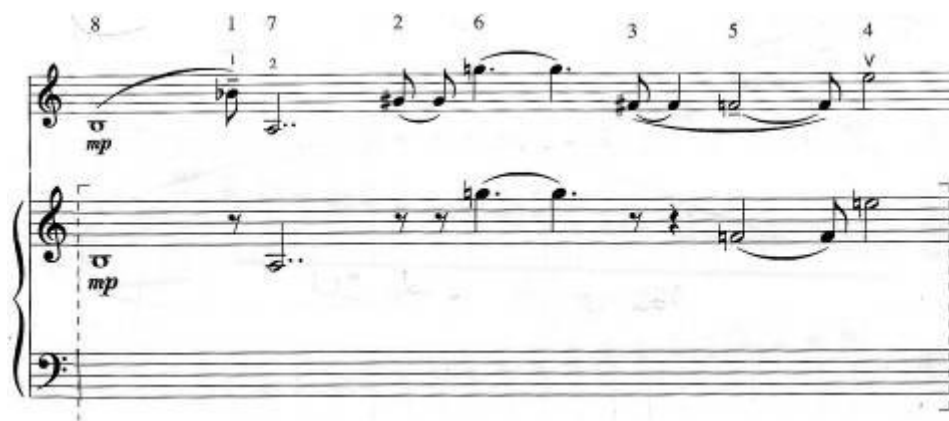
A téma második része az első tükörfordítása, mintegy megerősítése, majd zárásként egy tiszta kvart-lánc után még egyszer jön az nagyszekund sor. A tétel rendkívül bensőséges hangulatú, legkevésbé sem érezzük a szigorú logika jelenlétét. Ebben a tételben nyer értelmet továbbá a nagy szekund sor, mivel emelkedő formájában nyíltan itt szerepel először. Még ebben a tételben is a középrészig kell azonban várnunk erre a megjelenésre: a visszatérés előtti négy ütem a tétel, s talán a darab szíve: korona után, pianissimo, a középrész kezdetéhez képest augmentált hangértékekben, a háromvonalas oktávban megszólal a bizonyos négy hang, mely egyszerre idézi elénk Bachot és Berget (ld. 58. kottapélda). Az A rész megrövidülve tér vissza.



58. kottapélda: III. szonáta, 3. tétel, 101-104. ütem

Az utolsó tételben – *Senza tempo (tempo libre, ma inquieto)* – mintha az idő és tér fogalma átalakulna, mivel hagyományos értelemben nincs metrum. A 2. szonáta *senza tempo* jelölésű részei juthatnak eszünkbe, vagy a szünetek fölé írt másodperc-jelölések ugyanennek a műnek az elején. A III. szonáta negyedik tétele esetében a hangok fölött egyenként fel van tüntetve az adott hangra jellemző időtartam. Úgynevezett témaként főleg a kromatikus hangsorral dolgozik, annak fel- illetve lefelé mozgó változatait sokszor a különböző oktávokban teljesen szétszórva szólaltatja meg.

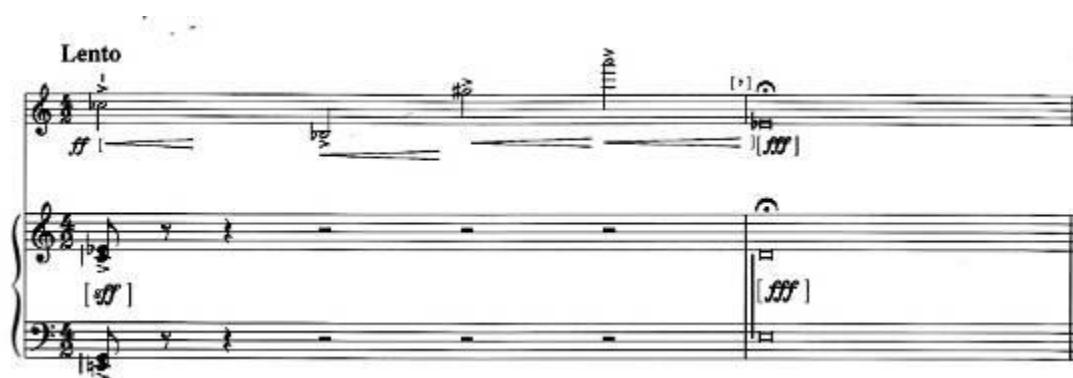
Hogy melyik hanghoz milyen érték van rendelve, abban nem találtam logikát, ellenben sok esetben csaknem egyenletesen csökkenő, illetve növekvő számsorokat találhatunk a hangok fölött. Érdekes az ötödik sor: míg a hegedűben az ereszkedő kromatikus skála szétdobált hangjai szólnak, a zongoraszólamban megjelenik újból a négy hangból álló ereszkedő egész hangú skála. A hegedű hangjai fölé írt számok egy csökkenő és egy növekvő sor egymás átfedésében: 8–1–7–2–6–3–5–4 (ld. 59. kottapélda a következő oldalon).



59. kottapélda: III. szonáta, 4. tétel, ötödik sor

A tétel felépítésére jellemző, hogy a piano hosszú hangokat 2, 3, 4, majd egészen 34-ig szaporodó, forte dinamikájú egyenletes nyolcad csoportok szakítják meg hirtelen, minden dinamikai átmenet nélkül. Míg a nyolcad-csoportok egyre terjedelmesebbek lesznek, a hosszabb hangokból álló területek egyre csökkennek és dinamikában is megszűnik az éles különbség. Az utolsó nyolcados terület a hegedűszólamban ill. a zongora két szólamában összesen 99 hangból áll<sup>63</sup>. Ezt egy teljes ütemnyi megtorpanás követi.

*Lento*, 4/2 zárul a tétel az utolsó két ütemben (ld. 60. kottapélda). Először megszólal az 1:2:1, de három oktávot igénybe véve, majd ennek utolsó hangja, az *a*, a záró ütemmel együtt kiadja a zeneszerző anagrammáját: A–D–eS–E.



60. kottapélda: III. szonáta, 4. tétel záró ütemei

<sup>63</sup> 32,33 és 34 hangot kell egyszerre játszani.

Végül vizsgáljuk meg e négy hangot: *d*, *esz*, *e*, *a*. A tétel minden építőköve - kromatika, nagy szeptim, kis nóna, tiszta és bő kvart, tiszta kvint<sup>64</sup> - e négy hangból származtatható.

Összességében tehát egy búcsúzó műről van szó: *Es ist genug*. Időtlenség, nyugtalanság. S az aláírás: Alfred Schnittke. Még négy évig élt, de ezzel a szonátával elárulta, hogy érzi, hamarosan letelnek földi napjai.

Feltehetően az igen intenzív alkotói tevékenység és aktív közéleti szereplések okozta feszült életforma következtében is, a mű elkészültét követően két hónap múlva, 1994. június 5-én érte Schnittkét harmadik agyvérzése, ami ezúttal igen súlyosnak bizonyult, mivel agyának ugyanazt a területét érte, mint a kilenc évvel korábbi, 1985-ös. A következő négy évben minimális javulás történt csak a zeneszerző állapotában, 1995-től szinte kizárólag befejezetlen művei maradtak ránk.

Érdekes párhuzamokat figyelhetünk meg a tárgyalt mű és egyik példaképének, Sosztakovicsnak a hegedű-zongora szonátája között. Schnittkénél négy rövid tétel követi egymást: *Andante – Allegro – Adagio – Senza tempo*. Az első három tétel lassú-gyors-lassú felépítése a Sosztakovics-mű tételrendjére rímel: *Andante – Allegretto – Largo, Andante*. Szinte ugyanannyi idők voltak – Sosztakovics 62, Schnittke 60 – amikor a szóban forgó művek keletkeztek. Sosztakovicsot 60 éves korában érte szívinfarktus, Schnittke ennyi idősen kapta a harmadik, legsúlyosabb agyvérzését, tehát betegségélmény is állt a művek keletkezésének háttérében. Mindkét mű harmadik tételében találunk utalásokat Berg hegedűversenyére. Ahogy Sosztakovics használja saját nevének anagrammáját szonátájában, Schnittke nevének kezdőbetűit is kiolvashatjuk a Harmadik szonáta kottájából.

Az 1996-ban a Sikorski zeneműkiadó által Hamburgban megjelentetett kottakiadásban Mark Lubotsky szögletes zárójelben közli saját, az előadásra vonatkozó instrukcióit, melyek igen hasznosak lehetnek számunkra – tekintettel arra, hogy azok a szerző barátjától, s a mű ősbemutatójának interpretátorától származnak.

---

<sup>64</sup> A kvint hangközökre az elemzés során nem hívtam fel a figyelmet, ezért álljon itt néhány jellemző példa: a második tételben a főtéma és melléktéma közti átvezető rész üres kvintjei, a zárótéma dúr hármásában és moll mixtúráiban szereplő kvintek, s a coda rögeszme szerűen ismétlődő D-dúrja, záró d-mollja.

## Szóló hegedűre írott művek

A következő sorokban a rövidebb, megítélésem szerint művészi szempontból kevésbé jelentős, általában bizonyos alkalomra, vagy barát kérésére íródott műveket ismertetem tömören.

### Fúga szólóhegedűre (1953)

Legelső hegedűre írott műveként tartjuk számon, mely tanulóévei alatt, első konzervatóriumi évében, feltehetőleg kompozíciós gyakorlatként született.

A Fúga három szólamú, témája 6/8-os, négy ütemes, rendhagyó nagy szeptim lépéssel a középpontjában (ld. 61. kottapélda). Reális válasszal lép be a második szólam.



61. kottapélda Fúga szólóhegedűre, 1-4. ütem

A második tematikus szakaszban a téma tükörfordítása szólal meg; a harmadik, domináns területen ismét eredeti alakjában jelenik meg, pizzicato, de a harmadik szólam nem lép be. A negyedik, szubdomináns tematikus területen a második szólam belépését fantáziaszerű szakasz követi, mely egészen a darab végéig terjed, végül két témafejelettel zárja a művet.

### Cadenza Beethoven Hegedűversenyéhez (1975-77)

Keletkezésének története szorosan összefügg a Beethoven versenymű zongora-variációjával, melyhez Beethoven maga írt cadenzákat timpani kísérettel. Mark Lubotsky – miután az ezekből készült hegedű átíratával nem aratott sikert<sup>65</sup> - megkérte Schnittkét, hogy írja át ő a cadenzákat. Ezt a kérést Schnittke először kereken visszautasította, majd írt egy saját cadenzát a műhöz, mely csupán annyiban hasonlít a beethoveni eredetihez, hogy ebben is vannak timpani által kísért szakaszok.

<sup>65</sup> Egy 1972-es prágai koncert alkalmával játszotta.



Az első tételhez írt cadenza remek példa Schnittke polistiliztikájára. Az idézetekben szinte végigvonulunk a zenetörténeten, vagy azon belül inkább a hegedűverseny történetén, mivel Bachtól kezdve Brahmson keresztül Sosztakovicsig találunk idézeteket, utalásokat a műben.

Hagyományos kadenciának indul, a versenymű témáit feldolgozva. Ám miután megszólal a Beethoven 7. szimfónia 2. tételének mottója, a 49. ütemtől kezdve egymást érik a meglepetések-idézetek számos hegedűversenyből: Berg hegedűversenyéből Bach *Es ist genug* kezdetű koráljának idézete többször is előfordul – idézet az idézetben, Bartók I. és II. hegedűversenyeinek első tételéből, Sosztakovics a-moll hegedűversenyének második tételéből és Brahms Hegedűversenyének első tételéből. A cadenza harmadik részében belép a timpani, s a szólistával együtt szövik tovább a témákat a zenekar belépéséig.

A cadenza középrészében minden idézet tematikus kapcsolatban áll a Beethoven-hegedűverseny témáival, ettől is zökkenőmentes a különböző stílusok közti átjárás és logikus a gondolatfűzés. Ilyen módon ez a *Cadenza* egy lépcsőfok a polistiliztika használatának fejlődésében Schnittkénél, a polistiliztikus nyelv egy fajtája, melyet Ivashkin így határoz meg:

[...] noha a stilisztikai kontrasztok nyilvánvalóak, ezek kiegyenlítődnek a különböző stílusú művek figurációi közti rokonsággal. Így demonstrálja Schnittke, hogy a történelemnek megvannak a saját, olykor rejtett kapcsolatai, s hogy ezek történelmi fejlődése mindig cirkuláris vagy spirális jellegű.<sup>66</sup>

A második és harmadik tételekhez is született cadenza Schnittke tollából. A harmadikhoz tartozónak érdekessége, hogy a tizennyolcadik ütemétől kezdve a timpani is játszik, tehát itt még korábban csatlakozik a szólistához, mint az első tételhez tartozó kadenciában. Ezen kívül említésre méltó még a zárótrilla megszólalása, ugyanis az első hegedűszólam a szóló hegedűt imitálva és tizes diviziben játszik egy felfelé kúszó, negyedhangos trillát, mígnem elérkezünk a csellók, bőgők, majd fokozatosan a teljes zenekar belépéséhez.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Ivashkin: A. S.: 143.

<sup>67</sup> A negyedhangos trillalánccról ld. még a Hangszerkezelés Schnittke hegedűműveiben c. fejezetet a 90. oldalon.

## A Paganini

Egyik hegedűs barátjának, Oleh Krysa-nak komponálta Schnittke a művet 1982-ben. Az imént tárgyalt *Cadenzában* túlnyomórészt XX. századi művekből történik idézés, de tulajdonképpen a barokktól kezdve minden zenetörténeti korszakból táplálkozik, a Fúga a barokk stílust idézi, s ez a harmadik, szólóhegedűre írt mű a romantikából merít, illetve azt kommentálja.

Számomra a mű két egymással párhuzamba állított világot képvisel. Egy Paganini-szintű virtuozitást igénylő Schnittke műbe *Cadenza I.* jelöléssel beékelődik egy Paganini etüdökből és hegedűversenyekből származó idézetek alkotta rész. A *Cadenza II*-ben már csupán utalásokat találunk Paganini műveire, azt is mondhatjuk, hogy egyes elemeket, melyek Paganini műveiben gyakrabban előfordulnak, Schnittke átülteti egy XX. századi zenei nyelvre.

Paganini darabjaihoz – illetve tágabb értelemben a romantikus zenéhez – a konkrét idézeteken és utalásokon kívül egy másik kapcsolat is fűzi Schnittke e darabját: komponálásának idejében a zeneszerző bizonyos szempontból leginkább a romantikus zeneszerzőkhöz hasonlóan kezdett el gondolkodni. Művével kapcsolatban így vall erről az időszakról:

Az utóbbi években számomra a komponálás – vagyis az alkotóelemek meghatározott tervek alapján történő összerendezése – egyre inkább elnyomottá válik az által, amit én „megfejtő munkának” tudnék nevezni: azon fáradozom, hogy hangzó vízióimat, úgy ahogy azok előtörnek belőlem, a lehető legpontosabban hangokba rendezzem.<sup>68</sup>

A mű kifejezetten virtuóz technikát igényel, ám nem a romantikus értelemben.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup>A. S. *zum 60.*: 113.

<sup>69</sup>Lásd részletesebben a *Hangszerkezelés Schnittke hegedűműveiben* című fejezetet.

**Madrigal in memoriam Oleg Kagan** (1990)

Schnittke igen nagyra tartotta a hegedűművészt, aki több művének is kiváló interpretátora<sup>70</sup> volt, s Kagan korai halála – 44 évesen hunyt el – mélyen megrendítette az akkoriban már betegeskedő zeneszerzőt.<sup>71</sup>

A mű szenvedélyesen gyászos hangulatát az igen szélsőséges dinamika, a töredezettség – a mű elején és végén ütemenként találunk *cezúra*-jelet –, s a *vibrato* igen differenciált alkalmazása teremti meg. Ha azt gondoljuk, hogy a mű kezdőmotívumát a hegedű üres húrjainak hangjai ihlették, tévedünk, ugyanis a darab során kétszer megszólaló motívum oLEG kAGAn nevét szimbolizálja (ld. 62. kottapélda).



62. kottapélda: *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*, 1-3. ütem

A mű végén harmadszor is elindul ez a motívum: E–G–A, következne a G, de ezt már hiába várjuk vissza, a mű egy utolsó fájdalmas disszonanciával háromszoros *pianissimo* vész a semmibe.

Ebből a rövid, körülbelül hat perces darabból ismert egy cselló-verzió is.

<sup>70</sup> III. hegedűverseny, 2. concerto grosso, *Moz-Art à la Haydn*.

<sup>71</sup> Olyannyira, hogy második szélütése egy Kaganról készülő dokumentumfilm forgatása végén érte. Ivashkin: A. S.: 201.

## Művek két hegedűre

Mindössze két rövid műről van szó, melyek előadási ideje külön-külön 8-10 perc. Mindkét darab végletes hangulatot ábrázol – egyik a gyász, másik a féktelen vidámság állapotát, s mindkettőben találunk Schnittke hegedűművei közt egyedinek számító hangszín-megoldásokat.

**Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch** (1975) két hegedűre (vagy hegedűre és hangszalagra)

Sosztakovics emlékére,<sup>72</sup> s Mark Lubotsky ösztönzésére íródott. A darab Sosztakovics monogramjára épül: a D–eS–C–H motívum folyamatosan jelen van, tulajdonképpen e motívum variációi alkotják a művet. A második szólam belépésénél a következő isztrukció áll: „A színpad, vagy egy függöny mögött kell játszani (lehetőleg mikrofonba), vagy playback-ről.”

Az első hegedű szerepe jelentősebb: a mű felében egyedül játszik. A második hegedű belépése megdöbentő pillanat, egyrészt a szokatlan hangszín és láthatatlan előadó miatt, de ennél talán fontosabb, hogy itt a B–A–C–H motívum szól a második hegedű négyes akkordjainak felső szólamában, s csak ezután halljuk újra a Sosztakovics monogramot. Ezután 27 ütem kánonszerű rész következik. Ebben a részben az első hegedűs játssza a második szólamot, ő imitál.

A B–A–C–H motívum a mű során többször is elhangzik. Először az első hegedű szólójában –, itt váltóhangokkal nehezíti Schnittke az azonosítást, másodszer a már említett helyen, a második hegedű belépésekor. A kánon első felében szólamonként kétszer szólal meg. Ebben a részben figyelemre méltó az a három ütem, amikor a két szólam hangjainak összeolvasása adja ki a motívumot, első ízben a Sosztakovics monogram vége és a B–A–C–H eleje torlódása következtében (ld. 63. kottapélda a következő lapon).

---

<sup>72</sup> Meghalt 1975. augusztus 9-én.



63. kottapélda: *Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch*, 9. próbajel előtt 3. ütemtől 3 ütem

Tehát a rövid darab tiszteletadás nem csupán Sosztakovics, de közös példaképük, Bach felé is.

### **Moz-Art 2 hegedűre (1975)**

Szintén alkalmi kompozíció: Gidon Kremer 1975 végén, a Moszkvai Konzervatórium kistermében rendezett tradicionális újévi koncert keretén belül Mozart-zenét szeretett volna játszani egy pantomimhez. Mivel a zene, amit kiszemelt, csak töredékében maradt fenn (KV 416d), Schnittke feladata volt, hogy befejezze és írjon hozzá egy második hegedű szólamot. A darab kifejezetten újévi hangulatot áraszt, rendkívül humoros, s időnként meglepő dolgokat tapasztalunk: például füttyülni kell, vagy a hegedű G húrját kvinttel mélyebbre lehangolva brácsakulcsban kell olvasni a szólamot.<sup>73</sup> Olykor két különböző hangnemben szerepel a két egyenként teljesen tonális anyag, mely együtt előadva azonban azt a hatást kelti, mintha valamelyik előadó elcserélte volna a kottáját.

A darab egy egész *Moz-Art* sorozatot indított újtjára, mivel két év múlva megszületett a *Moz-Art a là Haydn*, 1980-ban a *Moz-Art 6* hangszerre, majd 1990-ben a *Moz-Art a là Mozart*. Mindegyik darab különböző hangszeres együtteseket foglalkoztat. A duó jól példázza Schnittke humorérzékét, komoly hangversenytermi műsoron azonban nehezen tudnám elképzelni, egyértelműen nem is ilyen céllal íródott.

<sup>73</sup> Kottapélda a Hangszerkezelés Schnittke hegedűműveiben c. fejezetben a 95. oldalon.

## Kisebb kamaraművek hegedűre és zongorára

### Suite im alten Stil (1972)

A mű keletkezése szorosan összefügg Alfred Schnittke filmzeneírói tevékenységével, ugyanis Elem Klimov: *Egy fogorvos kalandjai* című filmjének aláfestéseként szerepelt számos részlete. A zeneszerző Mark Lubotsky ösztönzésére rendezte ciklussá a barokk stílusú miniatűröket. Lubotsky így emlékszik a történetekre:

Azt gondoltam, hogy méltánytalan az, hogy e csodálatosan tiszta zene – Alfred alkotása, mely XVIII. századi köntöst visel [...] képzelet és sziporkázó szellemesség – pusztán filmzeneként éljen. Próbáltam Alfredot rábeszélni arra, hogy fűzzön össze néhány „barokk-Schnittke” darabot szvitté régi stílusban hegedűre és zongorára, de először egyenesen visszautasította ezt. A bájos kompozíció később került csak publikálásra, s azonnal rendkívül népszerűvé vált.<sup>74</sup>

### Gratulationsrondo (1973)

Rosztjiszlav Dubinszkij – a Borogyin Kvartett első hegedűse – 50. születésnapjára íródott. A darab a bécsi klasszika stílusjegyeit hordozza magán, formailag a szonátarondó és variációs forma keveredése jellemzi. A *Régi stílusú szvit*hez hasonló tiszta, kifejezetten szép zene. Schnittke bebizonyítja, hogy a klasszika nyelvét is kiválóan érti. Rondótémája mozarti könnyedségű, ám a variációk során már-már beethoveni mélységek tárulnak fel. Igen merész modulációk teszik izgalmassá a darab második felét.

### Stille Nacht (1978)

Az előzőleg tárgyalt műhöz hasonlóan alkalmi kompozíció, melyet barátja, Gidon Kremer számára komponált 1978 Karácsonyán. A *Csendes éj* közismert dallamára épül, fokozatosan egyre disszonánsabb, merészebb harmóniákkal látja el azt a szerző. Ilyen módon az idilli hangulatot fokozatosan eltorzítja, szinte kigúnyolja. Mintha arról beszélne, mit tesz az emberi természet ezzel az énekkel, a Karácsonnyal és az egész világgal.

---

<sup>74</sup> Ivashkin: S. R.: 250.

### Vonósnégyesek és concerto grossók

Ezek a művek bár méltán sorolhatóak a hegedűművek, pontosabban hegedűt foglalkoztató művek közé, ám ahogy azt már a bevezetőben is említettem, részletesebb tárgyalásukba nem bocsátkozom a téma igen kiterjedt volta miatt. Érdeemes volna azonban a további kutatómunkára, mivel napjainkig – ismereteim szerint – behatóbban csak a IV. vonósnégyessel foglalkozott tudományos munka.<sup>75</sup> Pusztán felsorolásuk is impozáns termést sejtet:

- Négy vonósnégyes (1966, 1980, 1983, 1989),<sup>76</sup>
- Concerto Grosso Nr. 1 (1977) – 2 hegedűre, csembalóra, preparált zongorára és vonósokra,
- Concerto Grosso Nr. 2 (1981-82) – hegedűre, csellóra és zenekarra,
- Concerto Grosso Nr. 3 (1985) – két hegedűre és kamarazenekarra,
- Concerto Grosso Nr. 4 – 5. Szimfónia (1988),
- Concerto Grosso Nr. 5 (1991) – hegedűre, láthatatlan zongorára és zenekarra,
- Concerto Grosso Nr. 6 (1993) – zongorára, hegedűre és vonósenekarra.

---

<sup>75</sup> Durrani, Aminah: Chorale and Canon in Alfred Schnittke's fourth string Quartet. PhD disszertáció, Louisiana State University, 2005

<sup>76</sup> A III. vonósnégyest az Éder Vonósnégyes szólaltatta meg a Szovjetunió kivül a világon első ízben 1984-ben Mannheimben (Németország).

#### IV. Hangszerkezelés Alfred Schnittke hegedűműveiben

Hegedűs disszertációról lévén szó, hasznosnak vélem a következő néhány oldalon a Schnittke hegedűműveiben alkalmazott játéktechnikai eszközöket ismertetni, különös tekintettel az újító törekvésekre.

E technikai paletta igen színes, egyrészt Schnittke polistiliztikája miatt, másrészt mivel Schnittke kitűnően ismerte a hangszer adottságait, lehetőségeit – még hozzá nem csupán a zeneirodalomból vagy tankönyvekből, de hegedűs kollégáinak, barátainak köszönhetően is. Itt újra ki szeretném emelni elsősorban Mark Lubotsky mellett Oleg Kagan, Gidon Kremer, Oleh Krysa és a legifjabb generáció tagjaként Daniel Hope jelentőségét.<sup>1</sup>

A hegedűtechnikai követelmények szempontjából most három csoportra bontva tárgyalom Schnittke műveit, ezek a csoportok a zeneszerző stiliztikai fejlődésével szoros kapcsolatban állnak. Azonban – mint általában a csoportosításnál – itt is vannak átfedések, s a határok némelykor összemosódnak. Az általam a vizsgálódást megkönnyíteni hivatott és e célból elkülönített három csoport:

1. neobarokk stílusú művek
2. romantikus és modern hangszerkezelés
3. posztmodern művek

A következő bekezdésekben a különböző csoportokat veszem sorba, de nem egyenrangúan kezelem őket, a harmadik csoportra több figyelmet szentelek.

##### **Neobarokk stílusú művek**

E csoportba mindössze két hegedűművet tudunk besorolni egyértelműen: a konzervatóriumi tanulóévei alatt komponált Fúgát szólóhegedűre (1953) és a *Szvit régi stílusban* című művet hegedűre és zongorára, ill. csembalóra, mely 1972-ben keletkezett.

Mindazonáltal azért is tartom indokoltnak e csoport megnevezését és létrehozását, mert nem csupán a hegedűműveket szem előtt tartva jelentősen bővülne

---

<sup>1</sup> A magyar zeneszerzők közt Bartókkal állíthatnánk párhuzamba, mint akit szintén számos kitűnő hegedűs vett körül, akik játékuikkal ösztönözték, olykor tanácsaikkal segítették a komponistát.



tartalma többek közt a concerto grossókkal (1977-93 közt 6 mű), a nagyzenekarra komponált *Passacaglia*-val (1979-80) és zongorára írt művekkel: Preludium és fuga (1963), Improvizáció és fuga (1965). Ahogy az évszámokból kitűnik, nem kizárólag bizonyos évekre, évtizedekre jellemző, hanem egész zeneszerzői pályafutását végigkísérte a barokk zene iránti vonzalom s az abból eredő ihletettség. Bach művészete iránti mély tiszteletének konkrét megnyilvánulásairól már esett szó az adott művek kapcsán.<sup>2</sup>

A Fuga szólóhegedűre Bach szólószonátainak fuga tételeire jellemző hegedűtechnikai követelményekkel szembesíti az előadót: akkordtechnika - háromszólamú fűgáról lévén szó hármás és négyes akkordok szerepelnek sűrűn a tételben; szólamvezetés – fuga téma, ellenszólam következetes megszólaltatása; a struktúra érzékeltetése – tematikus területek, közjátékok érzékeltetése. Ezen túl Bach fűgáitól idegen hosszú pizzicato területet találunk a műben – itt rögtön Bartók szólószonátájának *Fuga* tételére asszociálhatunk, továbbá némely területen egyértelműen és határozottan átlépi a barokk fűgára jellemző hangnemi és formai kötöttségeket, s inkább Ysaÿe szólószonátainak stílusára emlékeztet.

Mindezeket számba véve véleményem szerint ebben a műben nem kell végig következetesen ragaszkodnunk a barokk művek által megkövetelt fegyelmezett előadásmódhoz.

A *Szvit régi stílusban* című öt tételű mű azonban mintha valóban 250 évvel a mű tényleges születése előtt keletkezett volna: a tételek karakterükben, harmóniai struktúrájukban teljes mértékben a barokk zenekari vagy szólóhangszerre íródott szvittek tételeire emlékeztetnek. A zeneszerző oly mértékben figyelembe vette a barokk hagyományokat, hogy zongora helyett a csembaló használatát is meghatározta opcióként. Éppen ezért ebben a műben az előadók részéről is indokoltnak tartom a barokk művek által megkövetelt megközelítést.

Itt hívom fel a figyelmet a *Gratulationsrondo* című műre, mely Schnittke hegedűművei közt egyedül képviseli a neoklasszikus stílust, s Mozart illetve Beethoven szonátái által megkövetelt hangszerkezelést igényel.

---

<sup>2</sup> Ld. I. és II. szonáta, Fuga szólóhegedűre.

## Romantikus és modern hangszertechnika

Ez a csoport időben könnyebben behatárolható, mint az előzőekben tárgyalt, magját a korai művek alkotják. Ide tartoznak a *Szonáta 1955*, Első és Második hegedűverseny, I. hegedűszonáta és két kifejezetten virtuóz jellegű mű: a Beethoven hegedűversenyhez írt Cadenza és az *A Paganini* című darab. Ez utóbbi azonban már túlmutat az úgynevezett romantikus virtuozitáson.

Előljáróban kijelenthetjük, hogy Schnittkének különös érzéke és képessége volt a vonós hangszerekhez, első szárnypróbálgató művei közül pedig több is hegedűre íródott.<sup>3</sup> Már ezek az első művek mutatják az érzékenységet, amellyel a hegedű felé fordult, a hangszer számos hangszíni, karakterbeli, technikai lehetőségét kihasználta – ezzel együtt még érezhető a kiforratlanság – például a *Szonáta 1955*-ben.<sup>4</sup> A zeneszerző 1962-ben kezdődő kapcsolata Mark Lubotsky-val<sup>5</sup> igen ösztönzőleg hatott a hangszer további megismeréséhez (túl azon, hogy mély, életre szóló barátság, kollegiális tisztelet alakult ki köztük). Lubotsky emlékezésében említi, hogy:

Abban az időben, amikor Alfred Második hegedűversenyén dolgozott, már figyelemre méltó tudással rendelkezett a hegedűről, s kifejlesztette a saját hegedűs stílusát, mely elválaszthatatlan kompozíciós ötleteitől, s mely szerves részévé vált zenei világának. A versenyműben csaknem semmit sem kellett változtatni „hegedűszerűtlenség” miatt [...] oly természetesnek hatott, hogy valószínűtlennek látszott az, hogy Alfred maga nem próbálta ki hegedűn.<sup>6</sup>

Ez az időszak tehát 1966-ban kezdődik.<sup>7</sup> Így folytatja beszámolóját a hegedűs kolléga:

Későbbi kérdései, melyeket hozzám intézett darabjai hegedűszólamára vonatkozóan, nem a hegedűszerűtlenséget célozták, hanem hangszíni hatások előidézését.

---

<sup>3</sup> Fúga szólóhegedűre, *Szonáta 1955*, Első hegedűverseny.

<sup>4</sup> Ld. a mű ismertetésénél, 52-54. oldal.

<sup>5</sup> Kapcsolatuk bővebb kifejtése az V. fejezetben.

<sup>6</sup> Ivashkin: *S. R.*: 150.

<sup>7</sup> Ekkor született ugyanis a Második hegedűverseny.

Tehát ezek szerint a hatvanas évek közepére Schnittke mindent tudott és – majd látjuk – használt is a romantikus és modern hegedűirodalom megkövetelte technikai eszköztárból. Erre kitűnő példa az I. hegedűszonáta, mely annak ellenére, hogy korántsem hangsúlyozza a virtuozitást, nagyon sokféle technikai elemet vonultat fel: kettősfogások, hármas és négyes akkordok, üveghangok, glissandók, gyorsabb futamok, bal és jobbkez pizzicato, spiccato, staccato vonások, sul ponticello, sul tasto, non vibrato hangszínek mind- mind felbukkannak a szonáta négy tételében. A legtöbb lírai, áradó és szenvedélyes legato dallamot is az ebbe a csoportba sorolt darabokban találhatjuk. Gondoljunk például az Első hegedűverseny első és második tételére.

Schnittke kitűnő komponista hangszerismerete ellenére elenyésző azoknak a műveknek a száma, melyekben a hagyományos értelemben vett virtuozitás elemei előtérbe kerülnek. Ilyen művek – már címük is elárulja – az *A Paganini* szólóhegedűre és a Beethoven hegedűverseny első tételéhez írt *Cadenza*.<sup>8</sup> Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk ezeket a darabokat, rájövünk, hogy itt sem fő cél a technika csillogtatása, ennél magasabb rendű célok határozzák meg a technikai kívánalmakat. A ismertetésénél már volt szó arról, hogy hány hegedűversenyből találunk benne idézetet, s csak találgatni tudjuk, hogy ezzel a gesztussal mi lehet a zeneszerző üzenete. Az *A Paganini* című darab pedig szinte fellebbenti a fátylat Schnittke virtuozitáshoz fűződő speciális viszonyáról:

Középen néhány ütemet idézek Paganinitől, de más kapcsolódási pontok is vannak Paganinihez. A Caprice-ok romantikus természetének morális kettőssége befolyásolta a darab formáját és paradox viselkedését, melyben megkíséreltem visszatükrözni, egyben legyőzni e tragikus megközelítést.<sup>9</sup>

Tulajdonképpen a mű egy Paganini-paródia, melynek a középrészében több Paganini caprice-ból és hegedűversenyből hallunk idézetet. Ezt két, szintén virtuóz rész fogja közre, melyekben azonban sok, Paganinire nem, de Schnittkére annál inkább jellemző technikai és hangszíni problémával találkozunk, tehát Schnittke itt átlépi a hagyományos értelemben vett romantikus virtuozitás kereteit

---

<sup>8</sup> A művekről további információk a III. fejezetben.

<sup>9</sup> Alfred Schnittke: *A Paganini per violino solo*. Edition Sikorski 883, Előszó

és olyan effektusokat használ, melyeket majd legmodernebb műveiben. Éppen ezért ezeket a technikai újításokat a következő csoportban tárgyalom, melyhez átvezet bennünket ez a mű.

### Posztmodern művek

Ide tartozik a Harmadik és Negyedik hegedűverseny, III. hegedűszonáta, *Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch*, *Moz-Art* két hegedűre, *Madrigal in memoriam Oleg Kagan* (1990), s talán a legrepresentatívabb példa a II. hegedűszonáta (quasi una sonata).

Ami Schnittke ebben a csoportban tárgyalt műveit igazán újszerűvé és különlegessé teszi, az sok esetben már a romantikus és modern hegedűirodalomból ismert technikák és hangszínek legkülönfélébb kombinációkban történő alkalmazása. Mark Lubotsky Schnittkével kapcsolatos emlékezésében kitér arra, hogy a zeneszerző hogyan vélekedett az esetleges hangszerrel kapcsolatos kényelmetlenségekről, újfajta technikai kihívásokról, melyek az egyes művekben előfordulhatnak:

Amennyiben a mélyben rejlő zenei ötletek fontosabbak annál, hogy mi a „kényelmes” az előadónak, a legyőzött technikai kihívások fejlesztik a hangszer lehetőségeit. Ennélfogva a zenének nem „kényelmesnek” kell lenni; ha felülkerekedünk a kényelmetlenségeken, új virtuóz kihívások támadnak, melyek szoros kapcsolatban állnak a zenei nyelvezet újításaival.<sup>10</sup>

A továbbiakban ezeket a technikai kihívásokat kísérlem meg bemutatni a fent felsorolt műveken keresztül. Kiindulási pontom a II. hegedűszonáta lesz, mivel abban található a legtöbb különleges effektus, ezt egészítem ki a többi darabban előforduló egyéb újabb keletű hegedűtechnikai problémával.

---

<sup>10</sup> Ivashkin: S. R.: 252.

## 1. A bal kéz feladatai:

### Negyedhangok

Használatával viszonylag gyakran találkozunk a vizsgált művekben, így például a *Madrigal in memoriam Oleg Kagan* című műben vagy a Harmadik hegedűversenyben is. A III. hegedűszonáta első tételének már a második és harmadik hangja is így alterált (ld.64. kottapélda).



64. kottapélda: III. szonáta, 1. ütem

A *Quasi una Sonata* visszatérésének hegedűszólamában szintén találkozunk negyedhangokkal (ld. 65. kottapélda).



65. kottapélda: II. szonáta, 194. ütem

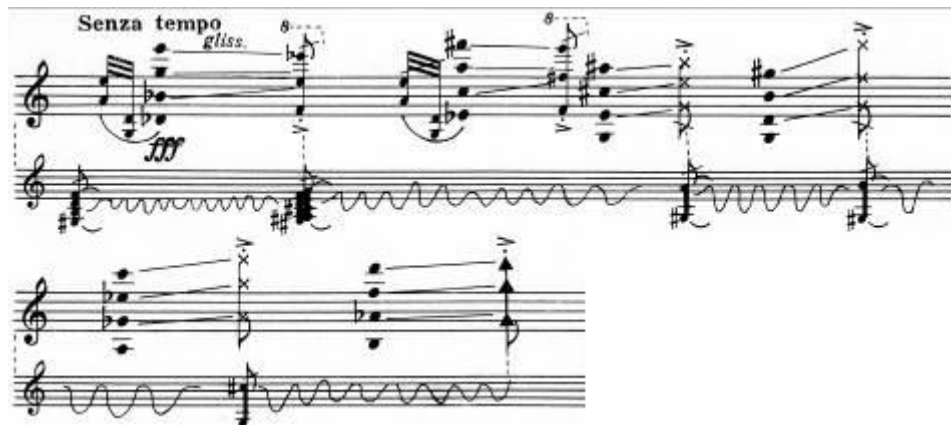
### Glissando

Az utóbb említett két darab a glissandók gyakori használatára is jó példa, s mindkettő különleges a maga nemében: a III. szonáta első tételében lassú tempóban kell fél hangok közt glissandózni (ld. 66. kottapélda),



66. kottapélda: III. szonáta, 1. tétel 27-29. ütem

a *Quasi una Sonata*-ban pedig glissando akkordokkal találkozunk (ld. 67. kottapélda).



67. kottapélda: II. szonáta, 174. ütem

A *Quasi una Sonata* már említett részletei jó példák arra is, hogy két, önmagában különleges effektust – glissando és akkordok, vagy negyedhang és glissando – kombinál, utóbbi esetben természetükből adódóan nem egy időben, hanem felváltva használva azokat.

### Negyedhangos trillalánc

A glissando mellett másik technikai elem, mellyel Schnittke a negyedhangok használatát színesíti, a trilla, illetve trillalánc.<sup>11</sup> Hegedűműveiben viszonylag gyakran találkozunk negyedhangos trillaláncokkal, több mű esetében terjedelmes és jelentős fontossággal bíró zenei anyagokban. Így például a Harmadik hegedűverseny első tételének Prológusa az 52. ütemig (ld. Függelék, V. tábla), és ugyanennek a hegedűversenynek a harmadik tételében, az első tétel témáinak visszatérésekor. Az *A Paganini* című mű szintén negyedhangos trillalánccal indul, s a Caprice-idézetek után újból trillák sorával folytatódik, de itt már kissetekundos trillák szerepelnek. Negyedhangos trillaláncrea különleges példa a Beethoven-hegedűverseny harmadik tételéhez írt cadenza vége, ahol nem csupán a szólista, de öt követve tizes divisiben az egész prím szólam kromatikusan kúszik felfelé, s így érik el a szólista zenekar belépését megelőző záró trilláját.

<sup>11</sup>Önmagában a trillalánc a Negyedik hegedűversenyben igen fontos elem, csupán a harmadik tételben nem fordul elő, de még ebben a tételben is találkozunk a trillára utaló kissetekund kettősfogások füzérével.

### Váltakozó intenzitású vibrato

Nem csupán adott részekre vonatkozóan fordul elő Schnittkénél – mint például a *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*-ban (non vibrato, poco vibrato, vibrato, vibrato molto) –, hanem egy hangon belül is kéri a vibrato változtatását, még hozzá pontosan ábrázolva annak erősségét, például a II. hegedűszonátában (ld. 68. kottapélda).



68. kottapélda: II. szonáta, 82. ütem

### 2. A jobb kéz feladatai:

Nagyon szélsőséges dinamikai árnyalatok jelenléte rövid szakaszokon belül:

Például a *Madrigal in memoriam Oleg Kagan* két oldalán a *ppp*-tól a *fff*-ig terjedő dinamikai skálát kell megszólaltatni.

Ugyanide kapcsolódó igen komoly technikai kihívás: nagyon halk és igen lassú hangok képzése szólóban vibrato nélkül (ld. 69. kottapélda).



69. kottapélda: *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*, 1-3. ütem

A rövid területen belül igen sokféle és pontosan meghatározott dinamikai követelményt jól példázza az *A Paganini* című mű első tizenhárom üteme, melyek mindegyikében változik a dinamika, illetve a Második hegedűverseny bevezető *Cadenza*-ja (ld. 70. kottapélda a következő oldalon. A teljes *Cadenza*-t ld. Függelék III. táblán).

The image shows a musical score for a violin solo and two violin parts. The top staff is labeled 'Violino solo' and 'CADENZA' with a tempo marking of 72. It features a series of notes with dynamic markings like *pp* and *arco*. The middle staff is labeled 'V-no solo' and contains more complex rhythmic patterns with dynamics like *mp*, *pp*, *f*, and *P*. The bottom staff is also labeled 'V-no solo' and includes a 'gliss.' marking. The score is dense with musical notation, including slurs, accents, and various dynamic and performance instructions.

70. kottapélda: Második hegedűverseny, 1. tétel eleje

### 3. A bal és jobb kéz összetett feladata

#### A pizzicato variánsai

- Ugyanabban a pillanatban bal kéz pizzicato és arco játszva egyazon hang vagy akkord<sup>12</sup> különleges hanghatást hoz létre (ld. 71. kottapélda).

The image shows two musical staves. The left staff shows a single note with a 'pizz.' marking above it. The right staff shows a chord with 'arco' and 'pizz. arco' markings above it, indicating a simultaneous arco and pizzicato effect.

71. kottapélda: II. szonáta, 90. ütem (bal oldalt); Második hegedűverseny, 1. tétel, 3. ütem (jobb oldalt)

- A pizzicato alkalmazása a fogólapon a lehető legmagasabban lefogott akkordokon szintén egy speciális effektus (ld. 72. kottapélda).

The image shows a musical score for a piano piece. It features a complex arrangement of notes and chords. A specific chord is marked with 'pizz. \*\*)' and is located in the highest register of the instrument. The score includes dynamic markings like *mp* and *sf*.

\*\*> Beliebiger Pizzicato-Akkord im höchsten Register / Any pizzicato chord in the highest register

72. kottapélda: II. szonáta, 54-56. ütem

<sup>12</sup> Virtuóz romantikus művek esetében igen gyakori az egy vonóval játszott dallamnak bal kéz pizzicato-val történő kísérete.



### Különböző technikák zsúfolása

- Kettőnél több technikai előírás egyazon hangcsoportra vonatkozóan:

*Tremolo, col legno, ricochet* és *glissando* egyidejű előírása, ráadásként különböző hangsúlyok, dinamikai árnyalások kettősfogásokban a II. szonátában (ld. 73. kottapélda).



\*) Tremoli in unregelmäßiger Folge, col legno mit ricochet mit kurzem Verweilen auf dem zweiten Intervall  
Tremoli in irregular sequence col legno with ricochet with short lingering on the second interval

73. kottapélda: II. szonáta, 42. ütem

- Különböző technikák gyors egymásutánban történő váltogatása:

Rövid négyes akkordok után üveghang, akkord, kettősfogás, majd pengetés következik (ld. 74. kottapélda),



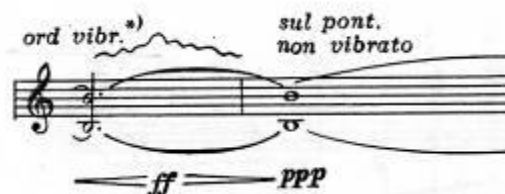
74. kottapélda: II. szonáta, 38. ütem

vagy máshol egy viszonylag gyors, fortissimo akkordikus részt hirtelen követ egy *sul ponticello, non vibrato*, háromszoros pianissimo nagyon lassú vonóval előadandó kettősfogás, melyet mellesleg kis hangsúllyal kell indítani (ld. 75. kottapélda).



75. kottapélda: II. szonáta, 78. ütem

**Sul ponticello és non vibrato** együttes alkalmazása megint egy újabb szint hoz létre (ld. 76. kottapélda).



76. kottapélda: II. szonáta, 82-83. ütem

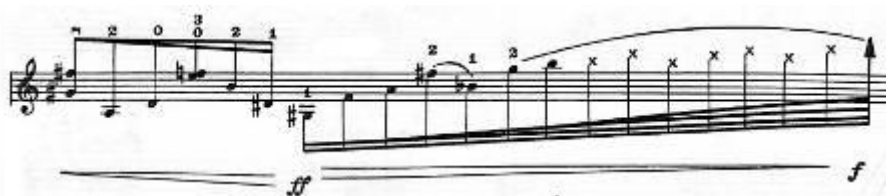
Hasonlóan halott hang keletkezik a *sul ponticello* és háromszoros *pianissimo*, *diminuendo* együttes alkalmazásakor (ld. 77. kottapélda).



77. kottapélda: *Präludium in memoriam Dmitiri Schostakowitsch*, 12. próbajeltől a darab végéig

#### 4. Egyéb előforduló technikai és/vagy más jellegű nehézségek

**Improvizációs jelleg:** fokozatosan gyorsuló szabad hangsor a lehető legmagasabb hangig (ld. 78. kottapélda):



78. kottapélda: II. szonáta, 92. ütem második fele

itt mind a ritmus, mind a hangmagasság bizonyos fokig az előadóra van bízva.

### Scordatura használata

Míg az *A Paganini* című műnek csupán a legvégén, az utolsó hanghoz szükséges lehangolni a *g*-húrt *cisz*-ig, és a Negyedik hegedűverseny második tételének szintén a végén, hátulról a 24. ütemben egy *fisz*-hang erejéig szükséges ezt megtenni, scordatura alkalmazás tekintetében sokkal érdekesebb a *Moz-Art* című darab, melyben hosszú szakaszon keresztül – a 18-20 próbajelig – a második hegedű *d*-re hangolja le a *g*-húrját, és brácsa kulcsban játszik (ld. 79. kottapélda).



79. kottapélda: *Moz-Art*, 17. próbajeltől 4 ütem

Az előzőekben tárgyaltakhoz képest tágabb értelemben vett technikai kihívások következnek most, ezek a szerző csupán egy, maximum két hegedűművében fordulnak elő.

### Az időmérték kezelésének változása

- A III. szonáta negyedik tételében nincs ütemmutató, sem ütemvonal, s a hangok hosszúságát a hangok fölé írt másodperc mutatja, ugyanúgy, mint a II. szonáta elején a szünetek hosszúságát. Ez értelemszerűen másfajta megközelítést igényel az előadóktól, mint a hagyományos metrikus gondolkozás, még ha az utóbbi esetben mégoly változékony is az ütemmutató, mint például az *A Paganini* című műben, ahol gyakorlatilag minden ütem előtt új ütemmutató áll.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Pontosabban az ütemvonalak fölött, vélhetően azért, hogy ne zavarja a folyamatos kottaolvasást.

- Bizonyos gyorsuló, vagy igen gyorsan, de nem meghatározott tempóban játszandó hangcsoportok szerepelnek például a Harmadik hegedűverseny 2. tételének kezdetén. (ld. 80. kottapélda).

80. kottapélda: Harmadik hegedűverseny, 2. tétel, 1. próbajel előtti 6. ütemtől kezdve 12 ütem

- A szünet, vagy csend megnövekedett szerepe, s ezzel együtt az annak kitöltésével járó esetleges nehézség is ide sorolható. Gondoljunk csak a *Quasi una Sonata* elejére, vagy a *Madrigal in memoriam Oleg Kagan* című darabra, ahol szinte minden egyes hang közt cezúra áll, s külön tárgyalást igényel, de a hangtalanság a lényege a Negyedik hegedűversenyben előforduló két *Cadenza visuale*-nak is.

### Cadenza visuale

A Negyedik hegedűverseny két tétele is – a második és a negyedik – így éri el csúcspontját. A zenekar a fokozás során egyre inkább túlharsogja a szólistát, aki továbbra is szenvedélyesen, ám hallható hangok nélkül játszik (ld. 81. kottapélda).

81. kottapélda: Negyedik hegedűverseny, 2. tétel 13. próbajeltől

Nagyon érdekes pontosan megfigyelni a második tétel kottájában jelölt instrukciókat: *improvvisando simile, poco a poco senza suoni ma molto appassionato* (CADENZA VISUALE!); *meno appassionato poco a poco* – itt még mindig csak a látvány a lényeg a szólista részéről –, *calando poco a poco con suono*. Vagyis a szenvedéllyel eltűnik a hang, s ahogy a szenvedély csitul, úgy tér vissza fokozatosan újból a hangzás. A *Cadenza visuale* a szólista színészi képességeit teszi leginkább próbára.

### Elektronikus eszközök alkalmazása

A *Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch* című műben a második hegedű szólamát színpalak vagy függöny mögül mikrofonba kell játszani, esetleg hangszalagról lejátszani. Itt bekerül tehát a repertoárba az elektronikus technika alkalmazása s az ezzel kapcsolatos teendők.

### „Fütyülés”

A *Moz-Art* című műben az első hegedűsnek néhány hang erejéig fütyülnie kell a szólamát, ez a hangzás keveredik az üveghangokkal és a *sul ponticello* játékmóddal, így az egyébként is igen vidám mű még komikusabb hatást kelt (ld. 82. kottapélda).

82. kottapélda: *Moz-Art*, 5. próbajeltől 3 ütem

Minden eddig – tágabb vagy szűkebb értelemben – tárgyalt különleges technikai elváráson felül maradt még néhány, mely csak a II. szonátában fordul elő. Végezetül ezeket sorolom fel, jelképesen aláhúzva ezzel is e szonáta jelentőségét Schnittke hegedűműveinek sorában.

### A hegedűs és zongorista összjátékának kiemelkedő nehézségei

Rendkívüli nehézségekbe ütköznek az előadók az együttjáték tekintetében akkor, amikor a *quasi Cadenza* részekben vagy a folyamatos tempó nélküli részekben – *quasi Allegretto* –, illetve a *Senza tempo* szakaszokban a két hangszer egymást kiegészítve, felváltva játszik, és olykor csak egy-két tizenhatod illetve harmincketted értékű hang erejéig történik a szólam átadása. Ezeken a helyeken a két játékos rendkívüli reflexeire – és számos próbára – van szükség, hogy a két szólam teljesen folyamatosan, törés nélkül olvadhasson össze. Ezt a kívánatos egységet a gerendázás is szemlélteti, amikor a hegedű és zongora szólama egyazon gerendázás alá esik. (ld. 83. kottapélda).

The image displays three systems of musical notation for piano and violin. Each system consists of a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano. The first system shows a complex rhythmic pattern with a 12-note group in the piano part and a 9-note group in the violin part. The second system continues this pattern with dynamic markings like *mp* and *sf*. The third system includes markings for *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco), along with dynamics like *p* and *poco sf*. Arrows indicate the alignment of notes between the two instruments across the systems.

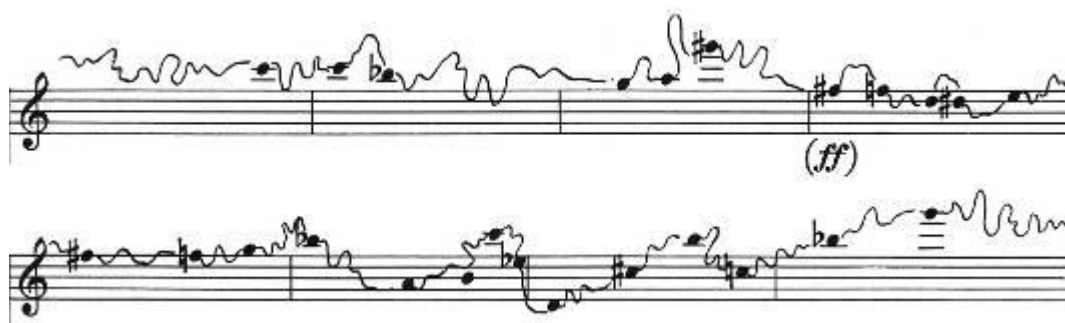
83. kottapélda: II. szonáta, 178. ütem részlete

(Az összjáték nehézségét már-már a lehetetlenség határáig fokozza a kamarazenekari verzió: egyik megszólaltatásban például 12 hangszeres szólaltat meg felváltva egy 9 hangból álló, gyorsuló tizenhatod csoportot.)



### A glissando változatos alkalmazása

A glissando különféle előfordulásairól a fentiekben már esett szó, ám ha alaposan megvizsgáljuk a II. szonátát, használatának további lehetőségeit fedezhetjük föl. Ebben a műben találkozunk hármassakkord glissandókkal, lassú, több ütemes glissandókkal kettősfogásban, pizzicato és tremolo glissandóval is. Ám a legérdekesebb a 101-124. ütemig terjedő terület, ahol a célhangok közt a megadott grafikus ábráknak megfelelően kell csúszkálni a fogólapon (ld. 84. kottapélda).



84. kottapélda: II. szonáta, 103-109. ütem

Ez utóbbi terület az intonációval kapcsolatosan is különleges nehézséget támaszt: vagy abszolút hallás, vagy a fogólap kifogástalan ismerete szükséges ahhoz – természetesen a legjobb, ha mindkettő adott –, hogy valaki ténylegesen a megadott célhangokra érkezzon a rengeteg és folyamatos fel-le mozgó glissando közepette.

Szintén csak ebben a Schnittke-hegedűműben fordul elő néhányszor, hogy a különlegesen éles hangszín kedvéért a hegedűláb mögött kell húzni a vonót.

Összességében tehát megállapítható, hogy bár Schnittke technikai szempontból sohasem öncélú vagy magamutogató, és a romantikus értelemben vett virtuozitást is kerüli, műveinek tolmácsolása mégis igen magas szintű és virtuóz hangszerkezelést igényel. Szinte minden olyan technikai elemet használ műveiben, amelyeket a barokk, klasszikus, romantikus és modern hegedűirodalomból ismerünk, és tovább színezi a képet a különböző technikai effektusok igen sokféle és fantáziadús kombinációival. Ez nem kizárólag az ő nevéhez fűződő tendencia, az Új Bécsi Iskola és a szerializmus megjelenésével új igények jelentek meg a hangszerkezeléssel kapcsolatban. A II. világháború utáni avantgárd komponistáinál különösen felerősödött az új hangszíni hatásokkal, új hangszeres effektusokkal való kísérletezés szándéka. Luciano Berio, Ligeti György, Luigi Nono, Krzysztof

Penderecki, Szofia Gubajdulina hegedűre íródott műveiben hasonló problémákkal találkozhatunk, mint Schnittke darabjaiban. Schnittke hegedűműveinek nagy száma és rendkívüli sokszínűsége azonban külön is hangsúlyozza szerepét a hegedűtechnikai tárházának fejlődésében. Ez a változás azonban tovább folytatódik, s korántsem ér véget John Cage, George Crumb, Mathias Spahlinger, Daniel Wyman vagy Kurtág György nem mindennapi nehézségeket támaztó műveivel sem.



## V. SCHNITTKE KAPCSOLATA KORA NÉHÁNY HEGEDŰMŰVÉSZEVEL

### Mark Lubotsky

Amint dolgozatomból már kitűnhetett, legjelentősebb szerepe vitathatatlanul Lubotsky-nak volt Schnittke hegedűműveit illetően, mind a hegedűvel kapcsolatos zeneszerzői nyelvezet, - eszköztár kialakításában, mind pedig abban, hogy az elkészült művek szinte azonnal bemutatásra kerülhettek, megszólalhattak a nagyközönség előtt. Ezen túl nagyon mély baráti kapcsolat is volt a két művész között.

Mark Lubotsky nemzetközileg elismert orosz származású hegedűművész. A Moszkvai Konzervatóriumban végzett olyan tanárok vezetésével, mint David Ojsztrah és Abram Jampolszkij. Nemzetközi versenyeken szerzett díjakat, így a Salzburgi Mozart Hegedűversenyen 1956-ban és az 1958-as Moszkvai Csajkovszkij Versenyen. A Moszkvai Gnyeszin Intézetben 1967-től 1976-ig, majd az amszterdami Sweelinck Konzervatóriumban 1976-86 között, ezt követően 1986-tól a Hamburgi Zeneművészeti Főiskolán tanított.

A hegedűs és zeneszerző kapcsolata a konzervatóriumi évek végéig nyúlik vissza. Lubotsky így emlékszik vissza első találkozásukra:

Mindez nagyon régen történt, de még ma is látom a napos délutánt 1962 tavaszán, mikor egész Moszkva virágba borult. A Moszkvai Konzervatórium bejáratánál egy udvarias fiatalember közelített felém. Zeneszerző volt, és úgy, mint én, akkoriban fejezte be posztgraduális tanulmányait. Bemutatkozott, néhány szót mondott hegedűversenyéről, s megkérdezte, tudnék-e rá időt szánni. Mondtam, igen, ő átnyújtotta a kottát [...] Gyakran találkoztunk, s barátok lettünk.<sup>1</sup>

Schnittke hegedűtechnikai kérdésekben kérte ki Lubotsky véleményét a már 1957-ben elkészült hegedűversenyével kapcsolatban. A hegedűművész javaslatai<sup>2</sup> alapján átdolgozott változat Lubotsky előadásában 1963. november 29-én hangzott el első ízben a Zeneszerzők Egyesületének Bizottsága előtt zongorakísérettel,

---

<sup>1</sup> Ivashkin: S. R.: 248.

<sup>2</sup> Lubotsky a hármas és négyes akkordokkal túlzottan telezsúfolt szöveget kifogásolta.

majd kétszer közvetítette a Moszkvai Rádió egyenes adásban a Bolsoj Szimfonikus Zenekar közreműködésével és Gennagyij Rozsgyesztvenszkij vezényletével. Az egyik előadásról Lubotsky tanúsága szerint Ojsztrah is igen elismerően nyilatkozott. Az első nyilvános előadásra alig több mint egy év múlva, 1965. február 12-én, a Moszkvai Konzervatórium Nagytermében került sor. Így kezdődött tehát az életre szóló művész-barátság.

Az Első hegedűverseny mellett Lubotsky nevéhez fűződik a Második hegedűverseny, a *Zongorás trió*,<sup>3</sup> a *Szvit régi stílusban* című mű és a III. hegedűszonáta első előadása is.<sup>4</sup>

Több művét is neki dedikálta a szerző, ezek a Második hegedűverseny, és az I., II. és III. hegedűszonáták. Érdekes, a II. szonáta dedikációjával kapcsolatos adalék, mely a politikai helyzettel és Lubotsky emigrációjával<sup>5</sup> függ össze: a kottán a Ljubának<sup>6</sup> és Marknak felirat áll, nem szerepelnek a vezetéknevek. Ennek magyarázata, hogy mivel a szovjet rendszer örökre törölte emigránsainak nevét a történelemből, nem engedélyezték a nevek feltüntetését a kottán. Schnittke azonban nem szerette volna a szonátát dedikáció nélkül kinyomtatni, így találta azt a megoldást, hogy csak a keresztneveket jelöli.

Mark Lubotsky-t úgy is számon tartják, mint az orosz zeneszerző, Nyikolaj Rozlavec (1881-1944) felfedezője és első számú interpretátora, ugyanis mind a négy szonátáját és 24 prelűdjét ő vette lemezre első ízben.<sup>7</sup> A számára bizonyos rangot jelentő felfedezést Schnittkének köszönheti, mivel ő ajánlotta figyelmébe a politikai rendszer által kiközösített és elnyomott zeneszerzőt és annak műveit azzal, hogy több oldalas bibliográfiát gyűjtött össze műveiről,

---

<sup>3</sup> Ebben az előadásban partnerei Irina Schnittke és Msztyiszlav Rosztropovics voltak.

<sup>4</sup> Partnere Irina Schnittke volt.

<sup>5</sup> 1976-ban hagyta el családjával együtt a Szovjetuniót és telepedett le Hollandiában.

<sup>6</sup> Ljuba Edlina, a Borogyin Kvartett első hegedűsének, Rosztyiszlav Dubinszkijnek a felesége.

<sup>7</sup> Az Olympia lemezcég gondozásában.

nyilatkozatairól s műveinek kritikáiról barátjának, aki ennek hatására elkezdett foglalkozni Rozlavec hegedűműveivel.<sup>8</sup>

A művészi inspiráció kölcsönös volt, ugyanis a *Szvit régi stílusban* és a *Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch* című műveket, ezen kívül a Beethoven hegedűversenyhez írott cadenzát is Lubotsky kérésére komponálta a zeneszerző.<sup>9</sup>

A két művész személyes kapcsolata Lubotsky emigrációjával megszakadt ugyan egy időre, de Hamburgban újra összekapcsolódott életük, amikor a Zeneművészeti Főiskolán kollégák lettek. Életre szóló barátságuk nem csupán szimbolikus értelmű volt, Lubotsky hosszú napokat töltött a zeneszerző halálos ágyánál annak feleségével együtt.

A Lubotsky által lemezre játszott Schnittke művek listája:

- Ondine - I. és II. szonáták, Negyedik hegedűverseny, *Szvit régi stílusban*, Zongorás kvintett
- Naxos – Fúga szólóhegedűre, Vonós trió, *Stille music* hegedűre és csellóra
- Bis – Első és Második hegedűverseny
- ABC classics –Zongorás kvintett

### **Gidon Kremer**

Kremer szintén igen sokat tett Schnittke hegedűműveinek népszerűsítése érdekében. A német-zsidó származású hegedűművész Rigában született, tehát Schnittkéhez hasonlóan összetett háttérrel rendelkezik, talán emiatt is állnak közel hozzá a zeneszerző művei.

Ismeretségük 1970-re nyúlik vissza, amikor Kremer felkereste a zeneszerzőt, hogy darabjával kapcsolatban bizonyos kérdéseket tisztázzon. A Negyedik hegedűverseny ajánlása Kremernek szól.

---

<sup>8</sup> Ivashkin: *S. R.*: 249. o.

<sup>9</sup> Ld. a III. fejezet műismertetéseinél.

A II. szonáta kitüntetett helyen állt a hegedűművész repertoárjában. Kissé ironikusan így vall e mű és a közönség viszonyáról: „[...] ahol tudtam, játszottam és a közönséget teljes mértékben sokkolta. De ez benne volt a tervemben – nyugtalanítani akartam őket, nem hagyni, hogy szunyókáljanak.”

Az 1. concerto grosso is igen fontos volt kapcsolatukban, mert Kremer ennek az előadása kapcsán teremtette meg a külföldi utazás lehetőségét Schnittke számára, mivel abban az időben zeneszerzőként nem, de zongoristaként – művének egyik szólistájaként – lehetővé tették számára az utazást.<sup>10</sup>

A hegedűs a következő szavakkal ragadja meg barátja zenéjének lényegét, mélyben rejlő mondanivalóját:

Az ő zenéje nem kikalkulált, kiszámolt, nem elpuhult, tele van kudarccal, féltékenységgel, gátlással, amit csak akarsz, de ott van benne egy erő, ami átlépi a hétköznapi határokat. Talán ez az energia azon a tényen alapul, hogy végső soron zenéjében nem fél önmaga lenni, s talán a betegsége után még kevésbé fél, mint előtte...

Alfred arra kényszerít bennünket, hogy éberek legyünk azokkal az ostoba érzéseinkkel szemben, amelyeket el akarunk titkolni, s amelyeket valamiért szégyellünk.

Az emberi lét esendő, sebezhető, szomorú [...] nem csupán ott, ahol elnyomás van, de sajnos ott is, ahol a lehetőségek korlátlanok, és ahol minden az ember lába előtt hever.<sup>11</sup>

Kremer is lemezen rögzítette a zeneszerző számos művét, többek között mind a négy hegedűversenyt.<sup>12</sup>

Schnittke életében a már említett hegedűművészekon kívül további hegedűsök is fontosabb szerepet játszottak a pusztán előadóénál. Oleg Kagan, Oleh Krysa és az ifjabb generáció közül Daniel Hope szintén személyes kontaktusban volt a zeneszerzővel. Hope például 1992 és 1994 közt – a III. szonáta keletkezésének idejében – több alkalommal találkozott és beszélgetett Schnittkével, és 1993-ban a Luzerni Fesztiválon jelenlétében volt szólistája a 3. concerto grossónak. A *Szonáta*

<sup>10</sup> Lásd a pontos adatokat a Függelékben I. tábla.

<sup>11</sup> Ivashkin: Schnittke Reader 231. körül.

<sup>12</sup> TELDEC: Complete Violin Concertos; Gramophone: *A Paganini, Moz-Art à la Haydn*, Concerto grosso No. 1., *Quasi una Sonata*; Echo: Concerto grosso No 1&5, *Quasi una Sonata*.

1955 első előadása az ő nevéhez fűződik,<sup>13</sup> egyben ő a darab 2005-ös kiadásának egyik közreadója.<sup>14</sup> Szintén készített lemezfelvételt Schnittke néhány művéből, az I. szonáta kamarazenei verziója, a 6. concerto grosso és a III. szonáta a Nimbus Records-nál jelentek meg.

Az előadó és zeneszerző kapcsolata nem elszigetelt jelenség, sőt, egyre fontosabbá vált a XIX. század második felétől kezdődően. Ennek oka elsősorban az, hogy míg korábban általánosan jellemző volt a zeneszerző-előadóművész típusa – így Bach, Mozart, Paganini vagy Liszt ki is tudta próbálni, sőt többnyire a maga számára írta hangszeres darabjai nagy részét –, később ez a két funkció egyre inkább szétvált. Ezáltal szinte elengedhetlenné vált az állandó, szoros kapcsolat, szinte együttműködés a zeneművek szerzője és előadója között. Ilyen kapcsolatok inspirálták a hegedűirodalom számos remekét; köztük többek között Brahms és Joachim József, Igor Stravinsky és Samuel Dushkin, vagy magyar példaként Bartók Béla és Székely Zoltán kapcsolata, a huszadik század végén Luigi Nono és Gidon Kremer, vagy John Cage és Paul Zukofsky együttműködése. Ebbe a sorba illeszthető Schnittke és Lubotsky barátsága is. E szálak teszik egyrészt élővé a kortárs zenét, másrészt kikényszerítik a hangszertechnika fejlődését, alakulását a zeneszerzői stílusok változásaival párhuzamosan.

---

<sup>13</sup> Londonban, 2003. március 3-án, a zongorista Ivan Szokolov volt.

<sup>14</sup> Alfred Schnittke: *Sonate 1955*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, 2005

**BIBLIOGRÁFIA**

Adorno, Theodor: „Berg’s Discoveries in Compositional Technique”. *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music* (trans. by Rodney Livingstone), London: Verso, 1998, 179-200. Első megjelenés: Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963

Alfred Schnittke im Gespräch mit Julia Makejewa und Gennadi Zypin: „Etwas Ausserhalb meiner selbst wird durch mich hörbar”. In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990

Ferenc, Anna: „Music in the Socialist State”. In Neil Edmunds (szerk.): *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin*. London: Routledge Curzon, 2004. 8-18.

Borchardt, Georg: „Alfred Schnittke and Gustav Mahler”. In: George Odam: *Seeking the Soul. The Music of Alfred Schnittke*. London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002. 28-37.

Buckles, Michael Kim: *A Structured Content Analysis of Five Contemporary Etude Books for the Violin*. DMA disszertáció, Louisiana State University, 2003, 7. és 9. fejezet

Burde, Tamara: *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*. Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1993

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 disszertáció, Goldsmiths College, 2007

Durrani, Aaminah: *Chorale and Canon in Alfred Schnittke’s Fourth String Quartet*. PhD disszertáció, Louisiana State University, 2005

Grigorjewa, Galina: „Poly- und Monostilistik in der sowjetischen Musik der achtziger Jahre”. In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990, 91-99

Héarún-Javakhishvili, Fíona: „The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke’s First Violin Sonata: their crystallisation within a cyclic structure”. In: George Odam: *Seeking the Soul. The Music of Alfred Schnittke*. London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002

Ivashkin, Alexander, ed.: *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002

Ivashkin, Alexander: „Zum Gedenken an Alfred Schnittke”. *Musik-Texte*, 1999/78, 27.

Ivashkin, Alexander: *Alfred Schnittke über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin*. Düsseldorf-München: Econ Verlag, 1998.

Ivashkin, Alexander: *Alfred Schnittke*. London: Phaidon Press, 1996.

Iwaschkin, Alexander: „Sowjetische Musik. Von der Struktur zum Symbol”. In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. 109-115.

Jürgen Köchel, Hans-Ulrich Duffek, Helmut Peters, Ulrike Patow, Mark Heyer (szerk.): *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag - Eine Festschrift*. Hamburg: Hans Sikorski, 1994

Kleinmann, Johannes: *Polystylistic Features of Schnittke’s Cello Sonata (1978)*. DMA disszertáció, University of North Texas, 2010

Korányi Tamás: „Gesamtkunst és polistiliztika (Stockhausenről és Alfred Schnittkéről)”. *Balkon* 1998/10: 37.

Korányi Tamás: „De mit jelent tulajdonképpen az, hogy „szovjet zene”?”. *Balkon* 1995/ 6-8: 62-64; 1995/9: 40-41; 10-11: 59-60.

Kostakeva, Maria: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2005

Lesle, Lutz: „Komponieren in Sichten. Begegnung mit Alfred Schnittke”. *NZM* 1987/7-8: 29-32.

Lewaja, Tamara: „Neue sowjetische Musik unter dem Aspekt des ›späten Denkens‹”. In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. 101-108.

Peterson, Kirsten: *Structural Threads in the Patchwork Quilt: Polystylistics and Motivic Unity in Selected Works by Alfred Schnittke*. PhD disszertáció, University of Connecticut, 2000.

Polin, Claire: „Interviews with Soviet Composers”. *Tempo*, no. 151 1984/10. 10-16.

Porrectus: „Egy szovjet származású zeneszerző”. *Muzsika* 1998/10 44-45.

Porwoll, Tatjana: „Die alternative Komponistengeneration in Moskau” In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. 117- 124.

Ross, Alex: „The Connoisseur of Chaos. Who is Alfred Schnittke and Why is His Music so Popular?” *New Republic*, 1992/14, 31-35.

Salzman, Eric: *A 20. század zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Schnittke, Alfred: „Auf dem Wege zur Verwirklichung einer neuen Idee”. In: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (szerk.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. 271-274.

Schnittke, Alfred: „O tvorcsesztve G. Grigorjana”. *Szovjetszkaja Muzyka*. 1960/5, 30-35.

Schnittke, Alfred: „On the Fourth Symphony (1984)”. In: Alexander Ivashkin (szerk.) *A Schnittke Reader*. 47-48. [Eredeti megjelenés: *Muzika v SzSzSzR, 1984 okt.- dec. 82.*]

Schnittke, Alfred: „Paradokszalnoszt kak cserta muzükalnoj logiki Sztravinszkava”. In: L. S Gyacskova és B. M. Jarusztovszkij: *I. F. Sztravinszkij: sztati i materialy [I. F. Stravinsky: Cikkek és tanulmányok]* Moszkva: Szovjetszkij Kompozitor, 1973, 383-418. Angolul: „Paradox as a feature of Stravinsky’s musical logic.” In: Ivashkin, Alexander (szerk.): *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 151-200.



Schnittke, Alfred: „Polystylistic Tendencies in Modern Music”. In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 87-90.

Schnittke, Alfred: *Complete Violin Concertos*. Liner notes, TELDEC, CD LC 6019.

Schnittke, Alfred: *Gedanken zu Sergej Prokofjew. Festvortrag zur Eröffnung des Internationalen Prokofjew-Festivals am 16. September 1990 in Duisburg*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1990. [Eredeti megjelenés: *Szovjetszkaja Muzyka*, 1990/11, 1-3.]

Smirlov, Dmitri: Marginalia to the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke. Quasi una web pagina... <http://www.smirnov.fsworld.co.uk/Schnittke.html> letöltve: 2005.05.14.

Taruskin, Richard: *Music in the Late Twentieth Century*. USA: Oxford University Press, 2009. 450-472. (Chapter 9: After Everything) /Oxford History of Western Music/

Vincent, Michael: *Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution*. 2003 <http://www.scribd.com>

Volkov, Szolomon: *Sosztakovics és Sztálin*. Budapest: Napvilág kiadó, 2006.

Webb, John: „Schnittke in Context”. *Tempo* 1992/no. 182: 19-24.

Westwood, Paul: „Schnittke’s Violin Sonata No. 2 as an Open Commentary on the Composition of Modern Music”. in: George Odam (szerk.): *Seeking the Soul. The Music of Alfred Schnittke*. London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002. 46-56.

Felhasznált kották jegyzéke:

Schnittke, Alfred:

*Sonate 1955 für Violine und Klavier.* Hrsg. von: Ivan Sokolov, Daniel Hope.  
Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, 2005, H. S. 1998

„Sonata No. 1 for Violin and Piano”. In: Alexander Ivashkin (szerk.): *Alfred Schnittke's Collected works*. VI/2. Saint-Petersburg: Compozitor Publishing House, 2009, No. 4864

*Sonate Nr. 2 (quasi una sonata) für Violine und Klavier.* Wien: Universal Edition, 1972, H. S. 2240

*Quasi una Sonata (sonata no. 2) per Violino ed Orchestra da Camera.* Wien: Universal Edition A. G., 1988, UE 18893

*Sonate Nr. 3 für Violine und Klavier.* Einrichtung der Violinstimme: Mark Lubotsky.  
Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1996, H. S. 1936

*First Concerto for violin and orchestra.* Moscow: State Publishers SOVIET COMPOSER, 1968 [kiadói szám nélkül]

*Second Concerto for Violin and Chamber Orchestra (1966).* C 1594 K  
<http://www.scorser.com>

*Konzert No. 3 für Violine und Kammerorchester (1978).* Wien: Universal Edition, 1979, UE 16983

*Konzert No. 4 für Violine und Orchester* C 7913 K, <http://www.scorser.com>

*Fuge für Violine Solo.* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1999, Autorisierte Kopie

*Präludium in Memoriam Dmitri Schostakowitsch für 2 Violinen (oder Violine und Tonband).* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1978, H. S. 2255

*Moz-Art (nach dem Fragment KV 416 d) für 2 Violinen.* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1978, H. S. 2255

*Suite im alten Stil.* Hamburg: Hans Sikorski, 1977, H. S. 2298

*Kadenz zum Violinkonzertes von L. van Beethoven.* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1980

*A Paganini per Violino Solo.* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1983, H. S. 883

*Gratulationsrondo für Violine und Klavier* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1997, H. S. 1914

*Madrigal in Memoriam Oleg Kagan für Violine Solo.* Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1997, H. S. 1914

### Honlapok:

*Alfred Schnittke Archivum*, Goldsmiths University of London:

<http://www.gold.ac.uk/crm/schnittke-archive/>

*Alfred Schnittke Akademie International*, Hamburg:

<http://www.schnittke-akademie.de/>

*Ivashkin, Alexander's Page*:

<http://www.alexanderivashkin.com/index.html>

*Onno van Rijen's Soviet Composers Page*:

<http://home.wanadoo.nl/ovar/schnopus.htm>

*The International Holland Music Section*:

<http://www.tihms.com/history2004/02faculty04.html>

## FÜGGELÉK

### I. tábla

#### I. Alfred Schnittke élete

##### Származás, gyermekkor

Alfred Garryevich Schnittke (oroszlól átírva: Alfred Garrijevics Snitke) 1934. november 24-én született Engels-ben, a Volgai Germánok Autonóm Szovjet Köztársaságának fővárosában. Apja Harry Viktorovich Schnittke<sup>1</sup> zsidó származású, német anyanyelvű fordító és újságíró. Édesanyja Maria Iosifovna Vogel volgai germán, némettanár, majd a *Neues Leben* című Moszkvában publikált folyóirat egyik szerkesztője. Schnittke anyanyelve az úgynevezett volga-germán.<sup>2</sup>

1941-ben felvételi vizsgát tesz a Moszkvai Konzervatóriumhoz tartozó Moszkvai Központi Zeneiskolába, de a háború miatt elhalasztódik zenei tanulmányainak kezdete.

1945-ben édesapja Bécsben az *Österreichische Zeitung*-nál kap állást. Első meghatározó zenei élményeként Sosztakovics 7. szimfóniáját hallja a rádióban.

##### Bécs, első zenei élmények, tanulmányok

1946-ban az egész család Bécsbe költözik az édesapa után. Schnittke egy tangóharmonikát kap ajándékba. 1948-49-ben megszületik első nagyobb lélegzetű műve: Concerto tangóharmonikára és zenekarra. Megkezdí zongora és zeneelmélet tanulmányait Charlotte Ruberrel. Koncerteket látogat, operába jár. Megismerkedik Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Wagner, Mascagni és Leoncavallo

---

<sup>1</sup> Az ő szülei a Lettországi Libavából – ma Liepaya menekültek a kommunizmus alatt Frankfurtba, itt született Harry. 1927-ben visszatelepültek a Szovjetúnióba, Moszkvába.

<sup>2</sup> A XVIII. század folyamán honosították meg a német telepesek Oroszországban.

műveivel. Az intenzív bécsi zenei élet igen komolyan meghatározza későbbi zenei ízlését.

### **Vissza a Szovjetunióba**

1948-ban a család Moszkva mellé, Valentinovkába költözik.

1949-ben Schnittke Moszkvában az Októberi Forradalom Zenei Intézetben karvezetés szakon folytatja zenei tanulmányait.<sup>3</sup> Ebben az évben olvassa első ízben Thomas Mann *Doktor Faustus* című művét. Zongora tanulmányait Vaszilij Saternyikov osztályában folytatja. 1950-től privát zeneelmélet órákat vesz Joszif Ryzkintől, s zenetörténet órákat látogat. Élete egyik első meghatározó koncertélménye 1952-ben Prokofjev Sinfonia Concertante-jának ősbemutatója Richter és Rosztropovics előadásában.<sup>4</sup>

### **A Moszkvai Konzervatórium növendéke**

1953-tól a Konzervatórium növendéke, zeneszerzést Jevgenyij Golubjevnél, hangszerelést Nyikolaj Rakovnál tanul. Fontos ösztönzést kap még Filip Gerskovicstól, a hajdani Webern tanítványtól. 1953-ban születik meg első hegedűdarabja, a Fuga szólóhegedűre. Részt vesz Sosztakovics 10. szimfóniájának ősbemutatóján.<sup>5</sup> 1954-től nyugati partitúrák is hozzáférhetőek már a Szovjetunióban. Elkezdi tanulmányozni Schönberg, Berg, Webern, Sztravinszkij, majd később Kodály, Hindemith és Orff műveit. Első művei közt szerepelnek a *Szonáta 1955*, egy zongoraszonáta és egy vonószekari szvit. Sosztakovics I. hegedűversenyének 1955. február 4-i ősbemutatója nagy hatást tesz rá.

1956. márciusban megköti első házasságát, feleségül veszi a muzikológus Galina Kolcsinát. Házasságuk mindössze három évig tart.

Szintén 1956-ban születik első szimfóniája (No.0) és megkapja első hivatalos felkérését. 1957-ben megkomponálja Első hegedűversenyét. 1958-ban szerzi meg

---

<sup>3</sup> Ma Schnittke nevét viseli az intézet.

<sup>4</sup> Ez az utolsó nyilvános előadás volt, melyen Prokofjev még részt tudott venni.

<sup>5</sup> 1953. december 28.

diplomáját, diplomaművét, a *Nagasaki* című oratóriumot a Zeneszerzők Egyesülete modernizmussal vádolja. A művet felveszi a rádió, ám csak külföldre sugározzák.

1958-ban posztgraduális tanulmányokat kezd a Moszkvai Konzervatóriumban. 1959-ben születik *A háború és béke dalai* című kantátája, ezt a művét publikálják első ízben (1964). A darab 1960-as ősbemutatóján maga Sosztakovics is jelen van, aki elismerően nyilatkozik a műről. A 1961-ben Zeneszerzők Szövetségének tagja lesz. Megszületik a *Poem az űrből* című műve, amelyet elektromos hangszerekre komponált.

#### **A Moszkvai Konzervatórium tanára:**

1961-ben befejezi posztgraduális tanulmányait. Ekkor hívják meg a Moszkvai Konzervatóriumba hangszerelést tanítani.

Szintén 1961-ben megköti második házasságát, egyik volt magánövendékét, a zongorista Irina Katajevát veszi feleségül, aki később műveinek tolmácsolója lesz.

1962-ben a *11. parancsolat* című operája miatt a Zeneszerzők Egyesületének feketelistájára kerül, s az 1980-as évek közepéig ott is marad.

1962-től kezdődően 66 filmzenét komponál. Filmzenei ötleteit gyakran használja komoly műveiben.

1963-tól kezdve alkalmazza a szeriális és aleatorikus technikákat, majd elfordul ezektől, és Ives, Pousseur, Berio, B. A. Zimmermann hatására 1968-tól kezdve polistiliztikus elemeket von be művészetébe. Jelentős művei ebből az időszakból az I. szonáta hegedűre és zongorára (1963), I. vonósnégyes, Második hegedűverseny, *Pianissimo* (1966), II. szonáta hegedűre és zongorára (*quasi una sonata*), *Serenade* (1968-ból) és az 1. szimfónia (1969-72). Számos teoretikus műve születik ebben az időben a modern zenéről. 1967-ben Lengyelországba és az NDK-ba látogathat műveinek előadása alkalmából. *Polistiliztikus tendenciák a modern zenében* című tanulmánya 1971-ben születik.

1972-ben váratlanul meghal édesanyja. Zongorás kvintettjét (1972-76) az ő emlékére írja. Egy letisztultabb, elmélyültebb alkotói periódus veszi kezdetét. További művek ebből az időből: *Szvit régi stílusban* (1972), Himnuszok I-IV (1974/77), Requiem (1975).

### **Külföldi sikerek**

1977-ben megszületik az 1. concerto grosso, mely nemzetközi sikert arat. Koncertkörúton vesz részt Gidon Kremerrel, Tatjana Grindenkoval és a Litván Kamarazenekarral a zenekar zongoristájaként, ugyanis csak előadóként engedélyezik külföldi utazását, zeneszerzőként nem. Megszületik a Harmadik hegedűverseny, az I. szonáta csellóra és zongorára (1978), a 2. „Szt. Flórián” szimfónia (1979) és a *Moz-Art* darabok (1976-80).

1979-től érdeklődése a jóga, kabbala, Ji-King és az antropozófia felé fordul.

1980-ban a 2. szimfónia ősbemutatójára Londonban kerül sor. Szintén ettől az évtől kezdődően vendégprofesszor a Bécsi Zeneművészeti Főiskolán. Jelentősebb művei ebből az időszakból a II. vonósnégyes, a *Gogol* szvit (1980), a 2. concerto grosso és a 3. szimfónia (1981), melynek lipcsei bemutatója jelentős sikert arat.

1981-ben bevásztják a Szovjet Komponisták Egyesületének elnökségébe, majd a Nyugat-Berlini Művészeti Akadémia tagjai közé.

1982-ben Bécsben megkeresztelkedik.

1982-ben 2. concerto grossójának ősbemutatójára Berlinben, a következő évben a *Faust* kantáta ősbemutatójára Bécsben kerül sor. 1984-ben megszületik a III. vonósnégyes és a Negyedik hegedűverseny.

### **Betegségének kezdete**

1985-ben öt művének – a *Sketches* című balett, a *Ritual* zenekarra című mű, a 3. concerto grosso, a Vonóstrió és a *K(ein) Sommernachtstraum* – ősbemutatójára kerül sor. Szintén ebben az évben megszületik a Brácsaverseny és a Concerto vegyeskarra.

1985-ben szenved el első agyvérzését.

1986-ban megírja Első csellóversenyét. A Hamburgi Opera megrendelésére megszületik a *Peer Gynt* című balett, s bevásztják a Svéd Királyi Akadémia tagjai közé. Még ugyanebben az évben, Amszterdamban bemutatják 5. szimfóniáját. 1989-ben Amerikába és Stockholmba utazik műveinek bemutatóira. 1990-ben Londonban rendeznek fesztivált tiszteletére. Elkészül a Második csellóverseny, melyet Rosztropovics mutat be.

1990-ben Hamburgba költözik, ahol Ligeti György utódként a Hamburgi Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanára lesz.

1991-ben visszautasítja a Lenin-díjat. Szintén ebben az évben elszenvedi második agyvérzését.

## **Utolsó évek**

1991-94 között újabb rendkívül termékeny időszak következik: 26 új mű keletkezik, melyeket be is mutatnak.

1991-ben megkapja az Osztrák Állami Díjat.

1992-ben átveszi a Japán Császári Díjat Tokióban és a Bach-díjat.

1993-ban az Orosz Független Alapítvány díját kapja meg.

1993-ban írja utolsó filmzenéjét, a *Mester és Margaritát*. Ugyanez évben bemutatják Moszkvában 6. szimfóniáját. 1994-ben utazik utolsó alkalommal Amerikába, 7. szimfóniájának bemutatója alkalmából.

1994 júniusában egymást követően két agyvérzést kap.

1994-ben bemutatják a III. hegedűszonátát és a Hármasszert Moszkvában. A 8. szimfónia Stockholmi ősbemutatóját rádió felvételtől hallgatja a mester hatvanadik születésnapján egy hamburgi kórházban.

1995-ben utazik utoljára Moszkvába, ahol kórházi felügyeletre szorul. Utolsó operáját – *Doktor Johann Faust históriája* – szintén ebben az évben, Hamburgban mutatják be.

1996-98-ig Hamburgban él, bal kézzel komponál. Elkezd a 9. szimfóniát s egy variációt vonósnégyesre.

1998: Megkapja a Glória Kitüntetést.

1998. augusztus 3-án ötödik agyvérzését követően éri a halál a Hamburgi Kórházban. Augusztus 10-én, Moszkvában temetik el.



1998-ban megnyílt az **Alfred Schnittke Nemzetközi Akadémia** Hamburgban. Az akadémia alapítója és vezetője Holger Lampson, célja Schnittke művei és általában a kortárs zene népszerűsítése. Kurzusoknak, versenyeknek és koncerteknek ad otthont az intézmény, 2011. november 24-én például Mark Lubotsky – a zeneszerző hajdani barátja – előadásában hallható többek között a II. hegedűszonáta is.

Az **Alfred Schnittke Archívum** a londoni Goldsmiths Egyetemen található.

Kottáinak kritikai összkiadása 2010 óta jelenik meg a londoni Alfred Schnittke Archívum és a szentpétervári Compozitor Publishing House együttműködésében. A közreadó Alexander Ivashkin, a munkálatok befejezése 2013-ra várható.

## II. Alfred Schnittke művei

Rendkívül termékeny zeneszerző volt, Onno van Rijen 253 opuszát sorolja fel, ezek közül a legjelentősebbek:

### Operák:

*Leben mit einem Idioten* (1990-91), *Gesualdo* (1994), *Historia von D. Johann Fausten* (1983-94)

Balett: *Peer Gynt* (1989)

### Kórusművek:

*Lieder von Krieg und Frieden* című kantáta (1960), *Requiem* (1974/75), *Konzert für Chor* (1984/1985)

### Tíz szimfónia:

0. szimfónia (1956-57), 1. szimfónia (1972-74), 2. "St. Florian" szimfónia (1979/80), 3. szimfónia (1981), 4. szimfónia (1984) kontratenor, tenor kamarakórus és kamarazenekar, 5. szimfónia (1988) = 4. concerto grosso, 6. szimfónia (1992), 7. szimfónia (1993), 8. szimfónia (1994), 9. szimfónia (1996-97)

## **További szimfonikus művek:**

*Pianissimo* (1968), *(K)ein Sommernachtstraum* (1985), *For Liverpool* (1994)

## **Versenyművek:**

4 hegedűverseny (1957-63, 1966, 1978, 1984), 2 brácsaverseny (1985, 1996-97),  
2 csellóverseny (1986, 1990)

*Poème* zongorára és zenekarra (1953), Zongoraverseny (1960), Versenymű  
zongorára és vonósokra (1979), Négykezes zongoraverseny (1988)

6 concerto grosso (4. = 5. szimfónia)

## **Kamarazene:**

4 hegedűszonáta (1955, 1963, 1968, 1994), 2 csellószonáta (1978,1994), Vonóstrió  
(1985), Zongorás kvintett (1972-76)

4 vonósnégyes (1966, 1980, 1983, 1989)

## **66 filmzene**

## II. tábla

### Alfred Schnittke hegedűműveinek jegyzéke

(A művek címe mellett feltüntettem az ajánlásban megjelölt személyek nevét is, mert többnyire jelentős ösztönző szerepük volt a darabok keletkezésében; s az inspirátorok nevét akkor is megadom, ha az adott mű élén külön ajánlás nem tesz róluk említést.)

1953: Fuga szólóhegedűre

1954-55: *Szonáta 1955*

1957: Első hegedűverseny, átdolgozva: 1963

1963: I. szonáta, Mark Lubotsky-nak ajánlva, kamarazenekari verzió: 1967

1966: Második hegedűverseny, Mark Lubotsky-nak ajánlva

1968: II. szonáta (*quasi una sonata*), Mark Lubotsky-nak és Ljuba Edlina-nak ajánlva,<sup>6</sup> kamarazenekari verzió: 1987

1972: *Szvit régi stílusban*, Mark Lubotsky ösztönzésére

1973: *Gratulationsrondo*, Rosztiszlav Dubinszkijnek

1975: *Präludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch*

1975: *Moz-Art 2* hegedűre, Gidon Kremer ösztönzésére

1975-77: *Cadenza* Beethoven hegedűversenyéhez, Mark Lubotsky ösztönzésére

1978: Harmadik hegedűverseny, Oleg Kagan-nak ajánlva

1978: *Stille Nacht*, Gidon Kremer-nek

---

<sup>6</sup> Az ajánlásban nincsenek feltüntetve a teljes nevek, ennek okát lásd az Alfred Schnittke és Mark Lubotsky barátsága című fejezetben.

1982: *A Paganini*, Oleh Krysa-nak

1984: Negyedik hegedűverseny, Gidon Kremer-nek ajánlva

1990: *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*

1994: III. szonáta, Mark Lubotsky-nak ajánlva



IV. tábla  
Harmadik hegedűverseny  
1. tétel (záró korál)

20

2 Cl. in la  
Cl.b. in si<sup>b</sup>  
Fg.  
Vl.solo

21

2 Cl. in la  
Cl.b. in si<sup>b</sup>  
Fg.  
Vl.solo

22

2 Cl. in la  
Cl.b. in si<sup>b</sup>  
Fg.  
Vl.solo

23

Ob.  
C.ingl.  
2 Cl. in la  
Cl.b. in si<sup>b</sup>  
Fg.  
2 Con. in fa  
Tr. in si<sup>b</sup>  
Tbn.  
Vl.solo

The score consists of four systems of staves. The first system (measures 20-21) includes parts for two Clarinets in La, Clarinet in Si<sup>b</sup>, Bassoon, and Solo Violin. The second system (measures 21-22) continues these parts. The third system (measures 22-23) includes parts for two Clarinets in La, Clarinet in Si<sup>b</sup>, Bassoon, Solo Violin, Oboe, English Horn, two Trumpets in La, Trombone, and two Trombones in Fa. The fourth system (measures 23) continues the parts for Oboe, English Horn, two Trumpets in La, Trombone, and Solo Violin. The Solo Violin part is marked with dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. The score includes various time signatures: 2/2, 3/2, 3/4, 2/4, 3/4, 5/4, and 3/2.

## V. tábla

Harmadik hegedűverseny 1. tétel eleje  
hegedű monológ

Oleg Kagan gewidmet

## KONZERT NO. 3

für Violine und Kammerorchester (1978)

Alfred Schnittke

(1934–1998)

**Moderato**

VI. solo

The image shows the beginning of a violin solo from the first movement of Schnittke's Concerto No. 3. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'f' (forte). The first staff starts with a '4' above the notes, indicating a fourth finger position. The music is written in a single system with seven staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

## VI.tábla

### Harmadik hegedűverseny 2. tétel (aleatorikus terület)

16

Senza metrum

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. in fa

Cl. in mi<sup>b</sup>

Cl. b. in si<sup>b</sup>

Fg.

Cfg.

Cor. 1. in fa

Cor. 2. in fa

Tbn.

Senza metrum

VI. solo

tutti crescendo molto

Ott.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. in fa

Cl. in mi<sup>b</sup>

Cl. b. in si<sup>b</sup>

Fg.

Cfg.

1. Cor. in fa

2. Cor. in fa

Tr. in si<sup>b</sup>

Tbn.

tutti crescendo molto

VI. solo

The image shows a page of a musical score for a symphony. At the top, it is labeled 'VI. tábla' and 'Harmadik hegedűverseny 2. tétel (aleatorikus terület)'. The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 16, is marked 'Senza metrum' and features a complex, rhythmic texture. The instruments listed include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in F (Cl. in fa), Clarinet in B-flat (Cl. in mi<sup>b</sup>), Clarinet in B-flat (Cl. b. in si<sup>b</sup>), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cfg.), Cor. 1. in F (Cor. 1. in fa), Cor. 2. in F (Cor. 2. in fa), Trombone (Tbn.), and Violin solo (VI. solo). The second section, starting with 'tutti crescendo molto', features a more melodic and harmonic texture. The instruments listed include Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in F (Cl. in fa), Clarinet in B-flat (Cl. in mi<sup>b</sup>), Clarinet in B-flat (Cl. b. in si<sup>b</sup>), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cfg.), Cor. 1. in F (1. Cor. in fa), Cor. 2. in F (2. Cor. in fa), Trumpet in B-flat (Tr. in si<sup>b</sup>), Trombone (Tbn.), and Violin solo (VI. solo). The score includes various dynamic markings such as 'f' and 'tutti crescendo molto'.



17

Ott.

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl. in fa

Cl. in mi<sup>b</sup>

Cl.b. in si<sup>b</sup>

Fg.

Cfg.

1. Cor. in fa

2.

Tr. in si<sup>b</sup>

Tbn.

Vl. solo

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

ff

pp

12"

5"

5"

## VII. tábla

Harmadik hegedűverseny  
3. tétel 13. próbajeltől végig

13 *a tempo* 3  
2

Vl. solo *g*  
*pp*

Vi. *pp*

Via. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

14 5  
4 3  
2 7  
4 3  
2 2  
2

Vl. solo *g*

Vi. *pp*

Via. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

15 2  
2 3  
2 5  
4 2  
2

Vl. solo *g*

Vi. *pp*

Via. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

16 3  
2 5  
4 2  
2 3  
2 2  
2 5  
4 7  
4

Vl. solo *g*

Vi. *p* *pp sub.*

Via. *p* *pp sub.*

Vc. *p* *pp sub.*

Cb. *p* *pp sub.*

17 7  
4 2  
2 3  
2 4  
2

Vl. solo *g*

Vi. *pp*

Via. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*



84

Sax. a.  
C-fag.  
Tuba  
T-lan.  
Flon.  
Cel.  
Arpa  
V.no solo  
1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100  
101  
102  
103  
104  
105  
106  
107  
108  
109  
110  
111  
112  
113  
114  
115  
116  
117  
118  
119  
120  
121  
122  
123  
124  
125  
126  
127  
128  
129  
130  
131  
132  
133  
134  
135  
136  
137  
138  
139  
140  
141  
142  
143  
144  
145  
146  
147  
148  
149  
150  
151  
152  
153  
154  
155  
156  
157  
158  
159  
160  
161  
162  
163  
164  
165  
166  
167  
168  
169  
170  
171  
172  
173  
174  
175  
176  
177  
178  
179  
180  
181  
182  
183  
184  
185  
186  
187  
188  
189  
190  
191  
192  
193  
194  
195  
196  
197  
198  
199  
200

II V-ni I  
soli

6 V-ni II

V.a.  
C.b.

© 1912 K

## IX. tábla

## III.szonáta 1. tétel

gewidmet / dedicated to mark lubotsky

sonate nr. 3 für violine und klavier  
sonata no. 3 for violin and piano

## I

einrichtung der violinstimme /  
arrangement of the violin part:  
mark lubotsky

alfred schnittke  
1994 (\* 1934)

**Andante** [*rubato*] \*

17

23

29

\*) Alle Vortragsbezeichnungen in eckigen Klammern wurden von Mark Lubotsky hinzugefügt.  
All performing instructions in square brackets were added by Mark Lubotsky.

© 1998 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

H. S. 1936

# 10.18132/LFZE.2012.8

Farkas Katalin: Alfred Schnittke hegedűművei | 130

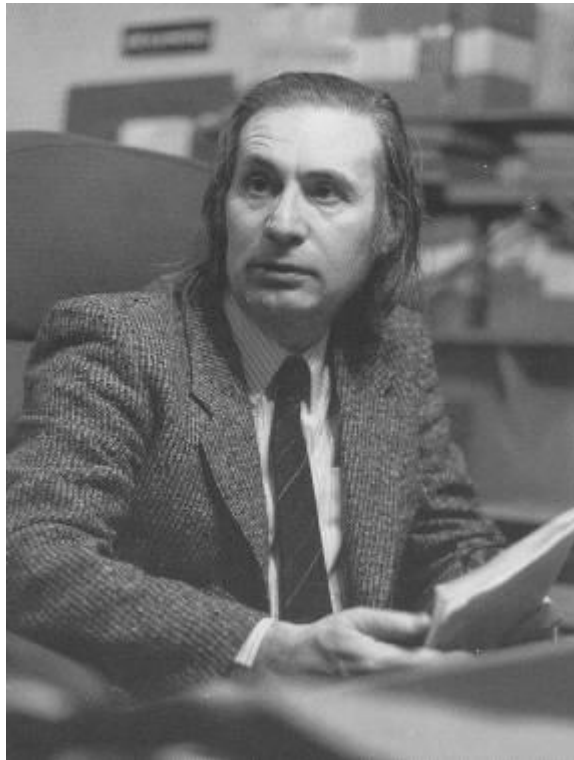
2

35 *ff* *rall.* *gliss.* 1 2 3

41 *ff* *rall.* 1 2 3 *(sul A)* 1 2 3 4

49 *[p]* *[p]* *[attacca]* \*

Fényképek



Alfred Schnittke



Mark Lubotsky







Képek forrása:

IV. oldal:

*Alfred Schnittke Akademie International*, Hamburg:

<http://www.schnittke-akademie.de/>

129. oldal: Mark Lubotsky:

*The International Holland Music Section*:

<http://www.tihms.com/history2004/02faculty04.html>

129. oldal: Alfred Schnittke

Tamara Burde: *Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*.

Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1993

130. oldal: Oleg Kagan, Gidon Kremer

*Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag - Eine Festschrift*. Jürgen Köchel, Hans-Ulrich

Duffek, Helmut Peters, Ulrike Patow, Mark Heyer (szerk.) Hamburg: Hans Sikorski,

1994

# 10.18132/LFZE.2012.8

DLA doktori értekezés tézisei

Farkas Katalin

Alfred Schnittke hegedűművei

Témavezető: Wilhelm András

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású

doktori iskola

Budapest

2011

# 10.18132/LFZE.2012.8

## I. A kutatás előzményei

Az Alfred Schnittkével foglalkozó nemzetközi irodalom rendkívül kiterjedt, már életében több könyv megjelent róla – az első még nyolc évvel halálát megelőzően<sup>1</sup> –, s napjainkban is sorra születnek műveivel foglalkozó tudományos írások.

Kutatásom során két, számomra szembeötlő hiányossággal találkoztam. Az első, hogy Schnittke külföldi ismert- és elismertségével ellentétben Magyarországon szinte nem tudunk erről az igen termékeny, eredeti és a hegedűt kompozícióiban különös mértékben előtérbe helyező zeneszerzőről. A második, hogy ezidáig a külföldi irodalomban sem jelent meg egyetlen, a szerző hegedűműveit összefoglaló, vagy ismertető munka sem, pusztán egy-egy művét boncolgatja néhány tanulmány.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Valentyina Holopova, Jevgenyija Csigarjeva: *Alfred Snitke*. (Moszkva: Szovjetszkij Kompozitor, 1990)

<sup>2</sup> Például: Fiona Héarún-Javakhishvili: „The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke’s First Violin Sonata: their crystallisation within a cyclic structure.” és Paul Westwood: „Schnittke’s Violin Sonata No. 2 as an open commentary on the composition of modern music”. in: George Odam (szerk.): *Seeking the Soul the Music of Alfred Schnittke*. (London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002), 67-77, 46-56.

Dolgozatomban ezeknek a hiányosságoknak a pótlását kísérem meg.

## II. Források

A művek ismertetéséhez, elemzéséhez mindenképp a kottákat és Schnittke saját darabjaihoz fűzött magyarázatait vettem alapul.<sup>3</sup> Ezen kívül nagy segítségemre volt még Alexander Ivashkin igen részletes életrajzi írása,<sup>4</sup> melyben Schnittke műveinek jegyzékét is közli 1996-ig bezárólag,<sup>5</sup> valamint gyűjteménye, amelyben többek között Schnittke XX. századi zenéről írott tanulmányait és személyes beszélgetéseiket foglalja

---

<sup>3</sup> Alfred Schnittke: „Werkübersicht”. In: Jürgen Köchel, Hans-Ulrich Duffek, Helmut Peters, Ulrike Patow, Mark Heyer (szerk.) *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift*. (Hamburg: Hans Sikorski, 1994), 77-134.

<sup>4</sup> Alexander Ivashkin: *Alfred Schnittke* (London: Phaidon Press, 1996)

<sup>5</sup> A művek teljes listája Onno van Rijen jegyzékében található, hegedűmű nem keletkezett 1994 után.

# 10.18132/LFZE.2012.8

össze.<sup>6</sup> A polistiliztika ismertetésénél főként Schnittke saját tanulmányára<sup>7</sup> támaszkodtam.

### III. Módszerek

Dolgozatom első fejezetében a zeneszerzőt mint embert kísérlem meg bemutatni, mivel személyisége megismerésén keresztül műveihez is közelebb kerülhetünk. Az életrajzi adatokat és Schnittke fontosabb műveinek jegyzékét a Függelékben közlöm. A második fejezet a zeneszerző stílusának fejlődését, alakulását tárgyalja, majd a polistiliztikát –, mint Schnittke érett zeneszerzői korszakára s egyben több hegedűművére jellemző komponálási metódust – ismerteti. A harmadik fejezetben, alfejezetekre bontva sorra veszem Schnittke négy hegedűversenyét, négy hegedű-zongora szonátáját s egyéb kisebb lélegzetű hegedűművét. Az egyes művek tárgyalásakor

---

<sup>6</sup>Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 2002)

<sup>7</sup> Alfred Schnittke: „Polystylistic Tendencies in Modern Music”. In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 87-90.

más-más szempontokat helyezek előtérbe, igyekszem az adott mű leglényegesebb vonásait megragadni, ezáltal nyerhetünk a hegedűművekről átfogó képet. A negyedik fejezetben a tárgyalt művek technikai követelményeit, problémáit foglalom össze, végül a zárófejezetben néhány Schnittke életében jelentős szerepet betöltő hegedűs-barátsággra mutatok rá.

### IV. Eredmények

Alfred Schnittke műveivel grazi posztgraduális tanulmányaim során kerültem kapcsolatba, amikor tanárom inspirációjára elkezdtem foglalkozni egyik szonátájával. Vonzott a számomra akkor teljesen ismeretlen terület, s igyekeztem minél többet megtudni a szerzőről és darabjairól. Műveinek zenei értéke mellett Schnittke személyisége, gondolatai az életről, zeneszerzésről megérintettek, s amint jobban megértettem a művek mögött meghúzódó erkölcsi és szellemi tartalmakat, még inkább arra a felismerésre jutottam, hogy hegedűdarabjai több figyelmet érdemelnének – különösen itthon, Magyarországon.

Munkámban a hegedűműveken keresztül Schnittke zeneszerzői fejlődését 41 éven át kísérhetjük figyelemmel, mivel a Fúga

# 10.18132/LFZE.2012.8

szólóhegedűre 1953-ban, a III. Szonáta 1994-ben keletkezett.<sup>8</sup> A négy szonáta mindegyike egy-egy alkotói periódust képvisel, s hegedűverseny is csupán a zeneszerző késői korszakában nem keletkezett. A kisebb darabok szinte mindegyike alkalmi kompozíció, a zeneszerző életében egy adott eseményhez vagy konkrét inspirációhoz kapcsolható.

Schnittke életével, polistiliztikájával, csellószonátájával, IV. vonósnégyesével vagy késői műveivel már foglalkoztak könyvek, disszertációk,<sup>9</sup> I és II. szonátájáról is ismert néhány tanulmány,<sup>10</sup> de a hegedűművekkel összefoglalóan ezidáig nem foglalkozott semmiféle munka. Dolgozatom írása során egyre inkább megbizonyosodtam afelől, hogy ez az igen kiterjedt téma

---

<sup>8</sup> Ez sorrendben a negyedik szonátája, az első halála után került elő, akkor kapta a *Szonáta 1955* elnevezést.

<sup>9</sup> Például: Johannes Kleinmann: *Polystylistic Features of Schnittke's Cello Sonata (1978)*. DMA disszertáció, University of North Texas, 2010;

Aaminah Durrani: *Chorale and Canon in Alfred Schnittke's Fourth String Quartet*. PhD disszertáció, Louisiana State University, 2005

Maria Kostakeva: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2005)

<sup>10</sup> Ld. 2. jegyzet.

számtalan megismerésre és elmélyedésre érdemes területet kínál még, s remélem, hogy az általam megkezdett munkának lesz a jövőben folytatása.

## **V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja**

2011 szeptemberében Gábor Józseffel együtt megszólaltattuk Magyarországon először az I. szonáta eredeti hegedű-zongora változatát, s a Szvit régi stílusban című művet:

Egyetemi Hangversenyterem – volt zsinagóga (9025 Győr, Kossuth Lajos utca 5.), 2011. szeptember 23. (péntek) 18 óra, Farkas Katalin-hegedű, Gábor József-zongora kamaraestje.

Műsor:

Alfred Schnittke: Szvit régi stílusban, J. S. Bach: g-moll szólószonáta BWV 1001, Igor Stravinsky: Duo Concertant, Alfred Schnittke: I. szonáta

További terveim között szerepel a többi szonáta hangversenyműsoraimba történő illesztése, s a Schnittke-művek tanári tevékenységem során való népszerűsítése.

# 10.18132/LFZE.2012.8

Thesis of a DLA Dissertation

Katalin Farkas

Alfred Schnittke's Works for Violin

Supervisor: András Wilhelm

Ferenc Liszt Academy of Music

28. Doctoral School of Arts and Cultural History

Budapest

2011

# 10.18132/LFZE.2012.8

## I. The Antecedents of the Research

The international literature on Alfred Schnittke is very extensive, several books have been published on him already in his lifetime, the last eight years before his death,<sup>1</sup> and the case is the same today with scientific writings dealing with his works.

During my research, I met two conspicuous deficiencies. The first was that in contrast with his international prestige, Schnittke, this very fertile and original composer, who is particularly focusing on the violin in numerous of his compositions, is almost entirely unknown in Hungary. The second is that in even in foreign literature no work has never been published which summarizes or reviews Schnittke's violin works; only a few studies touch upon some of his works composed for the violin.<sup>2</sup> My dissertation is an attempt to recover these deficiencies.

---

<sup>1</sup> Valentina Kholopova and Evgenia Chigareva: *Alfred Schnittke* (Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1990)

<sup>2</sup> For example: Fíona Héarún-Javakhishvili: „The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke's First Violin Sonata: their crystallisation within a cyclic structure.” and Paul Westwood: „Schnittke's Violin Sonata No. 2 as an open commentary on the composition of modern music”. in: George Odam (ed.):

## II. Resources

For the description and analysis of the works, I have first and foremost relied on the scores and Schnittke's own explanations of his pieces.<sup>3</sup> In addition, Alexander Ivashkin's very detailed biographical writing<sup>4</sup> has been a great help to me, which also submits a list of Schnittke's works until 1996,<sup>5</sup> as well as his collection which includes Schnittke's studies written on 20<sup>th</sup> century music, and summarizes Ivashkin's personal conversations with the

---

*Seeking the Soul the Music of Alfred Schnittke*. (London: The Guildhall School of Music & Drama, 2002), 67-77, 46-56.

<sup>3</sup> Alfred Schnittke: „Werkübersicht”. In: Jürgen Köchel, Hans-Ulrich Duffek, Helmut Peters, Ulrike Patow, Mark Heyer (szerk.) *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift*. (Hamburg: Hans Sikorski, 1994), 77-134.

<sup>4</sup> Alexander Ivashkin: *Alfred Schnittke* (London: Phaidon Press, 1996)

<sup>5</sup> A complete list of works is Onno van Rijen's catalogue, violin works did not originate after 1994.

# 10.18132/LFZE.2012.8

composer.<sup>6</sup> My description of Polystylism is mainly based on Schnittke's own study.<sup>7</sup>

### III. Methods

In the first chapter of my work I try to present the composer as a person since through his personality we can get even closer to his works. Biographical data and a list of Schnittke's most important works can be found in the Appendix. In the second chapter, first, the development and evolution of the composer's style are discussed, and then Polystylism is presented as a method of what characterizes the composer's mature oeuvre, which also typical of his works composed for the violin. In the third chapter, divided into subsections, I explore the four Schnittke Violin Concertos, the four

---

<sup>6</sup> Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 2002)

<sup>7</sup> Alfred Schnittke: „Polystylistic Tendencies in Modern Music”. In: Alexander Ivashkin (ed.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 87-90.

Sonatas for Violin and Piano, and some of his other shorter violin pieces. I focus on different issues when discussing different pieces, trying to capture the most important feature of the individual works, so we can obtain a comprehensive picture about the works written for the violin. In the fourth chapter, I summarize the problems, the technical requirements of the works, and in the final chapter, I give an overview of some of Schnittke's friendships with violinists who have played a significant role in his personal and professional life.

### IV. Results

I have got in touch with Alfred Schnittke's works during my post-graduate studies in Graz, when I was inspired by my teacher starting to deal with one of Schnittke's Sonata for Violin. I was attracted by the area that was completely unknown to me and I tried to learn more about the author and his works. Beside the musical value of the works Schnittke's personality, his thoughts on life and on composing also touched me, and as I understood the moral and spiritual content behind his works more, I came to the realization that his violin pieces deserve more attention, especially in Hungary.



# 10.18132/LFZE.2012.8

In this dissertation, we can follow Schnittke's development as a composer through his compositions for violin throughout 41 years, between the Fugue for Solo Violin written in 1953 and the Sonata No. 3, written in 1994.<sup>8</sup> Each of the four sonatas represents a different creative period of the composer, while the violin concertos a fifth one, since they were written only at a late period of the composer. Almost all of the shorter compositions are occasional pieces; they are related to an event of the composer's life or connected to a specific inspiration.

Books and dissertations have dealt with Schnittke's life, his Polystylism, one of his Cello Sonatas, String Quartet No. 4, and his late works,<sup>9</sup> also, there are some studies about his Violin Sonatas

No. 1 and 2,<sup>10</sup> but none of the works have dealt with Schnittke's pieces for violin still as a whole until now. When I was writing my dissertation, I have been more and more ascertained that this very extensive topic offers a number of areas which are worthwhile for further cognition and meditation, and I hope that the work that I have started will be continued in the future.

---

<sup>8</sup> This is his fourth sonata in order, the first sonata was found only after his death, then it got its name *Sonata 1955*.

<sup>9</sup> For example: Johannes Kleinmann: *Polystylistic Features of Schnittke's Cello Sonata (1978)*. DMA Dissertation, University of North Texas, 2010;

Aaminah Durrani: *Chorale and Canon in Alfred Schnittke's Fourth String Quartet*. PhD Dissertation, Louisiana State University, 2005

Maria Kostakeva: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2005)

---

<sup>10</sup> See the 2. Note.

## **V. Documentation of Activities Related to the Topic of the Dissertation**

The Hungarian premier of the original version of Schnittke's Violin Sonata No. 1 as well as the Suite in Old Style took place performed by pianist József Gábor and myself at the University Concert Hall of Győr on the 23th of September, 2011, coupled with J.S. Bach's Solo Sonatain no. 1 in G Minor, BWV 1001 and Igor Stravinsky's Duo Concertante.

My further plans include fitting the other Schnittke sonatas to my concert programs, and also, popularizing Schnittke's works during my teaching activity.