

Anders O. N. Kruse

Mer enn røde flagg og politisk dissidens: perspektiver på Dmitrij Sjostakovitsjs musikk

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Magnar Breivik

Juni 2020

Anders O. N. Kruse

Mer enn røde flagg og politisk dissidens: perspektiver på Dmitrij Sjostakovitsjs musikk

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Magnar Breivik
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Mer enn røde flagg og politisk dissidens: perspektiver på Dmitrij Sjostakovitsjs musikk

Sammendrag

Dmitrij Sjostakovitsj står i en særstilling i forhold til andre komponister i den vestlige kanon som den eneste store komponisten som hadde hele sitt liv og virke i Sovjetunionen, som inkluderte årene Stalin satt med makten. Han overlevde å bli forkastet av partiet to ganger i løpet av sin karriere – først i 1936, så igjen i 1947, og i motsetning til mange andre kunstnere i Sovjetunionen klarte Sjostakovitsj å opprettholde en sterk individualitet i sin kompositoriske stil.

Omverdenens bilde av Sjostakovitsj har endret seg flere ganger både før og etter hans død. Da han var i live ble han ansett som en sympatisør til kommunistregimet, men i 1979, fire år etter hans død, ble boken *Testimony* utgitt. Boken utgir seg for å være Sjostakovitsjs memoarer som de ble diktert til Solomon Volkov, og her blir Sjostakovitsjs misnøye med både Stalin og kommunistpartiet åpenbart. Etter dette et bilde av Sjostakovitsj som en ensom helt, en enestående frihetsforkjemper i det skjulte populært, men etter at *Testimonys* kredibilitet ble punktert har også dette bildet smuldret. De siste tyve årene har akademisk litteratur vektlagt mennesket Sjostakovitsj langt mer enn bare komponisten, og det er dette synet jeg ønsker å fremvise her.

Musikken til Sjostakovitsj har lenge blitt kategorisert som langt enklere enn mange av hans kontemporære komponister fordi den er teoretisk mindre komplisert, men i takt med fremveksten av fokuset på mennesket Sjostakovitsj har det også oppstått en forståelse for at denne mangelen på teoretisk nyvinning er på grunn av at han hadde et langt større fokus på musikkens semantiske evner – hvordan musikk kan kommunisere ting utenfor seg selv – fremfor dens rene teoretiske kompleksitet. For å forstå hva Sjostakovitsj ønsker å kommunisere med musikken er det nødvendig å sette den i en historisk og sosiopolitisk kontekst. Jeg har derfor her analysert tre verk av Sjostakovitsj; hans første symfoni første sats, hans niende symfoni første sats, og hans femtende strykekvartett første sats, og satt dem i kontekst. Dette er for å forsøke å kartlegge noen av måtene verden rundt Sjostakovitsj gjenspeiler seg i musikken hans, og spore endringene i hans kompositoriske stil.

Å se musikken i lys av både Sjostakovitsj som menneske og samfunnet rundt ham betyr at man får et langt mer mangefasettert bilde av ham. Det er det jeg ønsker å vise frem her – at Sjostakovitsjs musikk bør verdsettes for dens betydning i forhold til verden rundt ham fremfor musikkens karakteristikk isolert sett.

Dmitry Shostakovich stands in a unique position compared to other composers in the Western classical canon as the only major composer to have lived his whole life in the Soviet Union, including the so-called Stalin years. He survived two separate denunciations by the communist party – first in 1936, then again in 1947, and unlike many other Soviet artists, Shostakovich managed to maintain a strong individuality in his compositional style.

*The popular image of Shostakovich has changed multiple times both during and after his lifetime. When he was alive, the image of him as a supporter of the communist regime prevailed. However, after the 1979 publication of the book titled *Testimony*, claiming to be the composer's memoirs as related to Solomon Volkov, and here Shostakovich's dislike of both Stalin and the Communist regime was revealed. *Testimony* was published four years after the composer's death, and in its wake an image of Shostakovich as a kind of lonesome hero, a singular vigilante fighting for freedom became popular. The credibility of the book has however been somewhat torn to shreds, and due to this the heroic image of Shostakovich has also dwindled. In the last twenty years scholars have focused more on the human Shostakovich than only the composer, and it is this view I wish to examine here.*

Shostakovich's music has for a long time been categorized as far simpler than that of many of his contemporaries due to its relative theoretic simplicity. Alongside the shift towards focusing in on the human Shostakovich however, the understanding that the reason for his lack of radical modernity has to do with a greater focus on the semantic aspects of music – music's capability to convey meanings beyond itself – than on the sheer theoretical complexity of it has become more widely popular. To understand what Shostakovich attempts to communicate with his music it is necessary to put it into both a historical and socio-political context. Therefore, I have here analysed three pieces by Shostakovich; his first symphony first movement, his ninth symphony first movement, and his fifteenth string quartet first movement, and put them into context. This is to examine the ways in which Shostakovich's music reflects the world around him and trace the changes in his compositional style.

When one sees his music in light of the society around him, a far more complex view of him arises. That is what I wish to illustrate here – Shostakovich's music must be valued for its relationship to the world around him rather than the isolated characteristics of the music.

Forord

Takk til min veileder Magnar Breivik for uvurderlige råd og gode prater, takk til Ståle Kleiberg for å ha satt i gang tankeprosessene mine, og en enorm takk til Anne Walseth og Morten Haug Frøyen som tålmodig og grundig korrekturleste oppgaven og luket ut mine idiosynkratiske idiotier.

Innholdsfortegnelse

Mer enn røde flagg og politisk dissidens: perspektiver på Dmitrij Sjostakovitsjs musikk	1
<i>Sammendrag</i>	1
<i>Forord</i>	3
<i>Innledning</i>	4
<i>Symfoni nr. 1</i>	8
<i>Symfoni nr. 9</i>	17
<i>Strykekvartett nr. 15</i>	32
<i>Drøfting</i>	39
<i>Konklusjon</i>	41
<i>Bibliografi</i> :.....	43

Innledning

Hva skjer når kunstnerens nesten ustoppelige trang til frie uttrykk møter en urokkelig styremakt som verdsetter konformitet og homogenisering nær sagt over alt annet? Hvordan forholder kunstneren seg til de kvelende båndene et totalitært regime legger på dem i forsøket på å kontrollere denne trangten til å kunne uttrykke seg fritt?

Disse spørsmålene er for oss hypotetiske, men for kunstnere som lever og har sitt virke i slike forhold, er det en dødelig virkelighet. For å få svar på noe av dette kommer jeg her til å undersøke hvordan noen av de sosiopolitiske forholdene som fant sted i Sovjet fra Oktoberrevolusjonen frem til 1975, påvirket mennesket Sjostakovitsj, samt hvilken innflytelse begivenhetene rundt ham hadde på hans estetiske uttrykk.

Sjostakovitsj levde hele sitt liv i Sovjetunionen. Fra hans fødsel i 1906 til hans død i 1975 var hele hans kompositoriske virke under innflytelsen fra kommunistpartiet, og fra 1934 og frem til Stalins død i 1953 hang staten over skuldrene hans og holdt et vaksomt øye med all komponering han foretok seg.

I den frie verden har vi en tendens til å se på musikkens formål som en uttrykksform for en eller annen kunstnerisk visjon, men i Stalins Sovjet var ikke dette tilfellet. Som så mye annet ble den frie uttrykksformen kastet ut – her skulle ikke bare musikk, men all kunst være et propagandaverktøy for kommunistpartiet.¹

Denne bisarre dualiteten mellom trangten til fritt uttrykk og partiets ønske om totalitær kontroll over samfunnet dannet altså grunnlaget for Sjostakovitsjs kunstneriske virke. Mange av hans kunstnerkolleger ble enten rett og slett henrettet eller sendt til gulagene i Sibir etter å ha blitt dømt som «anti-folket» eller «formalister». En av disse var teaterregissør og venn av Sjostakovitsj, Vsevolod Meyerhold, som ble henrettet i 1938 under «Den Store Terroren», da Stalin henrettet mange av sine politiske og ideologiske motstandere.

Vestlig litteratur hatt tendenser til å profilere Sjostakovitsj som en form for ensom helt som ved ren viljestyrke kastet av seg båndene lagt på ham av dette ufattelige regimet, men dette

¹ Lunde & Børtnes 2019

synspunktet viser langt fra hele sannheten. Simpelthen Sjostakovitsjs overlevelse av Stalin viser at han nok aldri falt fullstendig i unåde. Begge gangene han ble forkastet av partiet, kunne han redde seg ved å gå under jorden og holde hodet lavt i en periode før kysten ble klar igjen.

Dette synspunktet kan virke noe kynisk – Sjostakovitsjs liv var langt fra lett – men det er noe man må ta med i betraktningen skal en se på forholdet mellom ham og Stalin.

I hans egen levetid ble Sjostakovitsj sett på som kommunistympatisør av Vesten, samtidig som han i Sovjet var under angrep for å være for å være radikal formalist. I tiden etter hans død har det imidlertid kommet frem nok informasjon fra flere kilder til at Sjostakovitsjs misnøye med Stalin ikke er disputabel. For å forstå hvordan, eller hvorvidt, denne misnøyen manifesterer seg i musikken hans, har jeg valgt ut tre stykker fra tre forskjellige stadier i livet hans. Dette er for å forsøke å forstå i hvilken grad samfunnet rundt Sjostakovitsj påvirket musikken hans, i tillegg til å se hvordan hans personlige uttrykk endret seg i løpet av livet, hvilke markører vi finner på hans særegne kompositoriske stil, og hva som kan ha forårsaket endringene i estetikk i løpet av Sjostakovitsjs liv.

Stykkene er som følger:

- Symfoni nr. 1 op. 12- første sats
- Symfoni nr. 9 op. 70- første sats
- Strykekvartett nr. 15 op. 144- første sats

Grunnen til at jeg har valgt disse tre er at de kan tjene som springbrett inn i en diskusjon rundt de sosiopolitiske og historiske omstendighetene Sjostakovitsj befant seg i. De markerer også ganske nøyaktig starten, midtpunktet og avslutningen for hans karriere. Min diskusjon kommer ikke til å være utelukkende forbeholdt disse tre, men mitt analytiske arbeid vil fokusere på dem.

Symfoni nr. 1 er valgt for å se hvordan uttrykket hans vokste frem, men også for å undersøke hvilke innflytelser som kom inn til den unge sovjetiske kunstneren før jernteppets fall.

Symfonien ble urfremført ved komponistens uteksaminering fra konservatoriet i St. Petersburg (da Petrograd) i 1925, da han var 19 år gammel. De to første satsene har et markant 1900-talls-modernistisk uttrykk med innflytelse fra komponister som Stravinskij og Hindemith, mens de to siste har en mye mer romantisk tekstur nærmere komponister som Mahler og Wagner. Sjostakovitsj ble verdenskjent nærmest over natten etter premieren på den første symfonien,

men til tross for dette er grundige analyser av verket noe fraværende i akademisk litteratur om Sjostakovitsj.

Hans niende symfoni er muligens det mest tydelige eksempelet på dissidens gjennom musikalsk uttrykk. Det virker formelig som han gjør narr av ikke bare det nittende århundrets mystikk og patos rundt en komponists niende symfoni, men også kommunistenes overivrighet og entusiasme. Grunnen til at den niende symfonien ble valgt ut av alle verkene fra «stalinperioden», er denne tydeligheten i hans misnøye med regimets forventninger og retningslinjer, i tillegg til at den i akademisk litteratur ofte blir karakterisert som en noe todimensjonal subversjon av forventningene til ham, noe som etter min oppfatning ikke gir et fullstendig bilde av symfonien. Dette verket har langt flere lag, og jeg håper å her kunne fremvise noen av disse. Isolert sett er ikke nødvendigvis det musikalske materialet Sjostakovitsjs mest interessante eller det mest emblematiske for stilen hans, men perspektivet rundt denne symfonien setter den absolutt i en særstilling i Sjostakovitsjs karriere. Her vil jeg kort diskutere noen av motivene i satsen, hva de muligens representerer og diskutere hvordan symfonien blir omtalt i tradisjonell akademisk analyse. I tillegg vil jeg også presentere funnene Phillip Lenberg legger frem i sin doktorgradsavhandling *Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation*.² Lenberg hevder å ha funnet tydelige innflytelser fra jødisk folkemusikk og tegn på at spesielt første sats inneholder tegninger av voldelige reaksjoner på økt jødisk identitet i Sovjet. Det vil også følge en redegjøring for likhetene mellom regimets reaksjon på operaen *Lady MacBeth* i 1936 og den omfattende fordømmingen av sovjetiske komponister som fant sted i 1947 – den såkalte «Zjdanovaffæren».

Den femtende strykekvartetten er skrevet helt på slutten av Sjostakovitsjs sene periode. Musikken i denne perioden er skrevet etter Stalins død, men ikke lenge før Sjostakovitsjs egen bortgang. Kvartetten later til å være preget av hans stadige dødsangst, samt de enorme helseproblemene han slet med mot slutten av livet. Musikken er til dels særdeles smertefull å høre på, det virker som han vil formidle smerten og ensomheten han følte på like før sin død – man kan høre sykdommen og smerten direkte i musikken, da den er skrevet i en langt mer sparsom estetikk enn de tidligere verkene – en direkte konsekvens av hans kamp mot poliomyelitt. En stadig dårligere helse gjorde det langt mer fysisk krevende å skrive ned mer kompliserte teksturer, noe man merker svært godt i denne kvartetten som er det nest siste

² Lenberg 2016

verket oppført før komponistens død. Kammermusikken til Sjostakovitsj er av mange regnet som mer personlig enn mye av orkestermusikken hans, som er en av grunnene til at jeg inkluderer kvartetten her. Her vil det følge en redegjøring om Sjostakovitsjs tilstand, både politisk og fysisk, for å danne et grunnlag for å se kvartetten i lys av omstendighetene rundt dens komposisjon.

Før jeg begynner analysen av disse verkene, vil jeg understreke at jeg ikke ønsker at dette skal være en ren strukturell analyse av musikken til Sjostakovitsj – jeg har i prinsippet ikke til hensikt å regne ut de matematiske proporsjonene eller kartlegge alle harmoniske bevegelser. Jeg mener at det er av langt større interesse å sette musikken inn i både et historisk perspektiv og se den i sammenheng med utviklinger i Sjostakovitsjs eget liv. En viss mengde konvensjonell analyse hører selvsagt med, spesielt i kartleggelsen av markører på den personlige stilen hans, men brorparten av diskusjonen min vil bestå av å sette disse inn i en historisk kontekst. Mitt synspunkt vil dermed lene mot et musikksemantisk ståsted – hovedinteressen er hvordan Sjostakovitsj anvender musikalske elementer for å uttrykke ekstromusikalske meninger.

En av utfordringene med å skrive om Sjostakovitsj er at alt av primærkilder (korrespondanse, intervjuer osv.) er på russisk – et språk jeg ikke behersker. Alle sitater er derfor på engelsk, da kildene mine har vært på engelsk, og eventuelle feil i oversettelser fra originalspråket er utenfor min kontroll. Jeg har valgt å ikke oversette disse til norsk, først og fremst for å unngå en videre forkludring av mening.

Et annet problem er at Sjostakovitsj var en meget privat person, og mange av hans uttalelser til både journalister og biografer er innhyllet i kode og dobbeltmening, noe som er et problem hva troverdigheten til primær-/sekundærkilder angår. Det mest fremtredende eksempelet på dette er *Testimony*, en bok som utgir seg for å være komponistens egne ord skrevet ned som de ble diktert til Solomon Volkov, bokens forfatter. Den ble utgitt i 1979, fire år etter Sjostakovitsjs død, og i denne boken møter leseren en Sjostakovitsj full av betraktninger rundt Stalin og sovjetisk kultur, som sto i sterk motsetning til datidens bilde av mannen. *Testimony* viser et klarere og mer nyansert bilde av Sjostakovitsjs dissidens enn Vesten tidligere var klar over, og flere kilder – blant annet Sjostakovitsjs sønn Maxim Sjostakovitsj – har vedgått at boken maler et virkelighetsnært bilde av mannen. Men hvorvidt den er hundre prosent troverdig er et annet spørsmål. Laurel E. Fay, forfatter av flere bøker om Sjostakovitsj, peker

på at boken på flere steder er kopiert fra andre kilder, samt at Sjostakovitsjs egen signatur kun forekommer seks steder i hele boken.³ I utgaven foran meg er ikke disse signaturene inkludert overhodet – hvorvidt dette er for å sikre at denne boken ikke blir ansett av leseren som en faktisk gjengivelse av Sjostakovitsjs betraktninger, eller av noen annen grunn, vet jeg ikke. På grunn av denne tvilen rundt bokens natur har jeg hovedsakelig basert mine argumenter på andre kilder. Imidlertid er det ikke rimelig å anta at hele boken er fabrikkert, og dette er grunnen til at jeg støtter enkelte argumenter på deler av den. Den fullstendige graden av sannhet i boken kan imidlertid ikke fastslås, så jeg ber om at disse blir tatt med en klype salt. Bokens kredibilitet i akademia har rett og slett blitt revet i filler – jeg anbefaler Pauline Faircloughs artikkel «Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies»⁴ for en eksemplarisk god gjennomgang av bokens historie. *Testimony* er god å hente sitater for poetiske skildringer fra, men som faktisk kilde kan man ikke stole på den.

Der det er inkludert noteeksempler, har jeg laget disse selv, hentet ut fra Sjostakovitsj 1926, Sjostakovitsj 1945 og Sjostakovitsj 1974. De er skrevet i klingende tonehøyde – transponerende instrumenter er omskrevet til C natura.

Symfoni nr. 1

«Let me listen to the voice that comes from inside me»⁵

Sjostakovitsjs første symfoni hadde premiere 12. mai 1926 i Petrograd, og markerte slutten på hans utdannelse ved konservatoriet i byen. Den varer i ca. 33 minutter, er delt i fire satser og skrevet for 3 fløyter (hvorav 1 piccolo), 2 oboer, 2 klarinetter (en A-klarinetten og en Bb-klarinetten), 2 fagotter, 4 horn i F, 2 trompeter i Bb, 1 alttrombone i F, 3 tromboner, tuba, perkusjon, full strykeseksjon, og – noe mer uvanlig – piano.

Introduksjonen av Sjostakovitsjs første symfoni kan man vel med ettertrykk kalle ukonvensjonell. Det høylytte, paraderende lydbildet en kanskje kunne forventet av en ung komponist ute etter å bevise sine evner og imponere sine lærere, er fullstendig fraværende: Vi

³ Fay 1980 s. 488, 491

⁴ Fairclough 2005

⁵ Fairclough 2019 s. 22

blir møtt av en dialog mellom solotrompet *con sord.* Og en solofagott som spiller to kontrasterende idéer (Fig. 1), ingen av dem peker til noe tonalt senter, som betyr at denne symfonien i f-moll begynner verken med orkester eller i f-moll, noe som kan være ment som et stikk mot både den etablerte symfoniske tradisjonen og «korrektheten» hans lærere kunne forvente. Symfonien var hans endelige eksamensstykk for komposisjonsstudiet ved musikkonservatoriet i Leningrad, og Sjostakovitsjs komposisjonslærer Maximilian Steinberg hadde allerede i 1924 uttrykt sin avsky for «det groteske» i Sjostakovitsjs musikk. I et brev Sjostakovitsj skrev til sin daværende kjæreste Tatiana Glivenko, forteller han om Steinbergs reaksjon på pianoversjonen av scherzoen i den første symfonien:

«What is this enthusiasm for the Grotesque? There were already Grotesque bits in the Trio (Opus 8). All the cello pieces (Opus 9) are Grotesque, and finally this scherzo is also Grotesque!»⁶

Det er tydelig av dette brevet at Sjostakovitsj ble opprørt av denne hendelsen, og han skriver at selv om han respekterte sin lærer både som musiker og menneske, ønsket ikke Sjostakovitsj lengre å «indulge him with my music».⁷

Dette groteske blir beskrevet av Esti Sheinberg som «an unresolvable ironic utterance, a hybrid that combines the ludicrous with the horrifying» I hennes bok *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the music of Shostakovich*.⁸ Fra første sekund i hans første symfoni oser verket av dette «groteske». «It ought really to be called a Symphony-Grotesque», sa Sjostakovitsj selv om symfonien.⁹

Fig. 1: åpning av Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 1 i F-moll Op. 12*, 1. sats. Fra Edition Sikorski (Sjostakovitsj 1926). Takt 1–5.

Det groteske er illustrert her i åpningen av satsen ved den underlige formen på frasene i dialogen mellom trompeten og fagotten og i den haltende måten små melodiske fragmenter blir kastet rundt mellom instrumentene på – som en forbudt lapp som blir sendt rundt i et

⁶ Fay 2000 s. 24

⁷ Fay 2000 s. 24

⁸ Sheinberg 2000 s.207

⁹ Fay 2000 s. 26

klasserom fylt med tenåringer. Paralleller kan trekkes mellom denne åpningen og Haydns tendenser til å unngå hovedtonearten i introduksjonen av en sats.¹⁰

Groteskhet og ironi preget også Sjostakovitsjs liv. Etter farens død begynte han å jobbe som pianistakkompagnatør for stumfilmer høsten 1924 ved «Bright Reel Theatre»¹¹ for å brødfø familien. Under fremvisningene hendte det at han måtte slutte å spille for å slippe ut latterkuler mens filmer av Chaplin og Keaton ble vist på lerretet,¹² til tross for at han på denne tiden led både av underernæring og bronkitt.¹³

Læreren som stanser denne runddansen, kommer i form av en soloklarinett som ved *Allegro non Troppo* i takt 64 kommer med satsens første ordentlige tema – et litt keitete og relativt forutsigbart marsjtema. (Fig. 2)

The image shows a musical score for two parts: Clarinet in Bb and Clarinet (Cl.). The tempo is marked 'Allegro non troppo' and '1 solo'. The key signature is F major (one flat). The score includes a triplet of eighth notes and various slurs. The Clarinet in Bb part starts at measure 1, and the Clarinet part starts at measure 5. The music is a melodic theme with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Fig. 2: tema i klarinett, Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 1 i F-moll Op. 12*, 1. sats. Fra Edition Sikorski (Sjostakovitsj 1926). Takt 58–65

Her følger den ene frasen den andre på akademisk korrekt, formmessig måte – temaet har en lengde på åtte takter, det har en klar spørsmål-svar-struktur, det er tydelig i f-moll, men temaets ekspressive karakter er en annen sak. I hans opplæring ved konservatoriet opplevde Sjostakovitsj et ufortjent mye større fokus på måten hovedtema, sidetema og så videre interagerer med hverandre på enn temaenes individuelle ekspressive karakter. Med hans egne ord:

«At the conservatory they taught me scheme – not form. ... Not a word was uttered about the expressive character of the musical line, about relaxation, tension, and dialectical development.»¹⁴

Temaet er fullstendig «korrekt» ifølge Sjostakovitsjs tolkning av hans opplæring – men dets underlige og kantete karakter kan tolkes som et stikk til denne mangelen på opplæring i konstruksjon av tematisk karakter til fordel for et fokus på klinisk tematisk funksjon og

¹⁰ Roseberry 2008 s. 11

¹¹ Fay 2000 s. 25

¹² Wigglesworth 2014

¹³ Fay 2000 s. 25

¹⁴ Fay 2004 s. 30

interaksjon. Her kommer Sjostakovitsjs draging mot det musikksemantiske frem: Musikkens teoretiske konstruksjon er én ting, men han sier her at påvirkningen de forskjellige musikalske elementene har på den individuelle tilhøreren, er like viktige som de rent musikkteoretiske virkemidlene.

Skiftet mellom disse to teksturene – den litt søkende ustødige introduksjonen hvor Sjostakovitsj ikke gir en tydelig grunnpuls, unngår en klassisk melodi-akkompagnement-struktur og anvender stadige tempoendringer over til denne marsjen med en klart definert melodi i klarinetten akkompagnert av strykerne – er svært brått. Disse brå overgangene er et annet kjennetegn som går igjen i hele Sjostakovitsjs virke, og som forekommer flere ganger bare i den første satsen av Symfoni no. 1. Denne kvaliteten blir ofte tilskrevet innflytelse fra Sjostakovitsjs tidlige yrke som pianoakkompagnatør for stumfilmer, hvor overgangene i musikalsk tekstur og dynamikk nødvendigvis var svært brå, styrt av skiftene i filmen. Men på grunn av hans avsky for dette arbeidet¹⁵ er det for meg tvilsomt at et så karakteristisk og gjennomgående element i hans kompositoriske stil ble hentet ut fra dette arbeidet. En kan ikke utelukke dette som et påvirkende element, men det er kan hende lettere å trekke tråden til de mer avantgardistiske komponistene Sjostakovitsj hadde kjennskap til, som Paul Hindemith, Alban Berg og spesielt Igor Stravinskij. Disse plutselige teksturskiftene, samt den mer kammerliknende estetikken i denne satsen, peker på en klar innflytelse fra Stravinskij, spesielt verk som Petrusjka, og i Volkov 1979 omtaler Sjostakovitsj Stravinskij som «the only composer of our century I would not hesitate to call great».¹⁶ Innflytelsen står klart frem i denne satsen. De færreste komponister kan unngå å syntetisere elementer fra ens musikalske helters stil inn i sin egen, og gjennom hele sin første symfoni viser Sjostakovitsj stolt frem disse innflytelsene. Verket er ikke på noen måte et derivat av hans musikalske helter. Innflytelsene er klare, men Sjostakovitsj binder dem sammen og former dem om til noe som er fullstendig hans eget.

Etter den første gjennomføringen av temaet kommer en variasjon oktavdoblet i første- og andrefiolin. (Fig. 3)

¹⁵ Moshevich 2004 s. 37–38

¹⁶ Volkov 1979 s. 24

Fig. 3: variasjon av tema i vln. 1+2, Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 1 i F-moll Op. 12, 1. sats*. Fra Edition Sikorski(Sjostakovitsj 1926). Takt 65–74.

Her legges det til en kromatisk sekstendelsfigur figur til temaet. Hos andre komponister kunne dette vært lite annet enn ornamentikk i en tematisk variasjon, men her er det emblematiske for en annen, svært markant karakteristikk ved Sjostakovitsjs kompositoriske stil: hans svært økonomiske temabruk. Fra det punktet hvor temaet og den lille kromatiske bevegelsen først kommer i fiolinene, følger 22 takter hvor nær sagt alt melodisk innhold enten er gjentakelser av disse to bitene av musikalsk materiale eller kan spores tilbake til dem.

Sjostakovitsj introduserer så et sidetema (fig. 4) – en vals, men noe er på skeive. Det mest fundamentalt gjenkjennelige med valsen, tyngden på slag 1 og 3 i tretakten, er her forskjøvet ett slag. Bassene og celloene starter det kjente «boom-cha»-akkompagnementet på andre slag av takten, og fiolinene og bratsjene følger på tredje slag. Temaet blir presentert først i fløyte, da også på andre slag av takten. Dette temaet er melodisk og vakkert, men igjen med en underlig ustødighetsfølelse frembrakt av denne meterforskyvningen.

Fig. 4: sidetema i fløyte. Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 1 i F-moll Op. 12, 1. sats*. Fra Edition Sikorski(Sjostakovitsj 1926). Takt 97–105.

Metriske leker og Sjostakovitsjs sans for kromatisk harmoni til side, det virker som han sier «OK, jeg kan spille på lag, jeg kan være enkel og melodisk» – og kan hende de musikalske vitsene her har en mer ektefølt tone enn de vi har hørt tidligere. Muligens er det et nytt stikk mot universitetskonvensjonen å lage et sidetema med en så grasiøs og melodisk karakter til å kontrastere marsjen, men det kan også hende han ville gjøre ære på arven fra Tsjajkovskijs symfonier. I *The Oxford Companion to Shostakovich* trekkes dette temaet frem som bindeledd

mellom Sjostakovitsjs første symfoni og Tsjajkovskijs fjerde. Begge disse verkene har ballettlignende elementer som introduksjoner og vals-sidetema i dominanttonearten.¹⁷

Akkurat når teksturen er på sitt mest velklingende og en fiolinsolist virker som de skal gå over i en overdrevent romantisk tekstur, en rettelig hyllest til Wagners *Tristan og Ysolde*, brytes formelen med en variasjon av trompetens replikk helt fra åpningen av symfonien.

Effekten av dette bruddet er akkurat som om noen kledd i full kjole og hvitt hadde stilt seg opp på en scene foran en fullspekket konsertsal, tydelig med noe svært viktig på hjertet – for så å slippe en gigantisk rap for hele publikum. (Fig. 5 takt 2–4)

♩=152

Solo Bassoon

Violin

8^{va}

p espr.

cresc.

f

4 soli Vln 1/2

4 soli vla, solo cello, solo ctrb.

pp

5

Solo Bsn.

Vln.

f

Tutti vln. 2
pizz.

f

Ork. Red.

p

Tutti vla, tutti celli, tutti ctrb.
pizz.

p

Fig. 5: reduksjon av Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 1 i F-moll Op. 12*, første sats. Fra Edition Sikorski (Sjostakovitsj 1926). Takt 150–158.

Dette bruddet er svært dramatisk av en rekke grunner. Først avsluttes den foregående tekturen med en G-dur-akkord i divisi strykere, mens sitatet fra åpningen er klart i f-moll.

¹⁷ Fairclough & Fanning 2008 s. 11

Sekstbevegelsen som kommer i solofiolinen, er også markert piano og espressivo, mens sitatet er uten legatobindig, og flere av tonene er markert stakkato. Etter dette følger et av satsens mest kammeraktige øyeblikk, en kort dialog mellom fagott og solofiolin punktert av akkorder fra pizzicato stryk. (Fig. 5 takt 6–8)

Så prøver Sjostakovitsj igjen å lure tilhøreren til å tro at vi skal inn i romantisk luftrom, og kommer seg litt lenger, noen takter, før han gjør helomvending og returnerer til marsjen fra tidligere i satsen. Marsjen kommer her i hovedsak i strykerne, med noen akkompagnerende toner fra fløytene og uten at fjerdedelpulsen blir markert.

Så begynner rekapitulasjonen inn i slutten på satsen, men igjen legger Sjostakovitsj inn et personlig stikk: Han spiller alle temaene i motsatt rekkefølge av den de ble introdusert i. Først valsen, deretter marsjen, så en reprise av introduksjonen, før Sjostakovitsj avslutter like lite prangende og like underlig som han begynte. Det er ingen stor V-I-kadens, men en gradvis utdøing av musikken før klarinetten til sist gjentar åpningsreplikken til trompeten, vi får noen avsluttende poengterende akkorder fra treblås og pizzicato celli, og så er satsen slutt. Denne fislete, lite tilfredsstillende slutten er et for-ekko av måten hele symfonien slutter på.

Oppløsningen av spenning på slutten av den fjerde satsen er subtil, til og med pessimistisk. Dette er et tidlig tegn på at Sjostakovitsj senere ikke kom til å ta til seg de offisielle retningslinjene om optimistiske temaer og avslutninger i musikk.

Hele symfonien er preget av en todeling, ettersom de to første satsene og de to siste har to vidt forskjellige estetiske karakterer. Første og andre sats er eklektiske, modernistiske. De skifter lynraskt mellom vilt forskjellige dynamikker, orkestreringer og tonale landskap med sterke innflytelser fra modernister som Hindemith, Stravinskij og fra Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Innflytelsen fra Stravinskij's *Petrusjka* blir enda klarere i andre sats enn den er i første, når komponisten selv, i form av pianoet, blir en del av lydbildet. Sats tre og fire ligger langt nærmere de kromatiske og harmonisk intense teksturene til komponister som Mahler og Wagner – «It all of a sudden becomes a «big» symphony», som Leonard Bernstein sa om disse to satsene.¹⁸ Den rytmiske intensiteten faller vekk, de voldsomme teksturskiftene blir færre, strykerakkordene og kromatikken øker. Heller enn å hoppe til tider voldelig fra én tekstur til en annen blir overgangene nå mer glidende, mer gradvise. I Pauline Faircloughs biografi

¹⁸ ZDF 1988 4:25

fremlegger hun likhetene mellom de to langsomme satsene og musikk i Sjostakovitsjs «modne periode».¹⁹ Hun trekker frem spesielt paukesoloene midt i siste sats – «Pre-echoes of those ushering in the harrowing final act of his opera «Lady Macbeth of Mtsensk»»²⁰ – og orkestreringsdetaljer som treblåskrivningens likheter med skrivingen i den åttende symfoniens langsomme sats.²¹ Muligens var disse to siste satsene ment for å drive ap med den senromantiske estetikken det var så vanlig å gjøre narr av på starten av det tyvende århundret, men i så fall fant Sjostakovitsj noe i disse skyene av kromatiske harmonier, noe vakrere enn han hadde regnet med.

Til tross for at symfonien kommer tidlig i Sjostakovitsjs karriere, har den blitt viet en viss plass i den klassiske kanonen, verkansamlingen som utgjør mesteparten av den oppførte vestlige kunstmusikken. Å skaffe empiriske data om hvilke verk som blir oppført hvor ofte, er vanskelig, men Sjostakovitsjs første symfoni har blitt satt opp av noen av verdens fremste symfoniorkestre de siste årene – Chicago Symphony Orchestra i 2016,²² London Philharmonic Orchestra i 2014,²³ og av London Symphony Orchestra i 2019.²⁴ Dette setter verket i en unik posisjon fordi det er Sjostakovitsjs første store orkesterverk og kun hans tolvte opus. Symfonien er ikke bare populær nå, men etter premieren vakte det en plutselig oppmerksomhet rundt den unge russeren, som blant annet fikk tilsendt et gratulerende brev fra Alban Berg – oppgitt i Volkov 1979 som en av Sjostakovitsjs absolutte favorittkomponister – men brevet nådde aldri frem til ham.²⁵ Innen året var omme, hadde symfonien blitt satt opp både i Berlin under ledelse av Bruno Walter og i Philadelphia under Leopold Stokowski.²⁶

Denne symfonien er intet mindre enn et unikum. Når en ser hvor godt Sjostakovitsj blander sine innflytelser med et allerede modent og individuelt uttrykk så tidlig i sin karriere, kan man ikke unngå å bli imponert. Ting som senere skal bli kjennetegn for Sjostakovitsjs kompositoriske stil, som de brå teksturskiftene, de kammeraktige teksturene, sparsommeligheten med tematisk materiale, og fremfor alt den plirende sansen for ironi kombinert med hans opprørske natur, er allerede her behandlet med modenhet. Samtidig er

¹⁹ Fairclough 2019 s. 22–23

²⁰ Fairclough 2019 s. 22

²¹ Fairclough 2019 s. 23

²² CSO 2016

²³ LPO 2014

²⁴ LSO 2019

²⁵ Volkov 1979 s. 30

²⁶ HSO 2017

det en ung komponist som er ute etter å bevise seg og sine evner. Det er lett å høre på denne symfonien, spesielt de to første satsene, og tenke seg Sjostakovitsj som en rebelsk ikonoklast som er ute etter å se lærerne sine rynke på nesen av talentet hans for det groteske, men han hadde enorm respekt for lærerne og ønsket minst av alt å skuffe dem. Volkov 1979 inneholder flere deler som roser Alexandr Glazunov – rektor ved konservatoriet i Leningrad da Sjostakovitsj studerte der – opp i skyene. Ett utdrag lyder slik: «I love Glazunov, and that's why I'm telling you the truth about him. Let anyone who doesn't know better lie about Glazunov.»²⁷

I et brev fra april 1925 til vennen Boleslav Yavorskij omtaler Sjostakovitsj lærerne og læringsutbyttet sitt, ikke med hovmod og forakt, men med like deler frustrasjon og ærbødighet:

«I would like to write to them: «To my dear teachers, Alexander Konstantinovich [Glazunov], Nikolay Alexandrovich [Sokolov], Maximillian Oseevich [Steinberg], and Leonid Vladimirovich [Nikolaev]! Thank you for teaching me music craftsmanship. Thank you, Maximillian Oseevich, for teaching me to fear parallel octaves and how to avoid them. Thank you, Nikolay Alexandrovich, for teaching me how to unite two themes, and for teaching me how to write bad fuges. Thank you, Leonid Vladimirovich, for teaching me piano technique and how to learn difficult passages by heart. And thank you Alexander Kontantinovich, for all that went on under your vigilant watch. And now give me my freedom. Let me listen to the voice that comes from inside me, and don't force me to unquestioningly accept what you tell me. There shall be no musical servitude... give me my freedom!»²⁸

Det samme sentimentet – en kombinasjon av respekt for sine lærere og ønsket om å være fri fra deres oppfatninger og forventninger for å skape sitt eget uttrykk – speiles direkte i den første symfonien. Fra marsjtemaet som et stikk mot komposisjonsundervisningen til den ganske ektefølte fløringen med romantisk kromatisk harmoni, dette er et stykke fylt med utsagn om at dette er Sjostakovitsjs symfoni, og nå vil han ha fred fra sine lærere. Grunnen til at jeg tar med omtalen av lærerne her, er å understreke at denne symfonien er ikke bare ment som et hån mot de konvensjonene og tradisjonene han ble opplært i og mot hans lærere, men også som en takk.

²⁷ Volkov 1979 s. 34

²⁸ Fairclough 2019 s. 22

Symfoni nr. 9

«Your business is rejoicing, your business is rejoicing.»²⁹

Den niende symfoni. Hvilket mythos er det ikke som omgir dette begrepet. Helt siden Beethoven hadde ingen av romantikkens store symfonier ferdigstilt mer enn ni symfonier. Mahler skrev og gav ut ti verk som kan regnes som symfonier, men han omgjorde det som opprinnelig skulle vært den niende symfonien, til en sangsyklus, og både han og Bruckner døde med sine tiende symfonier uferdige. Historier som dette, om komponister som Mahler og Schubert hvis tiende symfonier tilsynelatende tok livet av dem, førte til fremveksten av overtroen nå kalt «The Curse of the Ninth».

Presset var dermed enormt på Sjostakovitsjs skuldre da hans niende symfoni skulle skrives. Ikke bare var dette «den niende symfoni» fra Sovjetunionens største komponist, men også den tredje i Sjostakovitsjs «krigstrilogi» som til da besto av den sjuende – «Leningradsymfonien» – og den åttende, begge storstilte og enorme verk skrevet under andre verdenskrig. Nå som krigen endelig var over, lå forventningene klare for at Sjostakovitsjs niende symfoni skulle fange jubelånden og gleden som nå gikk over verden.

Moderne analyser har lagt svært stor vekt på dette verkets satiriske og hånende natur, men dette er langt fra den eneste mulige tolkningen. I «Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation» legger Phillip Lenberg frem en tolkning av denne symfonien som et stikk mot partiets og folkets forventninger, ja, men også som et speil holdt opp mot Stalins Sovjet.³⁰ Det ligger langt flere lag av mening i denne symfonien enn en enkel dissidens mot Stalins forventninger. Dette håper jeg å undersøke her.

Det verden fikk i november 1945, var helt annerledes enn noen kunne ha forventet.

Sjostakovitsjs niende symfoni er helt ulik de andre «store» symfoniene hans hva angår både skala og instrumentering. Den er skrevet i Ess-dur for 3 fløyter (hvorav 1 piccolo), 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 4 horn, 2 trompeter, 3 tromboner, tuba, perkusjon, og strykeseksjon, og varer i ca. 23 minutter. Den er den korteste av symfoniene hans, og orkesteret er også langt mindre enn i de andre symfoniene. Den består fem satser, de tre siste spilles

²⁹ Volkov 1979 s. 140

³⁰ Lenberg 2016 sammendrag s. 4

sammenhengende. Den mindre skalaen er den første av mange ting ved denne symfonien som peker tilbake til den pre-Beethovenske symfoniformen man finner blant annet hos Haydn og Mozart.

Jeg skrev i introduksjonen at dette sannsynligvis er Sjostakovitsjs klareste musikalske uttrykk for misnøye med Stalin og det kommunistiske regimet. Grunnen til dette er at ikke bare er den helt i strid med den etablerte kulturen rundt både den niende symfoni og øvrige romantiske tanker om symfoniformen, og mot Stalins ønske om en seierssang for kommunistene etter andre verdenskrig, men også et spark mot optimismen blant folket umiddelbart etter krigen. Dette siste poenget er illustrert svært godt i den første satsen, som formelig sitrer av ironi og sleivspark mot etablerte trosinstitusjoner og kommunistisk over-iver.

Fra første takt i første sats er det klart at dette ikke blir det prangende, paraderende stykket som var forventet av Sjostakovitsj. Den åpner med et lett og lystig motiv orkestrert i strykerne (fig. 6), langt nærmere noe man kunne forventet fra Haydns eller Mozarts symfonier enn fra en av det tyvende århundrets største symfonister – Gavril Popov blir ofte sitert på sin sammenlikning mellom denne satsen og Mozart.³¹ Inkluderingen av et repetisjonstegn er også et nikk mot den gamle wienerklassiske sonateformen, og ser vi dette i sammenheng med den sparsomme besetningen, er parallellene klare: dette er ikke en niende symfoni i tradisjonen etter Beethoven og Mahler, det er et fall tilbake til et langt enklere og mindre storskala form for symfonisk uttrykk.

La oss dvele litt ved symfoniens toneart, for det er nok langt fra tilfeldig at den er skrevet i Ess-dur. Ess-dur har lenge hatt assosiasjoner som «heltedådig», «majestetisk» og «vakker». I Ralph Dunstans *A Cyclopedic Dictionary of Music* fra 1925 siterer Dunstan flere komponister angående forskjellige tonearters egenart, og samtlige siteres på hvor vakker og resonant Ess-dur er.³² Grunnen til disse assosiasjonene har muligens mindre å gjøre med de objektive kvalitetene i tonearten, og mer å gjøre med assosiasjoner. I tillegg til at Beethovens *Eroica*-symfoni er skrevet i Ess-dur, er Ess en svært idiomatisk toneart for messinginstrumenter. Etter at Wagner anvendte messing og horn som musikalske symboler for Siegfried i *Der Ring des Nibelungen*,³³ ble

³¹ Fay 2000 s. 147

³² Dunstan 1925 s. 278

³³ *Das Rheingold* åpner med «natur»- motivet, som er en nettopp Ess-arpeggio

dessuten assosiasjonene mellom messing, Ess-dur og heltemot satt i stein. Andre verk som bygger opp under Ess-durs heroiske konnotasjoner, er Strauss' første hornkonsert og Mozarts *Die Zauberflöte*.

Symfoniens første plirende vits (om man ser bort fra den større ironiske uttalelsen som er symfoniens egenart) forekommer allerede i fjerde takt i form av en plutselig Gess som på samme tid høres tåpelig og leken ut, og tjener som en øyeblikkelig undergraving av den helteaktige Ess-dur-tonaliteten. Å skrive denne symfonien i Ess-dur kan ha vært et grep for å gjøre det lettere å komme gjennom kommunistpartiets sensur, men det kan også ha vært enda et stikk mot forventningene om en enorm konklusjon på krigstrilogien hans – forventninger Sjostakovitsj selv var meget klar over. Parallellene mellom Beethovens og Sjostakovitsjs niende var klare, spesielt siden Beethovens kom som et seiersrop over slutten på Napoleonskrigene. Dermed måtte Sjostakovitsjs seiersrop over annen verdenskrigs slutt være minst like mektig. Men som i den første symfonien hadde Sjostakovitsj ikonoklastiske tendenser allerede fra begynnelsen av karrieren, og kan hende dette var en gest som skulle forsterke et poeng – dette var Sjostakovitsjs, og ingen andres, niende symfoni – ikke Beethovens, ikke Mahlers, ikke Stalins, kun Sjostakovitsjs. Dermed kan valget av toneart og den påfølgende øyeblikkelige undergravelsen tolkes som et mikrokosmos av Sjostakovitsjs uærbødighet overfor både forventninger og etablerte tradisjoner.³⁴

I Pauline Faircloughs biografi beskriver hun uttrykket i symfonien slik:

«Though the finished Ninth was far from a throwaway piece, its first movement is perky rather than grandiose, and the all-important finale begins with a grotesquely humorous bassoon solo, giving the impression of a fixed grin rather than genuine high spirits»³⁵

Faircloughs tolkning av den niende symfonien representerer måten verket gjerne blir portrettert på i litteraturen: lett og lystig, nesten en pust i bakken fra de store symfoniske prosjektene, men fremdeles med Sjostakovitsjs signaturform for ironi og satire. I Laurel Fays biografi om Sjostakovitsj diskuterer Fay hvorvidt han unnlot å skrive en storstilt hedring av krigens slutt på grunn av parallellene han visste ville bli trukket til Beethoven, nedtrykt av forventningene om avslutningen på krigstrilogien hans, eller om han simpelthen var

³⁴ Ifølge Fairclough 2019 s. 83–84 var imidlertid ikke dette Sjostakovitsjs originale plan. Den niende symfonien skulle være en grandios og storstilt feiring av krigens ende, men uvisst av hvilken grunn vraket Sjostakovitsj de originale utkastene i løpet av 1945 til fordel for den langt mindre skalaen han endte opp med.

³⁵ Fairclough 2019 s. 86

misfornøyd med de opprinnelige utkastene til symfonien.³⁶ Noe av det åpenbare kan jo være at han simpelthen ikke følte noen enorm glede ved krigens slutt. Ikke dermed sagt at han hadde nytt krigen, men Sjostakovitsj var aldri et merkbart optimistisk menneske, og han var svært klar over hvor elendige forholdene i Sovjet var. Derfor er det rimelig å spekulere i hvorvidt han istedenfor å se krigens slutt som starten på en nye og bedre tid, så det som en tilbakevending til de elendige forholdene som eksisterte før krigen. Hele sitt liv var Sjostakovitsj fiendtlig innstilt til antisemittisme,³⁷ så nyheten om Holocaust hadde utvilsomt stor påvirkning på ham. Ivan Sollertinskij, Sjostakovitsjs nærmeste og mest betrodde venn, døde også under krigen, i Novosibirsk i 1944, etter å ha blitt forflyttet fra Leningrad.³⁸ Sollertinskij's død påvirket Sjostakovitsj enormt, og hans andre pianotrio er dedikert til Sollertinskij. I Volkov 1979 blir håpløsheten fra før andre verdenskrig og ødeleggelsen krigen medførte, beskrevet slik:

«I feel eternal pain for those who were killed by Hitler, but I feel no less pain for those killed on Stalin's orders. I suffer for everyone who was tortured, shot, or starved to death. There were millions of them in our country before the war with Hitler ever began. The war brought much new sorrow and much new destruction, but I haven't forgotten the terrible pre-war years.»³⁹

For Sjostakovitsjs del virket det altså ikke som noen anledning for en skamløs hedring av krigens ende.

Det er spesielt ett musikalsk motiv i første sats av den niende symfonien som gjenspeiler hvor mistroisk Sjostakovitsj var overfor den kommunistiske iveren etter krigen – det karakteristiske «bum-BAH»-motivet med en stigende kvart i trombonen. Dette motivet dukker opp flere ganger i løpet av satsen, og i rekapitulasjonen virker det som om trombonisten i sin iver kommer inn altfor tidlig, høyløst og selvhøytidelig militaristisk. Temaets første innsats er i takt 44, og introduserer sidetemaet som kommer i pikkolofløyte, prangende og bryskt introduserer trombonen den spake lille fløytemelodien. (Fig. 7) Her er orkestreringen sparsom, og selv om

³⁶ Fay 2000 s. 146

³⁷ Volkov 1979 s. 119

³⁸ Fairclough 2019 s. 84

³⁹ Volkov 1979 s. 118

trombonens høylytte replikk tilsynelatende signaliserer begynnelsen av et stort, militaristisk øyeblikk, forsvinner den blygt når fløyten presenterer sidetemaet – som om trombonisten har forstått feiltrinnet og trekker seg rødmende tilbake. Skal vi fortsette å se instrumentene som karakterer, blir denne replikken trombonens personlige uttalelse, og når sidetemaet skal gjenintroduseres i rekapitulasjonen, får den fullstendig overtøying og blir stadig mer insisterende og fortvilt ettersom den bommer mer og mer. Seks forsøk fra takt 165 til takt 185, (fig. 8) stadig etterfulgt av en brekende og leende trompet som hånlig blåser svar til trombonen, før replikken endelig lander på det sjuende forsøket. (Fig. 8 takt 17)

♩=132

Piccolo

Trombone

Ork. reduksjon

1 Solo

ff

f

p subito

Fiolin 1+2

Fiolin 1+2+bratsj

pizz. *ff*

Celli/Cb+bratsj+pauke

Celli/Cb.+pauke

ff

p subito

Fig. 7: reduksjon av Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 9 i Ess-dur, Op. 70*, 1. sats. Fra Breitkopf & Härtel (Sjostakovitsj 1945). Takt 44–50

The image shows a musical score for the reduction of Shostakovich's Symphony No. 9, Op. 70, 1st movement, measures 165-187. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments and a reduction. The instruments listed are Trumpets in Bb, Trombone, Ork. reduksjon (Violins 1+2, Bassoon, Viola, Cello), Tpt., Tbn., Hn., S. D., and rk. Red. (Right Hand Reduction). The score includes various dynamics such as 'solo', 'con sord.', 'f', 'ff', 'p', 'pp', and 'sub'. The tempo is marked as quarter note = 132. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 7, 13, and 19.

Fig. 8: reduksjon av Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 9 i Ess-dur, Op. 70*, 1. sats. Fra Breitkopf & Härtel (Sjostakovitsj 1945). Takt 165–187

Sidetemaet blir stadig mer militant utover i satsen. Det har fire markant forskjellige profiler. Første gang temaet presenteres (fig. 7) er orkestreringen svært sparsom, og temaet ligger høyt i pikkolofløyten. Senere i satsen, etter tre gjennomføringer av temaet i pikkolo, blir det lagt i messing, og ved takt 126 presenteres temaet i sitt definitivt mest militante format i en stor orkester-tutti (minus første- og andrefiolin) hvor alle stemmer er markert enten *fortissimo* eller *forte*. Den fjerde varianten kommer i starten av rekapitulasjonen, i takt 186, etter at trombonen endelig «treffer» med sin annonsering av sidetemaet. Nå kommer det i et format som minner om den originale introduksjonen, spilt av en solofiolin. Dette formatet kommer to ganger, før tutti-versjonen av temaet gjentas – denne gangen uten messing, og hele satsen avsluttes med en V-I-kadens.

Disse temaene blir som et bilde på kommunistenes over-iver og den økende militariseringen i Sovjet, og hvis vi følger tolkningen av sidetemaet som en parodi på Stalins person lagt frem i Lenberg 2016, kan en tolke seg frem til at sammenhengen her representerer den fanatiske oppslutningen rundt Stalin både før og etter krigen. Passasjer i Volkov 1979 kan på samme tid undergrave og bygge opp under denne tolkningen alt etter hvordan man leser dem. Ifølge boken maktet ikke Sjostakovitsj å skrive det gudebildet av Stalin som lederen og læreren var på utkikk etter, derimot kommer det frem at det er den tiende symfonien, skrevet etter Stalins død, som omhandler og karikerer Stalin.⁴⁰ Skal man tolke dette som at den niende symfonien inneholder en parodi på Stalin som ble videreutviklet i den tiende, skal vi tro det er et mer generelt bilde på militarismen i Sovjet, eller er det noe helt annet? Volkov 1979 gir ingen svar, den niende symfonien er kun kort omtalt, og da utelukkende sett i perspektiv fra Stalins forventninger. Sjostakovitsj selv beskrev stemningen i den niende symfonien som «transparent, pellucid, and bright»,⁴¹ og både litteratur skrevet i etterkant og av kritikerne på Sjostakovitsjs samtid, har i stor grad vært enig.

Enkelte har gått så langt som å beskrive den som en pause mellom de to enorme krigssymfoniene og den tiende.⁴² Denne karakteristikken kan stemme på den første satsen, selv om den også har sine øyeblikk med mørkere undertoner, men spesielt andre og fjerde sats har lite lyst og lekent over seg, de er derimot svært sørgmodige og tunge.

⁴⁰ Volkov 1979 s. 107

⁴¹ Fay 2000 s. 147

⁴² Fay 2000 s. 147

Denne dualiteten mellom sorgmodighet og samtidig lyse og glede fulle stemninger bringer meg over i Phillip Lenbergs tolkning av symfonien. Jødisk musikk har en meget kjent og markant plass i Sjostakovitsjs musikk, spesielt i stykker som hans andre pianotrio og åttende strykekvartett, men Lenberg argumenterer i sin doktoravhandling for at også i den niende symfonien er det spor av jødisk musikk, samt kommentarer på hvordan jøder ble behandlet i Sovjet. Sjostakovitsjs tiltrekning til jødisk musikk er vel etablert. I Volkov 1979 skrives følgende om Sjostakovitsjs følelser rundt karakteren av jødisk musikk:

«I think, if we speak of musical impressions, that Jewish folk music has made a most powerful impression on me. I never tire of delighting in it; it is multifaceted, it can appear happy while it is tragic. It is almost laughter through tears.»⁴³

Den niende symfonien blir imidlertid ikke nevnt når man teller opp hvilke verk av Sjostakovitsj som bærer innflytelsen fra jødisk musikk tydelig. Den andre pianotrioen og den åttende strykekvartetten nevnes som regel som de klareste eksemplene på jødisk innflytelse i Sjostakovitsjs musikk, men innflytelsen er mye mer subtil i den niende symfonien enn i de nevnte verkene.



Fig. 9: frygisk dominant/ «freygish» skala

De jødiske innflytelsene i den niende symfonien kan ifølge Lenberg spores til bruken av E-dominant frygisk tonalitet (fig. 9), også kjent som «freygish» i jødisk- og klezmer-musikk, samt «vanlig» E-frygisk.⁴⁴ Dette blir som en fullstendig fremmed inntrenger i den «heroiske» Ess-dur-tonaliteten som gjennomsyrrer resten av satsen. Første instans av den frygiske tonaliteten er i takt 19, hvor den raskt stikker frem hodet sammen med et raskt skifte fra firetakt til 3/2-takt. Hver instans av den frygiske tonaliteten utløser en voldsom reaksjon i musikken, det være seg tonale rykk tilbake til den «heroiske» Ess-dur-tonaliteten eller brå skifter mellom fire- og trettakt. Dette skjer for eksempel i taktene 34–40 (fig. 10, takt 1–4), hvor E-frygisk-tonaliteten sementeres i takt 34–36, før det møtes av et rykk tilbake til Ess-dur og en gjentakelse av hovedtemaet i tutti stryk markert *fortissimo*. (Fig. 10, takt 5)

⁴³ Volkov 1979 s. 118

⁴⁴ Lenberg 2016 abstract s. 3

Fig. 10: reduksjon av Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 9 i Ess-dur, Op. 70, 1. sats*. Fra Breitkopf & Härtel (Sjostakovitsj 1945). Takt 34–41

Det er denne typen reaksjoner, som også forekommer i taktene 41–47, hvor hovedtemaet blir avbrutt av et rykk til E-frygisk før det blir avløst av det militaristiske sidetemaet, som Lenberg bruker for å argumentere for at denne satsen inneholder bilder av de antisemittiske strømningene som vokste frem i Sovjet på denne tiden. Disse strømningene, kulminerte i det såkalte «Doctor's plot», hvor regimet anklaget ni leger i Moskva, hvorav seks var jødiske, for mord på kommunistiske lederfigurer, spesielt Andrej Zjdanov og Alexandr Shcherbakov, og også for å planlegge et mordforsøk på Stalin.⁴⁵

Et svært viktig øyeblikk i perspektivet til Lenberg er fagottsoloen som utgjør fjerde sats – *largo*. Dette er en lang, rolig, og fremfor alt sorgtyngt klagesang, som Lenberg sammenlikner med den jødiske *kaddish*:

«The cantor-like bassoon solo is a clear reference to a kaddish, the Jewish mourners' prayer for those who have suffered and died under the tyranny of others. This movement may be thought of as a picture or chronicling of the reaction of the modern Russian Jewish community, the shocking brutality of a military presence, a congregation stunned into a state of disbelief, supporting and looking on as a strained solo male voice laments for extended periods of time in between recurring attacks.»⁴⁶

⁴⁵ Encyclopedia Britannica 1998

⁴⁶ Lenberg 2016 s. 36

Fjerde sats består bare av denne saktmodige og ekstremt tunge fagottsoloen punktert av akkordlegging fra hovedsakelig messing, og disse akkordene utgjør «angrepene» Lenberg referer til i sitatet over. Videre sammenlikner han den tilsynelatende muntre og liflige finalen med det jødiske fenomenet *freylach* – den musikalske representasjonen av «latter gjennom tårer» nevnt i sitatet fra Volkov 1979 s. 118. Hvis vi ser på fjerde sats som leder av en menighet, sier Lenberg, er strykerne som resten av menigheten ledet av sin leder inn i latter gjennom tårer.⁴⁷

Lenbergs tolkning av denne symfonien blir tilegnet så mye plass her fordi den stikker seg markant ut blant andre utgitte analyser av denne symfonien, ettersom den åpner for en annen karakterisering av symfonien enn i de mer tradisjonelle analysene. Fokuset på at Sjostakovitsj nektet å skrive den forventede niende symfonien, har en tendens til å overkjøre andre tolkninger av denne symfonien.⁴⁸ Jeg hevder på ingen måte at den tradisjonelle tolkningen av symfonien er feil, den er bare noe mer snever enn det verket fortjener. Koblingen mellom Stalin og Sjostakovitsj er langt fra uvesentlig, og er svært fundamental for vår forståelse for ikke bare dette verket, men også store deler av Sjostakovitsjs karriere.

For å forstå forholdet mellom Sjostakovitsj og Stalin, må man først se på den nå beryktede *Pravda*-artikkelen om *Lady Macbeth of Mtsensk District* – «Muddle Instead of Music».

Operaen *Lady Macbeth* hadde premiere i 1932 og ble en braksuksess. Over de to neste årene hadde operaen over 200 oppsetninger, og i en kort periode i januar 1936 huset Moskva tre forskjellige oppsetninger av operaen på samme tid.⁴⁹ Dette endret seg imidlertid brått 26. januar 1936 da Stalin, akkompagnert av flere høytstående partifeller, overvar en forestilling ved Bolsjojteateret og forlot teateret før fjerde akt.⁵⁰ To dager senere ble artikkelen «Muddle Instead of Music» trykt i *Pravda*, kommunistpartiets offisielle tidsskrift.

Denne «anmeldelsen», som i realiteten sannsynligvis var personlig godkjent av Stalin, var svært negativ og til dels truende, ikke bare overfor Sjostakovitsj, men også for den pågående utviklingen i sovjetisk musikk. Operaen hadde ifølge denne artikkelen blitt «korrumpert» av

⁴⁷ Lenberg 2016 s. 39

⁴⁸ Se Fairclough 2019 s. 85–86 og Fay 2000 s. 146 for eksempler på slike tolkninger.

⁴⁹ Fay 1992

⁵⁰ Fay 2000 s. 84

vestlige innflytelser, dens musikalske språk «kaotisk» og «forvirret».⁵¹ Musikken og den ideologiske tonen i operaen ble hardt angrepet:

«To follow this «music» is difficult; to remember it is impossible...singing...is replaced by shrieking. ... He (Sjostakovitsj) portrays the merchants and the people monotonously and bestially. The predatory merchant woman who scrambles into the position of the possession of wealth through murder is pictured as some kind of «victim» of bourgeois society».⁵²

Mangelen på musikalsk forståelse i artikkelens språk var åpenlys. Ikke bare anklaget den feilaktig Sjostakovitsj for å hente inspirasjon fra jazz, en uttalelse som motiverte Maxim Gorky til å ta Sjostakovitsj i forsvar i et brev sendt direkte til Stalin,⁵³ men den brukte også svært krasse formuleringer for å formidle *Lady Macbeths* forkastelse av «the principles of classical opera».⁵⁴ Én linje i anmeldelsen bet alle som leste den seg spesielt merke i; en åpenlys trussel mot Sjostakovitsj: «This is a game that may end very badly».⁵⁵

Før denne artikkelen hadde sovjetiske myndigheter stort sett holdt seg til å forsikre sosialrealistiske uttrykk i litteratur,⁵⁶ men ifølge Simo Mikkonen var denne artikkelen startpunktet for en lengre serie av artikler om formalisme i kunst. Noe tidligere hadde Dzerzhinskys opera *The Quiet Don* blitt rost opp i skyene for dens mangel på formalistiske tendenser,⁵⁷ og sammenfallet mellom disse to omtalene antydte starten på en lengre kampanje hvis omfang strakte seg langt utover kritikk av musikalsk formalisme i opera.

Den direkte konsekvensen av denne artikkelen var ifølge Mikkonen marginal utover Sjostakovitsjs egen person. Om man skal sette denne artikkelen inn i en politisk sammenheng, gir det ifølge Mikkonen mer mening å se den som det første skrittet i en lengre prosess for å kontrollere den musikalske fronten i Sovjetunionen, heller enn å se det som en isolert hendelse.⁵⁸ I 1936 var de offisielle retningslinjene for musikk i Sovjet langt mindre håndfaste enn de var for litteratur, og det var først i 1948 at den samme strengheten kom til musikk.⁵⁹ Sjostakovitsj overlevde både Stalin og den enorme politiske utrensningen som er kjent som «Den Store Terroren»,⁶⁰ til tross for den konstante frem og tilbake-dansen mellom han og

⁵¹ Fairclough 2019 s. 52

⁵² Fairclough 2019 s. 52

⁵³ Fairclough 2019 s. 52

⁵⁴ Fay 2000 s. 85

⁵⁵ Fay 2000 s. 85

⁵⁶ Mikkonen 2010 s. 232

⁵⁷ Mikkonen 2010 s. 233

⁵⁸ Mikkonen 2010 s. 237

⁵⁹ Mikkonen 2010 s. 232

⁶⁰ Mikkonen 2010 s. 236

myndighetene. Dette er bevis på at bortsett fra Sjostakovitsjs velvære var konsekvensene av denne første offisielle kondemneringen av hans musikk relativt små i forhold til hva de kunne vært.

I det tidligere nevnte brevet Maxim Gorky sendte til Stalin, ble Sjostakovitsjs reaksjon på artikkelen beskrevet slik: «The Pravda article hit him just like a brick on the head, the chap is utterly crushed».⁶¹ Denne samme reaksjonen finnes i Volkov 1979: «That article on the third page of *Pravda* changed my entire existence.»⁶² Og det er ikke vanskelig å skjønne hvorfor. De stalinistiske myndighetene hadde så langt ikke befattet seg med å angripe konkrete musikkverk, men fokusert på å fremme ideologi i litteratur.⁶³ Men spørsmålet om hvorfor de valgte spesifikt *Lady Macbeth* som startpunktet for konkretiseringen av en sosialrealistisk doktrine for musikk, plaget sannsynligvis Sjostakovitsj mye. Situasjonen ble gjort verre da marskalk Mikhail Tukhatsjevskij ble henrettet av Stalin det påfølgende året. Sjostakovitsj og Tukhatsjevskij var så nære venner at Tukhatsjevskij tok penn i hånd for å ta Sjostakovitsj i forsvar etter *Pravda*-angrepene. Det var her vennskapet mellom marskalken og Sjostakovitsj sto klart frem for Stalin, noe som satte Sjostakovitsj i en enda farligere posisjon.⁶⁴ Senere antydet Sjostakovitsj at han hadde blitt innkalt til NKVD-hovedkvarterene i Leningrad, i forbindelse med Tukhatsjevskijs rettsak og henrettelse, for forhør angående hans tilknytning til Tukhatsjevskij og et potensielt planlagt attentat på Stalin.⁶⁵ Nøyaktig hvorfor dette ikke førte til hverken fengsling eller henrettelse, til tross for at andre forsvant sporløst for langt mindre forbrytelser i statens øyne enn å ha tilknytninger til en forræder, er et lite mysterium. Men utover at *Lady Macbeth* forsvant fra repertoaret frem til 1963 da en «rehabiliteret» versjon ble lansert under tittelen *Katerina Izmaylova*, var de direkte konsekvensene for Sjostakovitsjs virke relativt små. Han fortsatte å finne arbeid, han beholdt medlemskapet i komponistforeningen, og musikken hans – foruten *Lady Macbeth* – fortsatte å bli spilt.

Det er viktig å merke seg at selv om det i etterkant har vist seg at de umiddelbare konsekvensene for Sjostakovitsj som nevnt var relativt små, ble tilværelsen for Sjostakovitsj selv fullstendig ulidelig. Skal en tro Volkov 1979, drev angrepene i media, utstøtelsen av samfunnet og kneblingen av hans kunstneriske uttrykk ham til randen av selvmord:

⁶¹ Fay 2000 s. 91

⁶² Volkov 1979 s. 85

⁶³ Mikkonen 2010 s. 231

⁶⁴ Fairclough 2019 s. 52

⁶⁵ Fay 2000 s. 99

«I was completely in the thrall of fear. I was no longer the master of my own life, my past was crossed out, my work, my abilities, turned out to be worthless to everyone. The future didn't look any less bleak. At that moment I desperately wanted to disappear, it was the only possible way out. I thought of the possibility with relish.»⁶⁶

Når man ser på omstendighetene rundt Sjostakovitsj i denne tiden, kan en lett forstå desperasjonen. Mellom angrepene i *Pravda*, Tukhatsjevskijs død og stadige arrestasjoner og deportasjoner av mennesker som sto ham nær, var dette en ekstremt voldsom periode i Sjostakovitsjs liv.

Etter premieren på den niende symfonien fulgte en tid som var besynderlig lik den rundt *Lady Macbeth*. Sin sarkastiske og kontrakulturelle natur til tross ble symfonien positivt mottatt, så godt at den ble nominert til Stalinprisen i 1946,⁶⁷ men de positive utsiktene endret seg brått i 1948. Andrej Zjdanov, sekretær i sentralkomiteén med ansvar for ideologiske spørsmål, begynte da sine angrep mot Sovjets fremste komponister, spesielt Sjostakovitsj, Prokofjev og Khatsjaturjan.

I januar 1948 overvar Stalin og en rekke medlemmer av Politburo en prøve på Muradelis opera *The Great Friendship*, som i prinsippet lå an til å være akkurat det Stalin var på utkikk etter i musikalsk uttrykk – den handlet om da kommunistiske makter slo ned opprør i det nordlige Kaukasus i borgerkrigstiden. Men operaen bød Stalin rett imot, og ble beskrevet som «flawed by serious political errors».⁶⁸ I løpet av de neste ukene ble det holdt to konferanser, en ved Bolsjojteateret og en i Kreml, og det er denne andre som utgjør et vendepunkt for Sjostakovitsj. Her ble over sytti av Sovjets fremste komponister, musikkvitere og dirigenter konfrontert av Zjdanov med Sentralkomiteéns kritikk av Muradelis opera. I etterkant av denne konferansen ble Sjostakovitsj og de andre ledende komponistene i Sovjet (Prokofjev, Mjaskovskij, Khatsjaturjan, Kabalevskij og Sjebalin) identifisert som «the principal and leading figures of the formalist direction in music.»⁶⁹

Sjostakovitsjs posisjon var nå spesielt prekær fordi han var så fremtredende. Han var allerede en «reformert» formalist, og nå ble det kompliserte musikalske språket i den åttende symfonien og den desillusjonerte tonen i den niende trukket frem som eksempler på anti-

⁶⁶ Volkov 1979 s. 89

⁶⁷ Fay 2000 s. 148

⁶⁸ Fay 2000 s. 155

⁶⁹ Fay 2000 s. 156

sovjetiske tendenser. Han ledet komponistforeningen og var en prominent underviser – faktorer som ga ham enorm innflytelse over den sovjetiske musikkulturen.⁷⁰ Under denne konferansen talte Sjostakovitsj for forsamlingen flere ganger, og når man leser utdrag fra uttalelsene hans, er forsøket på å vinne tilbake komitéens favor åpenbart:

«In my work there have been many failures and serious setbacks, although throughout the entire course of my compositional career I have thought about the people, those who listen to my music, about the people who raised me, educated and reared me. I always strive to make my music accessible to the people. [...] I call upon our musical organizations to engage in the widest possible development of criticism and self-criticism.»⁷¹

Men til ingen nytte. Dokumentet denne konferansen resulterte i, «On V. Muradeli's opera *The Great Friendship*», publisert tiende februar 1948, fant Muradeli skyldig i formalisme, og erklærte at den formalistiske, anti-folkelige bevegelsen var i full utfoldelse i musikken til blant andre Sjostakovitsj, Prokofjev, Mjasvkvoskij og Khatsjaturjan.⁷² Her ble ikke spesifikke verk av disse komponistene listet opp for å svartelistes, men hele komponistenes virke ble angitt som formalistiske og anti-folkelige. Denne tiden ble enormt tung for Sjostakovitsj. Muradeli hevdet i 1970 at Sjostakovitsj ble konstant overvåket av NKVD i denne perioden, og de hadde gjort klar en mappe med beskrivelser av ham som trotskist og fremmer av zionismen.⁷³ I løpet av 1948 mistet Sjostakovitsj stillingen som leder av komponistforeningen, han ble avskjediget fra postene ved konservatoriene i Leningrad og Moskva, og det ble fullstendig stopp i oppsetninger av musikken hans.⁷⁴ Dermed mistet familien Sjostakovitsj brått alle inntekter, og de ble sendt ut i fattigdom. Som ved krisen rundt *Lady Macbeth* kastet Sjostakovitsj seg over komponeringen for å forsøke å takle katastrofene rundt ham. Det å redde seg selv ved å skrive var en av Sjostakovitsjs viktigste taktikker for selvbevaring. Fiolinkonserten som kom ut av denne enormt tunge perioden, er et av de mest rørende stykkene i Sjostakovitsjs karriere, og fortjener langt flere ord enn jeg kan gi den her.

Ingen av verkene han ferdigstilte dette året – hans første fiolinkonsert og tonesettingen av jødiske dikt *Songs From Jewish Folk Poetry* – ble offentlig fremført før mange år senere.⁷⁵ For å livnære seg tok Sjostakovitsj på seg å komponere musikk for flere filmer, og det er tydelig av et brev han skrev til sine kolleger at dette ikke var noe han gjorde med lett hjerte: «It's

⁷⁰ Fay 2000 s. 156

⁷¹ Fay 2000 s. 157

⁷² Fay 2000 s. 158

⁷³ Fairclough 2019 s. 91–92

⁷⁴ Fairclough 2019 s. 93

⁷⁵ Fairclough 2019 s 93–94

unpleasant that I have to do this. I advise you to do it only in the event of extreme poverty, extreme poverty.»⁷⁶

I januar av dette katastrofale året ble den jødiske skuespilleren Solomon Mikhoels drept av NKVD, og Sjostakovitsjs ord til Mikhoels' datter beskriver hans tilstand i denne perioden bedre enn noe annet: «I envy him.»⁷⁷ Han sa også til Isaac Glikman rundt den samme tiden: «Twelve years ago I was younger and better able to cope with all sorts of rebukes. I'm getting old. I'm giving out.»⁷⁸

Men Sjostakovitsj overlevde også dette, og i 1949 var det som sløret ble løftet. I februar 1949 ble Sjostakovitsj oppringt av utenriksminister Molotov og informert om at Stalin ønsket å snakke med ham. Stalins plan var å sende en delegasjon fra Sovjet til USA, og denne delegasjonen ville inkludere Sjostakovitsj:

«...Stalin proposed that I should travel to the United States with a delegation. I imagined with horror how I would be pestered there with questions about the recent resolution and blurted out that I was sick, that I couldn't go, and that the music of Prokofiev, Myaskovsky, Khachaturian, and myself was not being performed.»⁷⁹

Denne hendelsen er også beskrevet i Volkov 1979, hvor samtalen blir gjengitt i mer detalj. «What do you mean, why are they not playing it», skal Stalin ha svart.⁸⁰ Og slik ble det, Stalin sendte et lag av leger av sted for å friskmelde Sjostakovitsj, sekstende mars 1949 ble bannlysingen av «formalistenes» musikk trukket tilbake, og den tyvende mars dro Sjostakovitsj til New York.

Grunnen til at jeg har trukket historien om Sjostakovitsj og Stalin så langt som hit, er for å forsøke å vise hvor komplekst og kaotisk forholdet mellom disse to var. Dette er langt fra en dyptgående undersøkelse inn i denne perioden i historien, men det er viktig å vite hvilket grunnlag som lå før og hva som kom etter den niende symfonien for å se tydelig hvor i musikkhistorien den kommer. Verkets satiriske og kontrakulturelle natur kan ha hatt en innvirkning på Sjostakovitsjs utstøtelse, men det kan også simpelthen ha vært det siste i en lang prosess av klinisk fjerning av formalistiske retninger i musikk som begynte med artikkelen i

⁷⁶ Fay 2000 s. 171

⁷⁷ Fay 2000 s. 157

⁷⁸ Fay 2000 s. 157

⁷⁹ Fay 2000 s. 172

⁸⁰ Volkov 1979 s. 112

Pravda. Det gir også et bilde av hvor kaotisk kulturpolitikken i Sovjet var. Leonid Maximenov, en av de første til å skrive om det totalitære regimets forhold til musikk, karakteriserte ikke kommunistregimets kulturpolitikk som et nøye kalkulert og planlagt hendelsesforløp, men som en serie med kaotiske og spontane initiativ.⁸¹ Historien rundt det som i ettertiden har blitt kalt «Zjdanovaffæren», er et særs godt eksempel på dette, spesielt med tanke på Stalins brå helomvending for å få viljen sin. I Volkov 1979 står følgende om at Stalin ofte forsaket all ideologi til fordel for personlig vinning:

«Stalin never had any ideologies or convictions or ideas or principles. Stalin always held whatever views made it easier for him to tyrannize others, to keep them in fear and guilt. Today the leader and teacher may say one thing, tomorrow something else. He never cared what he said as long as he held on to his power.»⁸²

Både analysen min og kilder i litteraturen underbygger at Sjostakovitsjs niende symfoni var rettet mot Stalin. Definitivt ingen apoteose, men heller ikke en karikatur av ham. Den var skrevet til alle ofrene for hans maniske maktkamp – til folket, til de døde, til Sjostakovitsj selv, men dette har historien glemt. I Volkov 1979 diskuterer Sjostakovitsj hvorfor hverken den femte eller den sjuende symfonien mangler triumferende slutter, men det kunne like gjerne vært om feiringen i den niende:

«The rejoicing is forced, like in *Boris Gudunov*. It's as if someone were beating you with a stick and saying 'Your business is rejoicing, your business is rejoicing', and you rise, shakily, and go marching off muttering, 'Our business is rejoicing, our business is rejoicing'»⁸³

Strykekvartett nr. 15

«To deny death and its power is useless.»⁸⁴

Hittil har jeg kun tatt for meg orkestermusikken til Sjostakovitsj, men kammermusikken har en helt spesiell plass i hans musikalske katalog. Spesielt kvartettene har en naken ektefølelse som er vanskelig å finne i Sjostakovitsjs mer storskala verk.

«I think the quartets are his most personal and moving expressions. The quartets are all messages to his friends: the symphonies are messages to mankind», siteres dirigent og venn av

⁸¹ Mikkonen 2010 s. 232

⁸² Volkov 1979 s.143

⁸³ Volkov 1979 s. 140

⁸⁴ Volkov 1979 s. 139

Sjostakovitsj Kurt Sanderling på I Wendy Lessers *Music For Silenced Voices*.⁸⁵ Dette ser man også i dedikasjonene Sjostakovitsj selv la i kammermusikken sin; han dedikerte sin andre pianotrio til sin kjæreste venn Ivan Sollertinskij, og den åttende kvartetten var Sjostakovitsjs personlige musikalske retrospekt, angivelig skrevet mens han planla å ta livet av seg ved å ta en overdose av sovetabletter. Dette er imidlertid meget omdiskutert.⁸⁶ Til tross for dette virker det som om kammermusikken til Sjostakovitsj har falt noe utenfor musikkvitenskapelig interesse. Symfoniene og kontroversene har muligens stjålet mye av dette søkelyset. Jonathan Drury's «Traditionalism in Shostakovich's Fifteenth String Quartet», som tidligere var den fremste og grundigste analysen av denne kvartetten, later til å ha forsvunnet sporløst fra internett, og det er påfallende at Lessers *Music For Silenced Voices* – nærmest den definitive guiden til Sjostakovitsjs strykekvartetter – ikke er skrevet av en musikkviter.

Til forskjell fra andre komponister som skrev strykekvartetter relativt tidlig i karrieren, kom ikke Sjostakovitsjs første kvartett før i 1938. Før dette finnes det bare ett kammerverk i porteføljen hans: cellosonaten op. 40 fra 1932.⁸⁷ Det kan virke som strykekvartetten var det formatet Sjostakovitsj vendte seg til oftest når livssituasjonen hans var på det mest turbulente, eksemplifisert av premieren på den første kvartetten i 1938 i etterkant av premieren på hans femte symfoni, men hvorfor han valgte akkurat dette formatet strides det om. Fay argumenterer i sin biografi for å se tiden etter premieren på den femte symfonien som et kreativt pusterom, og i denne pausen begynner Sjostakovitsj arbeidet med sin første strykekvartett.⁸⁸ Dette antyder at Sjostakovitsj brukte strykekvartetten som et vindu der han kunne uttrykke seg friere enn gjennom symfonien. Dette kan ha en sammenheng med at kammermusikk tradisjonelt har en langt sterkere tilknytning til det private enn den offentlige og folkelige sfære, i motsetning til orkestermusikken. Dermed kan man tenke seg at orkestermusikken var mer interessant for myndighetene enn kammermusikken, noe som kan ha betydd at den kunstneriske uttrykksfriheten var større på de mer intime scenene. De sovjetiske myndighetene hevdet alltid at deres første prioritet var «folkets interesse» – dermed kan kammermusikken ha vært av mindre interesse. Ikke alle akademikere er imidlertid enig i denne tolkningen. I «Shostakovich's Turn to the String Quartet and the Debates about

⁸⁵ Lesser 2011 s. 278

⁸⁶ Lesser 2011 s. 149–150

⁸⁷ Fay 2000 s. 111

⁸⁸ Fay 2000 s. 111

Socialist Realism in Music» argumenterer Katherina Clark for å se kvartetten i lys av den pågående debatten om sosialrealisme i musikk som utspant seg i Sovjet på denne tiden.⁸⁹

Man kan diskutere i det uendelige hvorvidt og hvordan Sjostakovitsjs vending til strykekvartetten var et produkt av en lengre pågående søken etter et friere uttrykk eller et resultat av debatten rundt sosialrealistisk uttrykk i musikk. Men det er ikke det som er mitt formål her. Sjostakovitsjs femtende strykekvartett er et av de absolutt siste stykkene han skrev før sin død, og jeg vil her bruke den for å undersøke hvordan han forholdt seg til døden helt mot slutten av livet og hvordan dette gjenspeiler seg i denne kvartetten.

Den femtende kvartetten ble skrevet i løpet av våren 1974 og oppført i desember samme år, knappe åtte måneder før han døde. Her står Sjostakovitsj frem som en trett, slagen mann – lei av å kjempe, overmannet av endeløse helseplager, og med hele livet bak seg innser han at døden endelig kommer og henter også ham. Kvartetten er skrevet i Ess-moll, og består av seks satser kalt hhv. Adagio, Adagio, Adagio, Adagio Molto, Adagio og Adagio, som skal spilles sammenhengende. Til forskjell fra de fleste andre kvartettene til Sjostakovitsj har ikke denne noen dedikasjon. Bare tittelen på første sats – «Elegy» – viser klart at dette er et verk som handler om døden. Hans signaturmotiv, D-S-C-H, utledet fra den tyske stavemåten «D. Schostakowisch» er også merkbart fraværende, noe som kan tyde på at dette ikke er et verk ment utelukkende for ham selv. D-S-C-H fungerer i andre verk som en musikalsk signatur, et merke på at musikken virkelig er hans, men fraværet i denne kvartetten henter til at dette verket er mer enn bare et farvel fra den aldrende komponisten. Ifølge Judith Kuhns «The string quartets: in dialogue with form and tradition» kan man imidlertid tolke de forskjellige tonale sentrene i denne satsen som et overhengende, men uferdig D-S-C-H-motiv. H-tonaliteten mangler for å støtte opp under Kuhns argument, men hun hevder de stadige skiftene mellom D og Ess likevel skaper en signaturfølelse i satsen.⁹⁰

Det hviler en sakral, uforskyndet ro over hele satsen, som minner om sangen i den russisk-ortodokse kirken. Den er kvartettens lengste sats og kan i enkelte fremføringer vare i opp mot tretten minutter. Utformingen er tilsynelatende enkel, med en fugal introduksjon som dør etter at temaet har blitt presentert i alle de fire stemmen. Dette avløses av en modulasjon til C-dur som begynner med et treklangsmotiv før en reprise av fugen fra introduksjonen, nå

⁸⁹ Clark 2013 s. 573

⁹⁰ Kuhn 2008 s. 68

transponert til C-dur. Deretter følger en tilbakevending til utgangstonearten, nå med treklangsmotivet fra modulasjonen, transponert til Ess-moll, før satsen avsluttes med en høy B i førstefiolinen som fører direkte over i neste sats.

Estetisk sett er det få likheter mellom denne satsen og musikken som ellers er omtalt her. Det er ingen følelse av ironi, og de brå skiftene i tekstur og dynamikk er vekk. Det som er mest «sjostakovistisk» her, er den eksepsjonelle sparsommeligheten med musikalsk materiale.

Omtrent hele denne satsen kan spores tilbake til to enkelttemaer: ett sakralt og sorgtyngt fra åpningen (fig. 11 takt 11–8 vln. 2), og ett optimistisk og smått melankolsk fra modulasjonen til C-dur. (Fig. 12 takt 1-8 vln. 1) Spesielt de sju første taktene danner grunnlaget for en stor del av denne satsen. Øret forventer formelig at enhver holdt tone skal gli over i et fragment fra dette temaet, noe de svært ofte gjør.

Adagio ♩=80

Fig. 11: reduksjon av Sjostakovitsjs *Strykekvartett nr. 15 i Ess-moll, Op. 144*, 1. sats. Fra DSCH (Sjostakovitsj 1974). Takt 1–16

Fig. 12: Sjostakovitsjs *Strykekvartett nr. 15 i Ess-moll, Op. 144*, 1. sats. Fra DSCH (Sjostakovitsj 1974). Takt 53–62

Også i denne kvartetten kan man finne spor av en semantisk bruk av tonearter. Grunnen til at kvartetten er i Ess-moll, er delvis at ingen av Sjostakovitsjs kvartetter er i samme toneart, et mulig nikk til Bachs *Das Wohltemperierte Klavier*, med antydninger om at han hadde planer om å skrive 24 – en i hver toneart. Ess-moll er også så langt unna den første kvartetten C-dur som mulig, så når musikken modulerer til C-dur, kan man tolke modulasjonen som et lysglimt, en sol som stikker frem bak skyene og minner om en tid før alle prøvelsene og alt slitet som kom mellom den første og den femtende kvartetten. C-dur virker her jomfruelig, uberørt, men Ess-moll er den tonearten med flest fortegn – den mest «berørte» av alle tonearter. Denne tolkningen av modulasjonen som et tilbakeblikk på en mer uskyldig tid blir forsterket av at musikken som kommer like etter modulasjonen, består av treklangsmateriale i førstefiolin over en dronende C i de øvrige instrumentene. (Fig 12) Senere i satsen forkludrer Sjostakovitsj denne betydningen av treklangsmaterialet ved å transponere dette sidetemaet til Ess-moll, som om mørke skyer glir foran solen og forsurer det lykkelige tilbakeblikket.

Denne teksturen – en klar melodi i ett instrument over en drone i resten av instrumentene – er et fremtredende trekk i denne satsen. Sjelden spiller alle fire instrumenter samtidig, og når de gjør det, er det i stor grad i denne melodi-drone-dynamikken.

Adagio ♩=80

Violin

Viola

Fig. 13: reduksjon av Sjostakovitsjs *Strykekvartett nr. 15 i Ess-moll, Op. 144*. Fra DSCH (Sjostakovitsj 1974). Takt 138–141

Jeg skal ikke bruke mye tid på å analysere det musikalske materialet i denne satsen, men det er to takter jeg vil rette spesiell oppmerksomhet mot. Dette omhandler en dissonans Sjostakovitsj ikke gjør noe forsøk på å videreføre «korrekt». Den viser seg første gang som et voldsomt smertehyl, men neste gang er langt mindre radikalt dissonant. Den første av disse er i takt 14 (fig. 12 takt 14), helt i starten av satsen. Hele satsen har en tonal og konsonant karakter, men her forekommer en sekunddissonans mellom første og andrefiolin. Dissonansen kommer plutselig, men blir ikke oppløst på en tradisjonell måte, og ikke videreført til en mer dissonant tekstur; den blir forbigått i stillhet. Dette lille øyeblikket skiller seg så mye fra teksturen som omgir den, at den oppleves fysisk smertefull, men den blir simpelthen forlatt. Den samme dissonansen kommer igjen i takt 139, (fig. 13 takt 2) forskjellen er at nå er musikken i C-dur/A-moll og dissonansen er mellom fiolin og bratsj, men på grunn av satsens repetitive

natur har Sjostakovitsj tidligere skapt en forventning hos tilhøreren. Når dissonansen kommer igjen, blir derfor reaksjonen langt mindre fysisk – det gjør ikke så vondt andre gang, man forventer smerten fordi det er en repetisjon.

I sine siste leveår var Sjostakovitsj ekstremt plaget av helseproblemer. Han var aldri et bemerkelsesverdig robust menneske, og den siste tiden var han enormt plaget av lammelse i lemmene på grunn av en sjelden form for polio som gjorde det umulig for ham å både skrive og spille piano. Disse problemene ble noe bedre etter behandling fra doktor Ilizarov i Kurgan i 1970. Han kunne igjen både skrive og spille nesten like godt som før, men etter et hjerteinfarkt i september 1972 virket det som all fremgangen forsvant.⁹¹ Han beviste imidlertid sitt tidligere utsagn om at uten hender ville han ha skrevet med pennen mellom tennene, og forsøkte å lære seg å skrive med venstre hånd. Men dette hjalp lite. Han visste at slutten var nær. Da Mstislav Rostropovitsj ble fratatt sitt sovjetiske statsborgerskap og måtte forlate Sovjet, var Sjostakovitsjs ord til sin venn nærmest fryktinngytende fortvilet: «In whose hands are you leaving me to die?»⁹² I 1972 ble han også diagnostisert med lungekreft, og fikk strålebehandling som videre svekket både hans fysiske og mentale helse.

Lidelsene hans var ikke bare medisinske. I 1960, under omdiskuterte omstendigheter, ble Sjostakovitsj for første gang offisielt medlem av det sovjetiske kommunistpartiet, noe som førte til at han fikk en offentlig status som representant både for Sovjet og kommunismen.⁹³ Her oppstår det en todeling i Sjostakovitsjs liv, hvor hans offentlige og private person blir ekstremt tydelig adskilt. De femten siste årene av Sjostakovitsjs liv viser en mann som gradvis blir mindre og mindre dissident i sine offentlige anliggender. Pauline Fairclough forteller hvordan han gjennom medlemskapet i partiet deltok på endeløse møter, holdt offentlige taler som ikke bare virket ekteføyte, men til tider direkte entusiastiske.⁹⁴ Det sterkeste bildet på hvor dypt dette egentlig stakk ser man ved at han ofte signerte offentlige dokumenter uten å en gang lese gjennom dem – signaturen hans forekommer tidvis opp-ned, som for å understreke hans fullstendige mangel på interesse for innholdet. Hvis man fortsetter å se på orkestermusikken hans som den «offentlige» musikken» og kammermusikken som den «private», er denne todelingen åpenbar enkelte steder, men faller sammen andre steder. Korverket *Loyalty*, skrevet

⁹¹ Fay 2000 s. 264, 271

⁹² Fairclough 2019 s. 161

⁹³ Fairclough 2019 s. 118–119

⁹⁴ Fairclough 2019 s. 120

i anledning hundreårsjubileet for Lenins fødsel, var en tonesetting av, i Pauline Faircloughs ord, «some truly dreadful poems...which, in their favourable comparison of Lenin to Confucius, Buddha, and Allah, achieved new levels of ludicrous flattery».⁹⁵ Fremdeles bør man ikke anta kategorisk at Sjostakovitsjs sene orkestermusikk er utelukkende offentlig og uekte, mens kammermusikken er dens kategoriske motsetning. Til det er den femtende symfonien og fiolin- og cellokonsertene han skrev i denne tiden altfor personlige.

Sjostakovitsj var ingen gammel mann i år da den femtende kvartetten ble født, men i ånden og i utseende hadde de endeløse sykdomsplagene og smertene gjort ham tyve år eldre enn han var. Uten engang å kunne stå uten stakk er det helt utrolig at han klarte å produsere musikk overhodet, og det er intet mindre enn et lite mirakel at denne kvartetten har et så høyt nivå. Siste sats av denne kvartetten inneholder en passasje hvor samtlige instrumenter fyrer av en lang salve av trettitodelsnoter, og den fysiske anstrengelsen det var å skrive dette ned for en mann som knapt kunne holde en penn, kan vel friske mennesker knapt forestille seg.

Stemningen som kommuniseres gjennomgående i denne kvartetten kan best beskrives med det tyske ordet *abgründig* – «avgrunnelig», direkte oversatt til norsk. Kurt Sanderling brukte *abgründig* til å beskrive følelsen av å stå på kanten av en uendelig, mørk avgrunn og stirre rett inn i den,⁹⁶. Sjostakovitsj visste at også han skulle snart tre over denne kanten inn i det uendelige mørket.

Kvartetten har en markant syklisk karakter, delvis fordi siste sats siterer de fem foregående, men også fordi siste sats glir ekstremt naturlig inn i første. Det kan hende Sjostakovitsj her hentyder at til at han ikke finner noen tilfredsstillende slutt med døden. Kvartetten kan spilles om og om igjen, runde etter runde, uten at det finnes noe svar der. Ved premieren på kvartetten instruerte Sjostakovitsj at første sats skulle spilles «so that flies drop dead in mid-air, and the audience starts leaving the hall from sheer boredom»⁹⁷ Det finnes ingen resignert, mett-av-dage-rolighet i møtet med hans egen død for Sjostakovitsj. Døden er uunngåelig, og det er simpelthen sånn livet er.

⁹⁵ Faircough 2019 s. 151

⁹⁶ Lesser 2011 s. 261

⁹⁷ Lesser 2011 s. 262

Drøfting

Å analysere musikken til Sjostakovitsj fra et vestlig ståsted kan bli litt underlig, på grunn av Sjostakovitsjs svært markante tilknytning til russisk kunst og kultur. Grunnen til at jeg brukte så lang tid på å legge frem Phillip Lenbergs tolkning av den niende symfonien, er ikke at jeg ser hans tolkning som den eneste korrekte – til tider kan noen av argumentene hans minne om musikkvitenskapelig pareidoli – men snarere fordi den åpner døren for andre tolkninger av den niende symfonien enn de som har kommet frem i litteraturen tidligere. Hans tolkning viser at selv i verk som dette, hvor meningen virker så tilsynelatende åpenbar at videre analyse ikke er nødvendig, kan man hente ut langt flere og mer mangfoldige lag enn en først skulle anta. Sjostakovitsj blir kan hende profilert som en plirende ironiker, og hele hans karriere blir av enkelte sett på som et eneste satirisk groteskeri, men selv i den niende symfonien, tilsynelatende det fremste eksempelet på det ironiske i musikk, er det gravalvorlige lag i musikken.

Jeg hevder ikke at Sjostakovitsjs musikk er uten humor, men det later til at humoren heller er av en gogolsk sort, den som kan virke uskyldig ved første instans, men ettersom tiden går og handlingen utspiller seg, kommer et voldsomt alvor frem. Hos Gogol er dette illustrert i tekster som *Dead Souls*; Pusjkin skal ha ledd av begynnelsen på teksten da Gogol leste den for ham, før han utbrøt «God, what a sad country Russia is»⁹⁸. Noe av den samme kontrasteringen finner man f.eks. i den niende symfonien. Også i den grotesk forvridde jødiske bryllupsmusikken fra den andre pianotrioen og den åttende strykekvartetten kan det finnes en likhet med et annet aspekt av Gogol – hans fascinasjon for det forvridde og groteske mennesket. Hvis en ikke leser lenger enn overflaten, virker det hele smått leende, som en slags lek, men det finnes et bunnløst bakenforliggende alvor i musikken for den som leter etter det.

Dette skjulte alvorret danner grunnlaget for Sjostakovitsjs eiendommelige form for modernisme. Musikken hans er teoretisk sett konvensjonell sammenliknet med samtidige komponister som Pierre Boulez og Yannis Xenakis, men skal man tolke Sjostakovitsjs musikk ut fra samme kriterier som for musikken skrevet i de vestlige landene på denne tiden? Overser man da ikke det som skiller Sjostakovitsj fra de radikale vestlige modernistene – nettopp at han bevisst skrev musikk for folket? Å si at Sjostakovitsj endret sine modernistiske tendenser

⁹⁸ Hallett 1971 s. 376

for å holde Stalin unna er ikke en løgn, men dette er nok ikke hele sannheten. Hans tre første symfonier og første opera er nærmere den europeiske modernismen i estetikk enn musikken fra de modne periodene, men han går ikke tilbake til denne estetikken selv etter at Stalin var død og begrensingene på musikken var langt mindre. Hadde da Stalin-årene banket den konservative sosialrealistiske estetikken så fast i Sjostakovitsj at det var umulig å unnvike den, eller stammer denne lettfattligheten i musikken fra hans forhold til publikum? Enkelte vest-europeiske komponister på 1900-tallet jobbet tilsynelatende på tross av det offentlige publikum heller enn for å møte dem – de kan i grunnen ha blitt isolert fra tilhørerne sine. Det mest ekstreme eksempelet på komponistens isolasjon fra publikum er muligens Milton Babbitts «Who Cares if You Listen», hvor Babbitt anbefaler komponister å fjerne musikken deres fra offentlige konserter til fordel for fremføringer i det private og gjennom elektronisk media, «with the very real possibility of complete elimination of the public and social aspects of musical composition.»⁹⁹ Dette kan tilsi at komponister bør betraktes mer som forskere enn som kunstnere. Babbitts ståsted er kanskje et ekstremeksempel, men artikkelen viser hvor motsatt enkelte vestlige komponisters syn på offentligheten var fra Sjostakovitsjs – et syn som er tydelig gjennom nettopp det faktum at musikken hans er så grundig rotfestet i pre-modernistiske tradisjoner. Slik sett kan Sjostakovitsjs nærmeste vestlige åndsfeller ha vært komponister som Aaron Copland, og minimalistiske komponister som Arvo Pärt og Steve Reich. Særlig Copland er nærliggende, ettersom hans karriere begynte særdeles avantgarde, men lengre ut i hans modne periode, med verk som *Appalachian Spring* og *Fanfare For the Common Man*, vendte Copland seg langt mer mot allmenheten enn mange av hans samtidige komponister. Pärt er kan hende enda et ekstremt eksempel, som i likhet med Copland begynte sin karriere som serialist, men som så utviklet muligens en av de mest lettfattelige og «vennlige» stilene i vestlig musikkhistorie gjennom Tintinnabuli-stilen.

Men er det dermed sagt at det kun var de indre kreftene i Sjostakovitsj som førte til denne varige endringen i estetikk? Er det rimelig å tro at kunstnerens valg alltid er autonome og atskilt fra omstendighetene som omgir dem? Dette vil jo også være feil, ettersom alle mennesker unektelig formes av samfunnet som omgir dem. Hadde Sjostakovitsj skrevet den samme musikken om han hadde levd i Frankrike eller USA? Å fornekte undertrykkelsens påvirkning på hans kunstneriske uttrykk er selvsagt tåpelig, men å ignorere hans egen innstilling til menneskene rundt ham er å glemme at Sjostakovitsj var ikke bare en fri

⁹⁹ Babbitt 1958 s. 158

kunstnersjel undertrykt av et grusomt regime, men også et dypt sympatisk og medfølende menneske. Dette mennesket har ofte blitt glemt når man analyserer Sjostakovitsjs musikk og virke. Det kan være lett å glemme seg bort i alt det som skjedde med og rundt ham, og ikke huske at bak de tykke brillene og det tynne smilet satt det et individ og så ut på verden. Kan en tenke seg at denne glemselen av mennesket Sjostakovitsj er noe av grunnen til at han er så lite fremtredende i den alminnelige musikalske bevisstheten? Hans nyskapninger var langt mindre kvantifiserbare enn for eksempel Schönbergs eller Stravinskijs, noe som betyr at han aldri blir profilert sammen med europeiske modernister. Men for å forstå hva som gjør Sjostakovitsjs musikk så unik er det nødvendig med en viss forståelse for ham som menneske. Hvis man hører Sjostakovitsjs musikk uten å vite noe om konteksten, kan man merke håndverket og kvaliteten, men uten en viss forståelse for hvilke semantiske kvaliteter de respektive verkene søker å kommunisere, mister man et av de viktigste lagene i musikken.

Men hvor mye av dette stemmer? Skal man tro Sjostakovitsjs uttalelse om den niende symfonien, eller lese inn en mulig tvetydighet? Her er det store problemet med semantisk analyse av musikk – man vet ikke. Hvis man ikke har en troverdig førstehåndskilde, er det omtrent umulig å konkludere fullt og helt med at den betydningen en selv har tolket seg frem til, er den korrekte. Musikkens språk er bygd opp av metaforer og allusjoner, så å grave ut mening kun fra musikk er utrolig vanskelig. Kan hende dette er grunnen til at musikkvitenskapelig analyse har favorisert strukturelle og harmoniske analyser; slik analyse kan komme med konkrete, faktuelle opplysninger, men skal man tolke seg frem til en semantisk mening på egen hånd, må man alltid ta forbehold om å kunne ta fullstendig feil.

Konklusjon

Når man forsøker å dekode Sjostakovitsj og skape en profil av ham, finner man kanskje et eksempel på vår manglende evne til å virkelig forstå andre menneskers iboende kompleksitet. I hans egen levetid ble Sjostakovitsj fremstilt som sympatisk til det sovjetiske regimet både av Sovjet og Vesten. Men bildet som vokste frem etter publikasjonen av *Testimony* i 1979, hvor Sjostakovitsj blir fremstilt som en slags tragisk helt som levde i en konstant heksejakt mens han i sitt stille indre foraktet alle aspekter av regimet, gir et like feilaktig bilde av ham som menneske. Han var, uten tvil, et bemerkelsesverdig menneske, men som alle oss andre var han et direkte produkt av sin samtid.

Vi kan tenke oss at det er ikke i Sjostakovitsjs teoretiske kompleksitet musikkens verdi ligger, men heller i dens semantiske uttrykk, og dermed kan det være lett å overse den når man ser på 1900-tallets revolusjon i teoretiske komposisjonsmetoder. Det er derimot i hans semantiske evner Sjostakovitsj virkelig stråler alene. Nøkkelen til forståelse av et verks semantiske betydning ligger i å forstå dets historiske kontekst, og slik er denne formen for betydning langt mindre kvantifiserbar. Sjostakovitsjs musikk er fullspekket med slike øyeblikk, for eksempel trombonen i første sats av niende symfoni som minner om kommunistisk overivrig heltemot, eller den makelige, sakrale gangen av den femtende kvartettens første sats som leder tankene til dødens endelige uunngåelighet. Klassisk musikkvitenskap har imidlertid vært langt mer fokusert på musikkens struktur og teoretiske systemer. Begge disse kan klassifiseres som musikkens «syntaks», men det er hva de musikalske virkemidlene uttrykker og hva de betyr som danner grunnlaget for semantisk analyse. Språket i Sjostakovitsjs artikkel i Store Norske Leksikon viser at hvis man bare fokuserer på musikkens rene teoretiske konstruksjon, kan man overse enormt mye av dens betydning. Formuleringer som «melodikken er lødig og påfallende enkel i oppbygningen» og «Til tross for en slik tendens til stilistisk popularisering»¹⁰⁰ viser at å bedømme Sjostakovitsj ut fra musikkens teoretiske kompleksitet og nyvinning gir et forvrengt bilde av musikkens hensikt.

Undertrykkelsen Sjostakovitsj opplevde i løpet av sin karriere, kombinert med måten han overvant den på, setter ham i en særstilling i forhold til de aller fleste andre komponister. Men å fokusere kun på dette aspektet av musikken avdekker ikke hele sannheten. Hvorfor Sjostakovitsj skrev den musikken han gjorde, hvordan den fungerer og hva den betyr er enormt komplekse spørsmål jeg ikke har besvart konklusivt her. Jeg vil imidlertid argumentere for at hvis man skal nærme seg et svar på disse spørsmålene, må man ta individet Sjostakovitsj i betraktning så vel som de sosiopolitiske omstendighetene rundt ham. Og skal vi forstå musikken, må dens semantiske kvaliteter fremvises, ikke bare dens teoretiske sammensetning.

¹⁰⁰ SNL Sjostakovitsj 2020

Bibliografi:

Babbitt 1958	Babbitt, Milton. 1958. «Who Cares if You Listen». <i>High Fidelity</i> 8, 154–159. Hentet 3. juni 2020 fra http://www.kirstenvolness.com/babbitt-whocares.pdf
Clark 2013	Clark, Katherine. 2013. «Shostakovich's Turn to the String Quartet and the Debates about Socialist Realism in Music». <i>Slavic Review</i> , 72(3), 573–589
CSO 2016	Chicago Symphony Orchestra. 2016. «Shostakovich 1 & 15, February 2016(CSO). Hentet fra https://csosoundsandstories.org/shostakovich-1-15-february-2016-cso/ 06. mai 2020.
Dunstan 1925	Dunstan, Ralph. 1925. <i>A Cyclopedic Dictionary of Music</i> . Curwen inc. Philadelphia.
Encyclopedia Britannica 1998	Encyclopedia Britannica. 20. juli 1998. «Doctors' plot». Hentet fra https://www.britannica.com/event/Doctors-Plot 25. mai 2020.
Fairclough 2005	Fairclough, Pauline. 2005. «Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies». <i>Music & Letters</i> , 86(3), 452–460. Hentet 1. juni 2020 fra www.jstor.org/stable/3526611
Fairclough 2019	Fairclough, Pauline. 2019. <i>Critical Lives: Dmitri Shostakovich</i> . Reaktion Books. London
Fay 1980	Fay, Laurel E. 1980. «Shostakovich vs. Volkov: Whose Testimony?». <i>The Russian Review</i> , Vol. 39, No. 4. John Wiley & Sons inc. Hoboken, New Jersey.
Fay 1992	Fay, Laurel E. 1992. «Lady Macbeth of the Mtsensk District». Utgitt på trykk 1992, publisert på nett 2002. Hentet fra https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002507 24. mai 2020
Fay 2000	Fay, Laurel E. (2000). <i>Schostakovich- a Life</i> . Oxford University Press. Oxford.
Fay 2004	Fay, Laurel E. 2004. <i>Shostakovich and His World</i> . Princeton University Press. Princeton.

Hallett 1971	Hallett, R. 1971. «The Laughter of Gogol». <i>The Russian Review</i> , 30(4), 373–384. Hentet 3. juni 2020 fra https://www.jstor.org/stable/127792
HSO 2017	Houston Symphony Orchestra. 2017. «Shostakovich's Big Break: A Guide to His Symphony No. 1». Publisert 25. sep. 2017. Hentet fra https://houstonsymphony.org/32484-2/ 12. mai 2020
Kuhn 2008	Kuhn, Judith. 2008. «The string quartets: In dialogue with form and tradition». I Fairclough, Pauline(red) & Fanning, David (red), <i>The Cambridge Companion to Shostakovich</i> (Cambridge Companions to Music, pp. 38–69). Cambridge University Press. Cambridge.
Lenberg 2016	Lenberg, Phillip. 2016. <i>Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation</i> (doktorgradsavhandling). University of Nevada, Las Vegas. Hentet fra https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/2697/
Lesser 2011	Lesser, Wendy. 2011. <i>Music For Silenced Voices— Shostakovich and His Fifteen Quartets</i> . Yale University Press. New Haven og London.
LPO 2014	London Philharmonic Orchestra. 2014. «New Video: introducing Shostakovich's Symphony no. 1». Hentet fra https://www.lpo.org.uk/news/new-video-introducing-shostakovich-s-symphony-no-1.html 06. mai 2020.
LSO 2019	London Symphony Orchestra. 2019. Program for konsert «LSO Season Concert- Russian Roots». Hentet fra https://lso.co.uk/images/pdf/28-03-Web.pdf 06 mai 2020.
Lunde & Børtnes 2019	Lunde, Ingunn, Børtnes, Jostein. 2019, 2. juli. «sosialistisk realisme». Store norske leksikon fra snl.no . Hentet 17. februar 2020 fra https://snl.no/sosialistisk_realisme
Mikkonen 2010	Mikkonen, Simo. 2010. «"Muddle instead of music" in 1936: cataclysm of musical administration». I: <i>Shostakovich studies 2</i> . Fairclough, Pauline(red). s. 231–248. Cambridge University Press. Cambridge.
Moshevich 2004	Moshevich, Sofia. 2004. <i>Dmitri Shostakovich, Pianist</i> . McGill-Queens Press. Montreal.

Roseberry 2008	Roseberry, Eric. 2008. «Personal integrity and public service: The voice of the symphonist». I Fairclough, Pauline(red.) & Fanning, David(red.), <i>The Cambridge Companion to Shostakovich</i> (<i>Cambridge Companions to Music</i> , s. 7–37). Cambridge University Press. Cambridge
Sheinberg 2000	Sheinberg, Esti. 2000. <i>Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich</i> . Ashgate Publishings Ltd. Aldershot, England.
Sjostakovitsj 1926	Sjostakovitsj, Dmitri (1926). <i>Symfoni nr. 1 op. 10 i F-moll</i> . [noter] Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski (utgivelsesår for utgave ikke oppgitt i kilde)
Sjostakovitsj 1945	Sjostakovitsj, Dmitrij. 1945. <i>Symfoni nr. 9 op. 70</i> . [noter] Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag. Leipzig. (Utgivelsesår for utgave ikke oppgitt i kilde) hentet fra https://www.scribd.com/doc/284453625/219247184-Shostakovich-Symphony-No-9-Full-Score-g
Sjostakovitsj 1974	Sjostakovitsj, Dmitrij. 1974. <i>Strykekvartett nr. 15 op. 144 i Ess-moll</i> . [noter] DSCH. (utgivelsesdato for utgave ikke oppgitt i kilde) hentet fra http://en.scorsser.com/Out/300542329.html
SNL Sjostakovitsj 2020	Dmitrij Sjostakovitsj i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 6. juni 2020 fra https://snl.no/Dmitrij_Sjostakovitsj
Volkov 1979	Volkov, Solomon. 1979. <i>Testimony</i> . Hamish Hamilton ltd. London.
Wigglesworth 2014	Wigglesworth, Mark. «Mark on Schostakovich Symphonies 1 & 15». Hentet fra https://www.markwigglesworth.com/notes/mark-on-shostakovich-symphonies-nos-1-15/ 08. mai 2020.
ZDF 1988	ZDF. Sendt i programmet «Grong» 1988. Lastet opp til YouTube 10. aug. 2014. «Leonard Bernstein in Salzau - Proben zu Schostakowitsch Symphonie Nr. 1 (VHS)». Hentet fra https://www.youtube.com/watch?v=P-Wq-ZPQ3U&list=LLP_JAG3hi-U6VieZnSzYOzw&index=40&t=1176s 14. mai 2020

