

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Život a dílo Dmitrije Šostakoviče se zaměřením na Houslový  
koncert č. 1 op. 99  
a Smyčcový kvartet č. 8 op. 11

Life and Work of Dmitrij Shostakovich with Focus on His Violin

Concerto No. 1 op. 99

and String Quartet No. 8 op. 110

**Autor:** Jakub Macháček

**Studijní obor:** Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní  
školy a střední školy — Hudební výchova — hra na nástroj

**Vedoucí diplomové práce:** Prof. Jiří Tomášek

**Oponent diplomové práce:** Doc. Marka Perglerová

**Místo, rok:** Praha, 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „*Život a dílo Dmitrije Šostakoviče se zaměřením na Houslový koncert č. 1 op. 99a Smyčcový kvartet č. 8 op. 11*“ vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. července 2017

.....  
Podpis

## **ABSTRAKT**

Tato diplomová práce pojednává o Dmitriji Šostakovičovi a jeho díle. Jejím cílem je zmapovat život skladatele a blíže charakterizovat jeho dvě díla – Koncert pro housle a orchestr č. 1 a moll op. 77 a Smyčcový kvartet č. 8 c moll op. 110. Práce je rozdělena do tří kapitol. První kapitola se zabývá životem skladatele ve složitých životních a tvůrčích podmínkách Sovětského svazu tehdejší doby a jeho vybranými kompozicemi. V dalších kapitolách jsou uvedeny rozbor dvou výše zmíněných děl a historické souvislosti, za kterých díla vznikla. Práce také přináší interpretační rozbor Koncertu pro housle a orchestr č. 1 a moll, jež je zároveň interpretačním srovnáním koncertních nahrávek Davida Oistracha a Juliana Rachlina.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Dmitrij Šostakovič, Houslový koncert č. 1 op. 99, Smyčcový kvartet č. 8 op. 11, symfonie, porovnání interpretací, David Oistrach, Julian Rachlin.

## **ABSTRACT**

This diploma thesis deals with Dmitry Shostakovich and his works. Its aim is to map the life of the composer and to further characterize his two works, Concerto for Violin and Orchestra No. 1 a minor op. 77 and String Quartet No. 8 in C minor op. 110. The thesis is divided into three chapters. The first chapter is about composer's life in the difficult living and creative conditions of the Soviet Union of that time and about selected compositions of his. In the following two chapters, the analyzes of the two above-mentioned works and the historical context in which they were create are presented. The thesis also provides an interpretative analysis of the Concerto for Violin and Orchestra No. 1 a minor, which is also an interpretative comparison of the concert recordings of David Oistrach and Julian Rachlin.

## **KEYWORDS**

Dmitri Shostakovich, Violin Concerto No. 1 op. 99, Sting Quartet No. 8 op. 110, interpretation comparing, Symfonies, David Oistrakh, Julian Rachlin.

# Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b> .....	6
<b>2</b>	<b>Život Dmitrije Šostakoviče</b> .....	7
2.1	Rodinný původ, dětství a studentská léta .....	7
2.2	Získávání věhlasu a první tvůrčí útlak .....	15
2.3	Předválečné a válečné období .....	23
2.4	Poválečné období, Stalinův útlak .....	27
2.5	Období po Stalinově smrti .....	29
2.6	Období po vstupu do strany, pozdní Šostakovičova tvorba .....	31
<b>3</b>	<b>Koncert pro housle a orchestr č. 1 a moll op. 77</b> .....	35
3.1	Historie a význam díla .....	35
3.2	Rozbor díla .....	37
3.2.1	Struktura koncertu a charakteristika jednotlivých vět .....	38
3.2.1	Interpretační rozbor koncertu .....	46
<b>4</b>	<b>Smyčcový kvartet č. 8 c moll op. 110</b> .....	51
4.1	Historie a význam díla .....	51
4.2	Rozbor díla .....	52
<b>5</b>	<b>Závěr</b> .....	63
<b>6</b>	<b>Seznam použitých informačních zdrojů</b> .....	64

# 1. Úvod

Volba tématu mojí magisterské práce nebyla zpočátku jednoduchá. Chtěl jsem se vyhnout stylu, který je pro tento druh prací velmi typický. Při jejich četbě jsem se často setkával s detailním interpretačním rozbohem, jež si kladl za cíl zevrubný popis technické problematiky skladby. Tento styl mi není příliš blízký a proto jsem se rozhodl tuto práci směřovat spíše k Šostakovičovu životu. Byla to pro mě rovněž příležitost blíže poznat skladatele, jehož hudba je mi již téměř deset let velmi blízká, zejména dvě díla, kterým se v této práci detailněji věnuji.

Cílem, který jsem si pro tuto práci stanovil, je především zmapovat Šostakovičovu osobnost skrze události, které jej dle mého názoru utvářely jako člověka i jako výjimečného komponistu. Proto jsem první kapitolu zaměřil spíše na tyto skladatelovy životní momenty než na výčet všech skladeb. Díla, kterým jsem nejvíce věnoval svou pozornost, jsou Šostakovičovy symfonie, jejichž tvorba, ale i veřejné přijetí nejlépe odráží skladatelovo rozpoložení a situaci v dané době. Druhá kapitola je věnovaná Koncertu pro housle a orchestr č. 1 a moll op. 77. Tato kapitola je rozdělena na dvě části. První část se zabývá popisem historických okolností vzniku skladby a jejím významem. Ve druhé části se věnuji obecnému rozboru a porovnání nahrávky dvou různých interpretů. Třetí kapitola je zaměřena na Smyčcový kvartet č. 8 c moll op. 110. Je také rozdělena na dvě části, historickou a rozborovou, jejichž cílem je poukázat na významné motivy, které z kvartetu činí autobiografické dílo.

## 2. Život Dmitrije Šostakoviče

### 2.1 Rodinný původ, dětství a studentská léta

*„Málokdy vzpomínám na své dětství. Možná právě proto, že vzpomínat sám je nuda. Lidí, s nimiž bych o svém dětství mohl mluvit, stále ubývá. Mladé lidi mé dětství patrně nezajímá, a mají pravdu. Možná by je zajímalo dětství Mozartovo, protože bylo neobyčejné a Mozartův tvůrčí život začal tak brzy. Ale v mém životě se věci, které mohou být pro leckoho zajímavé, odehrály mnohem později. V životopisech skladatelů bývá dětství dobou nejméně zajímavou. Všechna ta preludia si jsou podobná a čtenář spěchá, aby se dostal k fuze“<sup>1</sup>* Na slovech, jež jsou zachycena v knize Svědectví, může být leccos pravdy, avšak v této práci má tato kapitola zásadní význam pro pochopení Šostakoviče nejen jako člověka, ale hlavně jako komponisty, který svůj život promítal v hudbě.

Dmitrij Šostakovič se narodil 25. září 1906 v ruském Sankt Petěrburgu (dnešní Petrohrad) v době, kdy doznívala Ruská revoluce. Jeho rodiči byli Dmitrij Boleslavovič Šostakovič a Sofia Vasiljevna Kokoulina. Pro Šostakovičovo směřování sehrál velkou roli také původ jeho předků, proto je nezbytné popsat jeho rodokmen detailněji. Šostakovičův původ má prameny v Polsku. Jeho praděd z otcovy strany se roku 1830 podílel na polském povstání, které si kladlo za cíl vynutit si nezávislost Polska na Rusku. Po jeho nezdaru byl společně s dalšími poslán do vyhnanství na Sibiř. Stejně tak Šostakovičova děda potkal velmi podobný osud. Po své účasti na dalším polském povstání, které se událo roku 1863, byl Boleslav Šostakovič vyhoštěn do Narymu. Po vypršení termínu jeho exilu se rozhodl na Sibiři zůstat. Následně se stal úspěšným bankéřem a založil rodinu. Jeho syn Dmitrij Boleslavovič Šostakovič, otec skladatele, se narodil v Narymu roku 1875.

Právě tento polský původ byl základem jeho tvůrčího rozporu. *„Bylo to napětí mezi jeho polskými předky a stálou snahou zabývat se ve svém díle, podobně jako Dostojevskij a Musorgskij, nejdůležitějšími problémy ruských dějin“<sup>2</sup>*

První zkušenosti s hrou na klavír začal získávat ve svých devíti letech, kdy se jeho výuky ujala jeho matka Sofia Vasiljevna. On sám svá první seznámení s hudbou hodnotil takto: *„Dokud se mi nedostalo hudebního vzdělání, nepřál jsem si muzicírovat. Pociťoval jsem k hudbě jen jakousi náklonnost. Když sousedé společně zasedli ke hře ve smyčcovém*

1 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 49

2 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 19

*kvartetu, přitiskl jsem ucho na zed' a poslouchal. Když to moje matka Sofia Vasiljevna zpozorovala, trvala na tom, že se musím učit hrát na klavír, ačkoliv já jsem k tomu neměl chuť“<sup>3</sup> Dmitrij však záhy projevil velký hudební talent. Měl až neuvěřitelnou schopnost pamatovat si, co jeho matka hrála na předchozí lekci. „Dělal jsem až nečekaně velké pokroky. Zjistilo se, že mám absolutní sluch a dobrou paměť. Rychle jsem se naučil noty a hrál jsem bez velkého cvičení z paměti. Četl jsem plynule noty a napsal první skladby“<sup>4</sup>*

Současně s rozvojem jeho klavírních dovedností se u Šostakoviče projevovala touha ke kompoziční práci. I když většina jeho mladistvých děl byla ztracena nebo zničena, již od dětství neustále skládal. Rodina a přátelé byli ohromeni nejen jeho hrou na klavír, ale také jeho představivostí a improvizací originalitou. Pro příklad zde uvedeme některá z jeho děl. V roce 1918 napsal pohřební pochod na památku dvou vůdců strany Kadet, zavražděných bolševickými námořníky. Ze vzpomínek jeho matky můžeme odhadovat, že ve věku dvanácti až třinácti let jeho tvorba čítala kolem třiceti kompozic.

Pro svůj velký talent a pokroky nastoupil do hudební školy Ignatije Albertoviče Gljassera, kde byl roku 1816 přijat do jeho třídy. Pod jeho vedením studoval například Mozartovy a Haydnovy klavírní sonáty či Bachovy fugy. Bohužel Gljasser byl přísný a disciplínu vyžadující kantor a neposkytl mu žádné povzbuzení k jeho kompozičním snahám. Není tedy divu, že postupem času mladý Šostakovič cítil, že nastal čas na změnu, kterou si navzdory přání své matky nakonec prosadil.

*„K mým vlastním skladbám se Gljasser choval skepticky, nijak mě nepovzbuzoval. Přesto jsem pokračoval a v té době hodně komponoval. V únoru 1917 už mě hodiny Gljassera nudily. Byl dost tupý a hrozně ješitný. Jeho vyučování se mi zdálo směšné“<sup>5</sup>*

Následně tedy ve svém vývoji pokračoval pod vedením Alexandry Rozanovové, profesorky Petrohradské konzervatoře. Zde se již Šostakovič setkal s přístupem, který v něm podporoval tvořivost a výuka probíhala daleko volněji. Rozanovová se také zajímala o pěstování Šostakovičova kompozičního potenciálu daleko více, než tomu bylo u Gljassera. Z té doby se dochovala například drobná klavírní díla (miniatury, menuety), která byla nalezena mezi jejími dokumenty. Sama následně doporučila, aby se Dmitriji dostalo samostatné kompoziční výuky. Prvních lekcí se mu dostalo v létě roku 1919 u Georgije Bruniho. Pod jeho vedením tak měl možnost povýšit také svou schopnost improvizace jakožto prostředku k povzbuzení tvůrčí imaginace. V této době se také intenzivně věnoval přípravě na

3 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 47

4 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 47

5 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 47



přijímací zkoušky na Petrohradskou konzervatoř, které následně úspěšně složil.

Svá studia započal nejprve jako student klavíru a to pod vedením své dosavadní profesorky Alexandry Rozanovové. Již ve svém prvním roce studia se však dostal také ke studiu skladby. Bylo to částečně i díky jeho rodičům, kteří se rozhodli vzít Dmitrije na konzultace k tehdejšímu řediteli a významnému představiteli ruské skladatelské tradice Alexandru Glazunovovi. Glazunov již byl s Šostakovičovými schopnostmi obeznámen. Slyšel jej koncertně provádět jeho vlastní skladby, včetně některých preludií pro klavír. Glazunov vyslovil názor, že Dmitrij by skutečně měl studovat skladbu i klavír současně. Již tehdy v něm patrně spatřil velký potenciál, který mohl být srovnatelný s výjimečností Mozarta. Na podzim roku 1919 se tak soustředil také na studium harmonie, kontrapunktu, instrumentace a klasické skladby ve třídách Maximiliana Osejeviče Štejnberga, jež byl mimo jiné také zeťem a bývalým žákem Rinského-Korsakova a Leonida Vladimiroviče Nikolajeva. I sám Glazunov však měl pro rozvoj Šostakoviče nesmírný význam. Průběžně sledoval jeho pokroky a značně jej podporoval, můžeme jej dokonce označit za jeho „patrona“. O jeho nevšedním vztahu k Šostakovičovi svědčí i tato příhoda, kterou sám Šostakovič popsal ve své zповědi Volkovovi a která také vypovídá o velmi špatných životních podmínkách panujících v Rusku té doby. *„Na konzervatoři se prověřoval seznam stipendistů na příští rok. To byla velmi důležitá záležitost. Mnohem důležitější než samotné zkoušky. Proto se shromáždilo celé kolegium. Odehrávalo se to v době strašlivého hladu. Stipendium dotyčného opravňovalo k příjmu některých potravin. Bylo to otázkou života a smrti. Ocitnout se na seznamu stipendistů znamenalo život, vyškrtnutí možná smrt hladem. Všichni se samozřejmě snažili seznam co nejvíce zkrátit. Čím byl delší, tím menší byla totiž vyhlídka, že nadřízený úřad vůbec něco schválí. Na seznamu, který měl v ruce Glazunovův asistent pro správní a hospodářské otázky, bylo i mé jméno. Seznam byl dlouhý. Ale postupně se zkracoval. Diskuze o studentech se vedla velmi zdvořile. Každý se však pokoušel prosadit kandidaturu toho svého. Všichni byli rozčilení a ovládali se jen s velkou námahou. Atmosféra byla napjatá. Když přišlo na řadu mé jméno, strhla se bouře. Byl jsem na seznamu poslední. Asistent pro správní záležitosti navrhl, aby mě vyškrtli: „Jméno toho studenta mi nic neříká“. A tu Glazunov vybuchl, byl dočista bez sebe: „Jestli vám to jméno nic neříká, křičel, tak proč tu vůbec sedíte? To pro vás tu není místo!“ Pomínu-li další chválu, kterou mě ve svém zuřivém výbuchu obdařil. Jeho hněv mi určitě pomohl. Stipendium jsem dostal a to mě zachránilo<sup>6</sup>*

První rok Šostakovičových studií byl poznamenán obtížnou situací, kdy v celé budově

---

6 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 76

byly problémy s nedostatkem tepla, což studenty přinutilo ke cvičení a hraní koncertů v kabátech a kloboucích. Rukavice si sundávali jen při těchto příležitostech. Problematické byly i jiné životní podmínky. Například veřejná doprava byla často nespolehlivá a nedostupná. Pro Šostakoviče, který již v útlém věku neoplýval dobrým zdravím, což bylo zapříčiněno nejspíš také chudobou přinášející nedostatek jídla, byla tato situace o to složitější. On sám na ní vzpomíná takto: „*Hodně jsem stonal. To je vždycky nepříjemné, ale nejhorší je, když člověk stůně a přitom není dostatek jídla. S jídlem to tehdy bylo moc zlé a já neměl žádnou sílu. Tramvaje jezdily málo. Když konečně nějaká přijela, byla přecpaná k prasknutí. Čekající dav se vždycky dral dovnitř. Mě se to nikdy nepodařilo. Neměl jsem sílu na to, abych se proboxoval dovnitř. Tehdy vzniklo rčení - kdo dobře boxuje, dobře sedí. Chodíval jsem proto na konzervatoř o hodně dřív. Na tramvaj jsem nespolehal a chodil pěšky*“<sup>7</sup>

Možnost vynechat některé lekce byla za této situace pro mnoho studentů, ale i učitelů velmi vítána. Dmitrij však vynikal svou úctyhodnou účastí, disciplínou a pečlivostí ve svých studiích. Nikolaj Sokolov, u něhož Dmitrij studoval kontrapunkt a kompozici fugy, nebyl jedním z nejdůležitějších profesorů. Aby Šostakovič naplno využil jeho zkušeností, musel na hodiny docházet k němu domů a zajistit si tak svou výuku. Navzdory všem obtížím na toto období vzpomínal s nostalgií. „*Poslouchali jsme skvělé skladby a umělce. Společně s dalšími studenty jsme si vzájemně vyměňovali noty a tím, že jsme si je hráli, jsme poznávali stále nové a nové skladby. Hudbu jsme milovali. Abychom mohli slyšet nebo hrát neznámou kompozici, byli jsme ochotni ujít i více než deset kilometrů pěšky, občas dokonce i vynechat večeři.*“<sup>8</sup>

Po dokončení prvního ročníku v klavírní třídě Rozanova přešel Šostakovič na podzim roku 1920 do třídy Leonida Vladimiroviče Nikolajevova, jehož žáky byli v té době úžasně nadaní klavíristé Vladimir Sofronickij a Marija Judina. Nikolajev se také často věnoval skladbě a získal si pověst jako klavírista a hudebník rafinovaného intelektu, který do hry přinesl skladatelskou perspektivu. Jeho cílem nebylo školit své žáky jen jako schopné klavíristy, ale především jako samostatně myslící hudebníky. Tento přístup se Šostakovičovi mimořádně zamlouval. Našel ve svém novém učiteli sympatický vzor, ale i strohého kritika svých kompozičních experimentů, stejně tak jako správný příklad pro svůj další pianistický rozvoj.

Ve svém uměleckém růstu se Šostakovič zaměřoval jednak na technickou virtuozitu, ale rozvíjel také výraznou individualitu svého interpretačního přístupu, která se však ne vždy

---

7 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 52

8 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 57

setkávala s nadšenou podporou hudebních tradicionalistů. Jeho výrazná interpretace byla kombinací vrozené emocionální zdrženlivosti, tvorbou tónu a výraznou rytmizací. Oblíbený koncertní repertoár jeho studentských let zahrnoval zejména díla Schumanna a Liszta. Souběžně s tím však do svého repertoáru zařazoval své vlastní skladby. Zároveň se vyhýbal notoricky hraným skladbám klavírní literatury a místo toho se zabýval například Beethovenovou sonátou op. 106 zvanou „Hammerklavier Sonata“. Jejím provedením na koncertě Nikolajevovy třídy na jaře roku 1922, kdy mu bylo pouhých patnáct let, si Šostakovič získal respekt za její zralou interpretaci, rytmickou preciznost a lyrickou procítěnost. Na první pohled bylo zřejmé, že na rozdíl od mnoha dalších interpretů té doby se Šostakovič vydal jinou cestou, která směřovala nikoliv od technického zvládnutí skladby až k pochopení a uchopení jejího hudebního obsahu, ale přesně naopak. Kritici jeho hru přirovnávali k malíři a k tomu, co vidí, když kreslí obraz. V jeho interpretaci posluchač zapomněl na techniku a vstoupili do duchovního obsahu hudby.

Šostakovič byl zpětně vděčný za svého bývalého učitele kompozice Maximiliana Steinberga, který mu poskytl skvělý základ, zvláště pak v harmonii. Kultivoval v něm lásku k hudbě a smysl pro estetický vkus. Není tedy překvapivé, že Šostakovič svoji první orchestrální skladbu Scherzo fis moll, která vznikla v roce 1919 během jeho studia u Steinberga, věnoval svému učiteli. Téma s variacemi B dur pro klavír zase věnoval svému druhému učiteli Nikolajevu Sokolovi. Z toho můžeme soudit, že ve svých počátcích teprve hledal svoji uměleckou identitu, která byla v té době ovlivněna tradicí vybudovanou Rimskij - Korsakovem. Šostakovič však brzy začal tento styl opouštět. Jeho muzikální obzory se rozšiřovaly, instrukce jeho pedagogů mu postupně byly spíše překážkou a učební osnovy ho svazovaly. Příčinou mohl být také zastaralý učební plán pro studenty skladby, který v té době již dlouho neprošel potřebnou reformou či modernizací.

I když si svých profesorů velmi vážil, inspiraci u nich již nehledal. Inspirační podněty stále častěji vyhledával mimo svou výuku. Stal se jedním ze členů neformálního kruhu studentských skladatelů, který uskutečňoval svá setkání mimo školu v různých kavárnách a jiných podnikách. Navzájem si hráli své skladby a prohlíželi si své partitury. Pravidelně také navštěvoval filharmonické a studentské koncerty a zřídkakdy opomenul rozšířit svoji znalost repertoáru nebo slyšet významné umělce, kteří navštívili Petrohrad. Často se také účastnil uměleckých shromáždění, kde diskutoval o hudbě s dalšími umělci, jako byli Boris Asafjev, Vladimír Ščerbakov nebo Nikolaj Malko. Tímto způsobem byl schopen zdokonalit své kompoziční techniky a načerpat inspiraci pro hudební myšlenky.

Změnu situace pro něj přinesla smrt jeho otce Dmitrije Boleslavoviče, který v únoru roku 1922 podlehl tuberkulóze. Jeho smrt byla pro rodinu těžkou ranou. Již tak velmi složitá finanční situace byla ještě horší. Šostakovičova matka byla pevně rozhodnuta poskytnout svému geniálnímu synovi stabilní domácí prostředí, které mu umožní dále rozvíjet jeho talent a odmítla Dmitrijovy vlastní pokusy o převzetí odpovědnosti za rodinu. Byla tak nucena si i bez předchozí pracovní zkušenosti najít zaměstnání. Zpočátku pracovala jako pokladník a později také jako písařka, aby zajistila děti a udržela je ve škole. Dmitrij svůj smutek vyjádřil Suitou pro dva klavíry op. 6., která je věnována vzpomínce na jeho otce. Suita byla původně určena pro samotného Dmitrije a jeho sestru Mariu. Společně skladbu uvedli například v Kruhu přátel komorní hudby 22. června 1922.

Počátkem roku 1923 si začal Šostakovič stěžovat na bolesti v krku. Později mu byla diagnostikována tuberkulóza průdušnice a lymfatické žlázy. Následkem toho byl nucen odložit svoji závěrečnou zkoušku z klavíru na konci června, krátce po jeho operaci. Navzdory tomu však svůj sólový recitál odehrál znamenitě. Na programu zaznělo Bachovo Preludium a fuga fis moll z Dobře temperovaného klavíru, Beethovenova Sonáta č. 21 C dur zvaná Valdštejnská, Mozartovy Variace C dur a Chopinova Balada č. 3. Po ukončení jeho klavírních studií bylo pro Šostakovičovu rodinu prioritou získat dostatečný finanční obnos pro jeho léčbu. Jednalo se konkrétně o cestu na jih, kde bylo přes léto vhodné podnebí a zázemí na léčbu Dmitrijovy tuberkulózy. Získat potřebné finance bylo velmi problematické, dokonce i když byl Dmitrij Boleslavovič naživu, tak museli bojovat za to, aby měli dostatek jídla v průběhu chudých let, které následovaly po revoluci roku 1917. Velké podpory se mu dostalo opět od Glazunova, který poslal naléhavou výzvu o pomoc, která varovala, že smrt tak významné osoby, jakou Šostakovič již v té době byl, by znamenala nevratnou ztrátu pro svět umění. Glazunovova podpora mu nakonec zajistila potřebné peníze a Dmitrij ve společnosti své sestry Marii odjel 20. července 1923 za léčbou do Gaspri na Krymském poloostrově.

Léčba a podnebí mělo na Dmitrije mimořádně příznivý vliv. Společně s nemocí se zlepšilo i jeho duševní rozpoložení, které bylo nejspíš zapříčiněno také jeho zamilováním. Objektem Šostakovičových náklonností byla Taťána Glivenko, dcera eminentního moskevského profesora filosofie. Tento vztah nakonec přetrval ještě řadu let a to i přesto, že ke sňatku nevedl. I když dále žili v různých městech a navzájem se viděli jen zřídka, vztah udržovali alespoň častou korespondencí. V létě roku 1926 strávili společně celý měsíc v letním sídle jejích rodičů u Černého moře. I přesto, že roku 1929 uzavřela Taťána manželství s jiným mužem, snažil se ji přesvědčit, aby opustila svého manžela a odstěhovala

se za ním do tehdejšího Leningradu. Se svým naléháním přestal až v roce 1932, kdy se jí narodilo první dítě.

Po zotavení na Krymu se opět v létě roku 1924 vrátil do Leningradu. Začal psát Trio pro housle, klavír a violoncello, které věnoval Taťáně. I po svém návratu však pravidelně trpěl nachlazením a bronchitidou. Cítil však potřebu přispívat konečně do rodinného rozpočtu. Proto složil kvalifikační zkoušku pro práci klavíristy a roku 1924 nastoupil i přes protesty jeho matky a sestry jako klavírní improvizátor v biografu. Zde vzniká rozpor v letopočtu, jelikož ve své zповědi uvádí, že se tak stalo o rok dříve. „*V roce 1923 jsem pracoval jako pianista v kině Světlá stuha, dnes se jmenuje Barikáda. Zná ho každý Leningrad'an. Nemám na to jen příjemné vzpomínky. Bylo mi sedmnáct. Měl jsem za úkol hudebně ilustrovat lidské utrpení, odehrávající se na plátně. Bylo to protivné a hrozně únavné. Těžká práce za nepatrný plat. Ale vydržel jsem kvůli odměně, i když byla směšná. Ty peníze jsme tehdy strašně potřebovali.*”<sup>9</sup>

Šostakovič vystupoval také na mnoha klavírních recitálech a koncertech, na kterých uváděl nejen skladby Beethovena, Liszta, Bacha, ale i své vlastní. Jedním z nich byl již zmíněný debut v Kruhu přátel komorní hudby, kde zazněla Suita pro dva klavíry op. 6, kterou věnoval památce svého otce. O jeho úspěších hovoří také slova hudebního kritika V. Valtera, který byl jeho koncertem ohromen a srovnával význam jeho umění dokonce i s legendárním houslistou J. Heifetzem. Tvrdil, že v Šostakovičově hře je obsažena radost, klidná důvěra a genialita. V jeho vlastních dílech zas bohatství fantazie a důvěry v sebe sama, což je o to vzácnější, ve věku pouhých sedmnácti let.

Během následujících let působil také v kinech Jas a Picadilla, ze kterých později sám odešel a své působení jakožto hráče v biografu uzavřel.

Šostakovič stále pokračoval ve studiu skladby na Petrohradské konzervatoři. Zajímavostí je, že se krátce věnoval i hře na housle. Na přelomu roku 1923 a 1924 složil tři kusy pro violoncello a klavír a v říjnu 1924 začal komponovat svou první symfonii. První pokusy však pocházejí již z roku 1923, kdy svému tehdejšímu pedagogovi Steinbergovi předložil třetí větu (Scherzo). Ten hudbu odsoudil a označil za groteskní. Šostakoviče jeho odsouzení znepokojilo, ale zároveň si uvědomoval, že Steinbergův názor byl ovlivněn konzervativní tradicí, která sahala až k Rimskému - Korsakovovi. Přes jeho kritiku Scherza mu však Steinberg doporučil v práci na symfonii pokračovat.

Začátkem prosince roku 1924 dokončil první dvě věty první symfonie. Současně se

---

9 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 53

rozhodl zkomponovat nové Scherzo. To původní z roku 1923 je uvedené v jedné z Šostakovičových konverzací jako "Důstojnické scherzo". Již v průběhu práce na první symfonii vznikaly plány na uskutečnění koncertu Šostakovičovy hudby v Moskvě. Šostakovič dokončil třetí větu symfonie v polovině ledna 1925. Byl potěšen vlastním výsledkem, nicméně podléhal záchvatům zoufalství, že jeho symfonie nikdy nebude přijata. Čtvrtá věta se nerodila snadno. Místo jejího dokončení se začal věnovat orchestraci prvních vět. V březnu téhož roku odjel Šostakovič na tři týdny do Moskvy, kde se 20. března v malé síni Moskevské konzervatoře uskutečnil koncert, jež se skládal z jeho komorních děl a komorních děl Vissariona Šebalina. Jednalo se o první veřejné uvedení jeho hudby v Moskvě. Na programu zaznělo jeho Klavírní trio op. 8, Tři fantastické tance op. 5, Tři kousky pro violoncello a klavír op. 9 a Suita pro dva klavíry op. 6, kterou hrál společně s Oborinem. Jeho hudba však byla přijata spíše vlažně.

Navzdory vlastnímu zklamání z veřejného přijetí jeho hudby nebyla jeho návštěva Moskvy zbytečná. U některých lidí si přesto získal respekt a v neposlední řadě získal také nové, vlivné přátele. Nejvýznamnějším z nich byl Boleslav Jaworski, teoretik, klavírista a pedagog, který byl znám svými neobyčejnými uměleckými názory a pohrdáním akademickou rutinou. V následujících letech byl Šostakovičovým přítelem a mentorem. Jaworski mu také pravděpodobně také dodal povzbuzení k dokončení poslední věty symfonie. Tu Šostakovič dokončil po svém návratu do Leningradu. Dne 6. května 1925 přednesl nezorchestrovanou verzi pro dva klavíry společně se svým přítelem Pavlem Feldtem. Mezi profesory byli přítomni Steinberg a Glazunov společně s ostatními profesory a studenty skladby.

Reakce se lišily. Šostakovič poté prohlásil, že se Glazunovovi nelíbila třetí a čtvrtá věta, ale celkově byla jeho symfonie dobře přijata. Sám Šostakovič byl se svou prací spokojen, obzvláště pak se čtvrtou větou (Finale). V červnu se Šostakovič snažil o dokončení orchestrace. I přes některé tvůrčí neshody stále těžil z odborných znalostí a praktických rad týkajících se orchestrace. Jeho skepticismus k příliš tradičnímu chápání kompozice Steinberga a Glazunova nijak nezmenšil jeho respekt k jejich muzikantství a kvalitám v orchestraci. I Steinberg byl spokojen spíše s prvními dvěma větami, ale méně již s třetí a u čtvrté věty dokonce Šostakovičovi doporučil změnu tempa. Šostakovič byl však o svém díle přesvědčen a věřil, že pochybnosti o správnosti jeho volby tempa může přesvědčit pouze živé provedení skladby. Oficiální datum dokončení první symfonie je datováno na 1. července 1925. Chvály se mu nakonec dostalo i od jeho pedagoga Steinberga, který ve svém posudku vyjádřil, že byl Šostakovič neobvykle svědomitým a pilným studentem a zároveň jej označil za

nepochybně nejnadanějšího představitele mladé generace skladatelů Leningradu. Odborná veřejnost se shoduje, že Symfonie fis moll je silně ovlivněna Šostakovičovými tehdejšími vzory, kterými byli například Igor Stravinskij a Arnold Schönberg. V případě Stravinského zde můžeme již v úvodu první věty postřehnout inspiraci v opeře „Petruška“. Z Schönbergových skladeb pak hlavně „Pierrot lunaire“, tedy z díla, které Šostakovič velmi obdivoval.

Premiéra se uskutečnila 12. května 1926 ve Velkém sále Leningradské filharmonie. Taktovky se ujal Nikolaj Malkov. Premiéra byla obrovským úspěchem a to dlouho předtím, než se práce stala celosvětově uznávanou. Později ji provedla řada věhlasných dirigentů jako byli Walter, Toscanini a Klemperer. Alban Berg napsal dokonce laskavý dopis plný uznání. Šostakovič sám označil premiéru jako "druhé narození". Sovětský svaz objevil svou první mezinárodní hvězdu, první, která byla vyškolená výhradně novým systémem.

Datum jeho triumfálního debutu jakožto symfonického skladatele (12. května 1926) se stalo pro Šostakoviče výročím, které si připomínal po zbytek svého života.

## 2.2 Získávání věhlasu a první tvůrčí útlak

*„Nepamatuji si proč teď, ale po určité krátkou dobu po dokončení konzervatoře jsem byl náhle strašně zděšen, protože jsem měl obavy z povolání skladatele. Byl jsem ze svých skladeb rozčarován. Zničil jsem téměř všechny mé rukopisy. Teď je mi to líto, protože mezi spálené rukopisy byla mimo jiné i opera „Cikáni“ na téma Puškinovy básně.“<sup>10</sup>*

V týdnech, které následovaly po jeho velkém debutu, se kromě tvůrčí krize dostavilo i vyčerpání. Šostakovič toužil odcestovat do Anapy, kde by si mohl odpočinout a opět nabrat síly. To mu bohužel neumožnila jeho stále špatná finanční situace. Začal psát klavírní koncert, ale brzy od něj upustil. Byl znechucen a prohlásil, že čeká na „inspiraci ze shora“. Začátkem července 1926 odešel Šostakovič do Charkova, kde Malkov zařídil představení jeho první symfonie pro letní parkový koncert s rezidenčním orchestrem. Zároveň byl přizván rovněž jako sólista na provedení 1. Klavírního koncertu Petra Iljiče Čajkovského. Jednalo se o Šostakovičovo první velké koncertní turné. Šostakovič byl však nešťastný z podmínek, které první koncert doprovázely. Při první zkoušce jeho symfonie zjistil, že orchestr je složen z hráčů nevalné úrovně a jsou vedeni špatným koncertním mistrem. Dalším důvodem k obavám bylo také nekvalitní piano, které bylo pro něj připraveno.

---

10 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 58

Koncert, který konal 5. července, byl pro Šostakovič ponižující zkušeností. Kromě špatného provinčního orchestru a venkovní akustiky koncert probíhal v nedůstojné atmosféře. Při Malkovově vstupu na pódium se k velkému pobavení publika začal ozývat štěkot psů. Koncert mu však zajistil peníze, které v té době velmi potřeboval. Tato zkušenost Šostakoviče donutila uvažovat o návratu do světa „hudební prostituce“, i když věřil, že se do něj po zkušenostech, které nabyl jako hráč v biografech, již nikdy nevrátí. Obavy jej však záhy opustily. Po následujícím koncertě dne 12. července, kde zazněl stejný program, byl Šostakovič spokojen s tím, jak hrál. Jeho úspěch mu vynesl další koncertní nabídky. 15. července tak Šostakovič na koncertě v Charkově provedl některá díla Ference Liszta a řadu jeho vlastních skladeb (Fantastické tance, Klavírní trio atd.)

20. října 1926 Šostakovič dokončil svoji první klavírní sonátu. Když ji ukázal Steinbergovi, již předvídal jeho nesouhlas s modernistickým charakterem skladby. Premiéra klavírní sonáty op. 12 se uskutečnila v prosinci na koncertě v Malé síni Filharmonie. Koncert proběhl pod záštitou leningradského Sdružení současné hudby. O týden později pak skladba zazněla v Kruhu přátel komorní hudby.

Šostakovič i nadále pokračoval ve studiu jako posluchač postgraduálního programu na Leningradské konzervatoři. Získal malé stipendium. Na podzim roku 1926 se také začal věnovat pedagogické činnosti. Dvakrát týdně vyučoval soukromě kompozici. I nadále pokračoval jako aktivní hudebník, a to jako sólista a korepetitor. Jedním z jeho nejvýznamnějších partnerství bylo se zpěvačkou Lidií Virlanovou. 12. prosince téhož roku vystoupil jako jeden z klavíristů v ruské premiéře baletu „Svatba“, jež byl dílem Igora Stravinského. V lednu roku 1927 se Šostakovič zúčastnil mezinárodní klavírní soutěže Fryderyka Chopina, jako jeden z pěti vybraných zástupců Sovětského svazu. V období 20. let bylo pro hudebníky v Sovětském svazu obrovskou odpovědností zastupovat svoji zemi na tak prestižní soutěži. Případný neúspěch mohl mít pro umělce zdrcující následky, které mohly ukončit slibně zahájenou kariéru. I když Šostakovič nebyl považován za jednoho z nejvýraznějších kandidátů a na přípravu měl méně než měsíc, dosáhl zde významného výsledku. Postoupil do finálového kola mezi osm nejlepších účastníků. Zde provedl Chopinův klavírní koncert za doprovodu orchestru. Jeho vystoupení mělo ohromný úspěch, i přesto však nedosáhl na stupně vítězů. Bylo mu uděleno čestného uznání. Tato soutěž však měla pro Dmitrije i jiný význam. Umožnila mu jet do zahraničí. Cestování a poznávání nových míst pro něj bylo velkým zdrojem inspirace.

Před svým odjezdem do Varšavy musel Šostakovič podstoupit překážku v podobě



zkoušky z Marxistické metodiky, jež byla součástí nově reorganizovaného učebního plánu na konzervatoři. Po oznámení termínu zkoušky koncem prosince napsal Šostakovič dopis svému příteli Javorskému. Cítil jistě, že selže a obával se ztráty stipendia i svého označení za politicky nespolehlivého. Jak sám Šostakovič později vyprávěl, zkouška byla provedena ústně pro skupinu pěti studentů. Studenti byli požádáni, aby vysvětlili rozdílné postoje děl Chopina a Liszta, a to na základě sociologického a ekonomického aspektu. Následovala odpověď jednoho ze studentů, která vyvolala dlouhé záchvaty hysterického smíchu ze strany Šostakoviče a dalšího spolužáka. Šostakovič byl ze zkoušky vyloučen, načež mu po odvolání a přezkoumání bylo následující den umožněno zkoušku zdárně složit.

Po Chopinově soutěži ve Varšavě byl uspořádán koncert, na kterém se společně s Šostakovičem představil také Lev Nikolajevič Oborin, jež byl vítězem této soutěže a také Šostakovičovým přítelem. Vedle děl Chopina a Beethovena zde Šostakovič uvedl také svoji klavírní sonátu. Koncert sklidil obrovský úspěch a jeho sonáta byla diváky srdečně přijata. Honorář z tohoto koncertu poskytl Šostakovičovi prostředky k realizaci tajné cesty do Berlína, kde strávil týden společně s Oborinem. Bohužel jim ale nezbyl čas ani peníze pro návštěvu Vídně.

23. února se Šostakovič osobně seznámil se Sergejem Prokofjevem, a sice den po sólovém recitálu Prokofjeva, kterého se Šostakovič zúčastnil. Stalo se tak na shromáždění mladých skladatelů, které uspořádal Vladimír Ščerbakov na počest Prokofjeva. Mladí skladatelé měli možnost představit významnému skladateli svá vlastní díla. Šostakovič zde zahrál svou nedávno složenou klavírní sonátu. Prokofjev následně zaznamenal ve svém deníku: „Šostakovič, velmi mladý muž, který není jen nadaným skladatelem, ale také výborným pianistou. Jeho sonáta začíná živým dvoudílným kontrapunktem ve stylu Bacha. Ve druhé větě, která následuje bez přestávky, je harmonický styl poměrně mírný. Melodie ve třetí větě je pěkná, ale poněkud rozptýlená a také příliš dlouhá. Andante se změní na rychlé finále, které je ve srovnání se zbytkem neúměrně krátké. Presto je však jeho hudba mnohem živější a zajímavější, než těch ostatních“<sup>11</sup>

Šostakovič zaznamenal, že ho Prokofjev požádal, aby začal hrát některé pasáže sonáty pomaleji, protože příliš rychlé tempo může bránit v pochopení hudby. Nikolajev později Šostakovičovi řekl, že si Prokofjev jeho sonátu oblíbil zejména pro první větu, kde zpozoroval inspiraci v jeho vlastní hudbě.

---

11 WILSON, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994, s. 45

Koncem března byl Šostakovič pozván do Státní vydavatelské hudební sekce, kde mu byla předložena nabídka na složení symfonie na počest desátého výročí Velké říjnové revoluce. Šostakovič tak byl nucen složit dílo, které by mělo sloužit státní propagandě. Zakázka před něj postavila nelehký úkol. Musel se vypořádat s vlastní nechutí k napsání díla podpořenou špatnou kvalitou veršů Alexandera Bezymenského a najít v sobě ryze hudební motivace k jeho napsání. Šostakovič považoval verše opěvující socialistické ideály za odpudivé a měl obavy, zda je dokáže zhudebnit. Rozhodl se tedy dílo využít k hledání nových prostředků a využití svých hudebních myšlenek k experimentování se symfonickým cyklem. „*Dmitrij Dmitrijevič chtěl napsat opus, který by plně vyjadřoval myšlenky, pocity lidí těch dob a popsat atmosféru života v Rusku dvacátých let. Vliv západních a ruských avantgardních tendencí je také cítit v nové, Druhé symfonii (původně revoluční Kantátě). Velký vliv na hudební myšlenky Druhé symfonie tvořily také ideje urbanismu a industrialismu - odvětví konstruktivismu. Ve dvacátých letech byla Druhá symfonie odsouzena řadou negativních kritik, ale dnes představuje zajímavý dokument, popisující myšlenky mladého Dmitrije Šostakoviče a jeho snahy o vytvoření nové stavby symfonického díla.*“<sup>12</sup>

Stavba symfonie byla na tehdejší dobu natolik atypická, že byla v některých zdrojích formálně označována jako symfonická báseň. V dalších zdrojích můžeme nalézt její podtitul „Říjnová“, tento název však sám Šostakovič odmítl. Zajímavostí může být, že vznik symfonie ovlivnila také Šostakovičova vzpomínka, kdy byl svědkem zabití chlapce během výše zmíněného povstání. On sám ale uvedl, že se zde snažil hlavně „vykreslit“ patos boje a vítězství. Po dokončení díla byl Šostakovič pyšný na technickou zdatnost, kterou v tomto díle ukázal. Oficiální premiéra byla provedena 6. listopadu roku 1927 orchestrem Státní akademické filharmonie opět pod vedením dirigenta Malkova, jež se inscenace ujal i v Moskvě. „*Symfonie, zkomponovaná na bombastické verše komsomolského básníka Alexandra Bezymenského, znamenala spolu s dalšími díly Šostakovičův obrat k avantgardě. Skladatel v partituře užil tovární sirénu, ovšem podotkl, že ji lze nahradit unisonem lesních rohů, trubek a trombónů.*“<sup>13</sup>

Šostakovič byl spokojen s veřejným přijetím. Kritici reagovali velmi pozitivně. Při opakovaném představení 26. listopadu publikum dokonce reagovalo bouřlivým potleskem.

Dne 12. června 1927 Šostakovič oznámil Javorskému, že jakmile dokončí svou symfonii, zamýšlí pracovat na opeře, jejíž libreto mělo vzniknout na základě povídky

---

12 TYSHKO, Konstantin. *Symfonická tvorba D. D. Šostakoviče: do roku 1936*. Brno, 2014.

Diplomová práce. JAMU, s. 9

13 VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s.24

Nikolaje Gogola, která vyprávěla příběh, v němž lazebnický mistr najde v rozkrojeném chlebu při snídani cizí nos. „Převod rozkošaté povídky do libreta byl sám o sobě jedinečný výkon; libretisté byli čtyři, kromě skladatele Jevgenij Zamjatin, Grigorij Jonin a Alexander Prejs (který se později podílel i na libretu *Lady Macbeth*). Šostakovičova opera je jedním z příkladů proměny estetiky operního divadla. Dynamičnosti nové doby měl odpovídat neustálý pohyb, proměnlivost, nestálost. Statičnost operních hrdinů, pějících árie, ani divadelně neakční wagnerovský symfonický proud už nebyly pro tuto generaci použitelné. „<sup>14</sup>

První dva akty zazněly nejprve před uměleckou radou Leningradské opery. Opera byla přijata pro produkci v Malém operním divadle. Premiéra byla původně naplánována na období v sezóně 1928 - 29. Moskevské Velké divadlo operu také přijalo. Vedení divadla najalo Meyerholda, aby tuto produkci zinscenoval, ale došlo k opakovanému odložení. Oficiální premiéra se konala 18. ledna 1929 v Malém divadle v Leningradě pod vedením dirigenta Samuila Samosuda a divadelního režiséra N. Smoliče.

V době, kdy pracoval na své První symfonii, navázal Šostakovič nejbližší přátelství svého života s Ivanovičem Sollertinským. Sollertinský byl obdařen mimořádným intelektem a měl velkou vášeň pro hudbu. Měl fenomenální paměť a jeho odbornost sahala od filozofie přes lingvistiku, jazyky, starověká a moderní umění k dějinám literatury. Přednášel o těchto disciplínách na akademických institucích v Leningradu. Ačkoliv nebyl profesionálním muzikantem, měl o hudbu veliký zájem a navštěvoval mnohé koncerty. Od poloviny dvacátých let se začal prosazovat jako jeden z nejuznávanějších kritiků v Leningradu. Zpočátku se soustředil na divadlo a balet a následně, zejména po jeho seznámení se Šostakovičem, se více zaměřil na symfonickou literaturu a muzikálové divadlo. Od roku 1929 působil jako řečník a uvaděč koncertů v Leningradské filharmonii. Fungoval také jako vlivný umělecký poradce v hudebním divadle v Leningradu.

Přátelství mezi ním a Šostakovičem vzniklo na jaře roku 1927. Tím, kdo je údajně seznámil, byl Nikolaj Malko. Seznámení proběhlo na narozeninové oslavě 4. května 1927. Šostakovič ve své výpovědi uvedl tuto vzpomínku: „Bylo málo hostů, možná čtyři, včetně Sollertinského a mě. Náš výborný hostitel nás držel až pozdě do večera a Sollertinský a já jsme šli společně domů. Během rozhovoru se ukázalo, že jsem neznal ani jeden cizí jazyk, zatímco on neuměl hrát na klavír. Příští den mi Sollertinsky dal svou první lekci v němčině a já mu dal lekci klavíru.“<sup>15</sup> Šostakovič sice němčinu nikdy nezvládl, ani Sollertinsky se nenaučil

14 REITTEREROVÁ, Vlasta. *Dmitrij Šostakovič: Nos* [online]. 2011, 1 [cit. 2017-07-11]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/dmitrij-sostakovic-nos.html>

15 WILSON, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, N.J.: Princeton University

hrát na klavír, ale vybuďovalo se mezi nimi silné přátelství. „*Sollertinsky nás přišel navštívit každý den ráno a zůstal až do večera. Ve dnech, kdy jsme se nemohli setkat, jsme si navzájem psali. Vždy jsem se snažil rozšířit si můj pohled na svět . Sollertinsky kultivoval můj zájem o hudbu, jak se říká "od Bacha až po Offenbacha."*“<sup>16</sup>

Po premiéře opery následovalo období, kdy se Šostakovič věnoval převážně psaní užitkové hudby k divadelním představením. Byl také najat, aby skládal hudbu, která doplní konkrétní němé filmy. Byl nucen spolupracovat s průměrnými dirigenty a s řadou divadelních klavíristů. Tento způsob práce Šostakovičovi nevyhovoval, nebyl však jeho svobodnou volbou. Příčinou byla také změna přístupu ze strany státu směrem k umělcům. „*Koncem dvacátých let libánky umělců se sovětskou vládou skončily. Ta nyní požadovala podrobení a disciplínu. Aby si zachovali přízeň, aby dostávali závazky a mohli klidně žít, museli se umělci navléknout do státního mundúru a dřít pro stát. Šostakovič jako mladý snaživý skladatel nějakou dobu přání mecenášů plnil, když však ve své práci dosáhl určité zralosti, bylo pro něj stále obtížnější podřídit se jednoduchým, přímým požadavkům vrchnosti.*“<sup>17</sup>

Šostakovičovi byla posléze předložena nabídka na složení hudby k novému sovětskému filmu „Nový Babylon“. Šostakovič se zavázal, že dodá klavírní výtah do 1. února 1929 a konečnou podobu do 1. března 1929. Honorář činil 2000 rublů. Při premiéře však došlo k problémům. Projekce filmu byla zpomalená a zvukový doprovod se nepodařilo uspořádat. Tato nehoda však nezabránila pozitivním ohlasům na hudbu samotnou, jež byla shledána jako mimořádně expresivní a zajišťující působivé vyznění filmu.

Během prvních dvou měsíců roku 1929 začal Šostakovič s vyučováním na Leningradském choreografickém učilišti, a to jako instruktor hudební teorie. Stále také vystupoval jako koncertní pianista, například při provedení Prokofjevova Prvního klavírního koncertu s Leningradským filharmonickým orchestrem. V létě se pustil do práce na své Třetí symfonii „Prvomájová“, kterou zkomponoval během šesti týdnů. Jednalo se o experimentální jednověté dílo, zakončené sborovou částí. Prvního provedení se dočkal až v roce 1931.

Během kulturní revoluce konce dvacátých a počátku třicátých let nebyl Šostakovič závislý pouze na jediné instituci, což se ukázalo jako štěstí. Vyjednal kontrakty k poskytování hudby na zakázku s širokou škálou divadel (hudebních i dramatických) a filmových projektů. Jeho koncertní vystoupení přinesla také nezanedbatelné příjmy. Jeho přizpůsobivost mu pravděpodobně pomohla vyhnout se ztrátě práce, což se stalo mnohým jeho kolegům.

---

16 WILSON, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994, s. 63

17 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s.24

Dokonce i při ne zcela kladném přijetí opery Nos byli proletářští kritici schopni chválit Šostakovičův příspěvek v jiných hudebních oblastech. Jednalo se zejména o jeho spolupráci s TRAM. TRAM bylo Leningradské divadlo, které bylo založeno v roce 1925 Michaiilem Sokolovským. Jeho členy byly amatérské dramatické skupiny mladých pracovníků, kteří v továrně prezentovali aktuální scény, písně a tance. Jednotlivým tématem produkcí byla bezprostřední témata a každodenní život.

Pro Šostakoviče tato spolupráce představovala také obranu vůči náporu proletářských hodnot. Sám se však následně zasadil o změnu uměleckých poměrů v Sovětském svazu. Nebyl spokojený s kvalitou hudby v divadelním světě a nejspíš následkem toho sám prožíval umělecky méně kreativní období. Došel k uvědomění, že výsledky jeho práce z období od roku 1929 - 1931 čítá převážně díla, která byla napsána na zakázku pro film a divadlo. Jen jeho Symfonie č. 3 mu připadala jako umělecky hodnotný příspěvek k vývoji sovětské kultury. Rozhodl se povolat skladatele, po kterých požadoval, aby se nepodřizovali divadelním institucím a přijali zodpovědnost za celkovou uměleckou podobu svých děl, která komponovali pro scénu. Šostakovičova výzva k tomu, aby se skladatelé uvolnili z divadla, byla vnímána jako zřeknutí se kolektivního principu. Tato výzva byla následně vyslyšena. Došlo k uvědomění si, že jen v tvůrčí svobodě je možné vytvořit nádherné skladby, které přetrvávají do budoucnosti. Šostakovič analyzoval nezdravou situaci v sovětském hudebním životě a následně bylo dosaženo řešení. Komunistická strana vyzvala k likvidaci proletářsko umělecké organizace a „posvětila“ konsolidaci všech sovětských spisovatelů, skladatelů a jiných umělců do sjednocených tvůrčích organizací. Šostakovič přivítal rozhodnutí s úlevou a nadšením. V pramenech se uvádí, že se po tomto zásahu kreativní atmosféra v Sovětském svazu výrazně zlepšila.

Na podzim roku 1930 začal pracovat na nové opeře. Při výběru námětu na libreto nehledal mezi díly soudobých ruských autorů, ale použil ruskou literaturu devatenáctého století. Předlouhou se stalo dílo Nikolaje Leskova z roku 1864, Lady Macbeth Mcenského újezdu. S komponováním začal 14. října 1930. Práce na opeře trvala déle než dva roky. Dílo následně věnoval své nastávající nevěstě Nině Varzar. Lady Macbeth se velmi liší od jeho předchozí opery Nos. Základem této rozdílnosti bylo jeho přesvědčení, že by druhá opera měla být více zpěvná. Pěvecké části Lady Macbeth jsou velmi lyrické. Sám se následně vyjádřil, že věnoval velkou pozornost dosažení zpěvnosti a melodičnosti každé části opery. Orchester zde neplní pouze funkci doprovodu, ale má vůdčí roli společně se zpěváky. *„Provedení opery se chystala ve dvou divadlech najednou. V Hudebním divadle V. I.*

*Němroviče - Dančenka v Moskvě a v Malém operním divadle v Leningradu. Na obou se autor aktivně podílel. Scénické zkoušky začaly probíhat v druhé polovině roku 1933. Premiéra v Malém operním divadle v Leningradu proběhla 22. ledna 1934 pod taktovkou S. Samosuda a v Hudebním divadle V. I. Němroviče - Dančenka 24. ledna zařizeni G. Stoljarova. Obě provedení v Sovětském svazu, i pozdější provedení na Západě, byla velmi úspěšná. V průběhu dvou let se jenom v Leningradu hrála celkem třiaosmdesátkrát (v Moskvě proběhl téměř stejný počet repríz), což svědčí o velkém zajmu veřejnosti o skladbu..“<sup>18</sup>*

Mimořádný úspěch opery však nezabránil kritice, která se na Šostakoviče snesla roku 1936. Dne 26. ledna téhož roku se Stalin společně se svým doprovodem zúčastnil provedení opery, z divadla však odešel ještě před koncem představení. Dne 28. ledna 1936 byla sovětská umělecká komunita ohromena. V „Pravdě“ vyšla kritika, která však nebyla pochvalná, jako ty předchozí, ale naopak velmi negativní. Článek nesoucí název „Chaos místo hudby“ odsoudil operu jako formalistické, hrubé a vulgární dílo. V jeho důsledku příjmy za provedení klesly zhruba o tři čtvrtiny. Dokonce i sovětské hudební kritici, kteří chválili operu, byli nuceni prohlásit v tisku, že se jim nepodařilo odhalit všechny její nedostatky. V článku je však rovněž uvedeno, že Dmitrij Šostakovič nepostrádá talent a je schopný hudbou vyvolat silné pocity. Tato poznámka zřejmě souvisí se Stalinovým kladným ohodnocením sovětské filmové tvorby, ke které Šostakovič komponoval hudbu. „*Ty filmy tehdy slavily velké úspěchy, a to nejen v Sovětském svazu, ale i u levicově orientované inteligence na západě. Dnes si na ně sice už sotvakdo vzpomene, ovšem to, co z nich přežilo nejdéle, je Šostakovičova hudba.*“<sup>19</sup>

Článek v „Pravdě“ odstartoval negativní kampaň vůči Šostakovičovi a jemu podobným skladatelům. Velmi podstatným se stalo slovo formalismus, jež značí ulpívání na formální stránce věci bez zřetele k vnitřnímu obsahu nebo dopadu. Za formalisty byli v Sovětském svazu označováni umělci, kteří se znelíbili režimu či Stalinovi. „*Bývalo to naprosto svévolné obvinění, avšak pro obžalovaného znamenalo záhubu*“<sup>20</sup> Toto označení se nevyhnulo ani samotnému Šostakovičovi. „*Po článku o chaosu byl Šostakovič naprosto zoufalý, měl blízko k sebevraždě. Ustavičné čekání, že bude zatčen, ho ničilo. Téměř čtyři následující desetiletí, až do své smrti, se považoval za rukojmí, za odsouzenec. Strach byl tu větší, tu menší, nikdy však zcela nezmizel. Celá země se stala obrovským vězením, z něhož nebylo úniku.*“<sup>21</sup>

18 VYHLÍDALOVÁ, Zuzana. *Violoncello v díle Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče*. Brno, 2014.

Diplomová práce. JAMU, s. 13

19 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s.34

20 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 30

21 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 30

Šostakovič hledal útěchu v kompozici. Jak sám později uvedl, úřady se ho snažily přesvědčit, abych „učinil pokání“ a veřejně se omluvil. On však odmítl a místo omluvy se pustil do psaní své Čtvrté symfonie, s jejímž komponováním začal již v listopadu 1934, ale dočasně práci na díle odložil. Datum dokončení Symfonie č. 4 je datováno na 20. května 1936. Čtvrtá symfonie vychází z post-Beethovenovské tradice a je zřetelně ovlivněna také Mahlerem. *„Hrozící represálie přiměly Šostakoviče k tomu, že odložil premiéru Čtvrté symfonie, kterou dokončil v roce 1936. Měl strach znovu pokoušet osud. První provedení se konalo o čtvrt století později. Po všechna léta skladatel trpělivě snášel zprávy v tisku, že nezveřejnil symfonii proto, že s ní není spokojen. Dokonce ten nesmysl sám přizívoval. Ale když se symfonie ještě jednou před uvedením zkoušela, nezměnil jedinou notu. Dirigentovi, který navrhoval několik zkrácení, kategoricky odpověděl: Jen to spolkněte. Spolkněte to!“*<sup>22</sup> Prvního provedení se symfonie dočkala až 30. prosince 1961. Premiéry se ujala Moskevská filharmonie pod vedením dirigenta Kondrašina. *„Čtvrtá symfonie zaznamenala úžasný úspěch, stejně jako znovu uvedení jiných, dlouho zakazovaných děl. Jeho hudba ve zkoušce času obstála“*<sup>23</sup>

Roku 1936 se Dmitrijovi a jeho ženě Nině narodila dcera Galja a o dva roky později také syn Maxim. Šostakovič převzal odpovědnost za otcovství mimořádně vážně. Proto i přes chválu jeho známých, kterým svou novou symfonii představil, v něm narůstaly obavy a úzkost. Jeho příjmy, počty provedení jeho děl a koncertní vystoupení prudce klesly následkem kampaně, která měla za účel jej poškodit. 10 až 12 tisíc rublů měsíčního příjmu kleslo na 2 až 3 tisíce, přičemž jeho výdaje se kvůli rodině navýšily. Rokem 1936 také začalo pro Šostakoviče období, ve kterém řada jeho přátel a příbuzných byla uvězněna či zabita.

### 2.3 Předválečné a válečné období

Dokončení Páté symfonie d moll je datováno na 20. července 1937, jen tři měsíce poté, kdy Šostakovič začal s jejím komponováním. Veřejná premiéra se odehrála 21. listopadu 1937 v provedení Leningradské filharmonie. Taktovky se ujal Jevgenij Mravinskij. Význam této příležitosti byl zřejmý všem. Šostakovič upadl v nemilost a na premiéře jeho nového díla závisel jeho osud. *„Když dozněly poslední tóny, rozpoutalo se běsnění, jaké se později opakovalo skoro při všech premiérách Šostakovičových velkých děl. Mnozí plakali. Blázen*

22 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 30

23 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 31

*boží vyslovil nahlas to, čím se v duchu zaobírali všichni, zobrazil ve své hudbě upřímného, myslícího člověka, který musí činit zásadní rozhodnutí pod obrovským morálním tlakem. Celá symfonie neuroticky pulzuje. Skladatel horečně hledá východisko z labyrintu a ve finále, řečeno slovy jednoho sovětského skladatele, se znovu ocitne v plynové komoře myšlenek. To není hudba, to je proud vysokého napětí, nervózní elektrina, poznamenal dojatě jeden posluchač Páté symfonie, která je dodnes nejobdivovanějším Šostakovičovým dílem.“<sup>24</sup>*

Premiéra zaznamenala obrovský úspěch. Výpovědi svědků uváděly, že ženy i muži nezakrytě plakali v průběhu Larga. Na závěr provedení následoval bouřlivý potlesk, jež ukazoval pobouření publika nad předešlým „očeňováním“ skladatele. V životě Šostakoviče to znamenalo velký předěl. Hudební kritici, včetně těch, kteří jej již dříve obvinili z formalismu tvrdili, že se poučil ze svých chyb a stal se pravým sovětským umělcem. V novinových článcích vycházelo, že to byla Šostakovičova kreativní odpověď na kritiku. I skladatel Dmitrij Kabalevskij, který byl mezi těmi, kdo se od Šostakoviče dříve distancovali, jeho Pátou symfonií velmi ocenil. *„Symfonie ukázala, že Šostakovič mluví za celou svou generaci, a tak se na celá desetiletí stala jakýmsi symbolem. Na Západě v sobě skladatelovo jméno skrývalo alegorický podtón jak pro pravici, tak i pro levici. Pravděpodobně žádný jiný skladatel této generace se nechtěně neocitl v tak výrazné politické roli. Šostakovič také oživil vymírající formu symfonie. Byla pro něj ideální formou, jak vyjádřit city a myšlenky, jimiž žil.“<sup>25</sup>*

V roce 1937 byl Šostakovič jmenován pedagogem kompozice na Leningradské konzervatoři společně se svým přítelem Sollertinským. I když některé zdroje uvádějí, že Šostakovič do funkce vstoupil až na podzim roku 1937, pravděpodobně začal s výukou již na počátku tohoto roku. Pozice pedagoga mu opět zajistila stabilní příjem a zlepšení životních podmínek. V průběhu léta roku 1938 zkomponoval svůj Smyčcový kvartet číslo 1 C dur. Smyčcový kvartet, jakožto komorní dílo, které oproti symfonii neprovázelo tak velké očekávání, poskytlo Šostakovičovi mnohem více prostoru k experimentování. Mohl zde použít nápady, které by v jeho situaci byly v symfonii nepřijatelné. *„Začal jsem jej psát bez zvláštních myšlenek a očekávání. Myslel jsem si, že z toho nic nevzejde. Koneckonců, kvartet je jednou z nejtěžších hudebních forem. Napsal jsem první stránku, jen jakýsi náčrt, nebo cvičení bez předem promyšleného záměru. Bylo pro mě pravidlem, že jsem dost často psal věci, které jsem nechtěl zveřejnit. Ale pak mě práce na kvartetu zaujala a poměrně rychle*

---

24 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 32

25 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 32



*jsem ho dokončil.*“<sup>26</sup>

Roku 1939 byl Šostakovič jmenován profesorem. Na Leningradské konzervatoři Šostakovič působil až do roku 1941, kdy došlo k obléhání Leningradu německými vojsky. Po vypuknutí války zůstal se svou rodinou zpočátku v Leningradě. Snažil se stát se členem lidové domobrany, ale byl odmítnut kvůli špatnému zraku. Stal se alespoň dobrovolníkem v hasičském družstvu, přičemž hlídkoval na střeše Leningradské konzervatoře. „*Bylo však potřeba věnovat se i normálnímu činnosti a tak spolu s hercem N. Čerkasovem vedli Divadlo lidové domobrany. Byl zařazen jako vedoucí hudební složky.*“<sup>27</sup>

V prosinci roku 1941, během obléhání Leningradu, Šostakovič dokončil první tři věty své Sedmé symfonie C dur. Poté byl i s rodinou evakuován do Kujbiševa, kde dopsal poslední větu. Dílo mělo být původně zasvěceno památce Vladimira Iljiče Lenina, Šostakovič se ale později rozhodl věnovat symfonii městu, proto je Sedmá symfonie známa jako Leningradská.

Šostakovič později mluvil o letech chvály jako o období, v němž se mu konečně otevřela možnost být hudebně autentický. „*Je smutné o tom mluvit, smutné a nepříjemné, ale nutné, protože chci setrvat u pravdy. A pravdou je, že mi válka pomohla. Válka přinesla nevýslovné utrpení a bídu. Život se stal nesmírně těžkým. Všude nekonečně mnoho zármutku, nekonečné potoky slz. Ale před válkou to bylo ještě těžší, protože každý byl se svou bolestí sám. Už před válkou neexistovala v Leningradu rodina, která by o někoho nepřišla. O otce, o syna, a když to nebyl člen rodiny, tak blízký přítel. Každý pro někoho plakal, ale musel plakat potichu, pod příkrývkou. Nikdo jiný si toho nesměl všimnout. Každý se bál každého. Zármutek nás drtil a rdousil. Rdousil všechny, i mě. Musel jsem ho převést do hudby. Cítil jsem to jako svůj dluh a povinnost. Musel jsem napsat rekviem za všechny ty, kteří zahynuli, za všechny umučené. Musel jsem vylíčit tu strašlivou ničivou mašinérii a protestovat proti ní... Před válkou kritici vypočítávali, kolik symfonií jsem napsal v dur a kolik v moll. I to bylo skličující a ochromující. Pak přišla válka. Utajovaný, osamělý zármutek se stal zármutkem všech. Smělo se o něm mluvit, smělo se veřejně plakat, veřejně oplakávat mrtvé. Lidé se už nemuseli bát slz. Pomalu se učili vyjadřovat svůj zármutek. Měli na to i dost času - celé čtyři roky. Tím těžší to bylo pak, když se po válce zas všechno rychle změnilo. Tehdy jsem uložil řadu velkých prací do psacího stolu, ležely tam dlouhá léta... Nejen já jsem vděčil válce za to, že se můžu vyjádřit. Všichni to tak cítili. Duchovní život, který před válkou zcela uschl, znovu rozkvetl,*

---

26 WILSON, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994, s. 124

27 VYHLÍDALOVÁ, Zuzana. *Violoncello v díle Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče*. Brno, 2014. Diplomová práce. JAMU, s. 18

*bujně a naplno... Mnozí si nejspíš mysleli, že jsem po své Páté symfonii znovu ožil. Ne, život pro mě začal až Sedmou. Vznikla za války, kdy spolu lidé zas mohli mluvit. Měli jsme to moc těžké, přesto se nám dýchalo lehčeji.* <sup>28</sup>

Dne 5. března 1942 se v Kujbiševu konala premiéra. Sedmá symfonie byla vysílána nejen v celostátním rádiu, ale přenášela se i do zahraničí. Jednalo se o mimořádnou hudební událost. Sedmá symfonie překonala všechna očekávání. Pro svou délku (přibližně 80 minut) byla hrána s přestávkou po první větě. Ve válce proti fašismu se stala symbolem, který měl přesah do celého světa. Premiéra v Moskvě proběhla 20. března 1942. Téhož roku zazněla premiéra také na festivalu v San Francisku, a to pod vedením světoznámého dirigenta Artura Toscaniniho. Následně se Šostakovičovi dostalo uznání i od samotného Stalina. Dne 11. dubna 1942 bylo zveřejněno oznámení, že Šostakovič získal za svoji Sedmou symfonii Stalinovu cenu a titul umělce SSSR.

Na jaře roku 1943 se Šostakovič společně s rodinou přestěhoval do Moskvy. V Moskvě začal s komponováním Symfonie č. 8. Práci zahájil na začátku července a první větu dokončil 3. srpna, druhá a třetí věta pak byla dokončena v Ivanově ve dnech 18. a 25. srpna. Dne 9. září napsal svému příteli Sollertinskému, že jeho osmá symfonie je dokončena. Její premiéru již neprovázela tak velká očekávání a propagace, jako tomu bylo u Symfonie č. 7. Na rozdíl od Sedmé symfonie v ní nejsou vyjádřeny žádné konkrétní události. Vyjadřuje pouze myšlenky a zkušenosti. Jak on sám tvrdil, byla dílem jeho zvýšené kreativity a ovlivněna radostnou zprávou spojenou s vítězstvím Rudé armády. Jednalo se o pokus podívat se do budoucnosti poválečné éry.

Vedení státu očekávalo další triumfální dílo, které mělo být oslavou velkého vítězství. Místo toho se ale Symfonie č. 8 stala jedním z nejpochemnějších Šostakovičových děl vůbec. Reakcí bylo přiřazení názvu „Stalingradská symfonie“, což mělo vystihovat smutek za mrtvé v krvavé bitvě o toto město. Zatímco ve světě se symfonie dočkala velkého uznání, stejně jako ta předchozí, v Sovětském svazu byla terčem kritiky. Vznikla zde otázka, proč Šostakovič napsal optimistickou symfonii na začátku války a tragicky cítěnou symfonii nyní. To vedlo k podezření, zda Šostakovič není na straně fašistů. Velká popularita za hranicemi Sovětského svazu mu přinesla další problémy. *„Zprvu se zdálo, že velká popularita obou symfonií je pro mě užitečná. Ale pak mě to zarazilo. Příliš článků v novinách, mnoho povyku. Stával jsem se symbolem. Člověk by si myslel, že zpráva o úspěchu mé hudby ve mně roznítí velkou radost. Nebylo to tak. Přirozeně mě těšilo, že se má hudba hraje na Západě. Spojenci byli mou*

---

28 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 204

*hudbou nadšení tak, jako by chtěli říct: Jen se podívejte, jak zbožňujeme Šostakovičovy symfonie... Povyk stále narůstal a Stalin musel běsnit. Nesnesl, když se příliš mluvilo o někom jiném, než o něm. Oslavován mohl být jen a pouze Stalin. Jenom on směl zářit ve všech oblastech života, umění a vědy. Stalin byl na vrcholu své moci. Nikdo se mu nemohl rovnat. Ale stále mu to bylo málo, příliš málo.*<sup>29</sup>

O dopadech Stalinova hněvu a o situaci válečného období vypovídá druhá Šostakovičova vzpomínka. „Jeden moskevský hudební vědec mi vyprávěl následující historiku: Přednášel o sovětských skladatelích, zevrubně probíral a chválil mou Osmou symfonii. Po přednášce se k němu přihrnul rozzuřený Chrennikov a křičel: Víte by vůbec, koho jste tu vychvaloval? Víte to? Jakmile se zbavíme Spojenců, rozmáčkne toho vašeho Šostakoviče nehtem palce jako štěnici! Nehtem palce!“

## 2.4 Poválečné období, Stalinův útlak

Začátkem roku 1944 skončilo obléhání Leningradu. Krátce na to však Šostakoviče zasáhla zpráva o smrti jeho blízkého přítele, kterého velmi respektoval. Tím přítelem byl Ivan Sollertinský, který náhle zemřel v Novosibirsku ve věku čtyřiceti let. Zajímavostí může být, že jen několik dnů před jeho smrtí představil Sollertinský premiérové představení Osmé symfonie v Novosibirsku. Po smrti Sollertinského se Šostakovič rozhodl zkomponovat Klavírní trio č. 2. e moll. Tímto dílem chtěl vzdát hold svému zesnulému příteli. Skladba měla premiéru tentýž rok. V roce 1946 představil Šostakovič svou novou Symfonii č. 9. Tato symfonie se velmi vymykala skladatelově předchozí tvorbě. Oproti těm předešlým zněla velmi pozitivně. Následujícího roku se Šostakovičovi dostalo dvou velkých státních ocenění. Obdržel cenu Leninův řád a Stalinovu cenu za své Klavírní trio č. 2. Téhož roku začal pracovat na Houslovém koncertu č. 1. V květnu se zúčastnil festivalu Pražské jaro, kde zazněla řada jeho děl. Dle výpovědí pamětníků se zde také událo nezapomenutelné provedení jeho Osmé symfonie, kterého se ujala Česká filharmonie pod vedením dirigenta Mravinského. V Praze se uskutečnilo také Šostakovičovo setkání s legendárním českým violoncellistou Milošem Sádlem.

V roce 1948 nastal v jeho životě velký zlom. Společně s mnoha dalšími skladateli byl opět nařčen z formalismu a modernismu. Tato obvinění měla největší dopad na Šostakoviče a

---

29 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 205

Prokofjeva, v jejichž dílech byly údajné „formalistické zvrácenosti“ a protilidové tendence nejvíce obsaženy. V té době probíhala antiformalistická kampaň, která si kladla za cíl odstranit veškeré západní kompoziční vlivy. Kampaň vyústila v publikaci vyhlášky, která byla zaměřena na všechny sovětské skladatele a požadovala, aby komponovali jen tzv. „proletářskou hudbu“. Obvinění skladatelé včetně Šostakoviče byli svoláni k veřejné omluvě před komisí. Většina Šostakovičových děl dostala zákaz veřejného uvádění. Nejtvrdějším dopadem této vyhlášky byla pro Šostakoviče ztráta zaměstnání. Stal se jedním z pedagogů, kteří byli propuštěni z Moskevské konzervatoře. To vše bylo zapříčiněno hněvem Stalina.

*„Po roce 1948 se Šostakovič zcela uzavřel do sebe. Došlo k naprostému rozpolcení na dvě osobnosti. Když se mu to přikázalo, pokračoval v příležitostném veřejném vystupování, chvatně a s očividným odporem četl vyznání a patetická prohlášení, která sám nepsal. Noviny byly plné dopisů pracujících, odsuzujících jeho hudbu. Děti ve školách učily o velkých škodách, které napáchal na umění.“<sup>30</sup>*

Následkem vyhlášky z roku 1948 se Šostakovič v symfonické tvorbě odmlčel. Symfonie s pořadovým číslem deset vznikla až o pět let později v roce 1953. Během této doby byl nucen rozdělit svou tvorbu na skladby, které bylo možné uvést k veřejnému provedení (se zjednodušenou harmonickou a melodickou strukturou) a na skladby, do kterých mohl vložit svůj tvůrčí potenciál a doufat, že budou zveřejněny v budoucnu. Do první kategorie patří kompozice určené k filmu, například Setkání na Labi nebo Mičurin. Za hudbu k oběma filmům mu byl udělen Stalinův řád. Filmová hudba se následně stala také hlavním zdrojem jeho příjmů. Mezi skladby, které se dočkaly provedení až po Stalinově smrti, patří zejména písňový cyklus „Z židovské lidové poezie“, Houslový koncert č. 1 a Smyčcový kvartet č. 4 D dur. V roce 1949 byl Šostakovič vyzván, aby reprezentoval Sovětský svaz jako člen oficiální delegace na kulturním a vědeckém kongresu pro světový mír v New Yorku. Tento kongres se konal mezi 25. a 27. březnem. Kromě návštěvy Varšavy, kde se dříve jako mladý klavírista zúčastnil Wieniavského klavírní soutěže, se jednalo o jeho první zahraniční cestu. Ve Spojených státech amerických Šostakovič přednesl Sovětským svazem připravené prohlášení, v němž potvrdil, že přijal kritiku a konstruktivní vedení od sovětské vlády. Šostakovič byl i po návratu z USA nucen k veřejným výpovědím, ve kterých odsuzoval většinu západní hudby a oslavoval vzestup sovětské hudební kultury. Dalším krokem k politické rehabilitaci bylo jeho oratorium „Píseň o lesích“, které mělo prokázat jeho vlastenectví. Dílo dokončil téhož roku.

---

30 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 38

V červenci roku 1950 podnikl návštěvu Lipska, a to opět jako člen delegace, která byla vyslána na hudební slavnosti spojené s dvoustým výročí smrti Johana Sebastiana Bacha. Pod dojmem z Bachovy hudby se pustil do komponování 24 preludií a fug pro klavír (1951). Dílo představovalo v jeho tvorbě zcela jiný směr, zejména ve srovnání s „Písní o lesích“ a jeho nedávné filmové tvorbě. Dostavily se další negativní reakce. Opět byl nařčen z konstruktivistické složitosti, ponuré nálady a individualismu. Skladba vyvolala podezření, že Šostakovič zcela nepřekonal všechny své předchozí chyby. Přes tyto výhrady se cyklus dočkal veřejné premiéry, která se udála 23. a 28. března 1952 v Leningradu. Téhož roku vznikla také Baletní suite č. 3, Čtyři monology na Puškinovy texty pro bas a klavír a Smyčcový kvartet č. 5 B dur, který v premiéře provedlo 13. listopadu 1953 Beethovenovo kvarteto.

## 2.5 Období po Stalinově smrti

*„V březnu 1953 zemřel Stalin a země se ocitla ve stavu šoku. Pak se Sovětský svaz začal měnit, opatrně a obezřetně, ale směrem, o kterém se zastrašené inteligenci ani nesnilo, tedy k dobrému, nikoli ke zlému. Nastalo „tání“. Obrovská světová velmoc stála na rozcestí a rovněž mnoho lidí se ocitlo na křižovatce.“<sup>31</sup>*

Šostakovič nadále zůstával pesimistický ohledně budoucnosti země. Brzy nicméně začal s prací na svém dalším velkém díle, Symfonii číslo 10 e moll, kterou dokončil 25. října 1953. Tato symfonie se stala prvním dílem, v jehož premiéře poprvé zazněl motiv DSCH. Tento hudební kryptogram vychází z německé transkripce počátečních písmen Šostakovičova jména. Šostakovič svojí Desátou symfonií vyjádřil celou stalinskou epochu. Konkrétně ve druhé vět je vyobrazen Stalinův „hudební portrét“.

Stále přetrvávající kulturní omezení, která se projevovala i po Stalinově smrti, skladateli ještě nedovolila veřejně uvést čtvrtý a pátý smyčcový kvartet. Premiéře Symfonie č. 10 e moll však nezabránila. Ta proběhla v Lenigradě dne 17. prosince 1953 v provedení tamního filharmonického orchestru pod taktovkou Mravinského. Ze strany publika se opět dočkala vřelého přijetí, ne však ze strany tehdejších médií. Článek v Pravdě odmítal právo na tvůrčí svobodu a kritizoval odvážné kompoziční experimenty, z čehož vyplývá, že doba ještě nebyla připravena na plné ocenění Šostakovičovy hudby. Žádná omezení však nevznikla a Desátá symfonie byla prováděna v rámci celého Sovětského svazu. Následujícího roku byla

---

31 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 40

premiérována v USA v provedení New York Philharmonic Orchestra pod vedením D. Mitropoulose. Na podzim roku 1954 také došlo ve Velkém divadle k premiéře jeho Slavnostní přede hry op. 96. Zajímavostí je, že tato skladba byla vybrána jako hudební téma Letních olympijských her v Moskvě, konaných v roce 1980.

Rok 1954 pro Šostakoviče znamenal také velkou osobní tragédií. 3. prosince byla jeho manželka Nina hospitalizována v nemocnici kvůli nádoru tlustého střeva. Několik dnů poté na následky nemoci zemřela. V roce 1955 došlo k premiérám děl, jež napsal v roce 1948, a sice cyklu „Z židovské lidové poezie“ a Koncertu pro housle a orchestr č. 1 a moll, o kterém je blíže pojednáno ve druhé kapitole. Šostakovičovi se také dostalo několika prestižních zahraničních ocenění. Byl zvolen čestným členem Akademie umění v NDR, či členem Královské hudební akademie ve Švédsku.

25. února 1956 přednesl Nikita Chruščov na neveřejném zasedání dvacátého kongresu komunistické strany projev, v němž odsoudil Stalina a tzv. "kult Stalinovy osobnosti", který jej obklopoval. Tento projev zaznamenal citelný obrat v poměrech, které v Sovětském svazu do té doby panovaly. „*O Stalinových zločinech se nyní mohlo mluvit veřejně, i když se ukázalo, že tato svoboda nebude mít dlouhé trvání. Šostakovič psal hudbu na náměty Jevtušenka, na tehdejší sovětské poměry velmi pokrokového básníka, psal a podepisoval petice žádající rehabilitaci hudebníků, které Stalin poslal do trestných táborů, a těm, kteří přežili, pomáhal po návratu najít práci. Pokoušel se dosáhnout uvolnění tvrdých stalinských nařízení v kultuře. Z Chruščovova podnětu stálo v novém stranickém usnesení, že Stalin byl v pojetí uměleckých děl subjektivní. To Šostakoviče zbavilo nálepky formalisty a citelně zlepšilo jeho situaci.*“<sup>32</sup>

Následující roky Šostakovičovi přinesly řadu ocenění a uznání za jeho uměleckou tvorbu. Počínaje Leninovým řádem, který obdržel v říjnu 1956 během veřejné oslavy svých padesátých narozenin. V roce 1956 se rovněž podruhé oženil. Toto manželství však vydrželo pouhé tři roky. Koncem roku začal komponovat Symfonii č. 11 a Koncert pro klavír a orchestr č. 2 F dur. Nastudování koncertu se ujal jeho syn Maxim Šostakovič, který jej provedl 10. května 1957 ve Velkém sále Moskevské konzervatoře za doprovodu Státního symfonického orchestru SSSR. Symfonie č. 11 g moll, jejímž námětem byla Ruská buržoazní revoluce z roku 1905, se dočkala premiéry v říjnu, rovněž v provedení Státního symfonického orchestru SSSR. Za toto dílo mu byla následujícího roku udělena Leninova cena. Šostakovič byl také jmenován do funkce prvního tajemníka Ruského svazu skladatelů v rámci

---

32 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 41

Všesvazového svazu skladatelů.

Rok 1958 byl rovněž bohatý na ocenění. Mezi ta nejvýznamnější patří „Chevalier Des Arts Et Letters“ z Paříže, Mezinárodní cena J. Sibelia (Helsinky) nebo doktorát z Oxfordské univerzity, kde byl jmenován čestným členem londýnské Royal Academy of Music. Jeho skladby se hrály na nejprestižnějších pódiiích po celém světě. Světově proslulé divadlo La Scala uvedlo např. jeho Lady Macbeth Mcenského újezdu Symfonie č. 11 g moll pak byla provedena v Carnegie Hall v New Yorku. Téhož roku však Šostakoviče stále více zužovaly zdravotní problémy, které vyústily až k dvouměsíční hospitalizaci v nemocnici, kde mu byla diagnostikována vzácná forma poliomyelitidy. Ta se projevovala ztrátou citlivosti a pohyblivosti končetin. Tyto zdravotní problémy byly také jednou z příčin jeho špatného psychického stavu.

V létě 1959 Šostakovič zveřejnil svůj záměr napsat rozsáhlé dílo věnované vzpomínce na Vladimíra Iljiče Lenina. Tím měla být jeho v pořadí dvanáctá symfonie, ale tento záměr se nakonec neuskutečnil. Tento rok se však dočkal premiéry Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 Es dur, jehož prvním interpretem byl skladatelův přítel Mstislav Rostropovič. Koncert se uskutečnil 9. května v Moskvě za doprovodu Leningradská filharmonie.

Roku 1960 byl Šostakovič donucen, aby v reakci na svoji tajemnickou funkci v Ruském svazu skladatelů vstoupil do komunistické strany. *„Na 14. září 1960 bylo kvůli přijetí Šostakoviče do strany svoláno veřejné zasedání Svazu skladatelů a přilákalo spoustu lidí, kteří očekávali něco neobyčejného... Šostakovič přebral předem připravený text a nezvedl od papíru oči, kromě okamžiku, kdy náhle dramaticky zvýšil hlas: Za všechno vděčím - každý očekával obvyklou a povinnou formuli o milované komunistické straně a sovětské vládě, ale Šostakovič zvolal: - svým rodičům.“*

## 2.6 Období po vstupu do strany, pozdní Šostakovičova tvorba

Šostakovičův vynucený vstup do strany měl společně s jeho horšícím se zdravotním stavem velmi silný dopad na jeho psychiku. Svědectví jeho přátel dokonce hovoří o tom, že skladatelovy depresivní stavy vedly k myšlenkám na sebevraždu. Za těchto okolností vznikl Smyčcový kvartet č. 8 c moll, který je Šostakovičovým autobiografickým dílem. Premiéry se zhostilo Beethovenovo kvarteto. O dva roky později (1962) se dílo dočkalo nahrávky v provedení Borodinova kvarteta. 12. srpna 1961 Šostakovič oznámil, že dokončil svou

Symfonii č. 12 s podtitulem „1917“ (odkazuje na Říjnovou revoluci). Premiéra se uskutečnila 1. října 1961 v interpretaci Leningradské filharmonie pod vedením Mravinského. Premiéru provázela velká očekávání, která souvisela také s oficiálním vstupem skladatele do komunistické strany. I když se odborná veřejnost shodovala, že dílo nedosahuje kvalit předchozích symfonií, komunistickou stranou byl Šostakovič označován za lidového hrdinu. Navzdory tomu však symfonii nebyla udělena Leninova cena. Pouhé dva měsíce později byla v premiéře uvedena Symfonie č. 4 c moll. Koncert se konal 30. prosince v provedení Moskevské filharmonie. Čtvrtá symfonie byla veřejností i kritiky přijata velice kladně. Mnoho odborníků se vyjádřilo, že je dílo lepší než skladatelovy novější práce.

Následujícího roku se Šostakovič věnoval kompozici nové symfonie na motivy básně „Babí Jar“ Jevgenije Jevtušenka, která pojednává o tragédii, jež se stala v rokli Babí jar u Kyjeva. V této rokli bylo nacisty během pouhých čtyř dnů zavražděno na 34 tisíc Židů. Premiéru této symfonie média ignorovala vzhledem k politickým výhradám k předloze. Po premiéře bylo Šostakovičovi a Jevtušenkovi nařízeno pozměnit text básně tak, aby odrážela utrpení Židů, Rusů a Ukrajinců stejným dílem. Po Symfonii č. 13 b moll se Šostakovič v symfonické tvorbě na sedm let odmlčel.

V listopadu 1962 se opět oženil. Jeho třetí manželkou byla mladá literární editorka Irina Antonovna Supinská. V následujících letech se zaměřil zejména na komorní díla a sólové koncerty. Smyčcový kvartet č. 9 Es dur (1964) věnoval své manželce Irině. Roku 1963 se na scénu vrátila Šostakovičova opera „Lady Macbeth Mcenského újezdu“ (uvedena v revizi pod novým názvem „Kateřina Izmajlová“). Po premiéře vyšel v Pravdě článek, ve kterém je zmíněno její nespravedlivé zdiskreditování a zapomenutí. Vzápětí bylo dílo uváděno po celé Evropě.

Roku 1966 se uskutečnila řada koncertů, věnovaných Šostakovičovým šedesátým narozeninám. Řada z nich proběhla na festivalu „Bílé noci“, na kterém se uváděla výhradně jeho díla. Počátkem roku byl dokončen Koncert pro violoncello a orchestr č. 2, který napsal ve spolupráci se svým přítelem Mstislavem Rostropovičem. V té době se zhoršily jeho potíže se srdcem, jejichž následkem byl odvezen po těžkém infarktu do nemocnice. V důsledku toho se na zmíněném festivalu nemohl zúčastnit provedení svých skladeb včetně Symfonie č. 13. Premiéra Violoncellového koncertu č. 2 G dur byla naplánována na den, kdy Šostakovič slavil šedesáté narozeniny (25. září 1966). Sólistou byl Mstislav Rostropovič, jehož doprovázel Státní symfonický orchestr SSSR. Na koncertě zazněla rovněž Šostakovičova symfonie č. 1, kterou dirigoval jeho syn Maxim. V den výročí skladatel obdržel titul „Hrdina socialistické



práce“ a řád Lenina. V následujícím roce dokončil Symfonickou báseň „Říjen“ a Koncert pro housle a orchestr č. 2, který rovněž věnoval Davidu Oistrachovi. Premiéry, která se konala 26. září 1967, se však opět nemohl zúčastnit kvůli zdravotním problémům. Živá nahrávka z tohoto koncertu mu byla zaslána do nemocnice, kde byl hospitalizován.

V lednu 1969, kdy opět pobýval v nemocnici, začal Šostakovič pracovat na oratoriu, jehož námětem měly být texty Federica Lorca, Guillaumea Apollinaire, Rainera Marii Rilkeho a Wilhelma Küchelbeckera. V průběhu práce však zjistil, že označení „Oratorium“ není pro toto dílo vhodné a že se spíše jedná o symfonii. Inspiraci našel v Musorgského Písničkách a tancích smrti a Brittenově Válečném requiem. Symfonie č. 14 patří mezi Šostakovičova poslední díla, která spojuje tzv. „obraz smrti“. Oficiální premiéra Čtrnácté symfonie se konala v Leningradském divadle 29. září 1969 v podání Moskevského komorního orchestru. Dílo bylo přijato příznivě, avšak objevily se i kritické ohlasy, jež ho nazývaly beznadějným pesimistou. *„Mnoho mých děl je na černé listině pro svůj pesimismus. Za pesimistická je označovali lidé, co umění vůbec nerozumějí. Jiný výklad by byl překvapivý. Čtrnáctou symfonií však nekompromisně ztrhali moji známí, dokonce se dá říct moji přátelé. Pobuřovala je všemocnost smrti, je to prý pomluva lidstva“*<sup>33</sup>

Mezi léty 1970 - 1971 Šostakovič odcestoval do Kurganu na Sibíři, kde podstoupil experimentální léčbu poliomyelitidy u uznávaného chirurga Gavriila Ilizarova. Během této doby stále komponoval (vznikl zde například Smyčcový kvartet č. 13 b moll). Do Moskvy či Leningradu se vracel pouze za účelem převzetí ocenění nebo k návštěvám významnějších koncertů, kde byly prováděny jeho skladby. 29. Července 1971 dokončil svoji poslední Symfonii č. 15 a moll, která byla inspirována Čechovovou novelou „Černý mnich“. Symfonie byla premiérována 8. ledna 1972 ve Velkém sále Moskevské konzervatoře Symfonickým orchestrem rozhlasového a televizního vysílání pod vedením Maxima Šostakoviče. Kritici ji označili za jedno z nejhlubších děl Šostakovičovy tvorby, které je plné optimismu a víry v nevyčerpatelné lidské síly.

Zbývající roky života Šostakovič strávil léčbou svého chatrného zdraví. Roku 1972 mu byla diagnostikována rakovina plic. Nadále však působil ve veřejném hudebním životě jako člen sovětských hudebních společností. Stále navštěvoval koncerty, kde byla uváděna jeho díla. Zúčastnil se například Berlínské premiéry své opery „Kateřina Izmajlová“. Pokračoval také v komponování. Mezi poslední díla patří Smyčcový kvartet č. 14 Fis dur a Smyčcový kvartet č. 15 es moll. Dmitrij Šostakovič zemřel po vleklých zdravotních

---

33 VOLKOV, Solomon: *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, r. 2006, s. 343

problémech na zástavu srdce dne 9. srpna 1975. Jeho posledním dílem se stala Sonáta pro violu a klavír c moll. Její premiéra se uskutečnila dva měsíce po Šostakovičově smrti.

## 3. Koncert pro housle a orchestr č. 1 a moll op 77

### 3.1 Historie a význam díla

V jednom z nejkritičtějších tvůrčích období Šostakovičova života vznikla dvě pozoruhodná díla. Houslový koncert č. 1 a moll a Symfonie č. 10. Díla jsou pro svou obsahovou podobnost často srovnávána. Houslový koncert č. 1 si odbyl premiéru později. Jeho vznik je však datován o několik let dříve. Je tedy velmi pravděpodobné, že byl skladatel tímto dílem ovlivněn při práci na Symfonii č.10. I přes tyto podobnosti však můžeme v obou dílech spatřovat jejich odlišnou „tvář“. Zatímco symfonie je velmi expresivní kolos, působící dojmem velikosti, houslový koncert je ve své podstatě spíše introspektivní a klidný. To je dáno také autorovou nebývale střídou orchestrací. Mezi žesťovými nástroji úplně chybí zastoupení trumpet a trombónů. Dechová sekce čítá pouze tři flétny, tři klarinety, tři hoboje, tři fagoty, čtyři lesní rohy a tubu.

Jak je již uvedeno v kapitole, která mapuje život skladatele, období jeho tvůrčí nesvobody je možné ohraničit lety 1948 - 1953. Roku 1948 došlo k nařčení mnoha komponistů z formalismu. Tato tvůrčí nesvoboda byla nejcitelnější do roku 1953, kdy došlo k smrti vůdčího představitele Sovětského svazu Josifa Vissarionoviče Stalina. Šostakovič byl nucen komponovat tzv. „politicky korektní“ skladby. Zároveň se však nevzdal své umělecké identity. Díla, u kterých se obával, že nebudou Sovětským svazem přijata, se tedy dočkala premiéry až po roce 1953. Význam desáté symfonie a prvního houslového koncertu spočívá v porovnání s předešlými symfoniemi a sólovými koncerty také v mnohem vyspělejší kontrapunktické práci.

Houslový koncert a moll začal komponovat v létě roku 1947. První větu Nocturne dokončil v polovině listopadu v Moskvě. Dokončení celého koncertu je pak datováno na 24. března 1948. I přesto, že Šostakovič nebyl houslistou v pravém slova smyslu (v mládí se mu dostalo několika lekcí), nebylo potřeba korekcí z důvodu technické nehratelnosti partu. Prvním, s kým tuto technickou stránku skladby konzultoval, byl vynikající houslista Venjamin Basner. Ten následně řekl, že i když je koncert velmi obtížný, všechny pasáže jsou hratelné. V témže roce seznámil se svým dílem jednoho z nejuznávanějších ruských houslistů dvacátého století Davida Oistracha. Právě jemu ho Šostakovič také věnoval. Oistrachův syn Igor později prohlásil, že jeho otec byl v očekávání Šostakovičova koncertu „extrémně

vzrušený“. Rovněž David Oistrach se ke skladbě vyjádřil, že je všechno hratelné a není třeba cokoli měnit.

I přesto, že David Oistrach věděl, že se skladatel zveřejnění díla obává, začal s jeho nastudováním ještě téhož roku. Opakovaně pozval pianistu Lva Oborina, aby ho doprovázel a pokoušel se Šostakoviče přesvědčit k uvedení skladby. O tom, že se mu jeho úmysl nepodařil, svědčí datum světové premiéry, která se uskutečnila až po uvedení Symfonie č. 10 (1953) 19. října 1955. I přes Davidovo tvrzení, že je koncert dobře hratelný, bylo sedmileté období mezi dokončením díla a jeho premiérou příležitostí k několika změnám, které Šostakovič po domluvě s Oistrachem provedl. Tou nejvýznamnější bylo, že začátek čtvrté věty je ponechán pouze orchestru. Tento zásah byl odůvodněn nutností odpočinku sólisty po třech větách zakončených dlouhou a náročnou kadencí, kde moc příležitostí k odpočinku není. Další změny byly spíše menšího charakteru. Jednalo se například o drobnou úpravu temp. Premiéry se dle očekávání ujal on sám, doprovázený Leningradskou filharmonií pod vedením Mravinského. Dílo sklidilo i s výkonem sólisty velký úspěch. Sám Oistrach se ke skladbě vyjádřil jako o skutečné výzvě pro houslisty, která může být srovnána s významem Shakespearovské role pro divadelního herce. Říkal, že po umělci požaduje nejvyšší emocionální odhodlání a oddanost.

Po prvních pozitivních recenzích však veřejné ohlasy v Sovětském svazu utichly. Důvodem byl stále přetrvávající strach, který hudebním vědcům a kritikům bránil napsat o Šostakovičově nové skladbě příliš nadšená hodnocení. Prvním, kdo se tento strach pokoušel prolomit a o nedostatečném uznání prvního houslového koncertu veřejně mluvit, byl sám Oistrach. Zařadil jej do svého kmenového repertoáru a již dva měsíce po prvním představení koncert zařadil na program svého turné po Spojených státech. V následujícím roce jej provedl dvakrát v Moskvě. Když se v novinách přestaly objevovat seriózní kritiky, rozhodl se publikovat svá vlastní ocenění skladby. V těchto prohlášeních tvrdil, že pochopil, o jak úžasné dílo se jedná a že si ho zamiloval z celého srdce.

Šostakovičův Houslový koncert č. 1 je dnes považován za jeden z nejvýznamnějších houslových koncertů nejen dvacátého století, ale i celé houslové literatury. Mezi jeho interprety můžeme nalézt většinu špičkových žijících interpretů i interpretů minulého století. Popularita koncertu spočívá zejména v mimořádné citové hloubce jeho obsahu, kterou se komponistovi podařilo do díla vložit.

### 3.2 Rozbor díla

Cílem této kapitoly není hloubkový formální, harmonický a interpretační rozbor

tohoto díla. Z důvodu existence velkého množství prací a studií tomuto účelu určených jsem se rozhodl pojmout rozbor díla v kontextu skladatelova života a osobnosti. Kapitola je rozdělena do dvou částí. První z nich je zaměřena nikoliv na výčet motivů, témat a jejich zpracování, ale na celkovou charakteristiku vět a jejich stěžejních míst. Druhá část se zabývá interpretací. Nejedná se však o klasický interpretační rozbor, který je zaměřen převážně na technickou problematiku skladby. Tento postup mi v kontextu této práce připadá nevhodný. Základem mého interpretačního rozboru je srovnání dvou vybraných nahrávek, přičemž jedna představuje interpreta minulého století a druhá interpreta současného.

### 3.2.1 Struktura koncertu a charakteristika jednotlivých vět

Šostakovičův první houslový koncert a moll č. 99 se skládá ze čtyř vět. Tato neobvyklá forma, typická spíše pro symfonický cyklus značí, že je dílo v rámci formy houslového koncertu novátorské. Mezi třetí a čtvrtou větou je vložena rozsáhlá virtuózní kadence.

Struktura koncertu:

1. věta - Nocturne: Moderato
2. věta - Scherzo: Allegro
3. věta - Passacaglia: Andante – Cadenza
4. věta – Bursque: Allegro con brio - Presto

#### **1. věta - Nocturne: Moderato**

První věta, zvaná netradičně Nocturne, je komponována v tónině a moll v 4/4 taktu, který se v průběhu věty střídá s 3/4 a 3/2. Z formálního hlediska se jedná o fantazii, tedy hudební formu, která nemá pevně určenou strukturu. Netvoří ji tak sonátová forma, která je pro první věty sólových koncertů tradiční, ale volně propojené motivy a hudební myšlenky, které se vyvíjejí a neustále plynou v poklidném tempu kupředu bez typické reprízy. Její název Nocturne pochází s francouzského jazyka a znamená v překladu „noční“. Nocturne je také

název pro hudební formu, která byla využívána zejména pro klavír. Mezi nejznámější představitele této formy patří především Fryderik Chopin, Ferenc Liszt a Robert Schumann. Tyto skladby obvykle znázorňují lyrické a dramatické pocity, jejichž tématem bývá zpravidla noc či měsíc. Ve 20. století se tato forma objevila i v orchestrálních skladbách, například v dílech Debussyho a Bartóka. Zejména v Bartókově tvorbě se nocturne objevovalo v odlišnější, zvukově temnější podobě.

Vstup sólových houslí je uvozen čtyřtaktovou orchestrální předehrou, která se odehrává ve violoncellech a kontrabasech. Představuje stěžejní téma celé první věty. Toto téma, tvořené tečkovaným rytmem (typickým pro celý koncert), se v transpozicích prolíná celou skladbou a skrývá v sobě neúplnou dodekafonickou řadu tónů. Zejména tímto motivem, který v sobě skrývá téměř meditační charakter, Šostakovič vyjádřil velkou citovou hloubku první věty.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Shostakovich's Concerto No. 1 in A minor. The score is for Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelli div., and Contrabassi. The tempo is Moderato, 92 beats per minute. The key signature is one flat (A minor). The score shows the first few measures of the piece, with the strings playing a dotted rhythm and the solo violin entering with a melodic line.

Obrázek 1: Začátek Koncertu č. 1 a moll

Dalším prostředkem k docílení pochmurné atmosféry jsou sekundové postupy, jimiž je také tvořena velká část melodiky houslového partu a které mohou odkazovat k židovské hudbě. Právě židovská hudba je dle pramenů jedním z inspiračních zdrojů díla.

Začátek první věty probíhá v pianissimu, stejně jako jeho Symfonie č. 10, s níž je tento houslový koncert pro jisté podobnosti často srovnáván. Nocturne má velmi pozvolný vývoj, který v sobě skrývá neustále rostoucí napětí. Vrcholem věty je emocionálně velmi vypjatá pasáž, jež je tvořena disonantními souzvuky. Tato pasáž se vyskytuje přibližně ve dvou třetinách věty, v čemž můžeme spatřovat podobnost s takzvaným „zlatým řezem“, který je doménou výtvarného umění. V tento okamžik věta dosahuje hudebního a dynamického

vrcholu, nové melodické a rytmické již nenásledují a Nocturne spěje do svého konce, který se odehrává stejně jako začátku v pianissimu.

15 **Meno mosso**  $\text{♩} = 72$   
*sense sord.*  
*p espress.*

112

116 *cresc.*

121

127 *f* *espress.*

134

18

19 **Tempo I**  $\text{♩} = 76$   
*con sord.*  
*p espress.*

191

Obrázek 2: Vrcholná pasáž první věty

## 1. věta - Scherzo: Allegro

Druhá věta koncertu - Scherzo - vytváří velký kontrast k první větě. Stejně jako je tomu u první věty, i druhá věta ukazuje velkou podobnost se shodnou větou Symfonie č. 10. Charakter druhé věty si zachovává žertovnost klasického scherza, které nalézají inspiraci i v židovské lidové hudbě. Zvláštnost věty spočívá v prolnutí optimistického, ale zároveň i úzkostného a d'ábelsky divokého vyznění. David Oistrach se o druhé větě vyjádřil, že její cirkusová atmosféra měla dle Šostakovičova záměru umocnit vyznění klášterní a tragické třetí věty, která je těžištěm práce celého díla.

Druhá věta je zkomponována v sonátové formě. Její začátek, který zaznívá v tónině b moll, svou náladou a vysokou dynamikou ostře kontrastuje z koncem první věty. Pro tuto

větu jsou příznačné rytmické a tempové zvraty a neustálý proud tóninových modulací. Na začátku Scherza zaznívá hlavní téma již od úvodních taktů, a to v basklarinetu a flétně. Toto téma probíhá v 3/8 taktu a je pro něj typický taneční charakter. Sólový part houslí oproti tomu přichází s vlastním tématem, které je utvářeno velmi ostrou rytmizovanou melodií v osminových akcentovaných oktávách. Tento motiv vystihuje temperament celé této věty.

The image shows a musical score for the beginning of the second phrase of a Scherzo, measures 23 and 24. The score is for Flauto 1, Clarinetto basso in Sib, Violino Solo, Fl. I, Cl. b. in Sib, and Vin. Solo. The tempo is Allegro, quarter note = 104. Measure 23 shows the main theme starting in the Flauto 1 and Clarinetto basso parts. Measure 24 continues the theme with more complex rhythmic patterns in the Fl. I and Cl. b. parts.

Obrázek 3: Hlavní téma na začátku druhé věty

Zajímavostí je, že druhá věta tohoto koncertu má v Šostakovičově tvorbě velký význam. Ve Scherzu Šostakovič zřejmě poprvé použil motiv, který se stal pro něj charakteristickým. Jedná se o jeho kryptogram D,ES,C,H, který je ústředním motivem celého Osmého smyčcového kvartetu, jemuž je věnována třetí kapitola této práce. Zde však nezaznívá ve své skutečné podobě, ale v transpozici o půl tónu výš.





Obrázek 4: Motiv DSCH v transpozici

### 3. věta – Passacaglia: Andante – Cadenza

Třetí věta, zvaná Passacaglia, je pravděpodobně nejznámější větou Houslového koncertu č. 1. Z názvu můžeme vyčíst, že se jedná o kontrapunktické variace založené na ostinátním tématu, které probíhá v basových nástrojích. Dle mého názoru se jedná o jednu z vůbec nejpůsobivějších vět, které Šostakovič napsal pro symfonické obsazení. Svou náladou, tragickým vyzněním a hudebně dynamickým vývojem se velmi podobá první větě. Rozdíl však můžeme spatřovat v tom, že nálada vyvolaná třetí větou se daleko více blíží pocitům bezútěšného smutku a nostalgie. V Passacaglii se promítá skladatelova fascinace staršími hudebními formami, jako jsou passacaglia a fuga. Věta začíná v tónině f moll. Na jejím začátku zaznívá 33 taktů dlouhá orchestrální předehra, kde je také představeno téma v basové lince. Téma je v rámci této formy neobvykle dlouhé. Je zapsáno v sedmnácti taktech. Odehrává se v kontrabasech a violoncellech, v dechové sekci pak zaznívá kontrapunkticky zpracovaná melodie.

69 Andante  $\text{♩} = 84$

1. 2  
Corni in Fa

3. 4

Timpani

Violoncelli

Contrabassi

1. 2  
Cor.

3. 4

Timp.

Vc.

Cb.

Obrázek 5: Začátek třetí věty

Vrchol věty přichází v taktu 103 po relativně dlouhém a melodicko - harmonicky velmi obsažném vývoji. Housle zde poprvé přejímají hlavní téma Passacaglie. Téma je zde odehrává ve fortissimu a v oktávách. Tuto část je možno považovat také za vrchol celého díla.

99

104

111

116

10798

76 1

Obrázek 6: Vrcholná pasáž třetí věty

Na třetí větu plynule navazuje sólová kadence, která patří k technicky nejobtížnějším a vůbec nejdelším v celé houslové literatuře. Její rozměr je srovnatelný s délkou samostatné věty. Charakteristickým prvkem kadence je průběžná gradace, která ústí až do závěrečné věty – Burlesque.

#### 4. věta – Burlesque: Allegro con brio - Presto

Poslední věta s názvem Burlesque má jednoznačně neoptimističtější vyznění ze všech částí koncertu. Jak již název napovídá, jsou zde zastoupeny vážné, ale i komické prvky tak, že vzbuzují divoký a lehce groteskní účinek. Za hlavní charakter, který tato věta sděluje, je možné označit triumfálnost. Obsahuje několik tanečních témat, jejichž inspirací je převážně ruská lidová hudba. Tato témata se intenzivně prolínají a rozvíjejí. Burlesque je plná rytmické energičnosti a virtuosity. Celý díl se odehrává ve 2/4 taktu a tónině a moll. Z hlediska hudební formy je Burlesque rondem. Jeho schéma je A, B, A, C, D, A, coda. Věta začíná orchestrální přehrou, která tvoří prvních 27 taktů. První téma se objevuje již od úvodních taktů a zaznívá ve flétně a xylofonu. V sólovém partu se v plné podobě objevuje poprvé v taktu číslo 64. Charakteristickým rysem je zde opět tečkovaný rytmus.



Obrázek 7: Hlavní téma čtvrté věty

V taktu číslo 239 se objevuje krátké fugato, které v reminiscenci zpracovává ostinátní téma třetí věty. Téma je nejprve uvedeno v klarinetech, o takt později dochází k imitaci lesními rohy.

92

100

Cl. 1. 2  
in Sib

Cor. 1

Sll.

Vin. Solo

Vin. I

Vin. II

Cl. 1. 2  
in Sib

Cor. 1

Sll.

Vin. Solo

Vin. I

Vin. II

Obrázek 8: Fugato ve čtvrté větě

Téma Passacaglie je ve čtvrté větě uvedeno ještě podruhé, konkrétně na začátku cody. Skladatel téma uvedl ve velmi zrychlené podobě, tedy v diminuci, kdy je každá nota tzv. „dublována“.

107

Presto  $\text{♩} = 108$

sul G al  $\oplus$

299 *ff*

1 3 4 1

10793

Obrázek 9: Verze motivu, převzatého ze třetí věty

Závěr čtvrté věty začíná v taktu 340. Jedná se o velmi virtuózní chromatickou pasáž, která je velkolepým zakončením celého Šostakovičova Houslového koncertu č. 1 a moll.

The image shows a musical score for the end of a concert, consisting of five staves of music. The first staff starts at measure 339 and includes a boxed measure number '110'. The second staff starts at measure 344 and includes a boxed measure number '111'. The third staff starts at measure 347. The fourth staff starts at measure 350. The fifth staff starts at measure 354. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'cresc.', and 'ff'. There are also fingerings and articulation marks like 'v' and '8'.

Obrázek 10: Závěr koncertu

### 3.2.2 Interpretační rozbor koncertu

Pro interpretační rozbor Šostakovičova prvního houslového koncertu jsem se rozhodl porovnat nahrávky, které od jejich vzniku dělí téměř padesát let. První z nich pochází z živého koncertu, který se uskutečnil roku 1967 v Berlíně. Interpretem nahrávky je David Oistrach za doprovodu Staatskapelle Berlin pod vedením Heinze Frickeho. Druhá nahrávka pochází rovněž z živého vystoupení. V tomto případě z roku 2012. Sólistou je současný přední světový houslista litevského původu Julian Rachlin, který koncert přednesl za doprovodu Detroit Symphony Orchestra a dirigenta Leonarda Slatkina. Hlavním důvodem pro tento výběr nebylo pouze srovnat interpretace obou bezesporu špičkových interpretů, ale hlavně porovnat a vystihnout pohled na toto dílo ve dvou různých interpretačních epochách. Cílem srovnání tedy není kritický pohled a odsouzení starého pohledu ve prospěch moderního, ale pokus o identifikaci rozdílných výrazových prostředků a posouzení rozdílného interpretačního chápání díla.

Srovnání interpretací v první větě koncertu poskytuje velmi dobrou možnost odhalit jemné nuance ve výrazových prostředcích i v rozdílném přístupu k hudebnímu obsahu díla. Již od prvních tónů je zřejmé, že oběma houslistům je vlastní výjimečný cit k vedení fráze a

nádherná osobitá barva tónu. Na první poslech je však možné rozpoznat rozdílný umělecký temperament interpretů. Nejvíce se promítá v práci s dynamikou a v barvě tónu, což samozřejmě souvisí i s výstavbou tématických celků. Rachlin s dynamikou pracuje velmi citlivě. Hned v úvodu skladby se drží spíše slabé dynamiky, podpořené výrazovým prostředkem zvaným „sul tasto“, který jeho tónu dodává záměrně křehký a jemný zvuk, podpořený citlivým užíváním vibrata. Některé tóny znějí takřka non vibrato. Vrcholové tóny jsou pak zabarveny rychlejším vibratem úzkého rozkmitu. Velmi zajímavý je jeho způsob zacházení s dynamikou, kdy veškeré dynamické pokyny autora jsou sice velmi zřetelně slyšitelné, ale zároveň jsou chápány jen jako pomoc k vedení fráze. To je znatelné například v úvodu skladby, kdy provede vývoj crescendem, ale následně se na delších notách diminuendem vrací ke slabé dynamice. Toto pojetí však nepůsobí nijak rušivě. Naopak působí dojmem tzv. „plastické hry“ a pomáhá v udržení klidného charakteru na delší hudební ploše. Zároveň interpretovi poskytuje prostor k tomu, aby mohl hudbu stále dynamicky rozvíjet a udržet tak posluchače v napětí vedeném až k hudebnímu vrcholu věty.

Hudební cítění Davida Oistracha je jiného charakteru. Po srovnání nahrávek je možné usoudit, že se jeho hra v úvodu koncertu pohybuje v mírně vyšší dynamice, než je tomu v případě Rachlina. Je však potřeba připomenout, že nahrávací technika byla před padesáti lety na zcela jiné technické úrovni, než je tomu dnes a není tedy možno činit tyto závěry s naprostou přesností. I přes tyto rozdíly se však můžeme dobrat k mnoha relevantním závěrům. Interpretace Davida Oistracha má ve srovnání Rachlinovým provedením o něco expresivnější charakter. To je nepochybně zapříčiněno také širším a bohatším vibratem, které by mohlo být v současnosti považováno za příliš romantické s ohledem na interpretovanou skladbu. Může však být odůvodněno rozdílným estetickým vnímáním tehdejší doby. Oistrachovu interpretaci ale samozřejmě nelze vystihnout jen popisem způsobu vibrata. V každé notě jeho hry je znát mimořádná citová hloubka, jejímž vyústěním je nádherný osobitý tón, který je pro něj typický.

V průběhu Nocturne je možno sledovat Rachlinovu mistrovskou práci s širokým spektrem zvukových charakteristik, které svědčí nejen o výborných technických schopnostech, ale především o mimořádné hudební fantazii, s níž dokázal udržet napětí vedoucí k emocionálně vypjatým částem věty. Díky tomu se jeho hra stává velmi přehlednou, a to i v případě posluchačů, kteří se s dílem seznamují poprvé. Interpretace Davida Oistracha se dle mého názoru nevyznačovala tak pestrou škálou zvukově barevných charakteristik. Je založena spíše na velmi melodickém vedení tónů v rámci frází. Po většinu věty interpretace

probíhá v jednolitém hudebním charakteru s minimem velkých kontrastů. Tento styl však díky emocionální hloubce a mimořádnému smyslu pro krásu tónu dopřává posluchači rovněž velmi silný hudební požitek.

Hudební přístup k vrcholu věty vyznívá v obou interpretacích také zcela odlišně. V případě Juliana Rachlina je k jeho výstavbě přistoupeno velmi invenčně. Dynamické rozvíjení delších disonantních vypjatých souzvuků a snaha o „vytažení“ melodických pohybů v obou hlasech byla sice velmi dobře provedená, zároveň však podle mého názoru došlo k částečné ztrátě napětí, které by v tomto místě mělo být skutečně obrovské. Oproti tomu se Oistrachovo provedení vrcholné části může jevit obyčejněji, ale také daleko přesvědčivěji a s velkým „emocionálním nábojem“.

Druhá věta Scherzo: Allegro skýtá pro interpreta prostor představit se ve velmi kontrastní roli. Jak je uvedeno v rozboru díla, charakter druhé věty se pohybuje na pomezí žertovnosti a ďábelské divokosti. I pro špičkové hráče může být velmi obtížné tento charakter přesvědčivě vystihnout. I zde můžeme zaznamenat dvě zcela odlišná hudební pojetí. Rachlinova verze je prodchnuta detailní rytmickou prací. Tato práce je zcela zřetelně slyšitelná ve velmi precizním zdůrazňování rytmických nepravidelností. Pokud se při poslechu zaměříme na houslový part, zjistíme zajímavou skutečnost v houslistově interpretaci. V Rachlinově hře můžeme zaznamenat důrazy, které vyznívají téměř jako akcenty. V notovém zápisu se však akcenty na těchto místech mnohdy nenachází. Při hlubším posouzení je však možno odhadnout interpretův záměr. Tyto důrazy hrají důležitou roli ve vnitřní struktuře fráze. I tímto způsobem houslista dosahuje houslista velmi jadrně znějícího tónu. V tomto ohledu je Oistrachova hra lineárnější a zvukově spíše ležerní. Kde Rachlin dociluje prudkým odtrháváním tónů a širokým spektrem odlišných akcentů sarkastický charakter, tam je Oistrachův tón stále velmi elegantní.

Třetí věta Passacaglia je opět návratem k dlouhým frázím a lyrické melodii. Rozdíl mezi první a třetí větou tkví v jiném druhu melodiky. Melodika Passacaglie částečně inklinuje k romantickému stylu. Volba tempa byla u obou interpretů lehce odlišná. Rachlin zvolil tempo o něco mírnější. V jeho pojetí je kladen důraz na udržení atmosféry, která byla zvolena citlivě a s uvědoměním potřeby kontrastu k předchozí větě. Hra se vyznačuje plynulým vedením frází a citlivou prací s tónem. Oistrachova interpretace na mě nicméně působila plastičtěji a dokázala ve mně vyvolat hlubší emoční prožitek. Tento rozdíl si vysvětluji zejména plasticitou hry, která byla do jisté míry ovlivněna i velmi citlivým Oistrachovým vibratem. Vnitřní život frází, který byl v Rachlinově hře mírně statický, se u Oistracha vyznačoval

vysokou mírou citu a jemnou agogikou uvnitř frází. Kadence, která plynule navázala na Passacaglii, byla u obou interpretů přednesena s virtuózní brilancí a maximálním emočním prožitkem.

Čtvrtá věta s sebou opět přináší kontrast k předchozí větě, a to v podobě veselého charakteru, který je zřetelně ovlivněn ruskou lidovou hudbou. Lehkost a nekomplikovanost čtvrté věty vystihl podle mého mínění lépe David Oistrach, jehož ležérní interpretace dala lépe vyniknout ruské lidové melodice. Rachlinovo pomalejší pojetí, které bylo až příliš „zemité“ a podobalo se jeho pojetí druhé věty, zde vyznělo lehce těžkopádně. I přesto však bylo plné hudební invence, která z jeho interpretace činí velmi zajímavý zážitek.

Interpretační porovnání přineslo řadu zajímavých zjištění. I přes velké odlišnosti v pojetí jsou obě provedení ukázkou mimořádného hudebního cítění a hráčského umění těchto skvělých houslistů. Logickým závěrem je, že způsob interpretace se od šedesátých let radikálně posunul a to zejména ve stylové vyhraněnosti a práci s kontrasty. Mnozí velcí hudebníci minulého století však byli obdařeni hudebním citem, který byl více než na vnější efekt zaměřen na hluboký emoční prožitek. Jejich práce se vyznačovala především snahou o pochopení díla a citovým obsahem v každé zahrané notě. V tom jsou nahrávky „starých mistrů“ nesmírně cenné a mohou být zdrojem inspirace pro mladé umělce dnešní doby.



## 4. Smyčcový kvartet č. 8 c moll op. 110

Osmý smyčcový kvartet Dmitrije Šostakoviče je dle mého názoru skladatelovým nejoblíbenějším a nejosobnější dílem. Většina ostatních autorových děl na mě zanechalo rovněž velký emocionální dojem, tuto skladbu však považuji za výjimečnou. Vzpomínky pamětníků a historické záznamy jsou této výjimečnosti důkazem.

### 4.1 Historie a význam díla

Smyčcový kvartet č. 8 c moll, opus 110 je nejhranějším a nejspíše také nejoblíbenějším ze všech čtrnácti Šostakovičových kvartetů. Dílo rovněž zaujímá velmi důležité místo v životě Dmitrije Šostakoviče. O tom může vypovídat vzpomínka členů světově proslulého Borodinova kvarteta, kteří hráli toto dílo přímo skladateli v jeho domě v Moskvě. Očekávali autorovy požadavky a kritiku, ale Šostakovič překvapený krásou, se kterou kvarteto realizovalo hudbu plnou niterných pocitů, položil hlavu do dlaní a plakal. Když hudebníci viděli jeho pohnutí, tiše zabalili nástroje a odešli z místnosti.

Dnes je již známo, že Šostakovič psal osmý smyčcový kvartet jako svůj epigram. Ve svém dopise adresovaném známému napsal, že chtěl napsat skladbu, která bude plna odkazů na jeho život a bude chápána jako jeho nekrolog.

V myšlence na smrt vzniklo dílo, které fascinuje hudebníky a posluchače po celém světě. Dodnes se vedou spory, proč v době vzniku kvartetu této myšlence tak silně podléhal. Příčinou pravděpodobně byla kombinace různých faktorů. Jedním z nich mohla být vina za to, že byl donucen vstoupit do Komunistické strany. Dále to mohla být úzkost z toho, že žil pod utiskujícím a často životu nebezpečným stalinistickým režimem, který mohl neoblíbené trestat uvězněním do gulagu nebo odsouzením k smrti. Další, méně známou skutečností je, že Šostakovič prožíval první stadium oslabujícího svalového onemocnění. Některé prameny dokonce vypovídají o tom, že si chtěl ve svém zoufalství sáhnout na život. Jedná se však pouze o spekulace, které se snaží odhalit, proč Šostakovič napsal jedno z nejtemnějších děl kvartetní literatury, které evokuje pocity temnoty, melancholie i zoufalství ve všech pěti větách.

Osmý smyčcový kvartet je jediným podstatným dílem, které Šostakovič zkomponoval mimo Rusko. Byl napsán v roce 1960, kdy Šostakovič navštívil bývalý komunistický stát

východního Německa. Jako prominentní sovětský umělec se ubytoval v rezidenci vyhrazené vysoko postaveným členům východoněmecké vlády na okraji lázeňského letoviska Gohrisch u Königsteinu, asi čtyřicet kilometrů na jihovýchod od Drážďan. Oficiálním důvodem návštěvy byla práce na hudbě k sovětskému filmu "Pět dní a pět nocí" o bombardování Drážďan za druhé světové války. Středisko tohoto krásného barokního města bylo zničeno v noci ze třináctého na čtrnáctého února roku 1945 zápalným útokem britských a amerických bombardérů. Film využíval zničení města jako pozadí fiktivního příběhu. Osmý smyčcový kvartet tak vznikl v období práce na hudbě pro tento filmový snímek. Zajímavostí bezesporu je, že vznik kvartetu trval pouhé tři dny, konkrétně od dvanáctého do čtrnáctého července. Šostakovič jej zasvětil obětem fašismu a válečnému porozumění s ohledem na nesmyslné zničení Drážďan. V SSSR bylo kvarteto označováno podtitulem "Drážďanské". O patnáct let později zazněl Osmý smyčcový kvartet na Šostakovičově pohřbu jako jeho nekrolog. Stalo se tedy přesně to, co si Šostakovič přál. Toto dílo se stalo jeho posledním rozloučením se životem.

### 3.2 Rozbor díla

Rozbor Smyčcového kvartetu č. 8 c moll je zaměřen zejména na Šostakovičův kryptografický motiv DSCH, který je také ústředním motivem tohoto díla. Dalším cílem tohoto rozboru je rozpoznání a porovnání motivů, jež jsou citovány ze skladatelových předchozích kompozic.

Kvartet je složen z pěti vzájemně propojených vět:

1. věta - Largo
2. věta - Allegro molto
3. věta - Allegretto
4. věta - Largo
5. věta - Largo

První věta s označením Largo lze formálně zařadit jako volné rondo. Je zde představen již zmíněný ústřední motiv celého díla (DSCH), a to ve fugové podobě, kdy dochází k jeho kontrapunktickému zpracování. Poprvé téma zaznívá ve violoncellu a jeho imitace následně postupuje ve všech hlasech. Tento začátek se odehrává mezi takty 1-11.

1. violoncello - samostatný monofonní vstup
2. viola - imituje motiv o dva takty později a o kvintu výše
3. druhé housle - vstupují pouze jeden takt po viole
3. první housle - začínají dva takty po druhých houslích a o kvartu výše

Allegro ♩ = 110

Obrázek 11: Úvod první věty

V taktech 12 a 13 je předehra uzavřena opět motivem D,S,C,H, v unisonu první a druhých houslí a violoncella. V následujícím taktu se objevuje Šostakovičův první převzatý motiv, ve kterém cituje svoji Symfonii č. 1. V první příloze je tento motiv probíhající všemi hlasy označen závorkami. Druhá ukázka pochází z úvodu Symfonie č. 1.



Obrázek 12: Motiv Symfonie č. 1 f moll



Obrázek 13: Citace motivu v první větě kvartetu

Nové téma přichází v taktu číslo 29. Téma probíhá pouze v prvních houslích a po celou dobu je doprovázeno třemi drženými tóny ve zbylých hlasech kvartetu, které využívají nejnižších prázdných strun nástrojů. V melodii je obsažena škála všech dvanáctitónového systému. Zároveň v ní můžeme spatřit určitou podobnost s dodekafonií.



Obrázek 14: Druhé téma

Plynulé uzavření první věty je narušeno v posledních dvou taktech, kdy zazní v druhých houslích, viole a violoncellu tón *gis*, který uvozuje tonalitu druhé věty.

Obrázek 15: Závěr první věty

## 2. věta – Allegro molto

Druhou větu je možné chápat jako „strašidelný tanec“. Stále běžící motorická melodie, která probíhá bez zastavení alespoň v jednom z hlasů, vytváří z věty jakési Moto perpetuo.

Motiv DSCH se zde prvně objeví v taktu 62. Nejprve je zde uveden v tempové diminuci jako součást motorické melodie, následně se objevuje v půlových notách.





Obrázek 16: Motiv DSCH ve druhé větě

Ve druhé větě použil Šostakovič odkaz na téma ze svého Klavírního tria č. 2. Toto téma, jež sám označil jako „židovské“, zde zaznívá jako melodický materiál v pasáži od taktu 126.



Obrázek 17: Citace tématu z Klavírního tria č. 2 e moll

## 2. věta – Allegretto

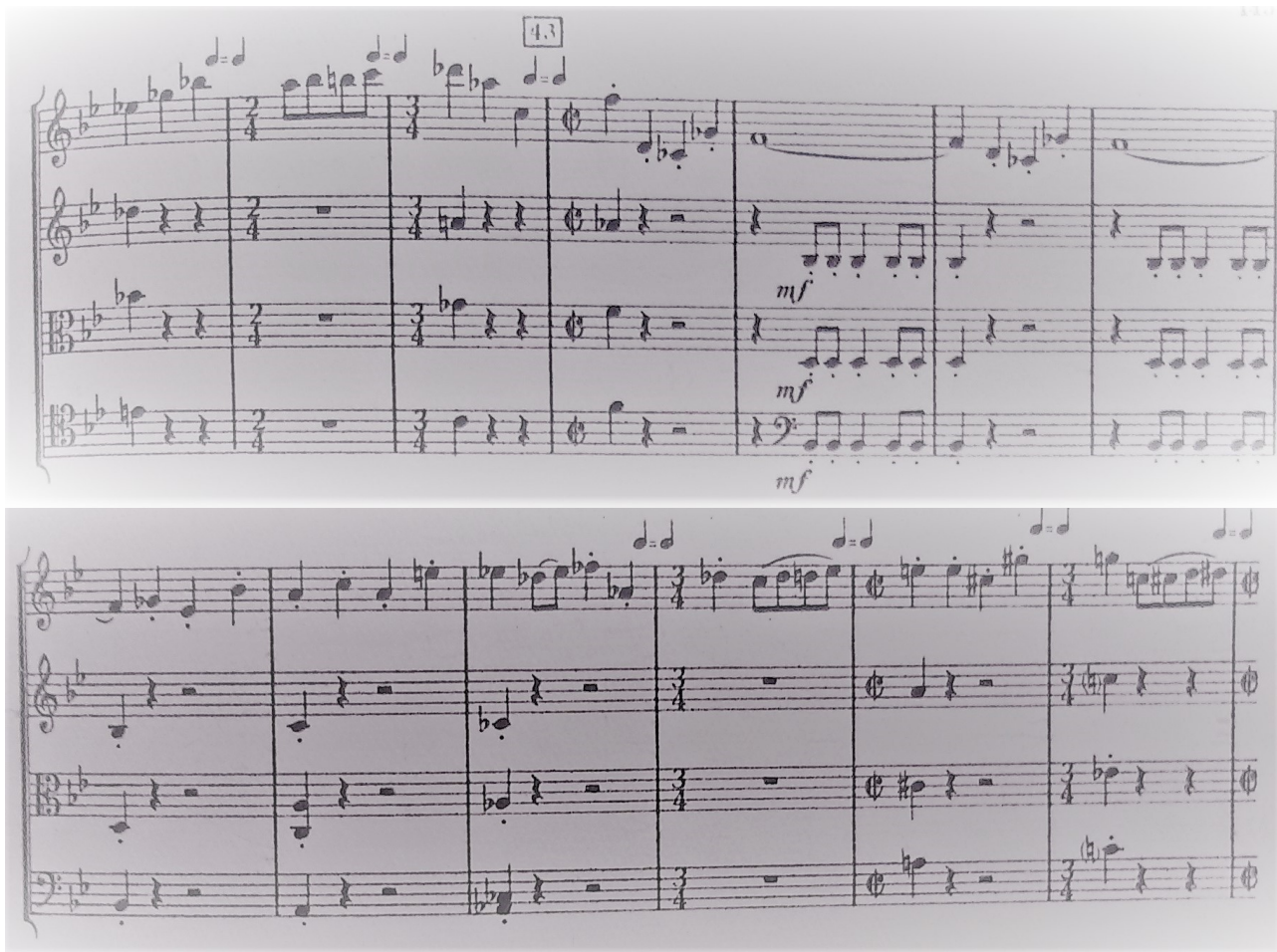
Třetí věta je tanec ve stylu „groteskního valčíku“, jež připomíná tzv. danse macabre neboli tanec smrti. Věta má třídílnou formu s reprízou A,B,A. Motiv DSCH je zde použit již v úvodním taktu a slouží jako hlavní motiv tance.

Valčík obsahuje velké množství rytmických posunů, které se vyskytují v partu prvních houslí. Doprovodné hlasy zpravidla zachovávají tradiční rytmus valčíku. Příkladem rytmického posunu může být už samotné hlavní téma, kdy je primová melodie metricky členěna od druhé doby, zatímco violoncello udává první (těžkou) dobu v taktu a viola dvě lehké.

The image displays a musical score for the main theme of the third movement. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Cello, and Bass. The second system includes Violin I, Violin II, Cello, and Bass. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *f*, *dim.*, and *p*. A circled *p* marking is visible in the second system. The score is numbered 43 and 50 at the beginning of the systems, and 38 in a box at the top right of the first system.

Obrázek 17: Hlavní téma třetí věty

Uprostřed třetí věty (takt č. 43) je poprvé citován Šostakovičův Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 E dur. Toto téma je uvedeno v lince primu.



Obrázek 18: Citace tématu z Koncertu pro violoncello a orchestr č. 1 E dur



Obrázek 19: Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 E dur



#### 4. věta - Largo

První a třetí věta jsou propojeny drženým tónem as, která zaznívá v prvních houslích. Tento tón je držen po celou dobu úvodního téma, které je zapsáno v unisonu ve zbylých hlasech kvarteta. Dominantou ústředního motivu jsou tři akcentované osminové noty, které mohou být zvukomalbou znázorňující výstřely, bombové výbuchy či příslušníky KGB klepající na dveře. Tyto teorie ovšem nebyly nikdy potvrzeny.

The image displays two systems of musical notation for the beginning of the fourth movement, 'Largo', marked 'IV' and '151'. The first system shows the Violin I part (top staff) with a sustained A note, and the Violin II and III parts (middle staves) and Cello/Double Bass part (bottom staff) with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the same parts, showing dynamics like 'pp' and 'ff'.

Obrázek 20: Začátek čtvrté věty

Ve druhé části věty, konkrétně od taktu číslo 28, Šostakovič zpracovává melodický materiál sovětské revoluční písně o zajetí.



The image shows two systems of a musical score. The first system begins at measure 25 and the second at measure 31. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The upper voices (treble clef) play a melodic line with long notes and slurs, while the lower voices (bass clef) provide a harmonic accompaniment. Dynamics include *ff espr.* and *senza sord.*

Obrázek 21: Citace revoluční písně o zajetí

Další citace pochází z Šostakovičovy slavné opery Lady Macbeth Mcenského újezdu. Melodie je zapsána ve violoncellu. Horní hlasy melodii doprovází.



The image shows two systems of a musical score. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The lower voices (bass clef) play a melodic line with long notes and slurs, while the upper voices (treble clef) provide a harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*.

Obrázek 22: Citace z opery opery Lady Macbeth Mcenského újezdu



*(Sie schmiegt sich an Sergej. Sergej verharrt in mürrischem Schweigen.)*

Kat. *p*  
 Се - ре - жа! Хо - ро - ший мой! На ко - нец - то!  
 Ser - jo - scha, Ge - lieb - ter du! Endlich, end - lich!

Kat.  
 Ве - дь це - лый день сто - бой не ви - де - лась, Се - ре - жа!  
 Wir sa - hen uns den gan - zen Tag gar nicht. Ser - jo - scha!

Obrázek 23: Árie z opery *Lady Macbeth Mcenského újezdu*

Motiv DSCH je v této větě uváděn v transpozici. V původní podobě se vyskytuje až na konci věty v prvních houslích. Plní zde spojovací funkci, v níž motivem směřuje k poslední větě.

## 5. věta - Largo

Pátá věta v sobě neskrývá žádnou citaci jiných skladeb či písní. Je pouze emocionálním vyvrcholením díla, jež zpracovává motiv první věty. Je rovněž založena na stejném fugovém principu. Oproti první větě se zde vyskytuje nový motiv, který poskytuje další možnosti v kontrapunktické práci. Tento motiv je nejprve uveden v devátém taktu ve violoncellu a postupně prochází všemi hlasy až k primu.

Obrázek 24: Nový motiv páté věty

V závěru díla opět zaznívá klíčový motiv díla ve zpracování, které je téměř shodné s první větou.

## 5. Závěr

Hudba Dmitrije Šostakoviče má své nesporné bohatství v tom, že téměř žádného posluchače ani interpreta nenechává emočně chladného vůči svému obsahu. Nešetkal jsem se s nikým, kdo by na jeho hudbu a sdělení v ní obsažené neměl svůj vlastní názor. Obecně lze tvrdit, že čím zkušenější posluchač je, tím více dokáže Šostakovičovu hudbu docenit. Pro nezkušeného posluchače mohou být jeho díla emočně příliš těžká, harmonicky a melodicky komplikovaná. Do jeho hudby je třeba nejprve „proniknout“ a snažit se pochopit její význam a mnohvrstevnatost. Komu se toto podaří, tomu se otevře onen nádherný svět, který v sobě Šostakovičova hudba obsahuje. Můžeme v ní nalézt smutek, vztek, ale zároveň i nadhled a humor. To jsou vlastnosti, které v sobě skrývá i židovská hudba. Právě pro její schopnost „smát se a zároveň plakat“ ji Šostakovič obdivoval a velmi se jí inspiroval. V jeho hudbě se rovněž nesmírně odráží jeho vlastní život, který jsem se snažil zmapovat a uvést důležité momenty, kterými byl ve své práci ovlivněn. Pochopení Šostakovičovy hudby v souvislosti s jeho nelehkým životem je dle mého názoru jedinou správnou cestou k její interpretaci i poslechu. Ve své práci jsem se snažil tyto souvislosti nacházet a vytvořit ucelený obraz o jeho velké umělecké osobnosti. Doufám, že z tohoto pohledu je tato práce přínosná.

## Seznam použitých informačních zdrojů

### Literatura:

VOLKOV, Solomon: Svědectví. *Paměti Dmitrije Šostakoviče*. Praha: HAMU, r. 2006

WILSON, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994

ROSEBERRY, Eric. *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. Outstanding dissertations in music from British universities. New York, NY: Garland Publishing, 1989.

ROSEBERRY, Eric. 1982. *Shostakovich, His Life and Times*. Tunbridge Wells, Kent; New York, N.Y.: Midas Books; Hippocrene Books.

### Internetové zdroje:

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Dmitrij Šostakovič: Nos* [online]. 2011, 1 [cit. 2017-07-11]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/dmitrij-sostakovic-nos.html>

### Notové prameny:

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij. *Violin Concerto No. 1 op. 99*. Leipzig: Edition Peters, 1979

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, *Sting Quartet No. 8 op. 110*. Leipzig: Edition Peters, 1970

### Ostatní prameny:

TYSHKO, Konstantin. *Symfonická tvorba D. D. Šostakoviče: do roku 1936*. Brno, 2014. Diplomová práce. JAMU

VYHLÍDALOVÁ, Zuzana. *Violoncello v díle Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče*. Brno, 2014. Diplomová práce. JAMU, s. 13