

Listaháskóli Íslands

Tónlistardeild

Tónsmíðabraut

Alfred Schnittke

trúin og póstmódernisminn

Kári B. Gestsson

Leiðbeinandi: Atli Ingólfsson

Maí, 2008

Efnisyfirlit

0. Inngangur	Error! Bookmark not defined.
0.1 <i>Hvers vegna Schnittke?</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
0.2 <i>Skipulag efnis</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
0.3 <i>Heimildir</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
1. Tónskáldið Alfred Schnittke	Error! Bookmark not defined.
<i>Uppruni, æviágrip og stutt ferilskrá</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
2. Áhrifavalda	Error! Bookmark not defined.
<i>Shostakovich og samtíminn, vestrænir vindar, ný tækni</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
3. Móðernismi og póstmóðernismi	Error! Bookmark not defined.
<i>Tilraunastarfsemi og nýpælingar</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
4. Kvikmyndatónlist	Error! Bookmark not defined.
<i>Óskaskilyrði til sköpunar</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
5. Um ýmis tónverk Schnittkes	Error! Bookmark not defined.
<i>Yfirlit og lýsing</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
6. Óperur og veraldleg söngverk	Error! Bookmark not defined.
<i>Tenging inn í leikhúsið</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
7. Trúarleg kórtónlist	Error! Bookmark not defined.
7.1 <i>Viðhorf stjórvalda til trúarlegrar tónlistar</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
7.2 <i>Trúartjáning Schnittkes</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
7.2.1 <i>Kórkonsertinn</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
7.2.2 <i>Iðrunarsálmarnir</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
8. Niðurlag	Error! Bookmark not defined.
<i>Schnittke fyrir heiminn</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>

Heimildaskrá 21

0. Inngangur

0.1 Hvers vegna Schnittke?

Þegar ég heyrði fyrst verk eftir Alfred Schnittke á tónleikum í Stokkhólmi 1995 hreifst ég strax af einhverju sem ég áttaði mig ekki strax á hvað var en gat ekki gleymt. Þarna fannst mér vera eithvað sérstakt á ferðinni sem innistæða var fyrir og risti djúpt.

Í þessari ritgerð ber ég niður í flestum þáttum í ævi og starfi Alfred Schnittkes en með áherslu á trúarleg tónverk hans. Eftir að hafa hlustað á tiltækt efni staldraði ég við það sem mér fannst vera sérstakt og ólíkt öllu sem ég hafði áður heyrt en það voru hin stóru kórverk með trúarlega tengingu við rússnesku rétttrúnaðarkirkjuna.

Þar skapar hann nýjan heim með voldugum og landamæralausum hljómasamsetningum en byggir þó á traustum grunni með tilvitnunum í kirkjusöng fyrri alda.

Ennfremur á Schnittke mjög athyglisverðan feril sem kvíkmyndatónskáld mestan hluta ævinnar, en hann hef ég ekki kynnt mér sérstaklega – það bíður betri tíma.

Schnittke átti einkar auðvelt með að greina tónverk annarra tónskálda og þekkti alla möguleika í tónsmíðaaðferðum sem gerði honum kleift að blanda saman aðferðum samanber umfjöllun um „fjölyngi“ hans síðar í ritgerðinni.

Oft er það að þegar tónverk hefa verið greind í hljóma og form, sem út af fyrir sig er nauðsynlegt að gera, er eins og það missi alla andakt og spennu þótt verkið sé í sjálfu sér vel samið. Þá vaknar stundum spurningin hvað það er í tónlist sem markar spor en er ekki gleymt daginn eftir. Hugsanlega þarf meðal annars að vera tenging við gamalt efni eða sögulega fortíð sem myndar grunn undir nýtt verk og veitir vissa öryggiskennd. Einmitt þetta finnst mér Schnittke gera í ríkum mæli og styrkur hans liggja í því.

Tónverk margra frægustu og askastamestu tónskálda fyrr og síðar vekja gjarna hjá áheyrandanum tilfinningu fyrir því að þau hafi allan tímann verið til og beðið

eftir að verða skrifuð. Á vissan hátt er því einnig þannig varið með Schnittke, engu líkara er en að hann hafi haft framtíðarsýn á verk sín frá upphafi.

Oft líða áratugir áður en tónskáld uppgötvast ef það þá gerist á annað bord og stundum er það eins og fyrir tilviljun eða vegna þjóðfélagsbreytinga. Eftir að Rússland opnaðist í vestur 1989 varð Schnittke mikils metinn á Vesturlöndum.

0.2 Skipulag efnis

Í fyrsta kafla rek ég stuttlega uppruna Schnittkes, ævi og tengi helstu verk við tímabil í ævi hans. Í öðrum kafla ræði ég um helstu áhrifavalda í tónsmíðunum og bendi á að kannski hafi Schnittke sjálfur fyrst og fremst tengt sig við Shostakovich, bæði í orði og á borði. Í þriðja kafla er rætt um móderismann og póstmóderismann og dregin fram þau einkenni í stefnunum sem helst má telja að hafi ýtt undir frumlegt sköpunarferli Schnittkes og blásið honum í brjóst. Fjórði kafla segir frá kvikmyndatónlistinni og því hvernig hún varð bæði Schnittke og öðrum sovéskum tónskáldum kærkomin flóttaleið framhjá varðpóstum Sovétstjórnarinnar. Í fimmta kafla rek ég helstu tónverk Schnittkes í sögulegu samhengi og gef stutta lýsingu á hverju og einu. Í sjötta kafla er rætt um óperurnar og veraldlegu söngverkin sem voru frekar fá. Sjöundi kafla er sá viðamesti í þessari ritgerð en þar er einmitt fjallað um trúarlegu tónsmíðarnar – það sem ég lagði mesta áherslu á að kynna mér að þessu sinni. Níundi kaflinn er niðurlag; eins konar úttekt á æviverki tónskáldsins og hugleiðing um þýðingu þess fyrir framtíðina.

0.3 Heimildir

Bækur Alexanders Ivashkin, sem var tónlistarmaður og góður vinur Schnittkes, eru þær heimildir sem ég hef aðallega stuðst við þar eð ekki fyrirfinnst mikið ritað efni um tónskáldið hérlandis. Einnig hef ég notað greinar af *Grovemusic.com* og umfjöllun um verk í ritlingum sem fylgja geisladiskum, en oft eru þær upplýsingar sem þar er vitnað í einmitt komnar frá Ivashkin (sjá heimildaskrá). Þessi ritgerð byggir því að langmestu leyti á þýðingum og er gerð grein fyrir rótum efnisins hverju sinni eftir bestu samvisku.

1. Tónskáldið Alfred Schnittke

Uppruni, æviágrip og stutt ferilskrá

Alfred Schnittke fæddist 24. nóvember árið 1934 í Engels (Boronsk), sem er höfuðborg þýsks sjálfstjórnarumdæmis innan Sovétríkjanna, stofnað af Lenin eftir byltinguna 1917. Faðir hans sem var blaðamaður og þýðandi af gyðingaættum, Harry (Garry) Viktorovich Schnittke (1914-1975), fæddist í Þýskalandi en var af lettnesku ætterni og móðir hans, Maria Iosifovna Vogel (1910-1972), var kaþólsk og af þýskum forfeðrum. Afi hans, Victor Mironovich Schnittke (1886-1956), og amma, Thea Abramovna Katz (1889-1970), voru upprunalega frá Libava í Lettlandi, sem var hluti af rússneska keisaradæminu frá 1795 til 1918. Þau flýðu frá Rússlandi til Þýskalands árið 1910 undan eldheitum, byltingarsinnuðum kommúnistum.

Fyrsta tungumál Alfred Schnittkes var þýska og frá 1945 til 1948 bjó hann í Vínarborg. Þar lærir hann á píanó og heyrir mikið af klassískri tónlist. Frá 1953 til 1961 nam hann við Konservatorið í Moskvu þar sem kennarar hans voru Eugene Golubev (tónsmíðar) og Nikulai Rakov (e.: *orquestrasjón*). Árið 1962 byrjar hann að vinna sem kvikmyndatónskáld og urðu myndir með tónlist hans um sextíu talsins. Alvarlegar tónsmíðar upp úr 1960 sýna að hann hafði á valdi sínu ýmis stílbrigði nútímatónlistar og framkallaði litskrúðug og tilfinningaráhrif í verkum eins og Sonata fyrir fiðlu og píanó no. 2. Árið 1972 lýkur hann við *Sinfóniu no. 1, „Monumental and tragic fresco of collage and stylisation“* (*Harmraen minningarfreska úr myndbrotum og stilfæringum*), hliðstætt Gulagi Solzhenitsyns sem vakti upp deilur við stjórnvöld. Hann finnur upp fjölyngi (e.: *polystylism*), þ.e. þegar mismunandi tónsmíðaaðferðum er blandað saman. Frá seinni hluta áttunda áratugarins fóru trúarleg áhrif í tónlist Schnittkes vaxandi. Á níunda áratugnum færir hann sig nokkuð úr fjölyngisaðferðum yfir í samþættari og persónulegri stíl sem sést í *Fiðlukonsert* og *Cellokonsert no. 1*. Hann samdi marga strengjakonserta fyrir leiðandi hljóðfærileikara síns tíma, (t.d. *Gideon Kremer, Youri Bashmet, Rostropovich*).

Árið 1985 fékk hann fyrsta hjartaáfallið sem leiddi síðan til þess að hann var heilsuveill til æviloka. Veikindin virtust ekki hafa áhrif á sköpunarkraft hans heldur

var sem þau leystu úr læðingi innri flóðbylgju og síðari árin var hann frjór í starfi sínu og svaraði hverju áfallinu á fætur öðru með enn frekara tónaflóði. Og með hverju nýju verki færðist hann fjær gáskafullum og háðskum módernisma fyrri verka sinna inn í dimman og oft erfiðan, en alltaf persónulegan heim, þar sem andleg og trúarleg efni voru uppistaðan. Frá 1989 bjó hann ásamt konu sinni í Hamborg þar sem hann dó 3. ágúst 1998.¹

2. Áhrifavaldar

Shostakovich og samtíminn, vestrænir vindar, ný tækni

Shostakovich túlkaði á einstæðan hátt tilfinningar og hugsun þeirra kynslóða Rússa sem áttu örlög sín undir oki alræðis. Hvað varðar fyrri verk Schnittkes er oft sagt að Shostakovich hafi verið honum fyrirmund en margir fleiri hafi þó verið áhrifavaldar í tónsmíðum hans. Svo vitnað sé í Schnittke sjálfan þegar hann tjáir sig um áhrif Shostakovich á samtíð sína segir hann:

„Ferill Shostakovich sem skapandi listamanns er merkilegur á þann hátt að hann hefur stöðugt endurnýjað sig og blómstrað að nýju á hverju vori. Tónskáldið hefur umskapað og virkjað kynstur af ýmiss konar efnivið en tónlist hans hefur alltaf verið algjörlega hans eigin, tónlistarleg hugsun hans sem lífrænt undirstöðuatriði í hverjum takti sem hann skrifadaði. Jafnvel safn af tilvitnum í aðra tónlist, sem var svo einkennandi fyrir þriðja og fjórða áratuginn og nútímann, hljómar í eyrum hlustandans sem efni hans sjálfs, þótt underlegt megi virðast. Þetta er ekki eingöngu vegna takts og tónmyndunar og hljómrænnar tengingar við grunnþætti tónlistar hans. Það er líka vegna þess að þegar framandi efni kemur inn á heillandi akur Shostakovich öðlast það lit sem er einstakur fyrir hann. En síðast en ekki síst var Shostakovich alla ævi sína undir áhrifum frá Shostakovich. Og hér er ég ekki að hugsa um hinn óslitna þráð sem tengir öll hans verk, heldur endurtekningarnar, sjálfstilvitnanirnar, afturhvarfið til grunnhugmynda og efnis frá hans fyrri verkum sem er svo einkennandi fyrir hann, og hvernig hann endurhugsar og þróar allt á nýjan hátt.“ (Schnittke, 1975.)

Í óratoríunni *Nagasaki* 1958 eru bæði móðurmálið og mælskulist rússnesku 19. aldar hefðarinnar greinileg, þrátt fyrir atonal inniskot sem táknaði sprengingu atómsprengjunnar. Hrifning á nýrri tækni og rannsóknir á vestrænni tónlist gerði það að verkum að hann einbeitti sér um tíma að serial-tækni sem leiddi af sér verk eins og fiðlusónötuna *Quase una sonata* og *Serenada*, bæði saman 1968, þar sem hann notar tilvilkjunarkennda og útvíkkaða hljóðfæratækni, vitsmunalega og

¹ Þýtt úr **Schnittke**, Alfred. 1975. Í: *A Schnittke Reader*. 2002. Ivashkin, Alexander; ritstj. Indiana University Press. Bloomington, USA.

húmoríska, sem sýnir tilfinningu hans fyrir öllum stílum og hljómrænum fyrirbærum og var eins konar forspá um notkun hans seinna meir á fjölyngisaðferð sinni.

Það liggur í hlutarins eðli að áhættusamt getur verið að steypa saman margs konar tónsmíðaaðferðum með formlegum hætti. Hætt er við að úr verði einber, marklaus stæling, nema þá að ósambærileg element séu nægilega sameinuð innan fagurfræði tónlistarinnar í efnislegri uppbyggingu. Líklega hefur þessi nálgun þó orðið Schnittke virkur drifkraftur í þá átt að snúa tilfinningatengslum við, þ.e. að túlka með kaldhæðni. Það var nokkuð sem hann fékk í arf frá Shostakovich, enda var hann af mörgum talinn arftaki hans.²

3. Módernismi og póstmódernismi

Tilraunastarfsemi og nýpælingar

Hér gefst tilefni til að velta fyrir sér stöðu og stefnum í tónlist á síðari hluta tuttugustu aldar sem oft eru felldar undir heitin módernismi og póstmódernismi. Sem sögulegt tímabil getur póstmódernismi sýnt hvað endurspeglar straumhvörfin í menningarlegu ástandi og heimssýn tímabilsins 1450-1950, einkum í vestrænni menningu og stofnunum hennar. „Vaxandi vistfræðilegt næmi hvatti til víðtækrar gagnrýni á hvers kyns nýmæli (e.: *modernity*) og nývæðingu (e.: *modernization*)“³. Í tónlistinni birtist John Cage sem póstmódernist með því að varpa fram spurningum um bæði hugtakið „listrænn snillingur“ sem þróaðist á Renaissance-tímanum⁴ og hugmyndina um tónlist sem skipulögð hljóð. Póstmódernismi getur líka gefið til kynna breytingar frá þróun sem hófst í byrjun 20. aldar. Sumir sjá þessar breytingar sem fráhvarf frá miðstýrðri heimsvaldastefnu og draumórakenndri heimspeki um endurskipulagningu á efnahagskerfi veraldar, ríkjandi þjóðskipulagi og afstæðiskenningu til frelsis í efnahagsstjórnun heimsins. Hvað póstmódernismi er í þessu ljósi fer eftir því hvernig menn skilgreina módernisma.

“Það má einnig tengja hugtakið við félagshagfræðilegt ástand, þ.e. sem mótvægi við „módern-ástandið“ sem byrjaði með upplýsingarstefnu 18. aldar í Evrópu

² Sjá Grovemusic.com 1. Ivashkin, Alexander; Moody, Ivan. 2007. *Article*.

³ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. *Postmodernism, History*. (Vitnað í Huyssen, 1986).

⁴ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. (Vitnað í Hamm, 1997).

(*Enlightenment*).⁵ Sumir hafa notað það til að lýsa framrás auðvaldsskipulags og fjölmörgum inn í öll svið mannlífsins og grafið með því undan trú á margs konar trúarlegan og sögulegan arf.

Á svipaðan hátt er hugtakið oft notað í heimspeki og listum til að gefa til kynna hugsanagang og framkvæmdamáta⁶ þeirra sem sjá heiminn sem afrakstur af fjölmögum viðhorfum sem öll hafa nokkurn sannleika til að bera.

Hefur þetta oft orðið til þess að rjúfa landamæri á milli menntasviðs og borgaralegrar menningar og skapa aðgengi að þeim sem hafa völd. Póstmódernismi er einnig notaður til að lýsa stíl sem varpar fram spurningum og vangavelum um módernisma, hinn félagslega grunn og tilgang. Þetta felur í sér trú á framfarir, algjoran sannleik, áherslu á form og aðferðir og eftirgjöf á skýrri félagslegrí starfsemi í listum eða aðskilnað frá henni. „Margir sem nota hugtakið til að lýsa stíl gera ráð fyrir að samhengisleysi sé sett yfir samhengi, ósamræmi yfir samræmi og rökleysa yfir rökhyggju.“⁷ Frá þessu sjónarmiði hefur sumt yfirbragð póstmódernisma móderníska forsögu (Dada, framtíðarstefnan) eða langa hefð í tónlist (e.: *collage, juxtaposition, appropriation, quotation*).

Frá því á sjöunda áratugnum og sérstaklega með skynjun endaloka *avant garde* á níunda áratugnum endurmátu tónskáld sem unnu innan vestrænnar listahefða möguleika áhrifa tónlistar. Þeir höfnuðu þörfinni á stöðugum breytingum og frumleika og sívaxandi erfiðleikastuðli og oft vitsmunalegri nálgun á tónlist tengdri módernistum, þeir snuru sér að hefðbundnari og aðgengilegri hugmyndum um tónlist. Sumir sóttu í að endurnýja gömul kynni við fortíðina með því að endurvekja harmónísk og tímabundin kænskubrögð, einkennandi fyrir 18. og 19. aldar tónlist. Stundum þjóna hefðbundin form og setningarbygging sem fegrandi andstæða við hugmynd módernistar innan sama verks, svo sem í tónlist George Rochberg (1918-2005). Í annan tíma gefa þau til kynna algjört afturhvarf til tóntegunda og venjubundinnar frásagnalistar, eins og í tónlist eftir David Del Tredici (1937-) og Ellen Zwilich (1939-). Einn af þeim sem rifu múra og gerðu sameiningu vinsælla tjáningamáta mögulega var William Bolcom (1938-). Það krafðist endurskoðunar á hugtakinu samhljómur⁸ og nýs hugtaks um tóntegund. Þessi stefna hefur verið

⁵ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. (Vitnað í Habermas, 1981).

⁶ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. (Vitnað í Eco, 1984).

⁷ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. (Vitnað í Harvey, 1989).

⁸ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. (Vitnað í H.Halbreich in Kollerich, 1993).

kölluð „póstmódernísk gagnverkun“⁹. Í Bretlandi og Bandaríkjunum var þessi stefna tengd við nýrómantík, sérstaklega í verkum sem höfða til tilfinninga. Í tónlist Arvo Pärts, endurspeglar hún afturhvarf til andlegrar göfgi og dulspeki í samtímanum.¹⁰

Allan þennan bræðing má ætla að Schnittke hafi fært sér í nyt og verið óhræddur að varpa fram hugmyndum sínum og beita einstæðum aðferðum í tónsköpun, svo sem eins og í *Röddum náttúrunnar (Voices of Nature, 1972)*.

4. Kvikmyndatónlist

Óskaskilyrði til sköpunar

Árið 1962 byrjaði Schnittke að semja tónlist fyrir kvikmyndir. Með því að vinna við þrjár til fjórar myndir að meðaltali árlega á sjöunda áratugnum gat hann lifað býsna góðu lífi. Hvað tónlistinni viðkom fann hann nýjan og opin heim sem veitti honum algjört frelsi fyrir hugmyndir sínar, heim fullan af áhugaverðu og sjálfstæðu fólki. Þótt hann væri lítið eitt feiminn að eðlisfari var hann fullur rósemi í þessu nýja umhverfi. Honum var frjálst að gera það sem honum sýndist og fólk átti góð og opin samskipti við hann og kom fram við hann af fullum skilningi og virðingu.

Kvikmyndaforstjórar voru þeir fyrstu til að átta sig á hinu sanna verðmæti snilligáfu Schnittkes og honum hefur verið lýst sem besta kvikmyndatónskáldi Rússa síðan Prokofiev og Shostakovich sömdu slíka tónlist. Á áttunda og níunda áratugnum var hann með langan lista af verkefnum fyrir kvikmyndir en hafði ekki nægan tíma til að sinna þeim öllum og varð að neita mörgum kvikmyndastjórum sem sóttust eftir að vinna með honum.

Í Bandaríkjunum er skýr munur á *tónskáldi* og *Hollywood tónskáldi*; eðli verka þeirra er algjörlega aðskilið. Staðan í rússneska kvikmyndaiðnaðinum hefur alltaf verið örðruvísí. Það var fullkomlega venjulegt fyrir Prokofiev og Shostakovich að semja alvarlega tónlist fyrir kvikmyndir. Kvíkmyndum var ætlað að skemmta fólki en það átti ekki að verka hamlandi á sköpunarmátt tónskálda. Á tímabilinu 1960-1980 gerðu enn fremur margir rússneskir kvíkmyndaleikstjórar, svo sem Andrey Tarkovsky, Sergei Paradzhanov, Nikita Mikhalkov, Elem Klimov og Larissa

⁹ Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. (Vitnað í Foster, 1987).

¹⁰ Að mestu þýtt af Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007.

Shepitko mjög svo dramatískar og heimspekilegar myndir sem bera má saman við hinar miklu myndir þeirra Fellinis, Antonionis, Bergmans eða Viscontis. Hefð er fyrir því að kommúnistastjórn styðji kvikmyndaiðnað, það hafa þær alltaf gert. Það var eitt af slagorðum Leníns snemma á þriðja áratugnum að kvikmyndalist væri mikilvægasta listgreinin fyrir sovésku þjóðina. Rússar hafa átt sterka hefð í kvikmyndagerð alveg síðan myndir Sergei Eisensteins gengu á fjórða og fimmta áratugnum. Það var Eisenstein sem kom með byltingakennda tækni inn í kvikmyndagerðina. Hún nefndist „lóðrétt niðurröðun mynda“ og byggðist á dramatískri notkun á svörtu, hvítu og lit, breytilegum hugmyndum um tíma og rúm og tónlist. *Alexander Nevsky* og *Ívan grimm*, stjórnað af Eisenstein við tónlist Prokofievs, eru framúrskarandi dæmi.

Tónskáldum fannst þeir hafa mun meira frelsi og næði við að semja fyrir kvikmyndir, þar gátu þeir gert tilraunir. Ritskoðun kvikmyndatónlistar var ekki eins ströng og hún var á tónlist sem metin var af Sovésku tónskáldafélaginu en það varð að fjalla um alla nýsamda tónlist aðra.

Þegar hlustað er á rússneska kvikmyndatónlist frá sjöunda og áttunda áratugnum vekur mönnum oft furðu að slík starfsemi hafi gengið svo vel innan landamæra sósíalísks veruleika.¹¹

5. Um ýmis tónverk Schnittkes

Yfirlit og lýsing

Í píanókvintett frá árinu 1976 (síðar endurunninn sem hljómsveitarverkið *Til minningar*) setur Schnittke hlið við hlið non-tonal efnivið með endurómun frá annars konar tónlist (t.d. Vínarvals) á þann hátt sem skapar tilfinningu fyrir einangrun og einstæðingsskap, nærrí óbærilega skarpa. Í verkinu *Til minningar* er kraftur strengjanna notaður til að skapa þung tilfinningatengsl (öfugt við sundurhlutaðan stílinn í *Konsert fyrir blandaðan kór* 1984). Þar snýr Schnittke aftur til áhrifa frá Tchaikovsky og Mahler sem bar síðan nokkuð á í sinfóníum hans.

Árið 1977 kom svo *Concerto Grosso no. 1* þar sem verkið *Serenada* er byggt á hugmyndinni um Concerto Grosso barokktímans. Tónskáldið útskýrði að hann hefði framkallað framandi áhrif með því að nota form barokktónlistar, frjálsa krómatík og

¹¹ Sjá Ivashkin, 1996.

míkrótónbil og vinsæla, útjaskaða tónlist sem brýst inn í verkið eins og þruma úr heiðskíru lofti með sundrandi áhrifum. Notkun efnis af mjög breytilegum uppruna er mikilvægur þáttur ýmissa verka Schnittkes. Hann þróaði þetta sérstaklega í kvíkmyndatónlist sem hann fékkst við allt sitt líf. Mörg konsertverka hans innihalda efni sem fyrst heyrðist í kvíkmyndatónlistinni (*Concerto Grosso no. 1* er þar engin undantekning en þar er notað efni úr teiknimyndinni *Butterfly*). Auk þess að vera miðill fyrir innstu tjáningaráþörf hans þjónaði kammtónlist Schnittkes þeim tilgangi að vera nokkurskonar tilraunastofa til að fága aðferðir sem hann notaði síðar í öðrum verkum.

Í *Fyrsta strengjakvartettinum* (1966) þar sem kaflarnir hafa villandi hefðbundin nöfn er frjáls eftirhermufjölröddun og einnig tólfstóna aðferð sem teft er gegn áberandi áherslu á C í byrjun og enda sem og í framgangi verksins. Nálgun Schnittkes við tólftónaskrift var alltaf óhefðbundin.

Síðari hluta áttunda áratugarins dró heldur úr fjölyngisaðferðinni miðað við áratuginn á undan og verk eins og *Fyrsta sónata fyrir selló og pianó* (1978) og *Fjórir sálmar* (1974-79) sýna sköpun á nýju einsleitu tónmáli með ströngum reglum. Hér er viðhaldið möguleika á að vitna til annarskonar tónlistar á dulúðugri hátt en með beinni tilvitnun. Þó svo að *Strengjakvartett no. 2* (1980) sé saminn nær eingöngu út frá trúarlegri rússneskri miðaldatónlist sem vitnað er allskýrt til í fyrstu köflunum, þá eru hinn sérkennilegi hljómur og lagræna tilvitnaðs efnis brotin upp og afbökuð í öðrum og þriðja kafla, eins þó að það þjónaði hluta af tónmáli Schnittkes sjálfs. Á svipaðan hátt notar hann þrennskonar efni í *Priðja strengjakvartettinn* (1983); úr *Stabat Mater* eftir Lassus, stef úr stóru fúgu Beethovens (*Grosse Fuge op. 133*) og mottói Shostakovich, *DSCH*. Krómatískar hliðstæður (e.: *juxtapose*) í seinni köflunum bjóða velkominn einfaldleikann í tónhendingu Lassusar sem vitnað er til í upphafi verksins. Öll þrjú stefin ganga stig af stigi í gegnum samræmingu og umsköpun í tónmáli Schnittkes.

Í *Strengjatriði* (1985) til heiðurs Alban Berg skírskotar Schnittke til stílbragða eldri tónskálda á venjulegan hátt, frekar en að nota sérstakt efni og úr verða margbrotin tilbrigði og umsköpun á upphafsefninu. Hinn margradda þéttleika er einnig að finna í *Fjórða strengjakvartettinum* og *Pianókvartett* (1989); í hinum síðarnefnda fellir hann inn efni frá óloknum kvartett eftir Mahler.

Í síðari kammerverkum, eins og í sinfóníunum, kemur fram meira gegnsæi í áferð. Þetta er augljóst, t.d. bæði í *Annarri sónötu fyrir selló og píanó* (1993) og *Priðju sónötu fyrir fiðlu og píanó* (1994).

Í sinfóníum sínum leitast Schnittke við að nota sömu hugsjón og Mahler, að faðma allan heiminn. *Fyrsta sinfónian* (1972) eins og sú *Priðja* (1980) byggja tilvist sína úr mjög fjölbreytilegum efnivið. Í *Fyrstu sinfóníunni* eru meginatriði úr hinni nútímalegu *Serenade* unnin miklu lengra og má líta á það sem vendipunkt milli hinnar tiltölulega venjulegu serial-leiðar sem Schnittke hafði fylgt fram að því og þeirrar auðsýnilegu breytingar á stíl þegar hann byrjar að nota fjöltynги. Í engu öðru verki hefur togstreita aðferða og tilvísana verið svo skýr og skörp sem hér. Tónlist eftir Beethoven, Haydn (sinfónía no. 45), Grieg, Chopin, Tchaikovsky og Johann Strauss er tekin og gróflega slitin í sundur og henni umbreytt og djass er einnig að finna í *Kadensu fyrir fiðlu og píanó*. Leikhúslegi þátturinn er líka mikilvægur í fyrstu sinfóníunni; í byrjun eru aðeins þrír hljóðfæraleikarar á sviðinu, hinir koma síðan inn og impróvísera óskipulega þar til stjórnandi gefur þeim merki að stansa. Í lokin yfirgefa hljóðfæraleikarar sviðið, eins og í Kveðjusinfóníu Haydns, og skilja aðeins eftir einleiksfíðluna en snúa síðan aftur inn á sviðið og taka að leika verkið frá byrjun. Þá eru þeir enn truflaðir af stjórnandanum sem stöðvar spilamennskuna óvænt. Á alveg sama hátt vinnur hann í *Priðju sinfóníunni* með efnivið sem hann vísar til og stírlænar tilvitnanir. Í *Annarri sinfóníunni* (1979) og þeirri *Fjórðu* (1983), er skírkotað til annarra aðferða en á mismunandi hátt. Í fyrrnefnda verkinu sem hlaut nafnið *St. Florian* og samið er til heiðurs Bruckner, eru sex kaflar sem fylgja á eftir hefðbundnum liðum (e. *Ordinary*) í rómversk-kaþólskri messu; kór og einsöngvarar fara með helgisiðaefnið sem hljómsveitin hugleiðir. Í *Fjórðu sinfóníunni* sagðist Schnittke hafa lagt sig allan fram við að finna hið almenna í hinu ólíka og reynt að sætta og samræma þætti úr rússneskum og gregorískum sálmasöng við lúterskan kóral og gyðinglegan bænasöng sem eru útsettir fyrir fjórar einsöngsraddir með þéttum pólífónískum hljómsveitarundirleik. Í þessu verki tekst Schnittke að gera tiltekinn efnivið að undirstöðu í tónmáli sínu á fordæmalausan hátt. Hápunkt þessarar þróunar er að finna í *Fimmtu Sinfóníunni* (1988) af því að hún er jafnframt *Fjórði Konserto Grosso* en með þessu má segja að Schnittke hafi vitnað í tilvitnanir. Með *Sjöttu, Sjöndu og Áttundu sinfóníunum* (komu út 1992, 1993 og 1993-94 í þessari röð) gekk Schnittke inn í nýjan og hófsamari hljóðheim með áferð sem minnir á seinna tímabil Shostakovich og Nonos. Í *Sjöttu sinfóníunni*

er hljómsveitin næstum aldrei notuð öll í einu. Þar er meðvitað vísað til málmblásturskórala (brass-) Bruckners og til óperu Schnittkes, *Historia von D. Johann Fausten* (1983-94). Sú *Sjöunda* er sprottin úr einleiksfíðlukafla sem minnir á Bach og stundum á Fiðlukonsert Bergs, en vísar um leið til Bruckners og Mahlers.

Í *Áttundu og Niundu sinfóníunum* færði Schnittke sig enn nær nýjum þroska og fágun í þeim sparsama stíl sem einkenndi hann síðustu árin.

Hægt er enn fremur að skynja anda Bergs í flokki fiðlukonserthaftir Schnittke. Sá *Priðji* (1978) birtir blöndu af mismunandi stíl í fiðluleik og sá *Fjórði* (1982) er bæði með úrvali af tilvitnunum og líka leikrænn, þar eð hljómsveitin verður svo hávær undir lokin að ekkert heyrist í einleikaranum. Hann verður einn eftir á sviðinu og leikur fiðlusnilling með látbragðsleik. Í *Konzert zu Dritt* (frumfluttur 1994) tók Schnittke upp þann einbeitta, ljóðræna expressíónisma sem átti eftir að einkenna verk hans upp frá því og birtist ítrekað í *Konsert fyrir lágfíðlu* (1985), ballettinum *Pétur Gautur* (1986), *Fimmtu sinfóníunni* (1988) og *Sellókonsertunum* tveimur (1986 og 1990). Sá stíll náði hámarki í einfaldleikanum í verkum á borð við *Sjöttu sinfóníuna* og óperuna *Líf með bjálfa* (*Life with an Idiot*) snemma á tíunda áratugnum.¹²

6. Óperur og veraldleg söngverk

Tenging inn í leikhúsið

Minnesang frá 1981 er byggt á tuttugu veraldlegum sögvum úr samnefndu safni söngvaskálda sem blómstruðu í Þýskalandi á þrettándu öld. Textinn málar skýra mynd af lífinu á miðoldum og í verkinu heiðrar Schnittkes minningu þeirra með því að nota miðaldaaðferðir, sérstaklega keðjusöng. Þessi aðferð framkallar þau áhrif að ein rödd eltir aðra. Þrátt fyrir að mikið sé um að vera á yfirborðinu myndast þéttur hljómur einfaldleika og stórfengleika með takmarkaðri notkun tiltölulega fárra hljóma. Verkið rís og hnígur með öldugangi frá einni einfaldri nótu í byrjun til stórfenglegs hápunktar og hljóðnar síðan niður aftur í kyrrð.

Í óperum sínum tekst Schnittke á við víðtækari heimspekkileg mál, notar venjulegan raddlegan (e.: *vocal*) stíl en fullvinnur einnig stílfærðar tilvitnanir beinar og óbeinar, á þann hátt sem staðfestir leikhúslegan metnað konsertverka hans.

¹² Grovemusic.com 1. Ivashkin, Alexander; Moody, Ivan. 2007. Article.

Óperan *Life with an Idiot* (1991) er svört kómedía sem virðist á yfirborðinu fjalla um fall kommúnismans en segir í raun meira um mannlegt ástand á breiðari grundvelli, nokkuð sem Schnittke undirstrikar með því að nota tilvitnanir í ýmisskonar tónlist innan ramma stakrar hófsemi, þar á meðal rússnesk þjóðlög.

Verkið *The Historia von D. J. Fausten* (1983-94) sem inniheldur kantötuna *Seid nüchtern und wachet* (1983) má skoða sem ástríðuóperu (e. *operatic passion* – „*a negative passion*“ með orðum Schnittkes sjálfs, þ.e.a.s. sem fæst við grundvallarvandamálið átök góðs og ills), tengingu sem tónskáldið styrkir með notkun sinni á kórölum og sýndarsögumanni (e.: *pseudo-evangelist*). Hann formar þannig gott flæði og stírlænni einsleitni sem ekki var fyrir hendi í *Life with an Idiot*. Í óperunni *Gesualdo* (1994) er hann enn niðursokkinn í þetta sama og er sérlega upptekinn af því hve skammt er á milli snilligáfunnar og þess að „handhafi“ hennar drýgi þá synd að myrða, hin rýra hljóðfæraskipan gerir textann gagnsærri en önnur verk Schnittkes frá síðustu árum hans.¹³

7. Trúarleg kórtónlist

7.1 Viðhorf stjórnválda til trúarlegrar tónlistar

Rússneska rétttrúnaðarhefðin hefur löngum veitt tónskáldum innblástur, trúuðum sem vantrúuðum. Tiltölulega fá stærri verk fyrir blandaða kóra voru samin við þetta efni, hvort sem var fyrir eða eftir rússnesku byltinguna. Tónlist rétttrúnaðarkirkjunnar gekk út á að vera sjálfri sér næg í tíðagjörðum sínum og tónlistarformið átti ekki að verða of víðtækt eða ríkjandi. Það var ekki fyrr en 1864 sem mögulegt varð að halda tónleika með kirkjulegri tónlist í Moskvu og leita þurfti samþykkis hjá hinni Keisaralegu kapellu með öll kirkjuleg tónverk. Það eru aðeins fá markverð verk þekkt utan Rússlands, þar á meðal tvær Litúrgíur um St. John Chrysostom eftir Tchaikovsky og Náttsöngvar eftir Rachmaninoff, hvort tveggja löng og stórbrotin a capella verk. Á valdatíma kommúnista var mjög lítið samið af kirkjutónlist, þar sem sovétstjórnin var ósveigjanlega guðlaus og kúgandi alveg frá dögum Leníns.

¹³ Hewett, Ivan. 1992. *Schnittke: Choir Concerto & Minnesang*. Chandos Records (CHAN 9126). England.

Lenín skrifaði í bréfi til Molotovs: “Því fleiri virka og starfandi klerka og millistéttarmenn sem við skjótum [...] því betra. Við verðum að kenna þessu fólkí lexíu, svo að í nokkra áratugi muni það ekki þora að íhuga andstöðu af neinu tagi. En jafnvel undir enn harðari kúgun á Stalinstímanum varð endrum og eins þíða í samskiptum ríkis og kirkju. Árið 1943 veitti Stalín eilítill tækifæri fyrir trúarlega tjáningu þegar hann áttaði sig á því að hann þyrfti á kirkjunni að halda sem bandamanni. Á tímum Brésnevs þurfti leyfi frá flokknum til að flytja efni af þessu tagi á tónleikum. Það var ekki fyrr en með falli Sovétríkjanna og glasnost Gorbachovs að tjáning á trúarlegum nótum varð frjáls.¹⁴

7.2 Trúartjáning Schnittkes

Kortónlistin er Schnittke augljóslega miðill fyrir trúarlega tjáningu (hann skírðist til rómversk-kaþólskrar trúar 1982). Þar sýnir hann í auknum mæli tryggð sína við hina rússnesku arfleifð: í *Requiem* (1975) er stíllinn kaþólskt messuform, í *Konsert fyrir blandaðan kór* (1984-85) og *Stikhi pokayanniye* (1987) er tæknileg úrvinnsla og stílræn endurómunartækni arfleifð frá kór-orkestrasjón Rachmaninoffs. (*Grovemusic.com* I.)

7.2.1 Kórkonsertinn

Kórkonsertinn (1984-85), eitt af stórverkum Schnittkes, er algjör andstæða við veraldleg söngverk hans. Minnesang er með fáum, einföldum skreyttum hljónum og stórkostlegu víravirki af laglínnum eins og skreyting á gotneskri dómkirkju en Konsertinn aftur á móti þverskurður af tónlist rússnesku rétttrúnaðarkirkjunnar á seinni hluta nítjándu aldar. Verkið er byggt á bænagjörðartexta, Kveinstafakveri, eftir armenska tíundualdarskáldið Gregor frá Narek. Verkið minnir á Moussorgsky og Stravinsky hvað varðar laglínur, sem snúast þrafaldlega kringum nokkrar tónmiðjur og á leiðinni heyrast þessar laglínur oft á móti kyrrstæðum bakgrunni. Þessi sefjandi ásamt með stórfenglegum kór- kviðum, skyndilegum hljómaskiptum og ákafri sjálfshyggju, minnir á aðra tegund rússneskrar kirkjutónlistar, þeirra Tchaikovsky og Rachmaninoff.¹⁵

Konsertinn var skrifaður fyrir hvatningu frá Valéry Polyansky, stjórnanda kórs Sovéska menningarmálaráðsins og einnig frumflutt af honum. Polyansky þekkti

¹⁴ Sjá Broman, Per F. 2004. *Voices of Nature (Alfred Schnittke & Arvo Pärt)*. BIS Records AB (BIS-CD-1157). Åkersberga, Sweden.

¹⁵ Sjá Hewett, 1992.

Requiem Schnittkes, annað stórverk, skrifað í nokkrum stuttum köflum fyrir kór og hljóðfæri. Konsertinn er marktækt öðruvísi: hann er a capella með sinfónískri skipulagningu, gríðarstórt verk í fjórum köflum, um fjörtíu mínutur að lengd í flutningi, fyrir sextán radda blandaðan kór sem unnið er með eins og hann væri hljómsveit. Verkið var ekki hægt að nota í trúarlegar athafnir beinlínis en það bar með sér ýmsar nýjungar inn í tónlist rússnesku rétttrúnaðarkirkjunnar á sinn hátt; svo sem stuttar, endurteknað laglínur, samstíga þríundir, áberandi bassalínu og víxlsöng í notkun kórsins. Persónulegur andi ríkir í verkinu með nærveru skáldsins.

Schnittke var tregur til að samþykkja að Konsertinn og nokkur önnur trúarleg verk hans yrðu gefin út erlendis, þar sem honum fannst að flutningur utan Rússlands myndi skorta trúarlegan ákafa. Það var því ekki fyrr en árið 2000 sem verkið var gefið út á Vesturlöndum. Fyrsti kafli er lýsing (e.: *portrayal*) á Guði í sex köflum. Hið síendurteknað sálmalega hljóðfall og lækkandi laglínurnar skapar myrkan og vægðarlausan karakter. Melismum í efri röddum er stundum hlaðið yfir grunnútskriftina fyrir kórinn. Í öðrum þætti birtist höfundurinn sjálfur og útskýrir „raison d’être“ ljóðsins: „Þetta er verk fyrir alla, réttláta og rangláta, ríka sem fátæka.“ Tónlistin flyst frá fjögra nótana krómatískt sveiflandi laglínu yfir ostinato í lægri röddum. Þriðji hluti er persónuleg bæn af hálfu lesanda. Þetta var fyrsti kaflinn sem Schnittke skrifaði og var hann frumfluttur í Istanbul (1984) áður en hinir kaflarnir voru samdir. Kaflinn þróast frá syllabískri meðferð á textanum, stundum í samstíga þríundum og oft með pedalnótu – að viðbættri melismatískri rödd, sem leiðir síðan út í flókna pólífóniska meðferð á textanum í eftirlíkingu (imitation) í sextán röddum. Hápunktur kaflans er syllabísk yfirlýsing: „Megi hann, í krafti orða þeirra sem þú innblést mér, bjargast og verða fyrirgefíð að eilífu.“

Loks biður skáldið þess í síðasta kaflanum að verk sín hafi þýðingu - séu læknandi. Tónlistarlega virkar kaflinn sem lágstemmdur eftirmáli.

Stillinn á Konsertinum er talsvert öðruvísi en fyrri verk Schnittkes og þeirri safntækni (e. *collage*) sem hann notaði á sjöunda áratugnum. Þó svo að hljómurinn sveiflist til milli nútímalegrar þykktar – að diatónískum klösum meðtoldum – og þess tónala, er framsetning textans og byggingin í grunnlaglínu sálmsins aldrei óskýr.¹⁶

¹⁶ Broman, 2004.

7.2.2 Iðrunarsálmarnir

Kenningar um syndina hafa oft gefið tilefni til mikillar togstreitu og hvassra skoðanaskipta á þessum upplýstu tímum, ekki aðeins í veraldlegum skilningi heldur einnig innan frjálslyndra trúarbragða.

Schnittke hafði í fyrstu afþakkað þóknun fyrir að skrifa orgelpart fyrir Orthodox trúarþjónustuna í tilefni af þúsund ára minningarhátíð kristni í Rússlandi – sem var í sjálfu sér göfug hugmynd þar sem hljóðfæri eru ekki notuð við rússneskar kirkjuathafnir. En þá gaf vinur hans honum bók sem innihélt texta frá síðari hluta sextándu aldar og bar titilinn „Minnismerki forn-rússneskra bókmennta með uppfærðum textaskýringum fræðimannsins Dimitri Likhatchovs“.

Schnittke valdi út ellefu ljóð eftir óþekktan munk þar sem efnisinnihaldið er ákveðinn ótti við syndina og illir andar sagðir leyfa bræðravíg. Eftir það ráfar sálin um á langri iðrunargöngu. Efni þessa ljóðs er saga frá árinu 1015 af tveimur prinsum sem myrtir voru af eldri bróður sínum en hann átti að vera verndari þeirra. Boris og Geld voru yngri synir Vladimirs, Rússaprins í Kiev, sem á þeim tíma var höfuðborgin. Þeir voru þeir fyrstu sem teknir voru í dýrlingatölu í þessu nýkristna landi og þeir eru alltaf sýndir hlið við hlið á myndum og íkonum. Sögur af sakleysi og svikum héldu áfram að breiðast út á yfirborðinu innan rússneskrar sögu.

Árið 1988 voru Rússar ekki eingöngu að hugsa um þúsund ára kristnitöku, heldur var þjóðin á þröskului þess að komast úr sjötíu ára langri nótt sovétstjórnar inn í óþekkta framtíð. Schnittke var fullkomlega meðvitaður um þær viðvaranir sem fólust í þessum texta og óendanlegt mikilvægi hans.

Frumflutningur á verkinu fór fram í Konserthöllinni í Moskvuháskóla 1988 af þeim sem verkið er tileinkað, Valéry Polyansky og kór hans. Frekar en að vera formleg guðfræðileg skýrsla lýsa þessi ljóð sannri iðrun frammi fyrir persónulegum Guði. Efnið höfðaði til Schnittkes; athygli hans við hvert orð er innprentað. Ivashkin vitnar til óska Schnittkes um „að ná áhrifum hvers kafla fyrir sig, þar sem orðin stjórnna tónlistinni (eins og í rétttrúnaðarkirkjusöng). Schnittke setur öll ljóðin í samræmi við rússneska andlega hefð, línu fyrir línu.

Helgisiðaskáldskapur af þessu tagi kom fyrst fram á stjórnarárum Ivans gramma. Hann var ekki hluti af formlegri athöfn en var eins konar viðauki. Þó að fyrst hafi þetta verið sungið af munkum innan klausturveggja varð slíkur „stikhi“ persónuleg bæn um miðja sextándu öld. Schnittke kaus að fylgja ekki þeirri föstu hefð að nota

áttu tóntegundir eins og bænaljóð þessi höfðu verið sungin fyrr á tínum. Hinn einfaldi ritháttur Schnittkes endurspeglar föstuna, undanfara páskanna.

Tjáningarmáti hans í Iðrunarsálmunum er strangur og innilegur, á meðvitaðan hátt nátengdari eldri rússneskri kirkjutónlist en hinum meðfædda mikilúðleik sem ruddi sér til rúms á nítjándu öld (og sem tónskáldið líkir eftir í kórverkunum *Three Sacred Hymns og Concerto for Mixed Choir*). Þó að rithátturinn sé a capella er í mörgum þessara tólf kafla undirliggandi tónun án orða (bocca chiusa), þ.e. niður úr mannsbarka, nokkurs konar cantus firmus.

Mótsagnakenndar tilfinningar virðast vera algengar í textanum, stundum allt að því biturð, og í einu tilfelli viðurkennir skáldið jafnvel að vera ósammála kirkjunni.

Sjaldgæf skipti í mýkri hljóm koma fyrir í lokaköflum sumra ljóðanna – þegar bæninni er beint til Guðs, þprunginni af hjartnæmri iðrun.

Stuttar skýringar á hverjum kafla:

I. Adam er kastað grátandi út úr Eden. Bassar eingöngu, skipt í þrjá hópa, efsta laglína óvenju hátt (in tessitura).

II. Hann hefur verið hrakinn út í óbyggðirnar til villidýranna. Tenórsóló, tár þerruð, allt að því hugleiðsla. SATB skipt í sex raddir. Fyrstur af hljómrænt ómblíðari lokaköflum.

III. Um örbergð. Í sjö röddum. Orðin „Ég og kirkja Guðs erum ekki eitt“ eru sungin hér. Síðustu línurnar veita enga huggun.

IV. Engar hraðamerkingar – en í sama tempói og þriðji hluti. Í áttu röddum. Sálin er örvaðtingarfull og rugluð. Til samanburðar skal bent á andstæðurnar í þessum árekstrum í krómatíkinni og auknum hraða – við erum hér minnt á eilífa kvöl sem bíður syndarans – og skyndilegum tóntegundaskiptum þegar segir „En fagna, mínsál“.

V. Raddir sem skarast. Schnittke setur mikilvæga áherslu á andstæðurnar milli „Sál, skelfur...áður en þú þjáist með viðbjóðslegum djöflinum og verður að þola eilífa kvöl“ og skyndilegrar sárbeiðni í „Kristur, frelsaðu sál okkar frá þessari þjáningu og bænheyr oss.“

VI. Beiðni hinna saklausu prinsa til eldri bróður að verða þeim ekki að bana er hunsuð (sóló alt og sópran raddir, óreglulega).

VII. Ástæður og syndir eru settar í hraða röð. Söngur án orða (bocca chiusa) er hækkaður, undirliggjandi hljómar verða flóknari. Upptendruð lokabæn.

VIII. Stuttur sálmur með mikilvægum boðskap um hvernig komast skal upp úr endalausum sorgum; viðvörun gegn yfirbót, breyta skal um stefnu í átt til sjálfspyntingar. Meðalhóf er ráðlagt, með öðrum orðum „vertu raunsær og aðgætinn“, þessi orð notar Schnittke sem undirtitil á *Faust kantötuna* 1983.

IX. Í átta röddum. Byrjar með tenór sóló; langur hljómrænn pedal-tónn í tenórum og bössum. Stemning textans byrjar sem sjálfsásökun, skiptist yfir í andrúmsloft kjökrandi önuglyndis. Jafnvel liggja í loftinu merki um vægðarlaust skapferli. Ást á nágrannanum er ekki í heiðri höfð. Lokabæn fylgir ákafur hápunktur, textinn tjáir sjálfskapaða fyrirlitningu gagnvart sambraeðrum.

X. Skiptingar nærri hranalegar. Umskipti í texta endurspegluð í tónlistinni. Þeir sem þekkja Khovanshcchina eftir Mussorsky munu kannast við tengingu þessa texta við ákafa kalls Dosifeis til trúðra að þeir skuli deyja píslarvættisdauða frammi fyrir óvininum.

XI. Það er hlekkur á milli þeirra óþroskuðu inn í líf tára og harmagráts Adams utan við hliðið að Paradís (í sálmi 1). Í átta röddum. Tenór sóló, síðan stutt kaflabrot fyrir two tenór sólóista áður en kórinn byrjar. Lækkar um hálftón á tvíendurtekna orðinu „Uvi“ (æ, mig auman”) sterkelega hliðstætt hljóðlíkingum í Oh Wehl í Lieder eines fahrenden Gesellen eftir Mahler. Þetta leiðir síðan viðstöðulaust inn í XII.

XII. Söngur án orða (*bocca chiusa*). Tón byrjar í bössum líkt og í Gregorsöng, hliðstætt hinu fyrsta af fjórum þemum, þegar umbreyting verður í innkomu kórhluta í síðustu varíasjón í Fjórðu sinfóníunni. Hálf- og heiltónsbil (þekkt atriði í rétttrúnaðartónlist) heyrast innan veikra og þunnra, leyndardómsfullra hljóma sem skapa annað andrúmsloft eftir allt sem á undan hefur gengið.¹⁷

8. Niðurlag

Schnittke fyrir heiminn

Á áttunda áratugnum naut Schnittke mikilla vinsælda í Rússlandi. Allur flutningur á tónlist hans var álitinn mikilvægur viðburður fyrir rússneska hlustendur. Í tónlistinni fundu þeir frumspekkilegar hugmyndir og andleg gildi sem skortur var á í lífi þeirra

¹⁷ Sjá **Weitzman**, Ronald. 1996. *Schnittke, Penitential Psalms & Voices of Nature*. MB Belaieff, Frankfurt og Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg. Chandos Records (Chan 9480). England.

gegnum að því er virtist endalausar byltingar, hryðjuverk, þíðu, kalda stríðið eða stöðnun.

En spurningin er hvort tónlistarlegur efniviður Schnittkes feli í raun og veru í sér þess konar hulin eða opinber tákni eða hvort þetta er skynvilla sem skapast af staðbundinni félagslegri stöðu í Rússlandi þegar tónlist, líkt og aðrar listgreinar, kemur óhjákvæmilega í stað andlegra verðmæta í daglegu lífi.

Eins og í verkum Messiaens eða Shostakovich sýnir tónmál Schnittkes mismun milli hins „hugsanlega og heyranlega“ (*Ivashkin 1996; tilvitnun í Schnittke sjálfan*) sem holdgvist ekki í textanum sjálfum sem slíkum, heldur liggar á milli nótannana og fyllir tónlistina spennu. Með tímanum breytist þetta tungumál og flyst frá áberandi einstaklingsframtaki til áhrifa í heiminum. Mannkynið tileinkar sér afrek tónskálda eins og það hefur alltaf gert og tónlistin verður með tímanum ekki metin til fjár.

Þegar tímar líða er líklegt að áhugi á þessari tónlist vakni að nýju, þó svo að það verði annarskonar áhugi. Tónlist Schnittkes mun verða álitin óaðskiljanlegur hluti af menningu og sögu. Hinn hverfandi táknræni efniviður sem er svo mikilvægur í tónlist hans mun lifa vegna þess að í honum er hvorki er bein tenging við félagsleg eða sálfræðileg sérkenni þess tíma, heldur endurskapast þau eins og rúnir eða ný hönnun í mjög breyttu formi.

Enginn vafí er á því að álit á tónlist Schnittkes hefur breyst mikið á síðari árum, sérstaklega í Rússlandi eftir fall kommunískra stjórnarháttar. Nýkommúnisk kynslóð þarf ekki endilega að meta tónlist sem bókmenntir eða menningu, hún mun ekki líta á hana sem raunsanna „mannlega skýrslu“ (*Ivashkin 1996*), til þess hefur líf hennar einkennst um of af þjáningu, skorti og angist. Nú til dags meta Rússar tónlist Schnittkes meira út frá efnislegri stöðu en tengja hana ekki endilega við félags- og menningarlega stöðu þaðan sem hún er upprunnin. Alltént er ljóst að tónlist Schnittkes þarf ekki þessa tengingu til að vera skiljanleg. Hún er upppfull af sögulegum skilningi og útvíkkar hann. Í henni getum við fundið andlegan afrakstur margra kynslóða án þess að í líf þeirra sé beinlínis vitnað eða það endurskapað. Þessi upplifun er okkur nú þegar aðgengileg í tónlistarefnivið Schnittkes.

Mælskulist Bachs, rómantískar hendingar, tilvitnanir í klassík, sovétsöngvar og grófar laglínur - allt birtist þetta í tónlist hans og ekki bara sem ólíkur stílfærður efniviður og ekki skynjuð sem slík, heldur líka sem hluti af nýju heildstæðu tónmáli.

Kynslóðir framtíðarinnar munu líklega ekki verða að fullu meðvitaðar um uppsprettu eða rætur tónlistar Schnittkes, en þær gætu engu að síður fundið menningararf viðloðandi í tónlistinni. Ennfremur viðheldur hún sambandi milli tónlistar sem *kerfis af hljóðum* og sem *kerfis með tónsmíðaaðferðum* (e.: *sounds and symbols*) sem þróast hefur í margar kynslóðir og er inngróið í tónlistina.

Þessi táknræni grunnur er fastmótaður í tónlist hans án tillits til hve skýrt við getum myndað okkur skoðun á uppsprettunni. Í þessu tilliti er tónlist Schnittkes á margan hátt undir áhrifum rússneskrar hefðar (list listarinnar vegna hefur aldrei viðgengist í Rússlandi) en hún stendur eftir ekki aðeins rússnesk og staðbundin heldur líka almenn og fyrir alheiminn. Með sinn þjóðlega og menningarlega bakgrunn opnaði Schnittke nýja leið fyrir rússneska 20. aldar menningu, menningu sem einblíndi ekki á neina eina hefð heldur reyndi að samþætta sem flestar. Í tónlist sinni uppgötvaði hann nýjar víddir, nýja útvíkkun á hugsun Rússa eftir hrun Sovétríkjanna. Með tónlist Schnittkes stöndum við hugsanlega við lokin á hinu stórfenglega sinfóniska tímabili Mahler-Shostakovich.

Tónlist Schnittkes stendur sem hápunktur tuttugustu aldar menningarlegrar hugmyndafræði. Með góðri tengingu við bæði Mahler og Shostakovich magnar Schnittke andstæður þeirra og tjáir hina kraftmiklu tvíræðni í tónlist sinni.

Schnittke er oft nefndur „maðurinn á milli“ sem mikilvægasta tónskáld í Rússlandi eftir Shostakovich. Mjög sterkur púls dulins krafts er óefað eðlislægur í tónlist beggja og mikil svartsýni var sameiginleg báðum: mörg verka þeirra eru deyjandi, leysast upp út í hið óendanlega, hverfa inn í firð tímans. Allt snýst þetta óumdeilanlega um tímann. Hlustandi framtíðarinnar mun vafalaust drekka í sig ákafan kraft flæðandi tónlistar, gera hana hluta af tilveru sinni, hugsun sinni, tungumáli sínu.

Enginn veit hve langt um líður þar til verk Schnittkes vinna sér fastan sess sem hluti sögunnar. Allavega er ljóst að hann hefur gert heiðarlega tilraun til að tjá innsta kjarnann í menningu tuttugustu aldar og kórónað hann með tónlist sinni.¹⁸

¹⁸ Stuðst við Ivashkin, Alexander. 1996. *Alfred Schnittke*. Phaidon Press Limited. London.

Heimildaskrá

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

Schnittke, Alfred. 1975. Í: *A Schnittke Reader*. 2002. Ivashkin, Alexander; ritstj. Indiana University Press. Bloomington, USA.

Vefsíður:

Grovemusic.com 1. Ivashkin, Alexander; Moody, Ivan. 2007. *Article*. (Sótt í mars 2008).

Grovemusic.com 2. Pasler, Jann. 2007. *Postmodernism, History, definitions*. (Sótt í mars 2008).

Ritlingar með geisladiskum:

Broman, Per F. 2004. *Voices of Nature (Alfred Schnittke & Arvo Pärt)*. BIS Records AB (BIS-CD-1157). Åkersberga, Sweden.

Hewett, Ivan. 1992. *Schnittke: Choir Concerto & Minnesang*. Chandos Records (Chan 9126). England.

Hewett, Ivan. 1994. *Schnittke/Polyansky, Choir Concerto*. Chandos Records (Chan 9332). England.

Weitzman, Ronald. 1996. *Schnittke, Penitential Psalms & Voices of Nature*. MB Belaieff, Frankfurt og Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg. Chandos Records (Chan 9480). England.