

ŠNITKEOVA TEORIJA POLISTILIZMA – GENEZA I STVARALAČKA PRIMENA¹

Ivana Medić

Muzikološki institut SANU, Beograd
ivana.medic@music.sanu.ac.rs

Primljeno / Received 04. 09. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 23. 11. 2022.

Sažetak: U ovom radu razmatram teoriju muzičkog *polistilizma* koju je početkom sedamdesetih godina XX veka formulisao i promovisao ruski kompozitor Alfred Šnitke. Njegov cilj bio je da svojim slušaocima objasni kontekst nastanka i inovativne elemente svojih upečatljivih i veoma uticajnih dela nastalih na prelasku iz šezdesetih u sedamdesete godine XX veka. Šnitkeov polistilizam odvijao se u dve faze: u prvoj, dominiraju dela ostvarena kolažno-montažnim postupkom, uz eksplicitno konfrontiranje heterogenih muzičkih materijala, dok u drugoj fazi Šnitke promovise sintetičniji stil, u kojem su raznorodni elementi dublje integrisani. Zajedničko za obe faze jeste insistiranje na mimetičko-narativnom potencijalu odabranih muzičko-stilskih elemenata.

Ključne reči: Alfred Šnitke, polistilizam, sovjetska muzika, Dmitrij Šostakovič, avangarda.

Abstract: In this article, I overview the theory of *polystylism* in music, which was formulated and promoted by the Russian composer Alfred Schnittke in the early 1970s. His goal was to explain to his listeners the context of creation and innovative elements of his striking and highly influential works created in the late 1960s and the 1970s. Schnittke's own polystylism unfolded in two stages: the first one is characterised by works using the collage-montage procedure, with an explicit confrontation of heterogeneous musical materials, while in the second phase Schnittke promotes a more synthetic style, in which various stylistic elements are not confronted, but profoundly integrated. Common to both phases is the insistence on the mimetic-narrative potential of selected musical-stylistic elements.

Keywords: Alfred Schnittke, polystylism, Soviet music, Dmitri Shostakovich, avant-garde.

¹ Studija je zasnovana na istraživanju sprovedenom tokom rada na monografiji: *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music* (Medić 2017). Delovi ovog istraživanja prvi put se objavljuju na srpskom jeziku.

Uvod: kontekst nastanka polistilizma u sovjetskoj muzici

Termin *polistilizam* (rus. полистилистика) danas se najčešće vezuje za stvaralaštvo ruskog kompozitora nemačko-jevrejskog porekla Alfreda Šnitkea (Альфред Гарриевич Шнитке / Alfred Schnittke, 1934–1998). Tokom sedme i osme decenije dvadesetog veka, Šnitke je stvorio i afirmisao novi „stil“ zasnovan na prožimanju različitih, međusobno heterogenih stilskih elemenata. Pored neospornog uticaja koji je izvršio na svoje savremenike, Šnitke je bio jedan od prvih sovjetskih kompozitora ove generacije koji je postao poznat na Zapadu, zahvaljujući proslavljenim izvođačima poput Gidona Kremera, Mstislava Rostropoviča i drugih, koji su prebegli na Zapad i tamo neumorno promovisali ostvarenja svojih sovjetskih savremenika koji su ostali iza „gvozdene zavese“, a posebno Šnitkea.

Mada su stilski eklektizam i korišćenje različitih muzičkih referenci karakterisali rusku (i, potom, sovjetsku) muziku tokom skoro čitavog devetnaestog i dvadesetog veka, tek su Šnitke i njegovi savremenici uspostavili mimetički polistilizam kao samosvojan i kompletan muzički idiom. Šnitke je prvi put upotrebio termin *polistilizam* u svom tekstu iz 1971. godine „Polistilistične tendencije u savremenoj muzici“ (Schnittke 2002, 87–90). Njegov cilj bio je da definiše, klasifikuje i analizira novu kompozitorsku tendenciju toga doba, konkretno, napuštanje monolitnih stilova i odbacivanje ideje stilske čistote i koherentnosti. Treba istaći da Šnitke nije izmislio termin *polistilizam*, niti je imao na umu samo svoj opus kada je ovaj termin uveo u svoj teorijski diskurs, već ga je koristio kao široko postavljenu i fleksibilnu odrednicu kojom je bilo moguće označiti različite manifestacije tendencije da se, unutar jednog muzičkog dela, koriste kompoziciono-tehnička sredstva preuzeta iz raznih stilova i tradicija.

Tokom šezdesetih godina XX veka, tadašnji mladi sovjetski kompozitori, školovani na ideološkim premisama socijalističkog realizma i tehničkim postulatima akademskog (neo)klasicizma i umerenog modernizma (Medić 2007; 2008a), prevalili su put od početne fascinacije zapadnoevropskim avangardnim tehnikama do doseganja svojevrsnog sintetičkog stila, koji je apsorbovao elemente raznih istorijskih stilova evropske umetničke, popularne i narodne/vernakularne muzike. Šnitkeova generacija, koju je rusko-jermenski muzikolog Levon Akopjan označio terminom *druga avangarda* (Hakobian 1998, 30), stupila je na scenu krajem pedesetih godina XX veka, u razdoblju postepenog „otapanja“ ideoloških pritisaka nakon smrti Josifa Staljina. Međutim, dok je „prva“ ruska avangarda, s početka XX veka, bila međunarodno priznata i uticajna, ova „druga“ avangarda predstavljala je reakciju na višedecenijsku izolovanost, a njen domet bio je, makar u prvo vreme, sveden na lokalne okvire.

Šnitkeova generacija želela je da otkrije „nove“ zvučne svetove, koji su im prethodno bili nedostupni, u rasponu od modernizma s početka XX veka (a posebno stvaralaštva „Druge bečke škole“) do posleratne zapadnoevropske avangarde – jed-

nom rečju, sve one vrste muzike koje su bile okarakterisane kao „formalističke“ i stoga bile nepoželjne u Sovjetskom Savezu skoro pune četiri decenije. U želji da okuse „zabranjeno voće“, tadašnji mladi sovjetski kompozitori počeli su da eksperimentišu sa čitavim spektrom avangardnih tehnika, počev od Šenbergove dodekafonije, preko poentilizma, aleatorike, do sonorizma „Poljske škole“. Razlog zbog kojeg su napre posegnuli za dodekafonskom tehnikom bila je stimulativna profesionalna saradnja sa Andrejem Volkonskim i Filipom Herškovicem (Philipp Herschkowitz, 1906–1989).² Obojica su bili „stranci“ – Herškovic je bio imigrant jevrejsko-rumunskog porekla, školovan u Beču, a Volkonski je bio rođen u Ženevi, u emigrantskoj porodici aristokratskog porekla, koja se 1949. godine vratila u Sovjetski Savez. Za razliku od svojih savremenika rođenih i odraslih u Sovjetskom Savezu, Volkonski i Herškovic su posedovali „zabranjene“ partiture zapadnoevropskih avangardnih kompozitora.³ Volkonski je bio prvi mladi sovjetski kompozitor koji je komponovao dvanaesttotsko delo, te je brzo prepoznat kao najuticajnija figura i predvodnik generacije rođene krajem dvadesetih i početkom tridesetih.

Savremenici Volkonskog poput Šnitkea ili Edisona Denisova brzo su usvojili evropske avangardne tehnike, ali su ih koristili krajnje idiosinkratično. Pored toga, njihova fascinacija serijalizmom i drugim savremenim tehnikama nije dugo trajala. Ne samo što su već sredinom šezdesetih ove tehnike izgubile draž „zabranjenog voća“, već su Volkonski, Šnitke, Denisov i drugi mladi kompozitori uvideli da će njihova muzika uvek zvučati „zakasnelo“ i „epigonski“ u odnosu na ono što je u tom trenutku nastajalo na Zapadu. Zbog toga su počeli da ispituju ekspresivne i asocijativne mogućnosti najraznorodnijih kompozicionih tehnika (uključujući serijalizam, aleatoriku, slobodno shvaćenu tonalnost, kao i direktne citate iz muzičkih ostvarenja iz davne ili neposredne prošlosti), kao i njihov potencijal da kreiraju značenje i prenesu političke, filozofske ili etičke poruke. Na taj način, zapravo su se vratili Šostakovičevom idiomu, ispunjenom aluzijama, citatima, skrivenim porukama koje zahtevaju hermeneutičku interpretaciju. Međutim, mladi kompozitori su koristili mnogo širi spektar izražajnih sredstava od Šostakoviča i, što je još važnije, ova sredstva su kombinovali na namerno nesofisticiran, ponekad i šokantan način.

Zaokret Šnitkea i drugih mladih kompozitora ka polistilizmu bio je podstaknut njihovom potrebom da zadovolje kontradiktorna očekivanja. S jedne strane, od njih se, u tadašnjem sovjetskom kontekstu, očekivalo da komponuju „prijemčivu“ muziku, koju su oni opravdano izjednačavali sa akademizmom i konformizmom. S druge strane, mnogi od njih zarađivali su za život pišući muziku za filmove i pozorište, što je često zahtevalo korišćenje raznorodnih muzičkih idioma. Šnitke je isti-

² O ovim kompozitorima i njihovim opusima videti: Schmelz 2004.

³ O njihovom značaju za tadašnju mladu generaciju sovjetskih avangardista, videti: Kholopov 1997a; 1997b.

cao da se često osećao kao podeljena ličnost, jer je morao da piše jednu vrstu muzike da bi preživeo i prehranio porodicu, a drugu da bi zadovoljio svoju intelektualnu i kreativnu radoznalost (Холопова и Чигарева 1990, 93–94).

Prva polistilistična ostvarenja sovjetskih kompozitora razlikuju od ranijih istorijskih primera korišćenja srodne kompozitorske metodologije po tome što sama interakcija između različitih stilova predstavlja osnovno konstruktivno sredstvo pri kreiranju novog dela, pri čemu kompozicione tehnike preuzete iz različitih istorijskih stilova zadobijaju različite simboličke/mimetičke/programske uloge. Drugim rečima, uzorci/citati i simulacije/parafraze raznih stilova odabrani su s obzirom na njihov mimetički i dramaturški potencijal. Usled toga, polistilistična dela su multi-dimenzionalna, dinamična i uzbudljiva; međutim, ukoliko dramaturgija dela nije dobro osmišljena, lako mogu da skliznu u površan kolaž.

Šnitkeova teorija muzičkog polistilizma

Alfred Šnitke je zauzimao posebno mesto među svojom generacijom sovjetskih kompozitora. Njegove prve tri simfonije otelotvorile su glavne stvaralačke tendencije tog doba i odigrale ključnu ulogu u proboju „neoficijelne“ sovjetske muzike (Medić 2010). Posebno je Šnitkeova *Prva simfonija* bila izuzetno uticajna i poslužila kao uzor za brojna potonja ostvarenja. Dorotea Redepening (Dorothea Redepening) ističe da je „Šnitke, svojom Prvom simfonijom, toliko upečatljivo formulisao pitanje mesta kompozitora u istoriji, da je razmišljanje o muzičkim stilovima i poigravanje sa muzičkim konvencijama postalo generalna karakteristika sovjetske muzike od sedamdesetih godina XX veka nadalje“ (Redepening 2008, 701–702). U ovom razdoblju Šnitke je od Volkonskog i Denisova preuzeo ulogu najistaknutijeg „avangardnog“ sovjetskog kompozitora, jer je, za razliku od njih dvojice, imao istu sposobnost kao Šostakovič da u svoj opus apsorbuje različite tendencije svog doba, da ih filtrira kroz vlastitu umetničku prizmu i tako učini svojim – što je omogućilo proučavaocima njegovog opusa da ga proglase Šostakovičevim naslednikom (Арановский 1979, 161; Ivashkin 1995a, 123; Taruskin 1997, 100–101; Hakobian 1998, 282; Moody 2001; Schmelz 2009, 319).

Šnitkeova fascinacija dodekafonijom i serijalizmom trajala je samo pet godina (1963–1968). Već krajem šezdesetih Šnitke je osetio potrebu da učini svoju muziku komunikativnijom, uvidevši da „mora da se suzdrži od fasciniranosti tehnikom (uključujući dodekafonsku tehniku)“ (Hakobian 1998, 273); a kasnije je svoja dodekafonska dela s početka šezdesetih (uključujući *Muziku za kamerni orkestar*, *Muziku za klavir i kamerni orkestar*, *Improvizaciju za klavir*, *Fugu i varijacije na jedan akord* za klavir) okarakterisao kao „mrtvu muziku“ (Schmelz 2009, 241).

Šnitke nije bio prvi sovjetski kompozitor koji je kombinovao više stilskih elemenata unutar jedne kompozicije; kako je istakao Dmitrij Smirnov, „ideja polistilizma već je bila prezentovana u delima Rodiona Ščedrina (*Drugi koncert za klavir i*

orkestar, 1966), Borisa Čajkovskog (*Druga simfonija*, 1967), Sofije Gubajduline (*Sonata za klavir*, 1965), Edisona Denisova (*Silujete*, 1969) i posebno Arva Perta (*Kolaž na temu B-A-C-H*, 1964; *Pro et contra*, 1966; *Druga simfonija*, 1966; i *Credo*, 1968)“ (Smirnov 2002, 2–3). Međutim, Šnitke je bio prvi kompozitor koji je pokušao da pruži teorijsku potporu novom stilu, te je uskoro postao njegov najeksponiraniji i najproduktivniji predstavnik. Marketinški rečeno, Šnitke je od polistilizma napravio „brend“.

U svom uticajnom „manifestu“ polistilizma iz 1971. godine, pod naslovom *Polistilistične tendencije u savremenoj muzici*, Šnitke je napisao: „Pod polistilističnim metodom ne podrazumevam samo ‘kolažni trend’ u savremenoj muzici, već i suptilnije načine korišćenja elemenata nekog drugog stila“ (Schnittke 2002a, 87), pri čemu je priznao da ne zna „gde se nalazi granica između eklektičnog i polistilističnog metoda, ili između polistilističnog metoda i direktnog plagiranja“ (Schnittke 2002a, 90). Šnitke je pokušao da definiše dva kompoziciona principa – jedan vezan za citate, drugi za aluzije; međutim, u tome nije bio sasvim dosledan: „Princip citiranja manifestuje se u čitavom nizu tehnika, u rasponu od citiranja stereotipnih mikroelemenata stila koji pripada drugoj epohi ili drugoj nacionalnoj tradiciji (npr. karakteristična melodijska intonacija, harmonski nizovi, kadencijalne formule), do egzaktnih ili izmenjenih citata ili kvazi-citata“ (Schnittke 2002a, 87). Primeri koje navodi za ovaj princip obuhvataju međusobno veoma različita dela, u rasponu od Štokhauzenovih *Himni* (elektroakustičkog dela u kojem su zaista citirane himne različitih država) do Šostakovičevog *Klavirskog trija*, u kojem nema citata, već samo simulacija pojedinih stilskih manirizama iz XVIII veka. Stoga bi ovaj drugi primer zapravo bolje ilustrovao Šnitkeov princip aludiranja, koji on definiše na sledeći način: „korišćenje suptilnih nagoveštaja i neispunjenih obećanja, koja se nalaze na granici za citiranjem, ali je zapravo ne prelaze“ (Schnittke 2002a, 88) – a upravo to Šostakovič čini u svom *Triju*.

Šnitkeova sledeća kategorija je „adaptacija – prevođenje tuđeg muzičkog teksta u sopstveni muzički jezik“, odnosno, „slobodan razvoj tuđeg materijala u okviru sopstvenog stila“ (Schnittke 2002a, 89). Njegovo tumačenje adaptacije generalno se može poistovetiti sa parafrazom (Sherr 2001), što je vidljivo u delima koja Šnitke navodi kao primere, kao što su *Pulćinela* Igora Stravinskog, *Fuga Ričerkata* Antona Veberna (Anton Webern, 1883–1945) i *Credo* Arva Perta (Arvo Pärt, r. 1935). Naravno, nije moguće predvideti u kojoj meri će određeni kompozitor modifikovati tuđu muziku koju preuzima, pa Šnitke to ni ne pokušava.

Šnitkeov opis „citriranja, ali ne muzičkih fragmenata, već tehnike tuđeg stila“ (Schnittke 2002a, 89) ponovo je kontroverzan, jer se zapravo ne razlikuje od aluzije. Šnitkeovi primeri ovde uključuju „prenošenje forme, ritma i fature muzike iz XVII i XVIII veka, ili ranijih perioda, od strane neoklasičara (Stravinski, Šostakovič, Orf, Penderecki), ili preuzimanje tehnika iz horske polifonije od XIV do XVI veka“ (izoritam, hoketus, antifonija) u serijalnoj ili postserijalnoj muzici“ (Schnittke 2002a,

89). Teško da se bilo koji od ovih primera može smatrati citatom, ili barem parafrazom, već je prevashodno u pitanju tehnika aluzije ili simulacije. Šnitke takođe uvodi termin *polistilistični hibrid* kojim označava dela koja sadrže elemente tri, četiri, ili više stilova. Međutim, sam termin *poli-stilizam* podrazumeva i dozvoljava mogućnost kombinovanja više stilova, tako da je termin *polistilistični hibrid* zapravo pleonazam.

Šnitkeov pokušaj sistematizacije citatnih procedura u polistilističnim delima je generalno nezadovoljavajući, jer on termin *citat* koristi proizvoljno i primenjuje ga na različite načine baziranja novog muzičkog dela na starom. Ono što je u njegovom razmatranju značajno jeste zapažanje da su polistilistični elementi bili prisutni u evropskoj muzici tokom više vekova – ne samo u delima poput misa parodija, fantazija, parafraza ili varijacija, već i unutar „monostilističnih“ žanrova poput simfonije ili sonate. Međutim, Šnitke je zastupao tezu da je tek u drugoj polovini XX veka polistilistični metod postao rezultat svesne odluke i namere kompozitora; zbog toga većinu Šnitkeovih primera čine ostvarenja njegovih savremenika, poput Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), Berija (Luciano Berio, 1925–2003), Kagela (Mauricio Kagel, 1931–2008), Hincea (Hans Werner Henze, 1926–2012), Ligetija (György Ligeti, 1923–2006) i drugih (Schnittke 2002a, 90). Iz današnje perspektive, jasno je da je Šnitke zapravo uočio zaokret ka onome što će kasnije biti prepoznato i imenovano kao *postmodernizam* u zapadnoevropskoj muzici; međutim, u vreme kada je Šnitke pisao svoj esej, termin *postmodernizam* nije bio poznat u Sovjetskom Savezu.

Geneza Šnitkeovog polistilizma

Šnitkeova biografija nudi nam nekoliko mogućih razloga zbog kojih je on promovisao polistilistični kompozicioni metod. Prvi i osnovni impuls došao je iz Šnitkeovog dugogodišnjeg rada u domenu filmske i pozorišne muzike. Šnitke je objasnio da nije bio u mogućnosti da se prikloni bilo kom „čistom“ stilu, jer nije želeo da razdvoji svoj „ozbiljan“ opus od rada na polju primenjene muzike:

S muzičke tačke gledišta praktično sam bio podeljena ličnost. Imao sam razna interesovanja – zanimalo su me moderne muzičke tehnike, kao i nova dela; sve sam to proučavao i koristio u sopstvenom stvaralaštvu. Ali, životne okolnosti su bile takve da sam gotovo sedamnaest godina radio u filmskoj industriji, mnogo više i mnogo češće nego što je trebalo, i to ne samo na filmovima koji su mi bili zanimljivi. Vremenom sam počeo da se osećam neprijatno, kao da sam podeljen napola. U prvo vreme, ono što sam radio u domenu filmske muzike nije imalo skoro nikakve veze sa onim što sam komponovao za sebe. Međutim, onda sam shvatio da to tako ne ide: morao sam da preuzmem odgovornost za sve što pišem. Ova podeljenost je bila neizdrživa, stoga sam morao nekako da revidiram svoj stav u odnosu na obe vrste muzike. [...] Shvatio sam da postoji nešto suštinski abnormalno u ovoj podeli u savremenom muzičkom jeziku, odnosno, u

dubokom procepu između laboratorije „na vrhu“ i komercijalnog „dna“ (Schnittke 2002b, 50).

Šnitke je priznao da je puno naučio radeći na filmskoj muzici i naglasio da je „tretman inferiornog materijala, kakav neizbežno nameće rad na filmu, zapravo koristan za kompozitora. [...] Mogu da prebacujem svoje [filmske] teme u druge kompozicije, a time što kontrastiraju ostalom materijalu korišćenom u toj kompoziciji, one zadobijaju nova značenja“ (Schnittke 2002b, 50). Tako se Šnitke uputio u potragu za „univerzalnim“ muzičkim jezikom, u želji da „pomiri“ različite vrste muzičkog materijala:

Sanjam o jedinstvenom stilu, u kojem fragmenti ozbiljne muzike i zabavne muzike neće biti rasuti unaokolo na površan način, već će predstavljati elemente složene muzičke realnosti: elemente koji su stvarni po načinu na koji su izraženi, ali kojima se može i manipulirati – bilo da je u pitanju džez, pop, rok, ili serijalna muzika (pošto je čak i avangardna muzika postala potrošna roba). Umetnik ima samo jedan način da izbegne manipulaciju – mora sopstvenim naporom da se uzdigne iznad materijala koji su sporni, koji se koriste za spoljašnje efekte. Na taj način umetnik stiče pravo da pruži individualan osvrt na muzičku situaciju, oslobođen sektarijanskih predrasuda, kao što je npr. slučaj sa Malerom ili Čarlsom Ajvzom (Schnittke 2002c, 45).

Šnitkeov prijatelj i biograf Aleksandar Ivaškin povukao je paralele između Šnitkeove „ozbiljne“ i filmske muzike i ukazao da je filmska muzika bila Šnitkeova umetnička laboratorija, gde je mogao da eksperimentiše sa različitim kompozicionim tehnikama:

Šnitke je koristio improvizacione [aleatoričke], serijalne i sonorističke elemente u svojim najranijim [filmskim] partiturama komponovanim za akcione filmove, početkom šezdesetih. U to vreme nije mogao da unese ovakve elemente u svoju ozbiljnu muziku. [...] Kombinacija različitih stilova i žanrova – valcera, polki i tanga, sa pasakaljama, fugama i sonatama – veoma je upečatljiva u mnogim Šnitkeovim delima nastalim tokom sedamdesetih godina. Izražajni stereotipi koje je prvobitno koristio u svojoj filmskoj muzici postali su idiomi jezika koji je kasnije koristio u svojim simfonijama i koncertima grosima (Ivashkin 1995a, 114–115).

Ivaškin smatra da je novo razdoblje u Šnitkeovoj karijeri započelo 1968. godine, kada je otpočeo saradnju sa rediteljem Andrejem Kržanovskim, te ističe da je „Šnitkeova muzika za [animirani film Kržanovskog] *Staklena harmonika* verovatno prva konzistentno polistilistična partitura u evropskoj muzici. [...] Logika razvoja u njegovoj muzici veoma je slična principima filmske montaže: naslojavanje kontrastnih elemenata umesto neprekinutog i slivenog razvoja, neproporcionalnost, grubi i izraziti kontrasti koji se razrešavaju u novo jedinstvo. Sve ovo definitivno je preuzeto iz filma“ (Ivashkin 1995a, 110–111). Šnitke ne samo što je testirao nova izražajna sredstva u svojim partiturama primenjene muzike, već je i preneo mnoge stranice iz ovih dela u svoja „ozbiljna“ ostvarenja (i obratno).

Što se tiče drugih mogućih uzora i prethodnika koji su najdirektnije uticali na Šnitkea, njegova analiza opusa Igora Stravinskog nudi nam objašnjenja zbog čega je Šnitke smatrao Stravinskog značajnim i uticajnim. Govoreći o nedostatku stilske konzistentnosti u opusu Stravinskog i paradoksalnom karakteru njegovih muzičkih ideja, odnosno načinu na koji on neočekivano pretvara u normalno, Šnitke je argumentovao da kreativni metod Stravinskog predstavlja „najbrži i najlogičniji način da se iz različitih smerova obuhvati celokupan muzički prostor prošlosti i sadašnjosti“ (Schnittke 2002d, 151). Šnitke nije krio svoje divljenje prema sposobnosti Stravinskog da apsorbuje bilo koji drugi stil u svoj vlastiti, zadržavajući pritom svoj identitet. Šnitkeovo zapažanje da je u *Orfeju* Stravinskog „ostvorena organska sinteza suprotstavljenih stilskih elemenata“ moglo bi se primeniti i na Šnitkeova ostvarenja od sredine sedamdesetih nadalje (Schnittke 2002d, 180). Šnitke je odredio (za njega) najznačajniju karakteristiku opusa njegovog starijeg kolege i uzora: „tragični kvalitet koji proizlazi iz principijelne nemogućnosti da se klasični modeli u današnje vreme ponavljaju, a da se ne zapadne u apsurd. [...] Jedino moguće rešenje jeste da se ove velike forme parodiraju, ili da se traže nove... Stravinski je među prvima razumeo ovu okolnost i praktično nam je demonstrirao“ (Schnittke 2002d, 168). Šnitke se divio delima kao što su *Apollon musagète*, *Simfonija in C* i *Koncert za klavir i duvačke instrumente*, u kojima je „ostvorena složena i neodeljiva sinteza karakteristika preuzetih iz različitih ‘vremena’ i ‘stilova’, usled gotovo nadrealističnog mešanja epoha kojih se slučajno sećamo iz istorije muzike, odnosno, zbog simultanog prezentovanja tih vremena: na ovom ‘muzičkom Olimpu’ Hajdn može da se susretne sa Čajkovskim, Vivaldi sa Veberom, a Hendl sa Rimskim-Korsakovim“ (Schnittke 2002d, 170). Opisujući prva serijalna ostvarenja Stravinskog, Šnitke ga je eksplicitno nazvao „polistilističnim“ kompozitorom i čak je postavio znak jednakosti između neoklasicizma i polistilizma: „Tranziciona dela – *Agon*, *Canticum sacrum*, *Tri pesme Vilijama Šekspira* su dualistička; u ovim delima prepoznatljiviji neoklasični polistilistični metod zrelog Stravinskog egzistira naporedo sa serijalnim i dodekafonskim epizodama“ (Schnittke 2002d, 181). Možemo dodati da je idiosinkratični pristup Stravinskog serijalnoj tehnici anticipirao (mada posredno) način na koji su Šnitke i njegovi savremenici usvojili serijalizam – selektivno i u različitim kombinacijama sa drugim, tradicionalnijim izražajnim sredstvima.

Drugi značajan uticaj na Šnitkeov polistilizam izvršilo je stvaralaštvo lenjingradskih modernista iz dvadesetih godina prošlog veka. Američki muzikolog Dejvid Has (David Haas) istraživao je poreklo termina *polistilizam* i šta je ovaj termin označavao tokom treće i četvrte decenije XX veka, kada je prvi put ušao u sovjetski akademski kurikulum. Hasova studija međusobnog odnosa muzičke misli i stvaralačkog opusa četvorice lenjingradskih modernista tog doba – Borisa Asafjeva, Vladimira Ščerbačova, Dmitrija Šostakoviča i Gavrila Popova – značajna je jer dokazuje da je stilski eklekticizam imao dugu tradiciju u ruskoj (kasnije sovjetskoj) muzici (Haas 1998). Pored toga, Has argumentuje da je polistilizam bio teorijski

uobličen kao umetnička metodologija već u trećoj deceniji XX veka – a ne tek pola veka kasnije, kao što je to tvrdio Šnitke u ranije citiranom članku.

Has ističe kompozitorsku školu Vladimira Ščerbačova i muzičko-teorijske napise Borisa Asafjeva kao glavne uticaje na tadašnje mlade lenjingradske kompozitore, uključujući Šostakoviča (Haas 1998, 50). Prema Hasu, upravo je Ščerbačov skovao termin *полистилистика* kojim je označavao stilsku raznorodnost koju je smatrao neophodnim sastojkom zrele kompozitorske tehnike. Prema Ščerbačovu, „hibridizacija elemenata preuzetih iz različitih stilova može da produkuje najne očekivanije rezultate, po uslovom da je vođena oštrim intelektom i podjednako oštrim uhom, te da proizlazi iz dubokog razumevanja logike muzičke misli“ (Haas 1998, 90). Has ističe: „Ovo je, dakle, bila estetika jednog svesno heterogenog stila, koji je mogao da proistekne samo iz metodičnog komparativnog proučavanja stilova“ (Haas 1998, 90–91); a nakon proučavanja silabusa Ščerbačova i njegovih kolega, Has je zaključio da njihov cilj nije bio eklekticizam, već visoko individualizovan i fleksibilan „meta-stil“ u kojem bi stilski markirani pasaži mogli da se naslojavaju, međusobno kontrastiraju, ali i podvrgnu razvojnom procesu, poput bilo kog jednostavnijeg ili stilski ujednačenijeg materijala (Haas 1998, 102). Pored toga, Ščerbačov je insistirao na ispunjenju dva važna preduslova: najpre, kompozitorov vlastiti rukopis morao je ostati prepoznatljiv, uprkos pozajmljenom muzičkom materijalu; a potom, pozajmljeni materijal morao je biti integrisan u razvojni proces muzičkog dela (Haas 1998, 102). Kao što vidimo, ovo je veoma blisko karakteristikama koje je Šnitke ispravno prepoznao u opusu Stravinskog i na koje se ugledao. Premda je Stravinski napustio Petrograd⁴ i Rusiju pre nego što je Ščerbačov formirao svoju kompozitorsku školu, jasno je da su obojica kompozitora i bliskih savremenika potekla iz iste lenjingradske duhovne klime s početka XX veka, te su sličnosti u njihovim stvaralačkim opusima bile neminovne.

Mnoge kompozicije koje Has analizira u svojoj knjizi (posebno *Septet op. 2*, 1926–1927. Gavrila Popova) pokazuju sličnost sa Šnitkeovim kasnijim polistilističnim delima: bilo da je u pitanju primena zapadnoevropskih avangardnih tehnika pomešanih sa elementima džezza i urbane popularne muzike, ili naporedno korišćenje „pravih“ ili „lažnih“ citata, naturalističkih zvučnih efekata (onomatopeja) i sl. – ili, pak, linearno naslojavanje međusobno nezavisnih muzičkih tokova. Mada je ova struja sovjetskog modernizma s početka XX veka postepeno potisnuta od strane ekspanenata zvanične ideologije od tridesetih godina nadalje, ona je ipak preživela, zahvaljujući srećnoj okolnosti da je jedan od mladih kompozitora koji su se formirali pod uticajem Asafjeva i Ščerbačova bio Dmitrij Šostakovič.

Uprkos tome što je Šostakovič naizgled okrenuo leđa modernizmu nakon što je njegova opera *Lejdi Magbet Mscenskog okruga* oštro kritikovana i skinuta sa reper-

⁴ Prvobitni naziv ovog grada, Sankt-Peterburg, promenjen je u Petrograd 1914, a zatim u Lenjingrad 1924. godine. Originalni naziv vraćen je 1991. godine, nakon raspada Sovjetskog Saveza.

toara 1936. godine, mnogi elementi Ščerbačovljevog metoda primetni su sve do Šostakovičevih poznih opusa: konkretno, raznolikost muzičkih tema preuzetih iz različitih izvora; njihov „dijaloški“ razvoj i međusobna interakcija; linearni hromatizam; korišćenje cikličnih tema/motiva, koje su podvrgnute konstantnom razvoju i transformacijama; izbegavanje doslovnih repeticija i simetrije; shvatanje simfonije kao instrumentalne muzičke drame i, posledično, pažljivo konstruisanje konflikata i tenzija putem kojih se dočarava ova drama; najzad, korišćenje različitih (više ili manje očiglednih) muzičkih referenci – signala, simbola, lajtmotiva, nabijenih semantičkim značenjem i upotrebljenih u cilju afirmisanja i podržavanja glavnih muzičko-dramaturških ideja. Zbog toga sam u knjizi *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music* uvela termin-oksimoron *organski eklekticizam* (Medić 2017, 31), kojim sam opisala Ščerbačovljevu (a posledično i Šostakovičevu) koncept *polistilistike*. Mogućnost da sve što se dešava u jednom muzičkom delu proizlazi iz koncepta celine, a da ipak može da inkorporiše najraznovrsnije i ponekad sasvim neočekivane reference, predstavlja karakteristiku gotovo kompletnog Šostakovičevog opusa, posebno vidljivu u njegovim simfonijama – od ranih modernističko/eksperimentalnih, do duboko sintetične i autorefleksivne Petnaeste (1971).

Šostakovičeva sklonost ka polistilizmu, baš kao i Šnitkeova, bila je rezultat njegovog rada u oblasti filmske muzike. Još od svojih adolescentskih dana Šostakovič je radio kao pijanista u bioskopu, te je za potrebe ozvučavanja nemih filmova isprobavao različita kompoziciona sredstva. Pored toga, komponovanje muzike za film pomoglo mu je da razvije muzičke simbole prikladne za dočaravanje različitih raspoloženja i oslikavanje spoljašnjih fenomena, a zatim je te označiteljske kodove preneo i u svoja „ozbiljna“ dela.

Sam Šnitke je istakao Šostakoviča kao glavnog uzora čitave svoje kompozitorske generacije, a njegov prijatelj Aleksandar Ivaškin detaljno je analizirao srodnosti između poetika ove dvojice kompozitora, uključujući „eroziju simfonijske sintakse“ (Ivashkin 1995b, 256). Šnitke je naročito poštovao sposobnost Šostakoviča i Stravinskog da apsorbuju raznorodne stilove i da ih učine svojim. Pored toga, uočio je da su „brojni kompozitori, potpuno samosvojni, sa veoma prepoznatljivim stilovima, gotovo na suprotnim stranama spektra, poput Sviridova i Pejka, Vajnberga i Levitina, Ustvolske i Borisa Čajkovskog, Galjinina i Meroviča, Denisova i Nikolajeva, Tiščenka i Banščikova i mnogih drugih, izrasli i razgranali se iz stabla Šostakovičeve muzike, dok je samo stablo nastavilo da raste i da produkuje nove izdanke“ (Schnittke 2002e, 59).

Još jedan značajan uticaj na Šnitkeov polistilizam predstavljalo je stvaralaštvo Gustava Malera (Gustav Mahler, 1860–1911) (Dixon 2007, 21–22; Borchardt 2003, 31). Poput Malera, Šnitke je proveo dobar deo života u potrazi za sopstvenim nacionalnim i verskim identitetom; prema rečima Marije Kostakeve:

U Rusiji su ga nazivali Jevrejinom i Nemcem; u Nemačkoj je takođe bio stranac, rođen u sovjetskoj Rusiji i nadaleko poznat kao ruski kompozitor; on je bio Jevrejin koji nije govorio vlastiti jezik; pored toga, bio je Nemaac koji je živeo u sovjetskoj zoni. [...] Svojim polistilističnim metodom (koji je takođe nazivao „stilskom polifonijom“) Šnitke je tražio za odgovorima na fundamentalna pitanja identiteta na svim nivoima – nacionalnom, religijskom, sociopolitičkom, kulturalnom i egzistencijalnom (citirano prema: Dixon 2007, 23–24).

Može se zaključiti da je Šnitke razvio svoju sveobuhvatnu polistilističnu intertekstualnost kako bi muzičkim sredstvima „pomirio“ svoje raznorodne i često međusobno konfliktne etničke, duhovne, sociopolitičke, kulturalne i egzistencijalne identitete, odnosno, da bi se izborio sa duboko usađenim osećanjem odsečenosti od sopstvenih korena.

Pored sličnosti vezanih za njihove životne i profesionalne okolnosti, Šnitke se (baš kao i Šostakovič)⁵ ugledao na Malera u smislu preuzimanja njegovih formalnih obrazaca i orkestarskih faktura na nivou uzora (Dixon 2007, 213–230; Brooks Robinson 1994, 178–220). Šostakovičeva *Deseta simfonija* (1953), najznačajnije delo komponovano neposredno posle Staljinove smrti i početka ublažavanja ideološke represije nad sovjetskim građanima, otelotvorila je malerovski simfonijski model. Šostakovič je još tridesetih godina XX veka, u vreme prvog „naleta“ socrealizma, pod uticajem svog prijatelja, muzikologa Ivana Solertinskog, autora prve sovjetske monografije o Maleru (Соллертинский 1932), otkrio u Malerovim simfonijama „prototip“ koji mu je omogućio da nastavi da komponuje simfonijska i druga velika dela, ne povinujući se u potpunosti diktatima socrealizma, te da na taj način očuva svoje umetničko dostojanstvo. Mada eklektični muzički jezik Šostakovičeve *Desete simfonije* ni po čemu nije izazovan, složenost simfonijskog procesa, primena velikog broja muzičkih referenci, kao i izbegavanje optimističnog simfonijskog koncepta, doprineli su da ovo delo zazvuči nedvosmisleno „moderno“ u tadašnjem kontekstu.⁶ Ova simfonija potom je poslužila kao uzor svim sovjetskim kompozitorima koji su nastojali da uspostave ravnotežu između komunikativnosti i umetničke kredibilnosti – sve do pojave Šnitkeova generacije, koja je odlučno krenula modernističkim putem.

Šnitkeov afinitet prema stvaralaštvu još jednog bečkog kompozitora, Albana Berga (Alban Berg, 1885–1935), vidljiv je u velikom broju dela. Pored toga što je direktno parafrazirao Berga u nekoliko dela, Šnitke je bio inspirisan i elementima Bergovog stila, kao što su: slobodan, nedogmatičan tretman dvanaestttonske tehnike, često na ivici tonalnosti; dijalektika preciznog konstruktivizma i spontane ekspresije sa snažnim dramatskim nabojem; sklonost ka numeričkom simbolizmu; česta upotreba monograma i drugih „lajt-tema“; najzad, sklonost – preuzeta od

⁵ O značaju Malerovog stvaralaštva za Šostakovičevo videti: Fairclough 2006, 54–63.

⁶ Za detaljnu analizu *Desete simfonije* videti: Fanning 1989.

Malera – ka korišćenju popularne muzike i plesova i drugih „trivijalnih“ žanrova radi muzičkog prikazivanja određenih društvenih slojeva (Арановский 1979, 75).

Dok u slučaju Malera, Berga, Stravinskog, Šostakoviča i lenjingradskih modernista možemo govoriti o direktnom uticaju na Šnitkea, kada je u pitanju stvaralaštvo američkog moderniste Čarlsa Ajvza (Charles Ives, 1874–1954), sličnosti između njegovih proto-polistilističnih dela i Šnitkeovih kasnijih ostvarenja su gotovo sigurno slučajne, mada fascinantne. S obzirom na to da je Ajvz bio praktično nepoznat u Sovjetskom Savezu, Šnitke je otkrio njegovo stvaralaštvo tek nakon što je osmislio svoju *Prvu simfoniju*. Međutim, već u vreme kada je pisao *Končerto grosso br. 1* (1977), Šnitke je bio sasvim dobro upoznat za Ajvzovim opusom i istakao je da je Ajvz, poput Malera, bio oslobođen predrasuda, te da je koristio citate trivijalne muzike kao elemente kojima je ostvarivao višeslojnu muzičku realnost (Шульгин 2004, 66).

Zaključak

Polistilizam je bio logičan ishod Šnitkeovog životnog i profesionalnog puta. Premda Šnitkeova teorijska postavka polistilizma nije bila metodološki konzistentna, ipak je postala veoma uticajna među njegovim savremeniciima i sledbenicima. Šnitkeov „manifest“ polistilizma iz 1971. godine omogućio mu je da stvori prepoznatljiv muzički „brend“. Pomenuti tekst poslužio je kao najava Šnitkeove *Prve simfonije*, te je muzičkim kritičarima, teoretičarima, kompozitorima i slušaocima olakšao recepciju ovog dela.

Što se tiče primene polistilističnog metoda u kompozicionoj praksi, Šnitkeov polistilizam imao je dve faze. Prva faza (1968–1974) obuhvata dela zasnovana na kolažno-montažnom postupku (poput *Prve simfonije*, *Muzike za film Staklena harmonika*, *Sonate br. 2* za violinu), ili na simulaciji starih stilova (poput *Svite u starom stilu*); u delima iz obe ove grupe, Šnitke obilato koristi teme iz svoje filmske i pozorišne muzike, a često se u više kompozicija pojavljuju iste teme. Samo prisustvo stilski heterogenog muzičkog materijala preuzetog iz raznih izvora ne garantuje da će delo biti polistilistično; neophodan uslov je inkongruentnost korišćenog materijala, pri čemu kolizija stilskih elemenata gradi dramaturgiju čitavog dela. Umeće kompozitora ogleda se u tome da, uprkos motivskom haosu, uspostavi određeni red, što se može postići primenom cikličnog principa, korišćenjem istih kadencirajućih gestova u svim stavovima itd. U polistilističnim delima, neusklađenost korišćenih muzičkih materijala ističe njihove individualne kvalitete i time pojačava njihov narativni potencijal; drugim rečima, raznorodni stilski elementi odabrani su na osnovu svog dramaturško-narativno-mimetičkog potencijala. Konkretno, u svojoj *Prvoj simfoniji*, Šnitke je kreirao grandiozni kolaž, sučelivši veliki broj fragmenata umetničkih i trivijalnih muzičkih žanrova da bi „ispričao priču“ o umetniku u hao-

tičnom svetu današnjice, koji uviđa uzaludnost pokušaja da komponuje lepu i ne-problematičnu muziku (Medić 2008b).

U drugoj fazi (od sredine sedamdesetih) Šnitke naporedo piše eksplicitno polistilična dela (poput *Končerta grosa br. 1* iz 1977. godine) i ona u kojima ostvaruje dublju sintezu kontrastnih muzičkih elemenata i slojeva, kao što su *Rekvijem iz scenske muzike za Šilerovog Don Karlosa* (1975), *Klavirski kvintet* (1976), *Koncert za violinu i orkestar br. 3* (1978), *Druga simfonija Sv. Florijan* (1979) i dr. Ruska muzikološkinja Galjina Grigorjeva uvela je termin *monostilizam* da bi opisala Šnitkeovo napuštanje kolažno-montažnog polistilizma (Grigorjewa 1990); a ovaj termin kasnije su od nje preuzeli Ivaškin, Holopova i Čigarjeva, Redepening i mnogi drugi autori. Međutim, ovaj termin je neadekvatan; naime, mada je Šnitke od sredine sedamdesetih naizgled ublažio kolažno-montažnu haotičnost svojih ranih polistiličnih ostvarenja, u delima iz druge faze on i dalje primenjuje različite stilske slojeve koji su međusobno uodnošeni tako da kreiraju složenu muzičku naraciju.⁷ Razlog zbog kojeg je Šnitke napustio kolažni metod ogleđa se u tome što se šokantni efekat ovakvih dela brzo potrošio, što je postalo naročito očigledno nakon prodora postmodernističke estetike u tadašnju umetničku muziku. Pišući o kolažnim ostvarenjima Šnitkeovog američkog savremenika Džordža Kramba (George Crumb, 1929–2022), Ričard Štajnic (Richard Steinitz) je primetio da su „citati funkcionisali sve dok su tonalno i atonalno bile striktno razdvojene kategorije [...] Onog trenutka kada su kompozitori ponovo počeli da uspostavljaju tonalnost i da koriste tradicionalne žanrove, citatna dela poput Krambovih izgubila su moć da deluju šokantno i neprihvatljivo, na čemu se zasnivala njihova efektnost.“⁸ U tom smislu, opravdano je argumentovati da je Šnitke redukovao broj citata, kolaža i drugih direktnih muzičkih referenci u svojim kasnijim delima jer su ovi postupci izgubili moć da iznenađuju i uzbuđuju slušaocę, te bi njihova kontinuirana primena dovela do toga da polistilična dela zvuče predvidljivo i zastarelo.

Reference:

- Арановский, Марк. 1979. *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в сов. музыке 1960–1975 гг.* Ленинград: Советский композитор.
- Холопова, В[алентина] Н. и Чигарева, Е[вгения] И., *Альфред Шни́йке – Очерк жизни и творчества*, Москва: Советский композитор, 1990, 93–94.
- Соллертинский, И[ван] И. 1932. *Густав Малер*. Ленинград: Тритон.
- Шульгин, Дмитрий. 2004. *Годы неизвестности Альфреда Шни́йке (Беседы с композитором)*. Москва: Деловая Лига.

⁷ Videti npr. moju analizu Šnitkeove *Druge simfonije*, u kojoj Šnitke muzičkim sredstvima heterogenog stilskog profila dočarava Hristovo stradanje, golgotu i vaskrsnuće (Medić 2016).

⁸ Citirano u: Griffiths 1995, 160.

- Borchardt, Georg. 2003. "Alfred Schnittke and Gustav Mahler." In *Seeking the Soul: The Music of Alfred Schnittke*, ed. George Odum. Guildhall School of Music and Drama Research Studies 1. Aldershot: Ashgate Publishing Group, 28–37.
- Brooks Robinson, Lisa. 1994. *Mahler and Postmodern Intertextuality*. PhD Dissertation. New Haven: Yale University.
- Dixon, Gavin. 2007. *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and His Concerto Grosso No. 4 /Symphony No. 5*. PhD Dissertation. London: Goldsmiths, University of London.
- Fairclough, Pauline. 2006. *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*. Aldershot: Ashgate.
- Fanning, David. 1989. *The Breath of the Symphonist – Shostakovich's Tenth*. London: Royal Music Association.
- Griffiths, Paul. 1995. *Modern Music and After: Directions Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Grigorjewa, Galina. 1990. "Polystylistik und Monostylistik in der sowjetischen Musik der achtzige Jahre." In *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*, eds. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach and Jürgen Köchel. Laaber: Laaber Verlag, 91–99.
- Haas, David. 1998. *Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Hakobian, Levon. 1998. *Music of the Soviet Age 1917–1987*. Stockholm: Melos.
- Ivashkin, Alexander. 1995a. *Alfred Schnittke – A Biography*. London: Phaidon Press.
- Ivashkin, Alexander. 1995b. "Shostakovich and Schnittke: The Erosion of Symphonic Syntax." In *Shostakovich Studies*, ed. David Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, 254–270, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511551406.011>
- Kholopov, Yuri. 1997a. "Andrei Volkonsky – the initiator: a profile of his life and work." In *Underground Music from the Former USSR*, ed. Valeria Tsenova. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1–20.
- Kholopov, Yuri. 1997b. "Philip Gershkovich's search for the lost essence of music." In *Underground Music from the Former USSR*, ed. Valeria Tsenova. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 21–35.
- Medić, Ivana. 2007. "The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology." *Muzikologija-Musicology* 7: 279–294.
- Medić, Ivana. 2008a. "Moderated Modernism in Russian Music After 1953." In *Rethinking Musical Modernism*, eds. Dejan Despić and Melita Milin. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 195–204.
- Medić, Ivana. 2008b. "The Dramaturgical Function of the Improvisatory Segments of Form in Alfred Schnittke's First Symphony." *New Sound* 32: 210–223.
- Medić, Ivana. 2010. *Alfred Schnittke's Symphonies 1–3 in the Context of Late Soviet Music*. PhD Dissertation. Manchester: University of Manchester.
- Medić, Ivana. 2016. "Crucifixus etiam pro nobis: Representation of the Cross in Alfred Schnittke's Symphony No. 2 *St. Florian*." In *Schnittke Studies*, ed. Gavin Dixon. Abingdon: Routledge, 3–29.
- Medić, Ivana. 2017. *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music*. Belgrade: Institute of Musicology SASA.
- Moody, Ivan. 2001. "Schnittke [Shnitke], Alfred (Garrievich)." *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51128>

- Redepenning, Dorothea. 2008. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Band 2 *Das 20. Jahrhundert*, Teilband 2. Laaber: Laaber-Verlag.
- Schmelz, Peter J. 2004. "Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism." In *Shostakovich and His World*, ed. Laurel E. Fay, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 308–353.
- Schmelz, Peter J. 2009. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Schnittke, Alfred. 2002a. "Polystylistic Tendencies in Contemporary Music." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 87–90.
- Schnittke, Alfred. 2002b. "On Film and Film Music." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 49–52.
- Schnittke, Alfred. 2002c. "On Concerto Grosso No. 1 (Late 1970s)." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 45–48.
- Schnittke, Alfred. 2002d. "Paradox as a Feature of Stravinsky's Musical Logic." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 151–200.
- Schnittke, Alfred. 2002e. "On Shostakovich: Circles of Influence." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 59–60.
- Sherr, Richard. 2001. "Paraphrase." *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20882>
- Smirnov, Dmitri. 2002. "Marginalia quasi una Fantasia: on the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke." *Tempo (New Series)* 220: 2–10, <https://doi.org/10.1017/S0040298200008998>
- Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russia Musically – Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Summary

SCHNITTKE'S THEORY OF POLYSTYLISM – GENESIS AND CREATIVE APPLICATION

In my 2017 book *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music* I defined and discussed the three main trends of late Soviet music: *polystylism*, *spiritualism* and *meta-pluralism*. In this article, I overview Alfred Schnittke's theory of polystylism in music. When defining polystylism in the early 1970s, just before the premiere of his highly influential First Symphony, Schnittke wished to explain to his listeners the context of creation and innovative elements of this disturbingly polystylistic work. My analysis of Schnittke's writings has shown that he was not wholly consistent in labelling certain phenomena, and that he used terms such as *citation* or *allusion* quite arbitrarily. Nevertheless, he correctly observed the contemporary tendency in European music to turn away from monolithic styles and freely incorporate diverse stylistic elements (with hindsight, this was actually the onset of postmodernism). Aside from classifying polystylistic tendencies in the works of his contemporaries, Schnittke wrote important essays on composers who could be regarded as his predecessors: Igor Stravinsky and Dmitri Shostakovich. Other composers who can be regarded as Schnittke's role models included Gustav Mahler, Alban Berg and Charles Ives. Another important source of Schnittke's polystylism was his applied music

for film and theatre; Schnittke freely incorporated many elements of his film scores into his “serious” works and wrote extensively about the necessity to bridge the gap between the two.

Schnittke’s own polystylism unfolded in two stages: the first one was characterised by collage-montage procedures, with an explicit confrontation of heterogeneous musical materials. In the second phase Schnittke promoted a more synthetic style, in which various stylistic elements were not confronted, but profoundly integrated. Common to both phases is the insistence on the mimetic-narrative potential of selected musical-stylistic elements. Far from being blunt and unsophisticated patchworks of mutually unrelated episodes, his works are carefully structured and the musical events are selected and placed according to their dramatic potential and semantic “meaning”.