

# *PubliMus*

En skriftserie om musik

Mikkel Thrane Lassen

**Somme tider er en strygekvartet bare en strygekvartet**

PubliMus nr. 62-22

Århus, januar 2022

Skriftserien PubliMus

v/ redaktør Carl Erik Kühl

Klintevej 24

8240 Risskov

Tlf: +45 30707830 · e-mail: [carlerikkuhl@gmail.com](mailto:carlerikkuhl@gmail.com)

Redaktion:

Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.

Thomas Teilmann Damm

Mikkel Thrane Lassen

Valdemar Lønsted

Henrik Marstal

Henrik Nebelong

Søren Schou

Karsten Aaholm

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]



*Mikkel Thrane Lassen*

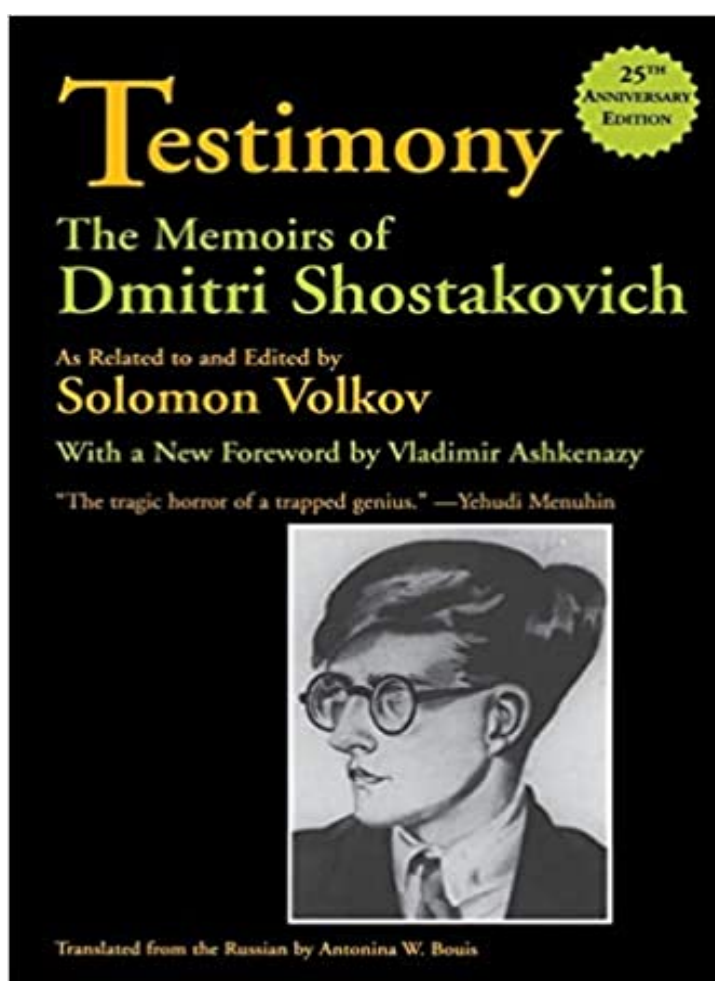
## **Somme tider er en strygekvartet bare en strygekvartet Om politik og erotik i Sjostakovitjs musik**

Kunst fra Sovjetunionen bliver sjældent set, lyttet til eller læst på egne præmisser af et vestligt publikum. Skønt den kolde krig politisk set er overstået, lever den fortsat videre i den vestlige reception af kunst fra østblokken.

På den klassiske musiks område, er dette særligt tydeligt i tilfældet med den vestlige reception af den sovjetiske komponist Dmitrij Sjostakovitjs musik. Hans musik opfattes af det vestlige publikum meget ofte som løbende politiske kommentarer til statens og til Kommunistpartiets gøren og laden.

Frem til 1979 blev hans samlede værk opfattet som en loyal kommunistisk lovprisning af styret, men efter 1979 derimod som en bidsk og syrlig, men skjult kritik af samme, hvilket hovedsageligt skyldtes udgivelsen af bogen *Testimony* skrevet af den sovjetiske musikjournalist Solomon Volkov (f. 1944).<sup>1</sup> I bogen, der udkom fire år efter Sjostakovitjs død, og som forfatteren hævdede var baseret på interviews med komponisten i hans sidste år, præsenteres Sjostakovitj som en komponist, hvis musikalske hovedanliggende var at kritisere, satirisere og håne det sovjetiske system i almindelighed og kammerat Stalin i særdeleshed. Bogen blev allerede året efter udgivelsen stemplet som et falsum i en autoritativ artikel af den amerikanske musikforsker Laurel Fay (f. 1949).<sup>2</sup> Men skaden var sket – historien var for god til at lade ligge, og Fays artikel blev ignoreret.

Siden 1979 har den vestlige opfattelse af Sjostakovitj i meget vid udstrækning været præget af Volkovs forfalskede bog. En række musikforskere og musikjournalister gik efter udgivelsen i gang med et omfattende omfortolkningsarbejde af Sjostakovitjs samlede værk, der nu blev fortolket som en kritik af det styre han levede under. Denne retning kalder man i forskningen for *revisionisterne*, mens den gruppe, der med Laurel Fay i spidsen er kritiske overfor denne tolkning, kaldes *antirevisionister*. Jeg kan af pladshensyn ikke her komme nærmere ind på årsagerne til Volkov-bogens popularitet eller den forbitrede akademiske diskussion, den medførte, de såkaldte *Shostakovich Wars* i perioden 1980-2010.<sup>3</sup> Artiklens hovedanliggende er en kritisk undersøgelse af en række konkrete eksempler på værker af Sjostakovitj, der ofte opfattes som et redskab for kritik af Stalin, Kommunistpartiet eller socialismen i almindelighed.



*Solomon Volkovs bog Testimony, der fra 1979 afgørende  
forandrede den vestlige reception af Sjostakovitj.*

Hvorvidt man opfatter Sjostakovitjs musik som positiv støtte til eller negativ kritik af det styre, han levede og komponerede under, har i sidste ende samme konsekvens: nemlig at man i sin bestræbelse på at få musikken til at 'betyde' noget, forsømmer at lytte efter musikken som værk. Det er min opfattelse, og artiklens hovedanliggende, at Sjostakovitj kun relativt sjældent anvendte sin musik som en politisk manifestation, og at han, når han gjorde det, var meget tydelig omkring det, ved at navngive værket efter en politisk begivenhed, lade teksten behandle konkrete politiske aktører eller ved at dedikere værket til en politisk hovedfigur i Sovjetunionens historie. Det er desuden min opfattelse, at når Sjostakovitj havde et ekstramusikalsk anliggende i sine værker, så var dette som hovedregel snarere af privat, romantisk og erotisk end af principiel og politisk karakter.

Sjostakovitj var ikke et udpræget politisk menneske. Han udtalte sig sjældent om politik og havde ingen særskilt interesse i en konflikt med styret – i modsætning til fx forfatteren Aleksandr Solsjenitsyn. Hans forhold til styret var langt mere konventionelt end man måske tror. Født som han var i en intellektuelt orienteret familie af det bedre borgerskab i 1906, var hans holdning til begivenhederne i 1917 altovervejende positiv. Han og familien opfattede revolutionen som en afsættelse af zaren og en afskaffelse af det forældede politiske system som Rusland led under, snarere end indsættelsen af proletariats diktatur. Efter alt at dømme fortsatte hans overvejende positive forhold til styret frem til 1936, da han for første gang mødte kritik i forbindelse med operaen *Lady Macbeth fra Mtsensk* (se nedenfor). Herefter og frem til 1948 var han mere forsigtig i sit musikalske udtryk. Han kæmpede sig tilbage til Partiets gunst, dels på grund af sin 5. Symfoni (1937), der blev opfattet som en svar på den kritik, han havde modtaget året før samt den 7. Symfoni (*Leningradsymfonien*, 1942), der gjorde ham til Sovjetunionens kulturelle krigshelt og til symbolet på den ubetvingelige sovjetiske modstand imod nazismens svøbe. I 1948 gerådede han atter i konflikt med partiet, og igen havde han selv ingen lod og andel i balladen, der skyldtes en kulturpolitisk

offensiv, hvor partiet havde behov for at manifestere sin kontrol over kulturlivet. Sjostakovitj blev ved den lejlighed taget som gidsel, idet han som den mest prominente Sovjetkomponist kunne repræsentere hele musiklivet. Atter kæmpede han sig tilbage, med en række værker, der hyldede Partiet, staten og Stalin, samt ved sin deltagelse i en sovjetisk charmeoffensiv i USA. Herefter fulgte en næsten 10 år lang periode, der i alt væsentligt var præget af en vis varme mellem parti og komponist, særligt efter Stalins død i 1953. Den tredje 'konflikt' med Partiet var udtænkt af Kommunistpartiets nye leder, Nikita Khrusjtjov, der tilbød Sjostakovitj formandsposten i Ruslands Komponistforbund.<sup>4</sup> Det var en post, man ikke kunne afvise – og som samtidig forandrede medlemskab af Kommunistpartiet, som Sjostakovitj hermed blev tvunget til at melde sig ind i. Herefter kølnedes forholdet mellem Partiet og Sjostakovitj en smule, og med sin 13. Symfoni (1962) bragte han sig, for første gang bevidst, i opposition til Partiet. Efter Leonid Bresjnevs overtagelse af magten i 1964 blev Partiets interesse for Sjostakovitjs musik mindre, om end den aldrig forsvandt. Men henimod slutningen af sit liv lod han sig, måske af udmattelse, måske af tankeløshed, atter spænde for partiets vogn, da han i 1973 (måske) underskrev en af partiet tilrettelagt smædekampagne imod atomfysikeren og kritikeren Andrej Sakharov, en dumhed (eller fejhed) som han måtte betale for med tabet af den unge generations respekt og sine venners vantro forbløffelse. Styret hyldede ham som en trofast statsmand ved hans død i 1975 og valgte, naturligt nok, at fokusere på perioder hvor parti og komponist havde været i mest harmonisk samklang.

## Musik med undertekster

Ved en koncert i 2019, hvor Sjostakovitjs *Cellosonate*, opus 40 blev opført, blev værkets historiske kontekst indledningsvist kort opridset for publikum af cellisten. Det var tænkt som hjælp til de forudsætningsløse, javist, men også som en hjælp til at sikre, at værket blev hørt og opfattet på den rigtige måde. Sonaten var, fortalte cellisten, skrevet i 1934, kort tid efter uropførelsen af Sjostakovitjs opera *Lady Macbeth fra Mtsensk*. Stalin, fortsatte præsentationen,



havde været tilskuer til denne begivenhed og havde personligt dagen efter skrevet et sønderlemmende indlæg i Kommunistpartiets avis *Pravda*, hvilket havde bragt komponisten ganske fra koncepterne. I denne periode levede Sjostakovitj, måtte vi forstå, derfor i sveddryppende angst for at blive hentet af det sovjetiske sikkerhedspoliti NKVD, og havde allerede pakket tasken som stod under sengen. Sonaten, som vi skulle høre, var et kunstnerisk udtryk for denne angst. Som cellisten sagde: "Sonaten formelig drypper af knugende uro, celloen skriger i visse passager, det er eksistentiel rædsel omformet til musik."

Ovenstående er typisk for forståelsen af Sjostakovitj i Vesten. Ønsket om at få Sjostakovitjs musik til at passe ind i et overordnet narrativ, hvor konflikten med staten og Partiet dominerer, er så stærkt, at man forsømmer de mest elementære musikhistoriske principper. Stalin så *ikke* operaen ved uropførelsen, men først i 1936, og avisartiklen, der ændrede Sjostakovitjs karriere, lå endnu godt to år ude i fremtiden, da sonaten blev komponeret – og artiklen var for øvrigt ikke skrevet af Stalin. Der er ingen Stalin-angst i denne sonate, der er i hvert fald ingen umiddelbar grund til, at den skulle være der. Hvis der kan spores en vis uro, skyldes det snarere at sonaten udtrykker kærlighed, længsel eller direkte fysisk begær efter Elena Konstantinovskaja (f. 1914), en kvinde, som Sjostakovitj havde en intens affære med i 1934-1935. Musikken afspejler muligvis også det kaos, som affæren havde bragt Sjostakovitjs familieliv ud i på det pågældende tidspunkt.

<https://www.youtube.com/watch?v=Aoj6qk1pyXI>

*Eks. 1. Shostakovitjs Cellosonate (1934), 2. sats (Allegro) med Sheku Kanneh-Mason. Den nervøse og urolige sats er blevet tolket som Stalin-angst, men det giver måske bedre mening at opfatte satsen som udtryk for en sitrende og rastløs erotisk energi rettet imod elskerinden Elena Konstantinovskaja kombineret med den eksistentielle angst, som forholdets trussel imod hans ægteskab udvirkede.*

Når vi hører musik, hører vi samtidig den historie, vi får fortalt. Alle, der sad i koncertsalen, hørte angsten for Stalin gennemlyse musikken. Også jeg, til trods for at jeg vidste, at præsentationen var fejlagtig. Det var musik med

undertekster og ingen komponister har haft så mange, så tunge, så bastante undertekster som Sjostakovitj.

## Musikken og det sovjetiske samfund

Selv programmusik af den mest konkrete slags kan ikke afkodes uden programmet selv. Intet menneske kan høre, at Vivaldis *De Fire Årstider* handler om netop dette uden at have programmet i hånden. Derfor er det en absurd tanke at forestille sig, at man alene ud fra Sjostakovitjs musik kan afgøre at musikken 'handler' om det ene eller det andet. Det har været en yndet sport i varierende grad i forskellige kredse at forsøge at pådutte Sjostakovitj en politisk aktivisme og symbolisme i musikken, som der selv med den mest nidkære hermeneutik efter min opfattelse ikke er belæg for. Sjostakovitj var, hvad mange synes at glemme, først og fremmest en af verdens førende komponister – ikke hverken politiker eller dissident. Han skrev musik for musikkens skyld, ikke for løbende at kommentere på Sovjetunionens inden- og udenrigspolitik. At tro at dette var hans primære formål, er en misforståelse, som paradoksalt nok forklejn timer komponisten snarere end at gøre ham større.

Diskussionen om Sjostakovitjs forhold til staten, Kommunistpartiet og ideologien er så uklar, at det er nødvendigt at skabe et overblik over, hvad vi egentlig taler om. Kommentatorer, der hævder at analysere, som tillægger Sjostakovitjs værker et politisk program, er uden substans, mødes ofte af hovedrysten og modspørgsmålet: "Vil du da hævde, at det slet ikke betød noget for musikken, at Sjostakovitj boede i Sovjet?" Naturligvis gjorde det det. Men begreberne blandes ofte sammen, så jeg vil forsøge at flette dem lidt fra hinanden i det nedenstående.

Der er, groft sagt, fire måder hvorpå man kan anskue forholdet mellem musik og politik i Sovjetunionen.

1. Musikken kan afspejle sin samtid på forskellige måder, som lydtæppe eller ubevidst refleksion

2. Musikken kan kommentere direkte på den aktuelle politiske situation, positivt eller negativt
3. Musikken kan påkalde sig Kommunistpartiets opmærksomhed, positivt eller negativt – helt uafhængigt af musikkens intenderede mening
4. Endelig kan musikken få et selvstændigt, men levedygtigt politisk fortolkningslag udenom komponistens intention

Flere forhold kan naturligvis godt gøre sig gældende på én gang for en komponists værk. Nedenfor vil jeg kort gennemgå, hvordan musik og politik var i samspil med hinanden i Sovjetunionen, og sætte dette i forbindelse med forskellige værker af Sjostakovitj, idet jeg samtidig kortfattet opridser elementer af den sovjetiske kulturpolitik i perioden.

## **1. Musik der afspejler sin samtid**

Det er indlysende, at musik altid i en eller forstand afspejler sin samtid. Musikken underlægger sig herskende idealer eller udtrykker eventuelt modstand imod disse – eller musikken afspejler politiske begivenheder, ved direkte at være en kommentar til disse, positivt eller negativt.

Man kan med fordel opdele denne kategori i tre underkategorier, når det gælder musik fra Sovjetunionen, og dermed også Sjostakovitjs musik:

- 1a. Musik, der afspejler tidens herskende politiske ideologi
- 1b. Musik, der afspejler tidens kollektive sindsstemninger
- 1c. Musik, der afspejler tidens store politiske begivenheder, uden nødvendigvis at være direkte kommentarer til den politiske situation.

### ***1a. Musik, der afspejler tidens herskende politiske ideologi***

Den første kategori er musik, der i æstetisk forstand hylder stalinistiske eller sovjetkommunistiske idealer, hvor tågede disse end måtte være. Et egentligt statskontrolleret ideal for æstetik indenfor sovjetkunsten blev først gennemtvunget omkring 1934 (og først fra 1936 på musikkens område) med den såkaldt *socialistiske realisme*. Dette ideal fordrede, at man i sin kunst skulle skildre tingene realistisk, ikke som de var nu og her, men som de ville blive i tidens fylde. Kunstnerne skulle præsentere det lykkelige samfund, som Sovjetunionen ville udvikle sig til, men ikke den mellemfase, man midlertidigt befandt sig i. Processen frem imod den endelige kommunisme var uafvendelig, og derfor var det lidet konstruktivt at skildre et mellemtidssamfund – det ville svare til at tage et feriebillede af bussen, der i regnvejrsfragter familien til lufthavnen, fremfor at tage et billede af familien i solskin og badebukser et par dage efter på Gran Canaria.

Den socialistiske realisme var i alle kunstarter et noget luftigt ideal, og det gjaldt særligt inden for musikken, hvor der i mangel af konkret afkodeligt indhold blev åbnet for fortolkninger af komponistens *intention*. Sjostakovitj selv valgte forsigtighedsprincippet og ombyttede i 1938 første og sidste sats i sin 1. Strygekvartet, så den sluttede mere optimistisk.<sup>5</sup>

Det andet store æstetiske krav fra Partiets side var, at kunsten ikke måtte være formalistisk. Begrebet kan betyde mange ting. I 1920'erne kunne man høre det anvendt om forstokkede komponister, der afviste ny musik af formale årsager.<sup>6</sup> Men i løbet af 10 år ændrede begrebet karakter, ikke mindst fordi Partiet monopoliserede det, og formalisme kom til at betyde: *musik og kunst, der var stærkt optaget af form*, men med den negative bibetydning (eller hovedbetydning) at man på formens bekostning ofrede dialogen med folket. Formalisme betød egoistiske soloprojekter, hvor formen i værket forhindrede det i at nå ud til den brede befolkning. Eller med et simplere udtryk: vanskelig musik. Kombinationen af kravet om, at musik skulle være optimistisk (socialistisk realisme) og ikke måtte være vanskelig (formalisme), skabte et meget bredt rum for kritik og et relativt snævert rum for komponister at operere indenfor.

Partiet valgte i 1936 at sætte foden ned og greb ind på musikkens område ved at understrege, at Sjostakovitjs opera *Lady Macbeth fra Mtsensk*, der havde kørt for fulde huse i to år og var blevet mødt af begejstrede anmeldelser, overtrådte både det ene og det andet bud. Musikken var disharmonisk og skinger, og der var en mangel på melodier man kunne huske og synge med på, lød kritikken i en herostratisk berygtet artikel i partiavisen *Pravda* den 28. januar 1936.



*Pravda-artiklen 'Kaos i stedet for musik',  
vel nok en af musikhistoriens mest berygtede avisartikler*

Desuden overtrådte operaen et helt tredje bud, der aldrig var blevet en officielt formuleret politik, men som kun de mest politisk tonedøve sad overhørig, i hvert fald efter 1936: kravet om en borgerlig seksualmoral. Operaens *Lady Macbeth* (Katarina Ismajlova) slår sin svigerfar og sin mand ihjel, ifølge én tolkning fordi hun har fået en elsker, ifølge en anden og mere ædruelig fordi manden mishandler hende og svigerfaren forsøger at voldtage hende, og fordi hun bor i et miljø uden udveje til selvstændighed eller frigørelse for en kvinde.



<https://www.youtube.com/watch?v=S9F4M3xbidw>

*Eks. 2. Vestens tilbøjelighed til at læse sovjetisk kulturpolitik gennem en ideologisk prisme, har ofte medført en underbelysning af andre elementer. Sjostakovitjs opera Lady Macbeth fra Mtsensk mødte kritik fra Partiet af en række forskellige årsager, men én af dem var uden tvivl, at den groft overtrådte en ikke-specificeret borgerlig sovjetisk kønsmoral. Soveværelses-klippet i denne opsætning med Eva-Maria Westbroek og John Tomlinson emmer af så meget indestængt begær, at selv et vestligt publikum i samtiden rynkede brynene ved opsætningen i 2006.*

Man skulle forvente, at den mest ideologisk retlinede musik fra Sjostakovitjs pen ville ligge indenfor den socialistiske realismes storhedstid, dvs. perioden 1934-1956, men sådan forholder det sig ikke. Sjostakovitj skrev ganske ofte musik, der kommenterede positivt på den herskende ideologi i Sovjetunionen. Mest oplagt er måske de to sæt revolutions-symfonier: den 2. Symfoni (*Oktober*) og den 3. Symfoni (*1. maj*) (fra henholdsvis 1927 og 1930) samt den 11. Symfoni (*Året 1905*) og den 12. Symfoni (*Året 1917*) (fra henholdsvis 1957 og 1961). Disse fire symfonier er interessante, dels fordi der ikke blot er tale om mindre lejlighedsværker bestilt af Partiet, men om prestigefyldte værker indenfor for en genre, der var endog meget stor opmærksomhed omkring i Sovjetunionen, om end måske noget mindre i slutningen af 1920'erne end i slutningen af 1950'erne. Ingen af de fire revolutionssymfonier er skrevet i den socialistiske realismes glansperiode, der jo gik fra 1934-1956.

I alle fire tilfælde var der tale om, at Sjostakovitj skrev dem uden noget ydre pres, og de fire hører, sammen med den 7. Symfoni, til den håndfuld, som komponisten selv angav et program for, eller i hvert fald en ramme, indenfor hvilken de skulle forstås. Der er med andre ord ingen grund til at tro, at værkerne skulle hidrøre fra et ekstraordinært pres fra Partiets side, særligt da de alle er skrevet på tidspunkter, hvor der ikke var konflikt mellem parti og komponist.

Sjostakovitjs 1. Symfoni var i 1925 blevet en verdenssucces, der fra den ene dag til den anden gjorde ham til en stjerne i både Sovjetunionen og Vesten. Han kunne have valgt at nyde på sin succes, men valgte altså at lade sin ret

konventionelle firesatsede symfoniske debut følge op af to korte symfonier bestående af blot en enkelt sats med et revolutionært program. For begge symfoniers vedkommende gælder desuden, at de afsluttes med et kor, der synger revolutionære sange.

Der kan naturligvis være mange forskellige årsager til, at Sjostakovitj vælger at hylde revolutionen i disse symfonier, men den mest oplagte årsag må, i mangel på antydninger af andet, være den simple, at han støttede op om ideologien bag revolutionen. Han var en ung, fremadstormende sovjetisk symfoniker, der naturligt ønskede at knytte sig selv og sin kunst til det enorme sociale og politiske positive eksperiment, som Den russiske revolution fortsat var i 1925.<sup>7</sup> Vokset op som han var i en liberal familie, der var modstander af zarens forældede, feudale standssamfund, var de nye vinde med en i Rusland hidtil uhørt frihed indenfor kunsten både befriende og tillokkende for en intellektuel, nysgerrig kunstner i 1920'ernes Sovjet, selvom han ikke altid var lige begejstret for den revolutionære kunsts standarder.

Sjostakovitj anvendte i sin 2. Symfoni (med titlen *Oktober*) nogle digte af Aleksandr Bezymenskij (1898-1973), som Sjostakovitj angiveligt fandt ganske afskyelige, dog ikke så meget på grund af deres ideologiske indhold som på grund af digterens middelmådige litterære talent.<sup>8</sup> Da Sjostakovitj så de tekster, han skulle arbejde med, udtrykte han tvivl om, hvorvidt det overhovedet kunne lade sig gøre at sætte dem til musik.<sup>9</sup> Malko skrev senere om symfonien: "Man må erkende at Bezymenskij's ord var ringe. Sjostakovitj brød sig ikke om dem, ja han fandt dem simpelthen latterlige. Den musik han skrev til, tog ikke digtene helt seriøst, og musikken udviste ingen entusiasme overhovedet."<sup>10</sup>

Det er nu næppe hele fortællingen. I 1927 har Sjostakovitj utvivlsomt opfattet det som en ære at være blandt dem, der blev udvalgt til at bidrage med musik til 10-årsfejringen for revolutionen, om ikke af veneration over for Partiet, så i hvert fald på grund af de karrieremæssige overvejelser, som fyldte meget hos ham i perioden 1927-30. Det var i denne periode, han var ved at bryde igennem som Sovjetunionens førende komponist, og han var helt bevidst om, at han med en sådan bestillingsopgave fik cementeret sin gryende status.<sup>11</sup> Han har derfor givetvis gjort sig umage med at gøre symfonien revolutionær, til hvilket formål digtene af Bezymenskij hjalp. Han skrev undervejs i arbejdet til sin daværende

kæreste Tatjana Glivenko (1906-1996), at han havde besluttet af indføre fabriksfløjter i symfoniens slutning for at markere arbejderklassens rolle i revolutionen. Til sine venner fortalte han, at han fandt arbejdet med det musikalske spændende, men at han ikke fandt nogen glæde i at arbejde med digtene, og han omtalte let sarkastisk sit projekt som sit 'patriotiske partitur'.<sup>12</sup>

Generelt blev symfonien taget pænt imod, men ikke alle var begejstrede. RAPM-komponisten<sup>13</sup> Daniel Sjitormirskij (1906-1992) huskede i 1932 tilbage:

Hans 2. Symfoni var ikke blot så svært tilgængelig, at jeg knapt nok forstod den – jeg kunne aktivt ikke lide den. Hvorfor? Jeg tilhørte en kreds af studerende, hvis mål det var at skabe ny 'revolutionær' musik. Vores ideal var musik, der, selvom den var professionel og seriøs, stadig kunne være tilgængelig for Folket. Det musikalske sprog i Sjostakovitjs 2. Symfoni forekom mig fuldstændig kunstlet og tilstræbt abstrakt, og komponisten gjorde intet for at lette tilegnelsen af musikken for den proletariske lytter."<sup>14</sup>

Sjostakovitj forsøgte med denne symfoni, og ikke for sidste gang, at balancere mellem to idealer: på én gang at skrive musik, der var af en høj kunstnerisk kvalitet og integritet, og som samtidig hyldede en ideologi, som han følte varme for og som kunne finde klangbund hos den brede befolkning. Publikum, også det folkelige, var altid vigtigt for Sjostakovitj. Men som man samtidig kan forstå af Sjitormirskijs vurdering, nægtede Sjostakovitj at gå på kompromis med modernismen. Han mente, at man udmærket kunne forene folkelig appel og kras modernisme.

Den beskedne kritik af symfonien var da også irrelevant. Set fra statens og Partiets synspunkt var Sjostakovitj den rette mand på det rette tidspunkt, og symfonien placerede ham i toppen af sovjetisk musikliv.

<https://www.youtube.com/watch?v=s6Lt6IGal04>

*Eks. 3. Koret fra sidste sats af Sjostakovitjs 2. Symfoni, med London Philharmonic Orchestra og London Philharmonic Choir under ledelse af Bernard Haitink i en indspilning fra 1993.*



Den 3. Symfoni med titlen 1. maj blev uropført 21. januar 1930, årsdagen for Lenins død, og en række elementer fra den 2. Symfoni blev gentaget: Værket var ensatset, og der var anvendt revolutionære digte, denne gang af digteren Semjon Kirsanov (1906-1972). Kirsanov var en prominent digter, der tilhørte den futuristiske bevægelse og den tåkrummende, pinagtigt-begejstrede revolutionsromantik fra tekstuniverset i den 2. Symfoni blev ikke gentaget, ligesom den litterære kvalitet af de tekster, Sjostakovitj skulle arbejde med, var væsentlig højere denne gang.

Styret tog oprindeligt pænt imod begge symfonier. De fik rosende ord med på vejen, og blev opfattet som selve essensen af den revolutionære æstetik. Men synet på Sjostakovitjs musik skulle løbende ændre sig i takt med de ideologiske og kulturpolitiske strømninger, og fra 1936 og 30 år frem blev de afvist som selve indbegrebet af formalisme. I 1956 kunne man i det semi-officielle sovjetiske værk *Den Russiske Musiks Historie* læse, at Sjostakovitj havde været "et gidsel for borgerligt-modernistiske tendenser" og for den 2. Symfonis vedkommende lød det: "dens anti-melodiske karakter, den vilde hårdhed i lyden omskaber musikken til en kakofoni, der er berøvet enhver form for kunstnerisk værdi."<sup>15</sup>

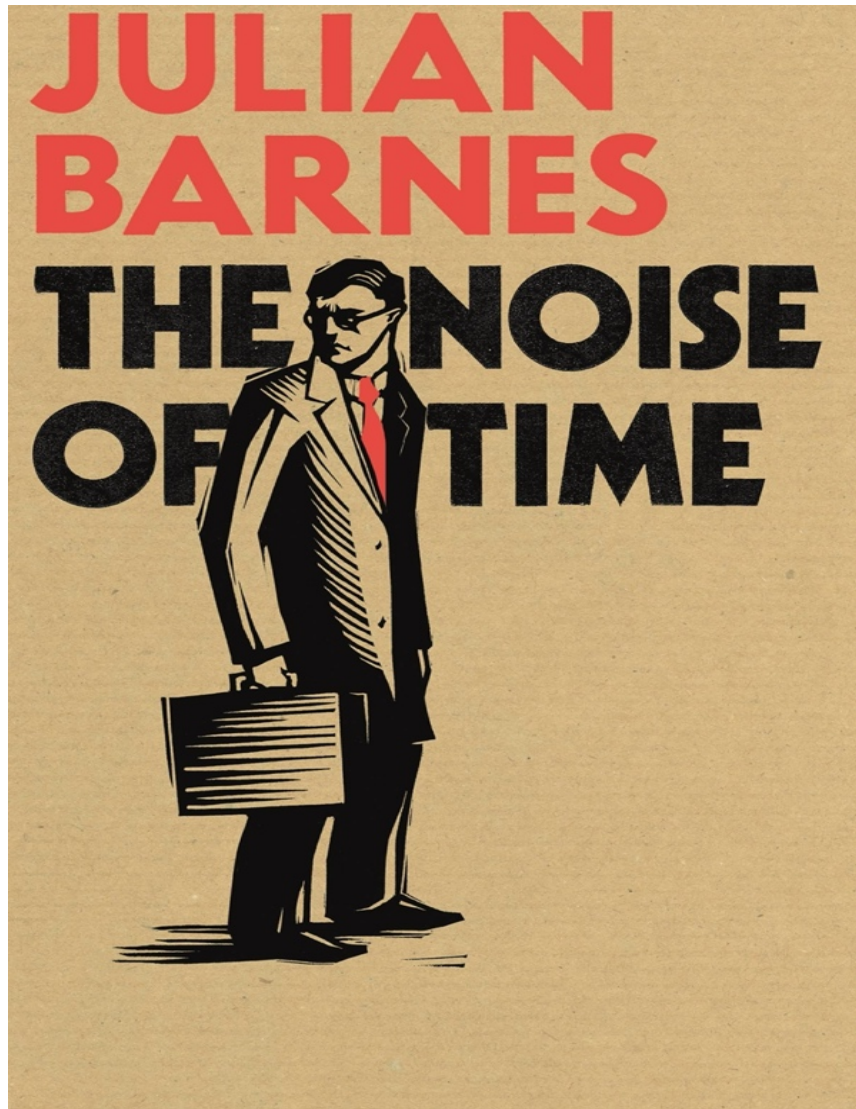
Affiniteten for revolutionens ideologi understregede Sjostakovitj knapt 30 år senere med symfonierne 11 og 12, hvor der ligeledes heller ikke er grund til andet end at tage komponisten på ordet. Disse symfonier er en samlet hyldest til revolutionens ideer, til den bagvedliggende ideologi. Man kan til gengæld argumentere for, at netop disse to indeholder en slags politisk kommentar. Sjostakovitj tager, særligt i den 11. Symfoni, skrevet fire år efter Stalins død, udgangspunkt i et før-stalinistisk ide- og lydunivers, nemlig det, der udsprang fra den såkaldte *proletkult*, en bevægelse, der med en næsten religiøs mystik belyste verdens gang fra skabelsen til den færdigt udviklede proletar-kultur.<sup>16</sup> Det var en bevægelse, som blev undertrykt fra og med Stalins endelige overtagelse af magten i slutningen af 1920'erne, og som man ikke havde hørt noget til siden. At Sjostakovitj således fandt sin inspiration her, kunne være en måde at lægge politisk afstand til Stalin-tiden. Det kan naturligvis også bare skyldes en kunstnerisk trang til at genoptage et udtryk, som han havde stor sympati for i 1920'erne, og som det det nu atter var blevet muligt at dyrke.

Af alle Sjostakovitjs symfonier er disse 4 blandt de mindst spillede. Den musikalske kvalitet spiller utvivlsomt ind (den 12. Symfoni nævnes oftest som den ringeste af de 15), men uden et specifikt revolutionært program er det min overbevisning, at særligt symfonierne 3 og 11 havde fået en bedre skæbne.

### ***1b. Musik, der afspejler tidens kollektive sindsstemninger***

Den næste kategori, musik, der afspejler tidens angst (eller *Tidens støj*, som den britiske forfatter Julian Barnes kalder det i sin litterære Sjostakovitj-biografi fra 2016),<sup>17</sup> er vanskeligere og mindre håndgribelig. Der foreligger intet program fra Sjostakovitjs side, der antyder, at nogle værker har haft dette som omdrejningspunkt, men det behøver naturligvis heller ikke at være specifikt udtrykt eller endsige bevidst fra komponistens side, for at være en realitet. Til gengæld skorter det ikke på analyser af Sjostakovitjs musik, i hvilke denne angst er manifest. Jeg angav selv et (fejlagtigt) eksempel i begyndelsen af denne artikel, nemlig Cellosonaten, der blev opfattet som udtryk for Sjostakovitjs angst for styret, men som i virkeligheden snarere skreg af indestængt erotisk længsel og nervøsitet over det kaos, som hans forhold til elskerinden havde kastet hans familieliv ud i. Dette er blot ét blandt flere eksempler på, at snarere end konflikter med styret, afspejler den indre uro i hans værker et nervøst, intenst og rastløst kærlighedsliv.

Et andet eksempel, som vi skal vende tilbage til senere, er den 8. Strygekvartet fra 1960. Den udtrykker konkret sorgen over ofrene for briternes terrorbombardement af den tyske by Dresden, men revisionisterne har opfattet den som et værk, der snarere afspejler sorgen over de mange sovjetborgere, der har været ofre for kommunismen – herunder komponisten selv, der netop kort tid forinden var blevet tvunget ind i Kommunistpartiet. Atter afvises altså komponistens eget program, der erstattes af et andet, selvopfundet (men naturligvis ikke derfor i sig selv nødvendigvis forkert).<sup>18</sup>



*Den britiske forfatter Julian Barnes' fiktive Sjostakovitjbiografi fra 2016 har den færdigpakke taske, som mange sovjetborgere havde stående i tilfælde af NKVD-folkenes ankomst, centralt placeret i Sjostakovitj-mytologien og -ikonogafien*

Sammenfattende kan det konstateres, at det er vanskeligt at komme med overbevisende eksempler på, at Sjostakovitj bevidst har anvendt sin musik til at skildre sovjetborgerens angst eller ulykke.

Den amerikanske pianist og forfatter Mark Mazullo har udtrykt det kort og klart i sin bog om komponisten fra 2010: "En stor del af den nyeste Sjostakovitj-forskning forsøger at anholde vores vestlige tendens til at romantisere lidelse som et altomfattende sovjetisk fænomen. Kun få ting kan

ganske vist sammenlignes med den daglige eksistentielle rædsel som sovjetborgerne givet følte i deres indre igennem hele Stalins lange diktatur. Men dermed er ikke sagt, at vi frit kan fortolke alle kunstværker fra perioden som bekendelsesskrifter om netop disse følelser."<sup>19</sup>

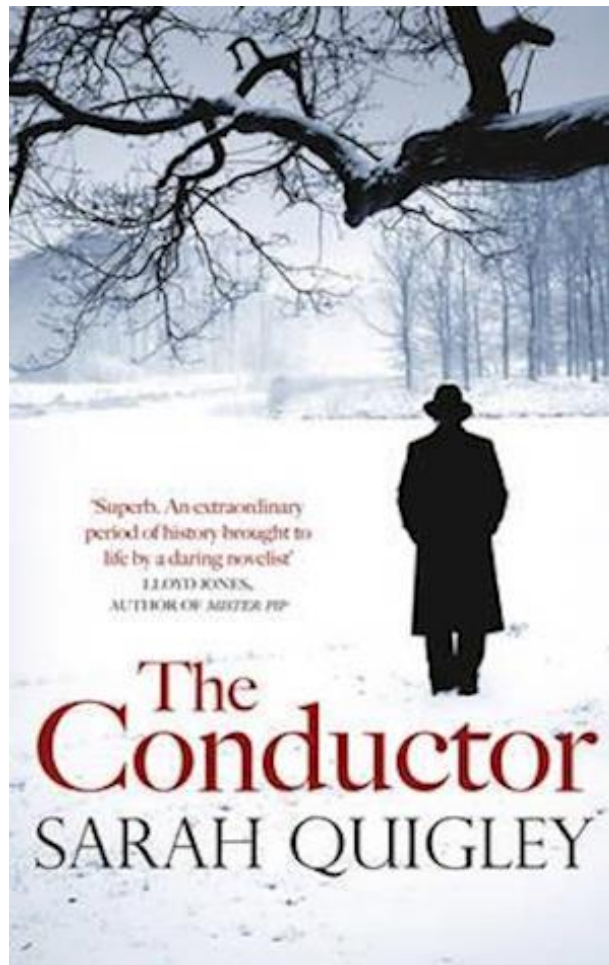
### ***1c. Musik, der afspejler tidens store politiske begivenheder***

Den sidste kategori indenfor den samtidsafspejlende musik er den, der beskæftiger sig med tidens store politiske begivenheder. Det mest oplagte eksempel her er Sjostakovitjs 7. Symfoni, der har et konkret program, nemlig Tysklands invasion af Sovjet, den efterfølgende kamp og endelige fred. Det er meget vanskeligt at afvise det program for symfonien, som Sjostakovitj selv har angivet. Det er skrevet under indtryk af belejringen af Leningrad og den almindelige krigsangst. Den første del af symfonien er endda skrevet i den belejrede by (værket blev færdiggjort senere samme år (1941) i den midlertidige hovedstad Kujbysjev).

Sjostakovitj selv elskede Leningrad med en sjælden inderlighed, og det er derfor helt oplagt at betragte den 7. Symfoni som det, den er: et angreb på nazismen, en hyldest til Leningrad og et kunstnerisk forsøg på at højne moralen hos alle Sovjetborgere. At symfonien også kom til at højne moralen i hele den allierede lejr, havde Sjostakovitj næppe gjort sig nogle forestillinger om, men det vidner blot om værkets styrke.

Ikke desto mindre har revisionisterne kastet sig over netop denne symfoni som det mest usandsynlige revisions-projekt og forsøgt at påvise, at den faktisk handler om noget andet. Musikjournalisten Ian Macdonald (1948-2003), en af de mest ivrige fortalere for tolkningen af Sjostakovitjs musik som systemkritisk,<sup>20</sup> bruger i sin bog *The New Shostakovich* 14 sider på at bevise, at symfonien faktisk handler om modstanden, ikke mod Hitler, men imod Stalin.<sup>21</sup> Retfærdigvis skal det siges, at analysen understøttes af en passage i Volkovs forfalskede Sjostakovitj-memoirer, hvor Sjostakovitj understreger, at symfonien handler om Leningrad – dog ikke det Leningrad som Hitler belejrede, men det Leningrad som Stalin ødelagde.<sup>22</sup> Siden det allerede er konstateret, at Volkovs bog er en konstrueret forfalskning, kan dette dog ikke alene anvendes som bevis, men blot anspore til at fremføre en teori. En teori, som hæmmes af, at det

er svært at forestille sig, at Sjostakovitj ville anvende al sin kunstneriske og mentale energi på et storslået udfald imod Stalin, når resten af landet var optaget af Hitler. At han, mens han sad i et af Hitler ødelagt, sultende og nedbombet Leningrad skulle blive inspireret til musikalsk at kommentere på Stalins indenrigspolitik de forgangne seks år. Det er så kontraintuitivt og stridende imod den sunde fornuft, at det næppe kalder på flere modargumenter.



*Leningradsymfoniens dramatiske tilblivelses- og opførelseshistorie har inspireret til både bøger, film og teater. Den australske forfatter Sarah Quigley skrev i 2011 romanen *The Conductor* om dirigenten Karl Eliasberg og hans kamp for at opføre symfonien i det belejrede Leningrad.*



Faktisk nåede støtten til og opbakningen bag styret et hidtil uset højdepunkt under Den store fædrelandskrig, også blandt kunstnere og intellektuelle. Selv blandt tidligere fjender af styret som Anton Denikin (1872-1947), den hvide general, der havde bekæmpet bolsjevikkerne under borgerkrigen, var der støtte til Sovjetunionen i denne vanskelige tid.<sup>23</sup>



*Fireman Shostakovich. Forsiden af Time Magazine, juli 1942. Den 7. Symfoni var centralt i bestræbelsen på at skabe tillid til Sovjetunionen blandt de øvrige allierede under krigen, en tillid, der var forudsætningen for sejr.*

At symfonien *ikke* handler om Stalin, er naturligvis ikke det samme som, at Sjostakovitj havde et varmt forhold til Stalin. Det var der ingen, der havde. Komponisten frygtede den store leder, ligesom alle andre, og var fortvivlet over de ulykker, generalsekretæren havde nedkaldt over landet og han var desuden personligt ydmyget over den officielle kritik han havde modtaget i partiavisen Pravda i 1936. Men 1941 ville ikke have været tidspunktet at udtrykke denne kritik på – undtagelsesvist ikke fordi Sjostakovitj var bange, men fordi han havde sit fokus et andet sted.

<https://www.youtube.com/watch?v=hR37aTd8mMM>

*Eks. 4: Førstesatsen fra Sjostakovitjs 7. Symfoni (Leningrad), der med sin militariserede, repetitive marchrytme er inspireret af Maurice Ravels Bolero (1928). Her i en indspilning med Chicago Symphony Orchestra under ledelse af Leonard Bernstein i 1962.*

Samlet kan vi altså konstatere, at Sjostakovitj naturligvis skrev politisk musik. Han var præget af sin samtid og det ekstraordinære land han boede i. Men der er ingen oplagte eksempler på, at Sjostakovitj brugte sin musik som redskab for en ætsende systemkritik, ligesom der heller ikke er nogle oplagte eksempler på at styret tvang ham til at skrive heroiske symfonier. Det gjorde han af egen vilje, hvad enten musikken nu glorificerede den revolutionære fortid eller den kampberedte samtid.

Til gengæld er der eksempler på mindre lejlighedsværker bestilt af staten og Partiet, fx *Suite over finske temaer*, som han, noget uklædeligt, skrev i forbindelse med krigen mellem Sovjetunionen og Finland 1939-40. Værket skulle spilles når Sovjethæren forventeligt sejrede. Bestilt af Leningrad Militærdistrikts Politiske Afdeling kunne han næppe undslå sig opgaven. I modsætning til hans praksis med at give selv de mest ubetydelige petitesser et eget opusnummer, fik suiten intet, hvilket mere end antyder at Sjostakovitj ikke opfattede det (eller ikke ønskede at det skulle opfattes) som en del af sit samlede værk. At Sovjethæren aldrig kom til at marchere sejrrigt gennem Helsinkis gader, betød at værket, til Sjostakovitjs tilfredshed, blev glemt.



Et andet eksempel er den voldsomt populære sang 'Eden til Folkekommissæren', der blev bestilt af NKVD's kor i 1941. Dette værk var Sjostakovitj til gengæld meget glad for. Sangen var ikke et knæfald for den frygtede sikkerhedstjeneste, eller en stalinistisk lovprisning, men derimod et forsøg på at højne modet og moralen hos den brede befolkning midt under en krig imod Tyskland, ikke mindst den del af befolkningen, der sultede og led i det belejrede Leningrad. At det lykkedes, gjorde Sjostakovitj umådeligt stolt.<sup>24</sup>



*Den vestlige kunstopfattelse er ofte kritisk overfor kunsten i militærets tjeneste. Men i den sovjetiske tradition var 'Hæren og folket ét', som der står på plakaten her. At skrive musik til hæren var at skrive musik til folket – et projekt, der altid lå Sjostakovitj stærkt på sinde, og han var stolt af den musik, der nåede langt ud til folket.*

## 2. Musik der kommenterer på den politiske situation

Ovenfor anførtes eksempler på Sjostakovitj-værker, der afspejlede deres samtid. Som vi så, er også den 7. Symfoni uden overbevisende argumenter blevet opfattet som en kritisk kommentar til den indenrigspolitiske situation, eller med andre ord, en kritik af Stalin. Det er oplagt for udenforstående vestlige iagttagere at forestille sig, at meget kunst i det tidligere Sovjetunionen har haft karakter af løbende kommentarer til den politiske situation, enten i form af støtte til parti og stat eller i form af kritik. Denne opfattelse har i det hele taget præget Vestens reception af sovjetisk kunst, ikke mindst fordi meget af den kunst, primært i form af litteratur og i mindre grad musik, der faktisk fik et bredere publikum i Vesten, netop var, eller kunne opfattes som, kritik af styret. Det skyldes nok, at det var den form for kunst, der blev efterspurgt i Vesten.<sup>25</sup>

Ilja Erenburg (1891-1967), der med sin roman *Tøbrud* (1954) lagde navn til den såkaldte tøbrudsperiode,<sup>26</sup> Boris Pasternak (1890-1960), der med sin roman *Doktor Zhivago* (1957) kom i et kritisk modsætningsforhold til staten og Partiet samt Aleksandr Solsjenitsyn (1918-2008), der med sine romaner skarpt kritiserede Sovjetunionen – det var forfattere som Vesten tog til sig, og som Vesten også opfattede som prototypiske for sovjetisk litteratur. Den samme efterspørgsel havde gjort sig gældende på musikfronten, hvis ikke det subversive musikudbud havde været så lille. Faktisk er Sjostakovitj blandt en meget lille håndfuld komponister, der i Vesten betragtes som kulturelle dissidenter, og af disse er han så afgjort den mest betydningsfulde. Men denne opfattelse er som anført ovenfor posthum.

Som sagt kan musik, der forholder sig til stat og parti både være en støtte og et angreb. Sjostakovitj har i hvert fald uigendriveligt skrevet værker, der skulle udtrykke støtte til stat og parti. I det ovenstående så vi hvordan hans fire revolutionssymfonier ganske vist udtrykte positiv støtte til idealerne bag revolutionen og hyldede historien, men symfonierne kan dog *ikke* siges at udtrykke støtte til hverken Partiet eller den aktuelle politiske situation. Disse ting må skilles ad, hvor vanskeligt det end kan forekomme særligt vestlige iagttagere.

Anderledes forholder det sig med det værk, der for mange står som det mest centrale, når det kommer til udtrykt støtte til Partiet: Sjostakovitjs kantate *Sangen til skovene* (1949). Kantaten er skrevet sammen med digteren Jevgenij Dolmatovskij (1915-1994), som Sjostakovitj tilfældigvis mødte på et tog i foråret 1949. Værket former sig som en hyldest til det skovprojekt, som Stalin havde iværksat efter krigen, og dermed også til Stalin selv, og indeholder flere direkte referencer til Stalin. Kantaten udgør sammen med to andre hyldestværker til Stalin en trilogi, som Sjostakovitj aktivt og med succes anvendte for at genvinde Partiets gunst, efter at han var blevet anklaget for formalisme i 1948 og i den forbindelse udsat for et *de facto* berufsverbot. De to andre værker, som er gået mere upåagtet hen, fordi det er filmmusik, er musikken til filmen *Berlins fald* (1949) og *Det uforglemmelige år 1919* (1951). Alle tre værker er hagiografier, og selvom man kan argumentere for, at Stalin-hyldesten ikke ligger i musikken, men i ordene og billederne, så er det hævet over enhver tvivl, at Sjostakovitj gik ind i dette projekt med åbne øjne. Han anvendte muligheden for at smigre den store leder som en bevidst strategi for at komme ind i varmen igen.

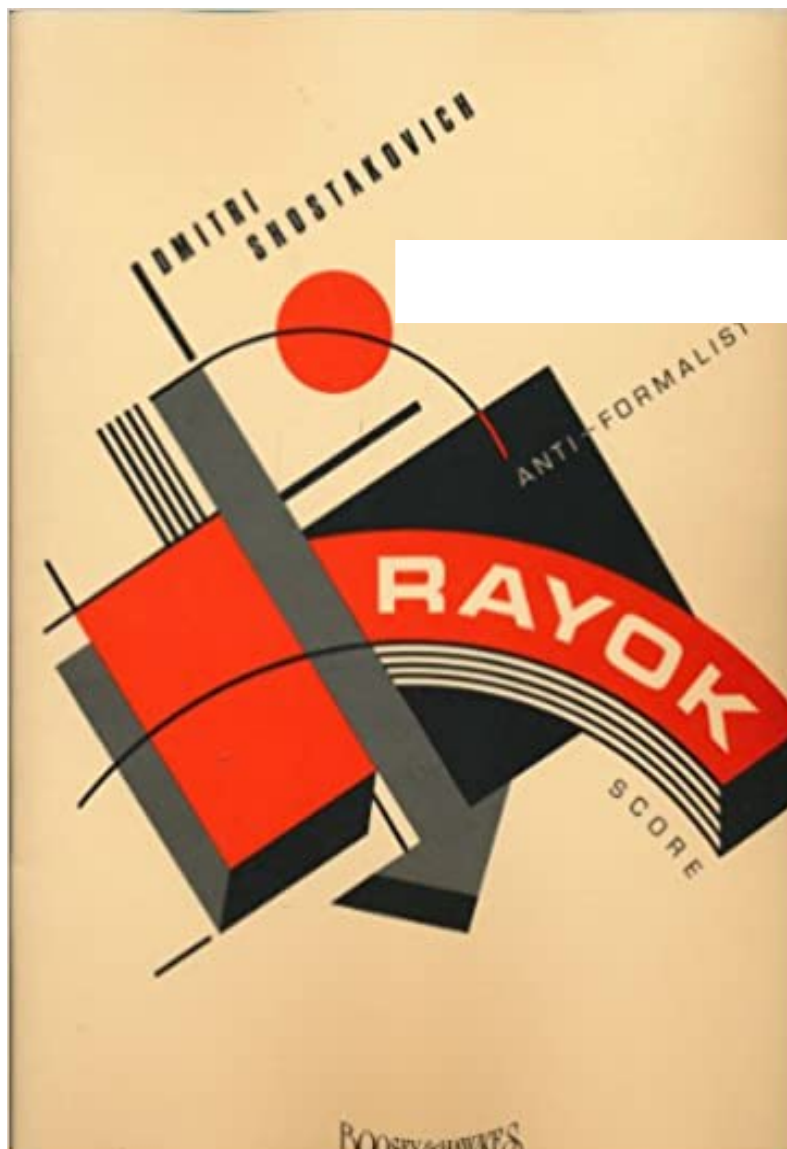
Dette betyder naturligvis ikke, at Sjostakovitj var stalinist. Det betyder, at han var realist. Det var ikke muligt at overleve hverken kunstnerisk eller økonomisk i et land som Sovjet, hvor kulturpolitikken var centralt og stramt styret, hvis man var i unåde. I kølvandet på formalismedebatten i 1948 blev det i praksis forbudt at spille Sjostakovitjs musik og hans indtægter tørrede meget hurtigt ud. Det var disse tre værker samt villigheden til i 1949 at agere kulturel ambassadør på en charmeoffensiv til USA, der udvirkede en ophævelse af dette forbud.

Sjostakovitj var altså villig til at støtte og hylde styret, uden at det dermed kan lægges til grund, at han havde nogle varme følelser over for det. Hyldesten var en professionel nødvendighed, hvis han ville fortsætte med at skrive musik. Spørgsmålet er nu om han også var villig til det modsatte: at skrive musik, der var en utvetydig kritik af styret.

Det er på dette punkt, striden er særligt ophedet de forskellige fraktioner i Sjostakovitj-krigen imellem. Lad os starte med det ene værk, der umisforståeligt og ubestrideligt faktisk er en hån og en kritik: *Antiformalistisk rajok*. Rygterne om dette værk svirrede i årene efter komponistens død, men

først ved uropførelsen i januar 1989 med Mstislav Rostropovitj (1927-2007) som dirigent blev det endeligt bekræftet, at værket faktisk eksisterede. Det er et korværk med en både uklar og broget tilblivelseshistorie. Det er ifølge nogle kilder påbegyndt så tidligt som i 1948, men hovedarbejdet på værket må være foretaget i 1957, med nogle tilføjelser i slutningen af 1960'erne. *Rajok* er en satirisk kantate, der tager udgangspunkt i den ulideligt kedelige Anden Unionskongres for Sovjetkomponister i 1957, hvor Kommunistpartiets udsending Centralkomiteens sekretær Dmitrij Sjepilov (1905-1995) i sin tale af vanvare lod sin uvidenhed om konferencens emne (og sit generelt mangelfulde dannelsesniveau) skinne igennem ved at udtale navnet på komponisten Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) forkert, nemlig med tryk på næstsidste stavelse: Rimskij-KorSAkov. Det inspirerede angiveligt Sjostakovitj til at skrive en kor-satire, hvor forskellige folk i apparatet puster sig op og siger absurde og latterlige ting, som en parodi på formalisme-debatten i 1948.

Jeg hører til dem, der anser det for tvivlsomt, at Sjostakovitj skulle have påbegyndt værket i 1948, i det ekstremt politiserede klima, hvor han efter formalisme-kampagnen kæmpede for sit kunstneriske liv, også på bekostning af sin kunstneriske integritet. Det ville kræve nerver af stål og en udtalt foragt for realiteterne (og ingen af delene kendetegnede Sjostakovitj) at påbegynde et værk af denne karakter på dette tidspunkt. Som litteraturkritikeren Abraam Gozenpud (1908-2004) meget præcist har udtrykt det, så laver man ikke satire over sine bødler i guillotinens skygge.<sup>27</sup> Det ville derimod give god mening, hvis værket var påbegyndt i 1957. Sjostakovitj kunne i tøbrudsårene have opbygget så meget mod og indre ro, at han kunne kaste sig over sådan et projekt for sin egen fornøjelses skyld og i det stilfærdigt gedulgte. Eftersom værket centrerer sig om begivenheder på kongressen i 1957, er det under alle omstændigheder rimeligt at antage, at selv om værket skulle have taget sin begyndelse i 1948, så har det på det tidspunkt haft en anden karakter og et andet indhold.<sup>28</sup>



*Antiformalistisk rajok, der først så dagens lys knapt 15 år efter Sjostakovitjs død, var i hans levetid det hemmeligste og bedst skjulte af alle hans værker. I dag kan partituret problemfrit købes af alle på amazon.com – hvor det for øvrigt har fået den futuristisk-suprematistiske makeover, som synes at være det eneste grafiske virkemiddel, som Vesten forbinder med Sovjetunionens kulturhistorie.*

<https://www.youtube.com/watch?v=cbhE-DiOcis>

*Eks. 5. Et lille uddrag fra det posthumt udgivne værk Antiformalistisk rajok, antageligt påbegyndt i 1957.*



Tøbrudsperioden betød faktisk, at Sjostakovitj i begyndelsen af 1960'erne alvorligt overvejede at søge om tilladelse til at udgive værket (i Sovjetunionen skulle alle nye værker igennem en godkendelsesproces, før de kunne offentliggøres – det samme var for øvrigt tilfældet med sceneværker i Storbritannien langt op det tyvende århundrede),<sup>29</sup> men Partiets reaktion på hans 13. Symfoni, *Babij Jar* i 1962 fik ham til at trække følehornene til sig.<sup>30</sup>

*Antiformalistisk rajok* har været anvendt som eksempel på og bevis for at Sjostakovitj faktisk *var* en skjult systemkritiker. Argumentet forekommer mig dog en smule søgt. Der var intet skjult i den satire, som *Rajok* præsenterede, og den var heller ikke elegant. Det var en kontant og grovkornet hån. Er Sjostakovitj virkeligt begyndt på værket i 1948, så har det formodentligt haft mentalhygiejnisk karakter, men det værk, som det udviklede sig til i 1957, skal snarere ses indenfor samme kontekst som de ovenfor nævnte romanværker fra tøbrudsperioden af Pasternak og Erenburg samt Solsjenitsyns *En dag i Ivan Denisovitjs liv*, der skildrer livet i en af Sovjetunionens mange Gulag-lejre: som et værk, der fra nutiden (tøbrudsperioden) med Partiets velsignelse ser tilbage på fortiden (tiden under Stalin) og åbent kritiserer denne fortid – og ikke som en skjult kritik af nutiden.

At Sjostakovitj gik med seriøse overvejelser om at få værket godkendt,<sup>31</sup> stemmer heller ikke overens med billedet af Sjostakovitj som en komponist, der laver skjult, elegant satire, som kun den mest nidkære hermeneutiske analyse kan afdække. Således er *Rajok* efter min opfattelse en undtagelse i Sjostakovitjs virke, et lille humoristisk lejlighedsprojekt, som måske kunne have været udgivet, hvis tøbruddet var fortsat, og som med sin humor kan ligne et andet, noget mindre værk, det selvironisk betitlede soloklaverværk *Forord til den samlede udgave af mine værker og en kort refleksion i relation til dette forord* (1966), der med sin udstrækning på blot to minutter er overstået, før man får læst sig igennem titlen.

Lad os i stedet tage fat på et af de værker, som revisionisme-lejren har udpeget som særligt præget af systemkritik og sarkasme: Sjostakovitjs 5. Symfoni. Sjostakovitj valgte i 1936 at trække sin 4. Symfoni tilbage på dagen for uropførelsen, efter at være blevet overbevist af både fjender og venner om, at symfonien ikke var det svar, som Partiet forventede efter kritikken af operaen



*Lady Macbeth*. Han komponerede i stedet efterfølgeren, der fik undertitlen 'En sovjetkunstners svar på berettiget kritik'. Sjostakovitj var, i modsætning til hvad de fleste dengang troede, ikke ophavsmand til denne undertitel. Den kom fra en avisartikel om symfonien, skrevet af en partifunktionær, men trykt i Sjostakovitjs navn. Dette var gængs praksis, og Sjostakovitj stod ikke i en position i 1936, hvor han ville have kunnet protestere over artiklen, og det havde han for øvrigt heller ingen grund til. Titlen blev trykt under programmet til uropførelsen i Moskva og Sjostakovitj holdt klogeligt liv i forestillingen om, at han selv havde angivet denne titel for symfonien. Værket tjente trods alt primært til at genvinde Partiets gunst, så en protest havde været uden formål. Både parti og komponist vidste således godt, at undertitlen med den ydmygelse, der lå heri, ikke kom fra komponisten selv. Men Partiet kunne sole sig i omverdenens opfattelse af, at komponisten havde underkastet sig – og komponisten kunne varme sig ved sin viden om, at nok havde han overgivet sig til Partiet og trukket en symfoni tilbage for at præsentere en anden, mere partifæhig, men ydmyget sig totalt havde han dog ikke. Dette bizarre dobbeltspil kunne begge parter være tilfredse med.<sup>32</sup>

Et beskedent led i dette spil var Sjostakovitjs nummerering af symfonierne. Han gav ikke sin nye symfoni nummer 4, men nummer 5, og markerede dermed en vis kunstnerisk integritet, som afgrænsede rammerne for den aftale, der udsagt forelå mellem parti og komponist, og som ville kunne formuleres nogenlunde således: "Jeg komponerer hvad jeg vil og skjuler det ikke - til gengæld lover jeg ikke at offentliggøre kompositioner, som jeg (eller Partiet) vurderer vil være i modstrid med Partiets ideologisk-æstetiske idealer." Den 4. Symfoni skulle for øvrigt ikke blive det sidste værk, som Sjostakovitj komponerede til skrivebordsskuffen, samtidig med at han sørgede for at tildele værket et opusnummer, så det var tydeligt, at noget manglede. Man kan naturligvis vælge at opfatte dette som en art oprør imod en stat, der ville diktere komponister, hvad de måtte og hvad de ikke måtte udgive. Men der er faktisk ikke ét eneste eksempel på, at Partiet har taget anstød af denne leg med opusnumre, og at det er blevet påtalt overfor komponisten eller omtalt internt i Partiets kulturpolitiske kredse. Den politiske ledelse var ganske enkelt ligeglad.

Det var ikke imod reglerne at komponere musik, der var formalistisk eller stred imod de herskende æstetiske normer – det var blot forbudt at offentliggøre den.

Ian Macdonald er ikke i tvivl om det egentlige formål med den 5. Symfoni: Det er en hån og en latterliggørelse af Stalin. Denne konklusion hviler på en meget omfattende analyse af de enkelte dele af orkestret i udvalgte passager, hvor Macdonald tydeligt hører et lydmaleri. I én af passagerne beskriver orkestret således ifølge Macdonald et partimøde, hvor 'bossen' kommer lidt for sent, gumpetung og flankeret af forbrydere, pressende sig igennem publikum, der må træde til side.<sup>33</sup> At den 4. Symfoni blev trukket tilbage, forstår Macdonald for øvrigt godt: I første sats hører man nemlig tydeligt, mener den britiske forfatter, hvordan en flok NKVD-mænd ankommer til en lejlighed i nattens mulm og mørke, hvorefter de tramper støjende op ad trapperne i en beboelsesejendom. De braser ind gennem døren, bevæger sig søgende rundt i den mørke lejlighed, mens orkestret giver en lydlig efterligning af deres lygter, der søger rundt i lejligheden, for endelig at male lydbilledet af disse statsansatte gangstere, der opstemte efter nattens arbejde, forsvinder højlydt ned ad en gyde.<sup>34</sup>

Det burde næsten være overflødigt at kommentere på det absurde i sådanne vidtløftige analyser. Bevares, når et orkesterværk kommer med et færdigt program fra komponistens side, så kan det med partituret i hånden være en sjov sport at forsøge at finde de pågældende steder, men at læse disse dramatiske begivenheder ud af symfonierne 4 og 5, ganske uden eksterne antydninger om programmet – det er, selv hvis det var sandsynligt, at symfonierne forsøgte at beskrive disse scenarier, et ganske hovedløst projekt.

Selv afskyede Sjostakovitj den slags konkrete og banale læsninger, hvilket han gav udtryk for i komponistforbundets avis *Sovetskaja Muzika* i 1935:

Når en kritiker skriver, at i den eller den symfoni er de sovjetiske embedsmænd repræsenteret af obo og klarinet, mens messingblæserne er den Røde Hær, så får jeg lyst til at skribe!<sup>35</sup>

Atter en gang må man påpege det helt igennem kontraintuitive i, at Sjostakovitj skulle have ladet en symfoni (den 5.) som hele hans karriere afhang af, og som

var skrevet for at tilfredsstille Partiet, gennemsyre af hånlige, vrængende portrætter af Stalin, på en så overtydelig måde at selv en 'idiot' ville kunne høre det.<sup>36</sup> Det er at tillægge Sjostakovitj langt større mod og dødsforagt og væsentligt mindre intelligens og overlevelsessevne, end der er basis for.

<https://www.youtube.com/watch?v=7mI4WLAhjj0/>

*Eks. 6. Det er særligt den 5. Symfonis finalesats, der har fået visse kritikere til at opfatte den som ironi og sarkasme: den forcerede munterhed og optimisme viser ifølge disse kritikere tydeligt, at Sjostakovitj markerer hele symfonien som en parodi. Her finalesatsen med Moscow City Symphony Orchestra under ledelse af Dmitri Jurowski i 2021.*

Partiet tog nådigt imod den 5. Symfoni. Den adskilte sig måske ikke dramatisk i musikalsk forstand fra den aflyste 4. Symfoni, men dens intention var en anden, hvilket var vigtigere. Faktisk havde symfonien, ligesom den 4., ikke helt det optimistisk-begejstrede præg som den socialistiske realisme fordrede, men Partiet var villigt til at gå på kompromis og møde Sjostakovitj på halvvejen: I en officielt sanktioneret anmeldelse, blev symfonien beskrevet som 'en optimistisk tragedie'. Således kunne man forsvare fraværet af jubeloptimisme og få enderne til at mødes.<sup>37</sup>

Skal vi endelig i symfonien lede efter ekstramusikalske programmer og hemmelige budskaber, som Sjostakovitj ofte og med en vis barnlig fornøjelse kodede ind i sin musik, så er der langt mere basis for atter at gå til det erotiske. Den sovjetiske musikforsker Aleksandr Benditskij (f. 1932) har i en analyse vist at den 5. Symfoni er præget af motiver fra Bizets opera *Carmen*. Benditskij har argumenteret for, at det atter er Elena Konstantinovskaja, som også spillede en rolle i cellosonaten, der er på spil her. Hun var i mellemtiden blevet anholdt, løsladt igen og havde bosat sig i Spanien med sin nye mand, den sovjetiske filminstruktør Roman Karmen (1906-1978) - hvilket jo gør Carmen-motivet dobbelt (eller tredobbelt) relevant.

Der findes kun få overbevisende eksempler på, at Sjostakovitj har anvendt instrumental symbolik (dvs. oboen, der repræsenterer en sovjetisk embedsmand etc.), når bortses fra sceneværker, hvor symbolikken er fremhævet af komponisten selv, fx i forklarende kommentarer til de to operaer. Der er

derimod flere eksempler på tematisk symbolik, altså anvendelse af temaer, der skal lede tankerne hen på en anden person. Dog ikke nødvendigvis lytterens tanker, for det er ofte helt privat anliggender, der berøres, uden interesse for offentligheden.

Opsummerende kan vi sige om den Sjostakovitj-musik, der kommenterer direkte på den politiske situation, at der er talrige eksempler på musik, der kommenterer positivt på stat og parti – altså musik, der hylder. Men der er ingen overbevisende eksempler på musik, der åbenlyst kritiserer eller sarkastisk vrænger af samtidens ledende politikere eller den førte politik, bortset fra *Antiformalistisk rajok*, hvis program ikke var skjult med en hermeneutisk nøgle, tværtimod, men som heller ikke blev offentliggjort i komponistens levetid.

Fraværet af musikalsk kritik af styret betød naturligvis ikke, at Sjostakovitj var positiv overfor styret, hvilket heller ikke musikalsk hyldelse af styret betød. Det betød blot, at Sjostakovitj havde begavelse og overlevelsesinstinkt nok til at navigere i det højpotent politiserede miljø, som Sovjetunionen udgjorde i en stor del af hans levetid. Desuden havde han, som vi har set flere eksempler på, ofte behov for at udtrykke noget helt andet end politik igennem sin musik, nemlig erotisk længsel. Endelig har en del af hans musik givetvis slet ikke skullet reflektere noget som helst andet end musikken selv. Somme tider er en strygekvartet jo bare en strygekvartet.

### **3. Musik, der påkalder sig statens eller Partiets interesse**

Den tredje måde hvorpå musik og politik kan sammenblandes, og blev sammenblandet i Sovjet, er ved, at musikken påkalder sig den politiske elites opmærksomhed, i Sjostakovitjs tilfælde altså Kommunistpartiet.

Sjostakovitjs musik påkaldte sig konstant Partiets opmærksomhed både positivt og negativt gennem hele hans karriere, men mest udtalt i perioden 1936-1962. I 1936 pådrog operaen *Lady Macbeth* sig den kritik, der dikterede nye rammer for Sjostakovitjs – og Sovjetunionens - musik, og i 1962 spillede Partiet for sidste gang for alvor med musklerne, da det forgæves forsøgte at

forhindre opførelsen af den 13. symfoni, *Babij Jar*. Men i 1962 var tiden løbet fra Partiets direkte diktat af kulturlivet, og hvad der måske lignede et kompromis (et par linjer blev ændret i teksten, og opførelsen til gengæld ikke forhindret), var reelt en sejr over Partiet. To år senere overtog Leonid Bresjnev (1906-1982) magten som generalsekretær, og under hans ledelse forsøgte Kommunistpartiet aldrig for alvor at udfordre Sjostakovitjs ret til at offentliggøre den musik, han ønskede.

Der var således tre perioder i Sjostakovitjs liv, hvor han havde relativt frie tøjler og ikke følte sig åndet i nakken af parti og stat. Den første periode var tiden fra hans sensationelle debut med den 1. Symfoni i 1925 og frem til *Pravda*-lederen i 1936, der fordømte *Lady Macbeth*. Den næste var perioden fra Kommunistpartiets 20. partikongres i 1956, hvor Khrusjtjov holdt sin epokegørende tale om stalinismens forbrydelser og indtil efteråret 1962, hvor det kulturpolitiske greb atter blev strammet. Den sidste periode er fra 1964, hvor Bresjnev overtog magten og indtil Sjostakovitjs død i 1975.

Ingen af disse tre perioder med relativ frihed er kendetegnet ved systemkritiske dissidentværker. Fra den første periode har vi tværtimod en hyldest til revolutionens historie og idealer i symfonierne 2 og 3. Fra den anden periode har vi det andet sæt af revolutionssymfonier 11 og 12, mens der fra den sidste periode ingen deciderede politiske værker er.<sup>38</sup>

Den musik, der påkaldte sig Partiets positive opmærksomhed, er ganske let at danne sig et overblik over, da der blev meget manifest og kontant afregnet igennem de såkaldte Stalinpriser, Leninpriser og Statspriser af 1. 2. og 3. grad uddelt til værker indenfor en række kunstarter, som i særlig grad havde udmærket sig dels for deres kvalitet, men oftere for deres ideologiske retlinethed.<sup>39</sup>

Sjostakovitj modtog Stalinprisen i alt 5 gange for egne værker.<sup>40</sup> Desuden modtog han Leninprisen en enkelt gang,<sup>41</sup> samt Glinka Statsprisen 3 gange.<sup>42</sup> I alt modtog Sjostakovitj altså 9 statspriser for enkeltstående værker indenfor stort set alle genrer. Men tallene snyder, for Sjostakovitj var en af de flittigste filmkomponister i Sovjetunionen, og intet mindre end 11 gange blev Stalinprisen tildelt en film, som han havde komponeret musikken til.

Stalinprisen for film blev uddelt til hele holdet bag filmen, inklusive komponisten, og det var utænkeligt at uddele en pris til en film, hvis komponist var i unåde. Sjostakovitj modtog altså i perioden 1941-1974 priser for 20 værker, hvilket vil sige gennemsnitligt oftere end hvert andet år.<sup>43</sup>

Udover prestigen (som var reel i Sovjetunionen, til trods for det åbenlyse faktum, at priserne blev uddelt på baggrund af politiske snarere end kunstneriske vurderinger),<sup>44</sup> var der også en del penge i priserne. Faktisk var priserne i perioder en væsentlig del af Sjostakovitjs indtægtsgrundlag.

Der var dog også grænser for, i hvor høj grad det politiske fik lov at styre på bekostning af kunsten. I 1954 var tre værker af Sjostakovitj indstillet til en pris, nemlig den 10. Symfoni, der var blevet uropført året før, de *24 Præludier og Fugaer* fra 1951-1952 samt den stalinistiske hyldestkantate *Solen Skinner over Vort Moderland* fra 1952. Komponistforbundets formand Tikhon Khrennikov (1913-2007) var den ledende kraft i afvisningen af at tildele prisen til symfonien, angiveligt fordi den 'var meget langt fra, ja måske endda i modsætning til sovjetiske musikidealer'. Han mente nu alligevel at Sjostakovitj som en af Sovjets hårdest arbejdende og mest seriøse komponister, fortjente en pris, og indstillede derfor, ikke overraskende, den patriotiske kantate til prisen. Alle tilstedeværende i Stalinpris-komiteen fandt dog anstændigvis, at kantaten var det klart mindst kunstnerisk tilfredsstillende produkt, og som kompromis udskød man spørgsmålet om Sjostakovitjs Stalinpris til året efter. Resultatet blev at Sjostakovitj ingen pris fik det år.<sup>45</sup>

Sideløbende med denne konstante og kontante hyldest fra stat og parti, der udgør oplagte og konkrete eksempler på, at Sjostakovitjs musik jævnligt påkaldte sig positiv opmærksomhed, var der som allerede nævnt en række tilfælde, hvor Sjostakovitjs musik påkaldte sig negativ opmærksomhed.

Første gang dette skete, var med den før omtalte kritik af *Lady Macbeth*. Det var en kritik, som kom fuldstændig bag på komponisten, der på ingen måde havde tænkt eller opfattet sin opera som hverken ufolkelig (formalistisk), negativ (i modstrid med den socialistiske realisme) eller pornografisk (i modstrid med en ikke officielt formuleret stalinistisk småborgerlig og sippet seksualmoral). Tværtimod. Hans klare formål var at skildre det nye, sovjetiske idealmenneske, *homo sovieticus* i et projekt af wagnerske dimensioner gennem



4 store helafstens-operaer. Denne første opera skulle vise, hvad det før-sovjetiske menneske havde måttet udholde af undertrykkelse og overgreb, og hovedpersonen Katerina, der i romanforfatteren Nikolaj Leskovs litterære forlæg var skurken, blev i Sjostakovitjs udgave heltinden, der gjorde op med de patriarkalske og fornedrende strukturer i det voldsparate, underuddannede og fordrukne før-revolutionære bondesamfund.

Operaen var således, om noget, en hyldest til socialismen, gennem sin kritik af de før-revolutionære strukturer. Men også dette værk bliver ofte kørt igennem den vestlige forforståelses fantasiløse vridemaskine: således er den i P2 blevet præsenteret som et direkte frontalangreb på ikke blot Partiet, men også socialismen. "Det behøver man ikke en eksamen i dramaturgi for at kunne gennemskue", lød det med begrundelsen, at den skildrede proletarerne negativt.<sup>46</sup> Men det er ikke proletarerne under socialismen, der skildres negativt, men de før-revolutionære bønder og mænd som sådan, der skildres negativt (og lad så være at bønder og proletarer bestemt ikke er det samme i den sovjetiske socialisme). Det er faktisk en feministisk opera, med et tragisk og nuanceret kvindeportræt, der glimrer ved fraværet af et eneste sympatisk mandeportræt. Men eksemplet illustrerer, i hvor høj grad vi fortsat er villige til på forhånd at forstå et værk af Sjostakovitj som værende systemkritisk, selv når det som i dette tilfælde, faktisk er det modsatte. Det viser også, hvor vigtigt det er at kombinere den hermeneutiske afdækning af teksten med en smule baggrundshistorie og biografiske undersøgelser, medmindre man vil fastholde tekstens autonomi – men i så fald kan man ikke tage Sjostakovitj til indtægt for sin analyse.

I det omfang operaen overhovedet i sig selv i samtiden rent faktisk generede nogle i magtens top (meget tyder på, at det var kulturpolitisk strategi snarere end vrede over indholdet af operaen, der gjorde, at værket blev udvalgt til kritik som kickstart på en generel politisk kampagne) så har det, der er faldet nogle for brystet, nok været det stærke kvindeportræt samt de stærkt erotiske scener med en malende lydside, der fik en amerikansk kritiker til at opfinde ordet 'pornofoni' for at beskrive den.<sup>47</sup>



*Sjostakovitjs opera Lady Macbeth fra Mtsensk var en af verdens første feministiske operaer, og fokus er med tiden og med god grund i stigende grad rettet imod mændenes mishandling af den kvindelige hovedfigur. Her en opsætning fra 2006 med Eva-Marie Westbrook som Katerina.*

Sjostakovitj anede altså ikke på forhånd, ligesom senere med den 4. Symfoni, at han havde skrevet et værk, der ville kunne pådrage sig negativ opmærksomhed.

### *Jødisk indhold*

Umiddelbart efter krigen forduftede den af krigsindsatsen nødvendiggjorte forbrødring med den vestlige verden, og en klart nationalistisk eller xenofobisk stemning sneg sig ind i den sovjetiske kulturpolitik. Kunstnerne blev opfordret til at søge imod folkemusikken i de mange republikker, som Sovjetunionen bestod af. Med en karakteristisk sans for samtidig politisk lydhørhed og tonedøvhed valgte Sjostakovitj at kaste sin kærlighed på den jødiske folkemusik, som han havde udvist en svaghed for allerede med sin 2. Strygekvartet. Den officielle tavshed hvormed kvartetten var blevet modtaget i 1944, burde måske have givet Sjostakovitj et signal om, at lige netop den jødiske folkemusik var den eneste variant af folkemusik, Partiet *ikke* havde ment. Men tværtimod, Sjostakovitj var glad for at kunne kaste sig over en af sine egne kæpheste, og samtidig gå i de spor som Partiet havde anvist. Resultatet var sangcyklen *Fra den jødiske folkedigtning*, som han skrev i løbet af 1947.

Den antisemitiske kampagne, der blev iværksat med det politisk bestilte mord på den kendte jødisk-sovjetiske skuespiller Solomon Mikhoels (1890-1948) i januar 1948, fik dog Sjostakovitj til at indse at det værk, han var næsten færdig med, ville møde ikke blot modstand, men blive opfattet som en direkte provokation. Kampagnen mod de sovjetiske jøder forløb med arrestationer af og skueprocesser imod jødiske forfattere og kunstnere i løbet af 1948-49, og toppede med det såkaldte 'lægekomplot' i 1952, en skueproces baseret på den fantasifulde forestilling, at jødiske læger skulle have stået bag en række dødsfald blandt den politiske elite.<sup>48</sup> Kampagnen ebbede ikke ud, før Stalin døde i 1953, men såvel den private som den statsligt understøttede antisemitisme fortsatte ufortrødent efter 1953, pisket frem af en negativ italesættelse af det jødiske miljø i aviser og radio.

I dette angstprægede miljø valgte Sjostakovitj klogeligt at undlade at offentliggøre sin jødiske sangcyklus. Han færdiggjorde stilfærdigt værket, tildelte det et opusnummer, men udskød offentliggørelsen til to år efter Stalins død. Mange kommentatorer har valgt at opfatte værket som en heroisk protest

over styrets urimelige antisemitisme, som en politisk manifestation.<sup>49</sup> Men værket var ikke politisk – det var den politiske udvikling, der forvandlede et uskyldigt sangværk med sin udforskning af folkemusikalske rødder, til et sprængfarligt projekt. Dette var (heller) ikke et eksempel på Sjostakovitjs udtalte politiske protest over Partiets politik, men derimod endnu et eksempel på hans manglende evne til at fornemme, hvad der rørte sig politisk i samfundet. Som det også var tilfældet med den 4. Symfoni, var det kun i sidste øjeblik, at han med hjælp fra både venner og fjender indså, at det jødiske folkemusik-værk ikke var i tidens politiske ånd.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qo9YirTj7xE>

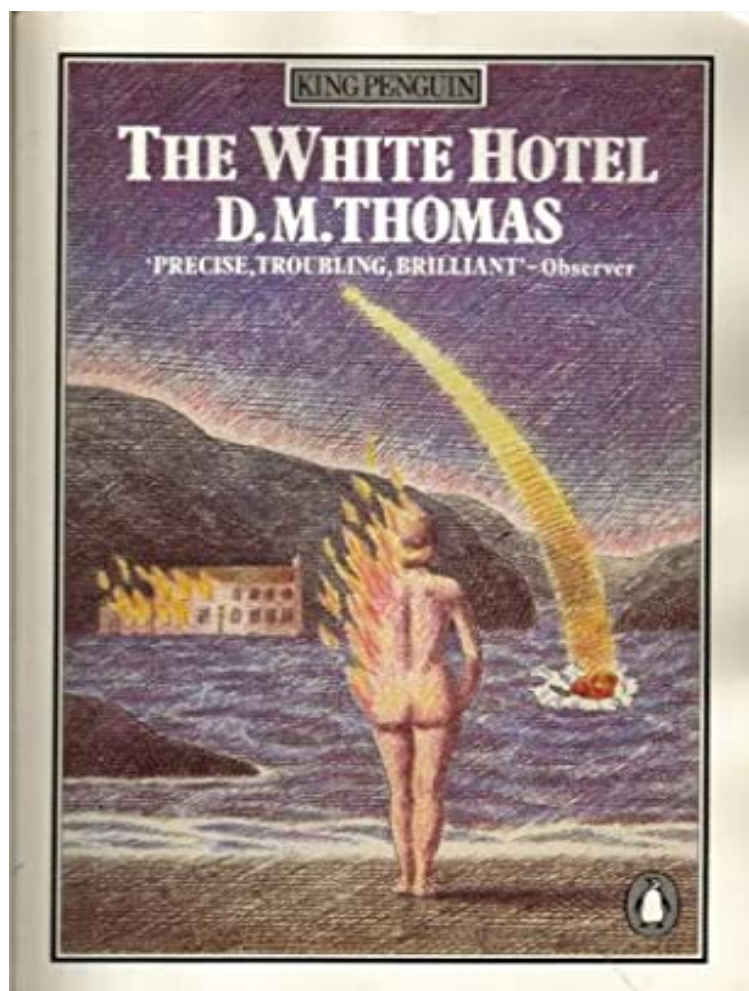
*Eks. 7. Sangen 'Vuggevisen' fra værket Fra den jødiske folkedigtning (1947) med Zara Dolukhanova som sopran og komponisten selv på klaver i en indspilning fra 1956.*

Sjostakovitj nærede en livslang kærlighed til den jødiske kultur og musik.<sup>50</sup> Og netop endnu et jødisk værk skulle blive centrum for den ene kamp, Sjostakovitj faktisk vandt over Partiet. I 1962 var han blevet stor nok, også internationalt, til at være vanskelig at ramme direkte. Denne ændring i Sjostakovitjs status kombineret med et kulturpolitisk skifte i kølvandet på Stalins død, der gjorde det umuligt at vende tilbage til Stalintidens drakoniske terrorforanstaltninger, betød at Sjostakovitj i 1962 følte sig stærk nok til at tage kampen op med Partiet. Det var om hans 13. Symfoni, *Babij Jar*, baseret på et digt af Jevgenij Jevtusjenko (1932-2017), kampen skulle stå.

Digtet omhandler den tyske massakre på jødisk-sovjetiske borgere i Ukraine i 1941, og er således formelt set et digt om sorg og om vreden imod nazisternes forbrydelser under krigen. Men under overfladen lurer en politisk farlig kritik af styret for ikke at anerkende massakren som en massakre *på jøder*. Sovjetunionen afviste at lave et mindesmærke på stedet, en skov lidt udenfor Kiev, angiveligt fordi fokus på et enkelt folks lidelser ville forklejne det sovjetiske folks fælles lidelser. Argumentet var et kun tyndt camoufleret udtryk for den strukturelle sovjetiske antisemitisme, og det er kritikken af denne statsligt understøttede undertrykkelse af det jødiske folks lidelser under krigen,



der er digtets og symfoniens egentlige ærinde, og dermed også anstødsstenen for Partiet. Styrken, som alder og international succes havde forlenet Sjostakovitj med, svagheden, som det kulturpolitiske skifte havde belemret Partiet med, kombineret med en diskussion, i hvilken man ikke fra hverken den ene eller anden side højlydt og åbent kunne sige, hvad konfliktens kerne var, medførte, at Partiet reelt ikke kunne hverken forhindre opførelsen af symfonien eller tie den ihjel. Men der gik 6 år før Sjostakovitj atter fik en statspris.



*Massakren ved Babij Jar i Ukraine var en af 2. verdenskrigs mest forfærdende massakrer mod jøder. Massakren, der er omdrejningspunktet i Sjostakovitjs 13. Symfoni, har været temaet i en række bøger, film og*

*teaterværker, som for eksempel den gribende smukke roman *The White Hotel* (1981) af D. M. Thomas.*

Opsummerende kan konkluderes omkring den del af Sjostakovitjs musik, der er blevet politiseret, fordi den har påkaldt sig Partiets opmærksomhed i enten negativ eller positiv forstand, at Sjostakovitj har påkaldt sig mindst lige så meget positiv opmærksomhed som negativ. Hans statspriser kom i en lind strøm og er nogenlunde jævnt fordelt over hele perioden 1941-1974. Han fik så mange statspriser, at hans økonomi var delvist baseret på dem, ligesom de mange privilegier han modtog som højt anset komponist i statens tjeneste (pengegaver, bil, chauffør, datja, husholderske, stor lejlighed i Moskva etc.) langt hen ad vejen forlenede ham med et liv i luksus, der kun var få forundt i Sovjetunionen. Bagsiden af medaljen var naturligvis, at disse gaver ikke var valgfri, og at de utvivlsomt bandt komponisten tættere til Partiet end han ønskede.

Samtidig skrev han utrolige mængder af musik, der påkaldte sig Partiets negative opmærksomhed, men i langt de fleste tilfælde var der tale om musik, som Sjostakovitj ikke selv vidste ville møde kritik, og ofte kom det fuldstændig bag på ham. Mens han anstrengte sig for at få den positive opmærksomhed, forsøgte han at undgå den negative.

Heller ikke indenfor denne kategori af musik, der blandes med politik, er der altså basis for at hævde at Sjostakovitj viede sit liv og kunstneriske virke til systemkritikken.

#### **4. Musik, med et politisk fortolkningslag, der lever sit eget liv**

Flere af Sjostakovitjs værker har været genstand for kontante fortolkninger, der har været så populære, at de reelt lever deres eget liv, uanset hvad komponistens intention har været. Som eksempler på dette vil jeg kort berøre den 11. Symfoni, den 8. Strygekvartet og *Festouverture*.



### ***Den 11. Symfoni***

Den 11. Symfoni har undertitlen 'Året 1905', og antyder dermed også et program: den første russiske revolution i 1905, der begyndte med soldaternes nedskydning af fredelige demonstranter på pladsen foran Vinterpaladset. Undervejs i symfonien flettes en mængde temaer ind fra revolutionære sange, som er helt fremmede for et vestligt publikum, men som i hvert fald nogle sovjetborgere vil have genkendt. Programmet synes således klart, men en del af publikum hørte ikke desto mindre noget andet ved uropførelsen i oktober 1957: ikke zarens ridende politi i 1905, men Sovjetunionens tankvogne, der i efteråret 1956 havde bremset den ungarske opstand.

Der er intet, der kan understøtte teorien om, at dette var et skjult program fra komponistens side, hvilket naturligvis ikke i sig selv er et bevis på, at det *ikke* forholdt sig sådan. Men det er påfaldende, at begivenhederne i Ungarn er underligt fraværende i komponistens omfattende korrespondance på denne tid, selvom mange andre i hans omgangskreds talte og skrev om dem. Sjostakovitj viser sig her som så ofte før og siden uengageret i realpolitik. Der er langt flere eksempler på, at han har ladet sig fascinere af de store historiske udviklingslinjer, de brede ideologiske kampe, end af konkrete politiske begivenheder. Desuden er symfonien skrevet på det tidspunkt i Sjostakovitjs liv, hvor hans forhold til Partiet var varmest. Men som musikforskeren Richard Taruskin (f. 1945) har bemærket, så er der tilfælde, hvor komponistens intentioner er irrelevante. For dem, der lyttede til symfonien i 1957, var det Ungarn, det handlede om. For en hel generation var dette en symfoni, der afspejlede urimeligheden i den sovjetiske invasion, og som sidestillede invasionen med den brutale magtdemonstration, som politiet udsatte fredelige demonstranter for i 1905. Den formodentlig fejlagtige opfattelse blandt det sovjetiske publikum at symfonien omhandlede invasionen i Budapest, gjorde paradoksalt nok Sjostakovitjs ydmygende indmeldelse i Partiet tre år senere til et langt større svigt, end det ellers ville have været.

Den 8. Strygekvartet formodes af mange at handle om netop partimedlemskabet.

### ***Den 8. Strygekvartet***

Den 8. Strygekvartet blev skrevet i Dresden i feberhast i 1960 under indtryk af de rædsler, som byens befolkning havde oplevet under bombardementet i februar 1945. Egentlig var Sjostakovitj i byen for at skrive musikken til en film, der blev optaget på stedet. Men efter at have gået en tur i byen, var han ude af stand til at koncentrere sig om sin egentlige opgave og skrev i stedet en strygekvartet dedikeret til 'fascismens ofre'.<sup>51</sup> Det er en kvartet, som har været udsat for mangfoldige og vidtløftige tolkninger, men tilbage står, at den i dag opfattes som et personligt rekviem for alle, der led under kommunismen – herunder komponisten selv. Et sandt kildevæld af musikalske referencer fra Sjostakovitjs bagkatalog i kvartetten understøtter teorien om et selvbiografisk element i værket. At det er et meget personligt værk, kan der således ikke herske tvivl om, og at værket nok også er skrevet under indtryk af den traumatiske oplevelse, det var at blive tvangsindmeldt i Kommunistpartiet umiddelbart forinden (sommeren 1960), synes ligeledes oplagt. At værket er ansporet af komponistens besøg i Dresden, er på den anden side også ubestrideligt. Gåturen i den endnu hærgede by, der fortsat bar spor af den voldsomhed hvormed terrorbombardementet var blevet foretaget, har med sikkerhed påvirket komponisten. At han smed alt hvad han havde i hænderne for at komponere en strygekvartet på få dage, til trods for at han burde have arbejdet med noget helt andet, vil ellers være umuligt at forklare. Men det udelukker naturligvis ikke, at Sjostakovitj har skrevet værket for at understrege, at også han og hans med-sovjetborgere var ofre for et fascistisk styre.

Tolkningerne har været mange. Som eksempel kan anvendes finalesatsens hårde og abrupte fortissimo toner (da-da-da). I den oprindelige fortolkning, og i Sjostakovitjs eget program, var det bomberne der faldt. I postkommunismens dage, hvor værket blev omfortolket fra at være til 'fascismens ofre' til at være tilegnet 'kommunismens ofre' blev det almindeligt at opfatte de tre fortissimo-strøg som banken på døren (hvilket kun KGB-folk gør på den måde, tilsyneladende). Begge læsninger er meget konkrete lydlige fortolkninger, der er meget svære at forholde sig til. Et værk har altid et fortolkningsvindue mellem lytteren og komponisten – et 'hermeneutisk vindue' som musikforskeren Lawrence Kramer (f. 1946) har kaldt det – indenfor hvilket et spektrum af acceptable fortolkninger er mulige. Vores fortolkning af værket afhænger af,

hvad vi ser igennem dette vindue: Sjostakovitj antifascisten eller Sjostakovitj antikommunisten – eller begge dele. Men at fortolkningen uden besvær er gledet fra faldende bomber til knoer, der banker på en dør, siger under alle omstændigheder noget om vanskeligheden ved konkrete hermeneutiske tolkninger af musik.



*Dresden lå i ruiner efter terrorbombardementet i 1945 og ligene hobede sig op. Sporene efter lidelserne var fortsat tydelige i 1960, da Sjostakovitj besøgte byen, hvilket ansporede ham til at skrive sin 8. Strygekvartet.*

I den 8. Strygekvartet står det hermeneutiske vindue på vid gab, og klapper i en storm af divergerende tolkninger. Hvis vi tager dem fra den ene yderlighed til den anden, så lyder de, let stiliseret:

Sjostakovitj mener sit program helt alvorligt, og musikken udtrykker en dybfølt sympati med ofrene for den tyske fascisme, hvis voldsideologi i sidste ende medførte de ubegribelige lidelser, som blandt andet Dresden blev ramt af.

<https://www.youtube.com/watch?v=D1mz0QP2Qug>

*Eks. 8. Sjostakovitjs 8. Strygekvartet antyder et selvbiografisk element, da 1. sats (largo) starter med det kendte D-S-C-H tema. Her med Emerson String Quartet.*

Længere oppe på stigen finder vi samme tolkning i en lidt udvidet udgave, hvor Sjostakovitj opfatter fascisme bredere, nemlig som både den vestlige tysk-italienske variant samt den østlige variant under navnet kommunisme – og at han selv er at tælle blandt ofrene, hvilket forklarer de selvbiografiske træk. Det ville være en noget usædvanlig tolkning af fascisme i Sovjetunionen i 1960 – spørgsmålet er, om der overhovedet fandtes et mentalitetshistorisk rum i Sovjet for denne opfattelse.

Næste skridt på tolkningsstigen er den samme som den ovenstående, men tilføjet en helt personlig, eksistentiel oplevelse af sorg, chok og skam over medlemskabet af Kommunistpartiet.

Bevæger vi os videre, vil de næste tolkninger være varianter, hvor man i stigende grad lægger vægten på væmmelsen over kommunismen og fjerner fokus fra nazismen. Yderligheden i denne retning gør kvartetten til et sorgskrig over kommunismens fortrædeligheder og Sjostakovitjs tvungne partimedlemskab. Man kan dog overveje om det gør komponisten nogen ære at antage, at han sætter et lighedstegn mellem lidelserne under bomberegnen i Dresden og hans egen vanskæbne som indtvunget partimedlem.

Faktum er, at denne kvartet hører til blandt en håndfuld af Sjostakovitjs værker, hvor den hermeneutiske lytning for længst har løsrevet sig fra den konkrete tilblivelseshistorie og lever et eget liv hos lytterne og analytikerne. Værket har så at sige transcenderet sin egen betydning.

### ***Festouverture***

Den energiske lille *Festouverture* fra 1954, er et værk som mange iagttagere kritikløst opfatter som et begejstringsudbrud ovenpå tyrannen Stalins død året før.<sup>52</sup> Dette er naturligvis lige så svært at modbevise som at føre bevis for, men tilblivelseshistorien understøtter ikke narrativet – og en række andre indicier gør også fortællingen tvivlsom. Værket var et bestillingsværk, der kom med meget kort varsel i anledning af Oktoberrevolutionens 37-års jubilæum.<sup>53</sup> Kommissionen kom så snært på datoen, hvor værket skulle uropføres, at Bolsjoj Teatret i Moskva, der skulle danne ramme om begivenheden, flere gange i løbet af dagen måtte sende et bud over for at hente de enkelte sider i Sjostakovitjs lejlighed, efterhånden som de blev færdige. Så travlt havde Sjostakovitj, at han måtte genbruge tidligere stof – ikke blot legesyge selvreferencer, som ofte var hans varemærke, men decideret tyvagtigt genbrug, nemlig et af de små klaverstykker fra værket *Børnestykker*, opus 69, 'Fødselsdag', der var en gave til datteren Galina på hendes 9-års fødselsdag.<sup>54</sup>

Det er bemærkelsesværdigt, at vores primære kilde til værkets tilblivelseshistorie er Lev Lebedinskij (1904-1992), ophavsmand til utallige tvivlsomme anekdoter om Sjostakovitj, hvis fællestræk er forsøget på at male et billede af Sjostakovitj som dissident og anti-stalinist. Hvis der virkelig havde været noget om historien bag *Festouverture* som et champagneberuset udtryk for festglæde efter Stalins død, er det mere end besynderligt, at det ikke har fundet vej til Lebedinskijs erindringer.

Endelig ville det være sært, hvis Sjostakovitj lod sådan et værk afskibe til selve fejringen af jubilæet for Oktoberrevolutionen. Han vidste, at orkesterstykket ville blive genstand for stor opmærksomhed, og på dette tidspunkt, halvandet år efter Stalins død, havde han fortsat værker som den 4. Symfoni, den 1. Violinkoncert og sangcyklen *Fra den jødiske folkedigtning* i skuffen, hvor de forblev et godt stykke tid endnu – fordi han endnu ikke turde offentliggøre dem.

Sammenfattende kan man sige, at Sjostakovitj har skrevet meget musik, hvor fortolkningen har fået sit eget liv, værker, der så bredt og almindeligt opfattes som anti-stalinistiske eller systemkritiske, at det er blevet selve sandheden om værket, desuagtet hvad komponistens intention måtte have været. Der er meget godt at sige om teorien om værkets autonomi, og somme tider er værkets



virkningshistorie væsentligere end dets tilblivelseshistorie. Men det har så blot intet med komponistens intention at gøre.

Det er overordentlig svært at fastholde billedet af Sjostakovitj som gennemført systemkritiker. Han var begavet og følsom og hadede Stalin og hans regime så meget som alle andre begavede og følsomme intellektuelle. Men han frygtede også Stalin, med en rædsel der var mindst lige så stor som de fleste sovjetborgeres. Så meget sad angsten for Stalin i ham, at han først lod sin 4. Symfoni opføre i 1962, 26 år efter at uropførelsen var blevet udskudt i første omgang og 9 år efter Stalins død.



*Sjostakovitj som Vesten fortsat insisterer på at tolke ham*

Som det ovenstående gerne skulle understrege, så er afvisningen af, at Sjostakovitj anvendte hele sin kompositoriske styrke i systemkritikkens tjeneste, ikke ensbetydende med hævdelser af, at Sjostakovitjs musik *ikke* var påvirket af den politiske situation. Sjostakovitjs eksistens og kunstneriske virke var hele hans liv filtret uløseligt ind i det politiske og det ideologiske på godt og



ondt. Men en meget stor del af tiden forsøgte han blot at få fred til at skrive musik, der betød noget for ham. I den sags tjeneste skrev han Stalin-oratorier som *Sangen til skovene* - for at få fred til og mulighed for at skrive de værker, som han kunstnerisk brændte for, som fx den 10. Symfoni eller den 8. Strygekvartet. Sjostakovitj lavede ikke musik for at behage Stalin. Han forsøgte at behage Stalin for at få lov til at skrive musik. Men Sjostakovitj var en paradoksal kunstner, og blandt de værker, der betød meget for ham, er faktisk også en del af de politiske værker, som fx symfonierne 11 og 12.

Sjostakovitj var kunstner, ikke politiker. Det har tilsyneladende været svært for Vesten at acceptere, men han brændte ikke for politik. Han var hverken uinteresseret eller uvidende, det var blot ikke blandt hans hovedinteresser. Han var fuldt ud vidende om Stalins forbrydelser, indenfor de rammer hvor det var muligt at vide noget. Mennesker tæt på ham blev deporteret og henrettet. Og i den situation kræver vores moralske kompas kunstnerisk integritet og politisk handling fra en af verdens største symfonikere – forståeligt nok, måske. Men det var ikke en rolle, som Sjostakovitj var villig til at påtage sig. Til venneparret Galina Visjnevskaja og Mstislav Rostropovitj skrev han i begyndelsen af 1970'erne som svar på endnu et brev, hvor parret havde hidset sig op over de politiske vilkår i Sovjetunionen: "Spild ikke jeres kræfter. Arbejd, leg. I lever her, i dette land, og I må se tingene som de virkelig er. Skab ikke illusioner for jer selv. Der er intet andet liv. Hvordan kunne der være det? Vær taknemmelige for, at I fortsat får lov til at trække vejret!"<sup>55</sup>

Det prominente ægtepar, der var Sovjetunionens henholdsvis mest berømte sopran og mest berømte cellist, kunne dog ikke, som Sjostakovitj foreslog, blot lade sig nøje med glæden over at få lov til at trække vejret. Efter en langvarig periode i konflikt med stat og parti valgte de i 1974 at forlade Sovjetunionen til fordel for Vesten.

## Det erotiske program

Jeg har i det ovenstående forsøgt at vise, at eksistensen af ekstramusikalske programmer og budskaber, ud over dem, som komponisten selv angiver, er

svære at påvise i Sjostakovitjs musik. Men nogle kan man faktisk argumentere for.

Sjostakovitj interesserede sig voldsomt og passioneret for to ting: musik og kvinder. Han dyrkede begge dele gennem hele livet, og hans værk er gennemsyret af referencer til kvinder, som han er forelsket i eller har et forhold til, som vi har set et par eksempler på ovenfor. Det mest berømte eksempel er måske den 10. Symfoni, i hvilket navnet på den unge pianist Elmira Nazirova (1928-2014) flettes ind i tredjesatsen på en så kryptisk måde at man næppe ville have gættet det, hvis ikke han havde fortalt hvordan i et brev til Elmira. Der er som bekendt to måder at notere toner på: med bogstaver C – D – F etc. og med stavelser (solmisation) Do-Re-Mi etc. I den 10. Symfoni skaber Sjostakovitj et tema baseret på en blanding af disse notationsmetoder E – La – Mi – Re – A, altså Elmira. Dette er notationsmystik, der er en Bach værdig. Ind i dette motiv, der gentages intet mindre end 12 gange i tredjesatsen, indflettes et velkendt motiv, nemlig D – Es – C – H, komponistens egne initialer (hvis navnet transskriberes til tysk: Dmitri Schostakovich).<sup>56</sup> Således fletter de to motiver sig sammen i en erotisk slynge tværs gennem symfonien. Nazirova var Sjostakovitjs elev, og det er uklart, om de faktisk var elskende, eller om han udelukkende anvendte hende som inspiration. I en hed og intens brevveksling, primært fra ham til hende, svinger han sig op i et romantisk (i ordets kulturhistoriske betydning) stemningsleje, hvor hun er hans muse, og han samtidig sukkende klager: "Vil vore veje nogensinde krydses? Måske aldrig. Der er mange, alt for mange, årsager til dette."<sup>57</sup>



Der er altså i den grad en solid og empirisk basis for hermeneutisk at efterspore romantisk eller erotisk indhold i Sjostakovitjs musik, i modsætning til politisk indhold. Det er umuligt at påvise konkret kritik af styret i musikken, mens

hyldest kan påvises, men ikke tages til indtægt for komponistens reelle forhold til styret. Kærlighed, romantik og erotik, derimod, emmer hans musik beviseligt af – beviseligt fordi det fremgår af hans egne breve.

<https://www.youtube.com/watch?v=AEfxI0RdBKo>

*Eks. 9. Tredjesatsen fra Sjostakovitjs 10. symfoni, i hvilken komponistens egne initialer på sindrig vis flettes med Elmira Nazirovas. Her med Moscow Philharmonic Orchestra dirigeret af Jurij Simonov. Allerede et minut inde i satsen begynder de to temaer, og fortsætter satsen igennem. Mest tydeligt er det måske i slutningen, da hornet påbegynder Elmira-temaet omkring 14:58, mens fløjterne samtidig sætter ind med DSCH-motivet.*

Der er ligeledes gode grunde til at argumentere for, at når Sjostakovitj fylder sine værker med symbolik, er det notations-symbolik, snarere end eksempelvis instrumentations-symbolik, som han ikke synes at have anvendt andre steder end i sceneværkerne, hvor den naturligt hører hjemme.

Også andre ekstramusikalske temaer end de i streng forstand erotiske kan genfindes i musikken, om end måske på et svagere empirisk grundlag. For eksempel i den 4. Strygekvartet (1949). Kvartetten er dedikeret til komponistens nære ven Pjotr Vilyams, der var død i 1947 som kun 45-årig. Vilyams var teaterscenograf på Bolsjoj Teatret, og havde i 1942 modtaget den første af tre Stalinpriser for sin scenografi til Rossinis opera *Wilhelm Tell*. I strygekvartetten anes netop temaet til Wilhelm Tell ouverturen i den hurtige tredje-sats. Sjostakovitj skulle senere citere ouverturen meget tydeligt, først og fremmest i den 15. Symfoni, men også finalesatsens galoptema i den 6. Symfoni lyder som et ekko af temaet, der aldrig kommer i gang, og det er en oplagt mulighed at temaet er en hyldest til vennen, hver gang det anvendes.

To andre eksempler kan anføres: Sjostakovitj reviderede praktisk talt aldrig sin musik, han synes det var spild af tid: Den tid, der gik med revisioner, gik jo fra den kreative skaben.<sup>58</sup> Men to af hans værker er undtagelser.

Cellosonaten opus 40, blev revideret flere gange, sidste gang så sent som i 1971. Og hans opera *Lady Macbeth* undergik så kraftig en revision, at den fik

nyt navn og nyt opusnummer. I begge tilfælde var der tale om værker, der kredser om kvinder i hans liv. Cellosonaten havde kvinden i hans måske mest intense udenomsægteskabelige forhold, Elena Konstantinovskaja, i centrum, idet værket var skrevet, da hans ægteskab var truet på grund af hans affære med hende, og på et tidspunkt hvor hans nerver af samme årsag var flossede, og hans længsel og drifter var rettet imod Konstantinovskaja.

Operaen (i begge versioner) er dedikeret til Sjostakovitjs første hustru Nina Varzar (1909-1954). Der var tydeligvis mere på spil for Sjostakovitj, når musikken kredsede om kærlighed og erotik i hans eget liv end om politik.

Sjostakovitj var altid mere optaget af nære relationer end af abstrakt politik – uden at man af den grund kan hævde, at han ikke interesserede sig for politik. Næsten alle Sjostakovitjs større værker er dedikeret til mennesker, han elskede, hvad enten det var mennesker, han var gift med, havde et erotisk forhold til, var nær ven med, eller havde et nært professionelt forhold til. For Sjostakovitj gled disse roller gerne sammen – han kunne ikke have et hverken erotisk eller professionelt forhold til en person, som han ikke elskede og stolede på.<sup>59</sup> Så tidligt som i 1919 dedikerede den 12-årige dreng et af sine første klaverstykker til 'N.K.', hvilket dækker over den da 10-årige Natalja Kube, som han netop havde mødt, som fascinerede ham, og som han sandsynligvis forelskede sig i. Sjostakovitj var hurtig til at forelske sig hele livet og knyttede sig stærkt til personer, han elskede. Den bizarre undtagelse er hans anden hustru, Margarita Kainova (f. 1924), til hvem der ikke er fundet plads til så meget som en enkelt dedikation (eller for den sags skyld overleveret et varmt ord fra komponisten). Men konklusionen forbliver den samme: Det er de nære, varme, erotiske eller kærlige relationer, og ikke de abstrakte, ideologiske, politiske anskuelser, der er forbundet til Sjostakovitjs musik.

Det beklagelige ved, at vi i Vesten har en tendens til stædigt at fastholde narrativet om systemkritikeren Sjostakovitj, er, at vi ofte glemmer at se komponisten, kunstneren og musikeren Sjostakovitj. Udelukkende at forstå Sjostakovitjs virke som et politisk projekt er en ærgerlig og beklagelig formindskelse af Sjostakovitj som menneske og kunstner. Han var langt mere kompleks end dette.

## NOTER

<sup>1</sup> Volkov 1979

<sup>2</sup> Fay 1980

<sup>3</sup> Den fløj, der hævdede at Sjostakovitjs musik ikke var politiske kommentarer, 'vandt' den akademiske krig, men har fortsat tabt kampen om offentligheden, i hvilken Volkovs narrativ lever i bedste velgående, hvilket enhver nyudgivelse eller koncertopførelse eller omtale i medierne med tydelighed viser – her er Sjostakovitjs liv og værk fortsat uløseligt knyttet til en skjult kamp imod Stalin. Se også <https://thecritic.co.uk/issues/december-2019/play-it-both-ways-dmitry/>

<sup>4</sup> Der ikke var det samme som Sovjetunionens Komponistforbund, på hvis formandspost Tikhon Khrennikov sad i hele Sovjet-perioden.

<sup>5</sup> Fay 2000, s. 112, hvor det fremgår at Sjostakovitj ombyttede satserne af hensyn til den politiske snarere end den æstetiske modtagelse af værket

<sup>6</sup> Wilson 2010, s. 38, hvor det er tydeligt at Sjostakovitj selv anvender begrebet således

<sup>7</sup> Hvornår revolutionen ophørte med at være 'et positivt' eksperiment er jo i høj grad åbent for fortolkning og vil i nogen grad afhænge af historikerens forhåndspræferencer. Men i 1925 var revolutionen fortsat i de intellektuelle kredse hvor Sjostakovitj kom, et eksperiment. Ganske vist et eksperiment om hvilken der i høj grad var kamp. En egentlig magtmonopolisering og dermed ophøret af revolutionen som eksperiment satte ind på denne tid, men den slags opdages ikke nødvendigvis i samtiden, og transformationen fra socialt eksperiment til politisk diktatur begyndte ikke for alvor at blive tydelig før omkring 1929, da Stalin reelt overtog den politiske magt i kommunistpartiet.

<sup>8</sup> Wilson 2010, s. 117

<sup>9</sup> Fay 2000, s. 66

<sup>10</sup> Malko 2001, s. 182

<sup>11</sup> Hakobian i Fairclough 2010, s. 265

<sup>12</sup> Fay 2000, s. 66

<sup>13</sup> RAPM var foreningen af proletarkomponister, der i 1920'erne var i ideologisk modsætning til de mere modernistiske komponister i forbundet ASM

<sup>14</sup> Wilson 2010, s.72

<sup>15</sup> Schwarz 1983, s. 79ff

<sup>16</sup> Hakobian i Fairclough 2010, side 268

<sup>17</sup> Barnes 2016

<sup>18</sup> Se også Fanning 2004, s. 14. Sammenligner man med andre værker i samtiden med et tilsvarende program, nemlig terrorbombardementer eller Holocaust, er det tydeligt hvor fjernt Sjostakovitj befandt sig fra avantgarden. Både Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) og Krzysztof Pendereckis *Threnodie* (1961) udtrykker på en langt mere radikal, rasende og knugende måde sorgen, angsten og vanviddet ved henholdsvis Holocaust og Hiroshima-bombardementet.

<sup>19</sup> Mazullo 2010, s. 17

<sup>20</sup> Se også <https://www.siue.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf> & <https://www.siue.edu/~aho/musov/contents.html>

<sup>21</sup> MacDonald 1990, s. 150ff

<sup>22</sup> Volkov 1979, s. 156

<sup>23</sup> Taruskin in Bartlett 2000, side 28

<sup>24</sup> Fay 2000, s. 166

<sup>25</sup> Vestens begejstring for systemkritisk litteratur var af en sådan karakter, at det, som den britiske forfatter Michael Scammell har bemærket, var langt lettere for en kritisk (helst fængslet) sovjetisk tredjerangsforfatter at blive oversat og udgivet på engelsk i Vesten end det var for en andenrangs fransk eller førsteklasses italiensk (Scammell 1984, s. 484). Dette kommenterer romanforfatteren John le Carré for øvrigt sarkastisk på i romanen *The Russia House* (1989): På en messe i Moskva, hvor vestlige forlag introduceres for russiske forfattere i slutningen af 1980'erne præsenteres en sovjetforfatter med ordene 'Misja her har ikke været i fængsel endnu, men måske, hvis han er heldig, sker det snart, så han kan blive publiceret i Vesten.'

<sup>26</sup> Perioden var præget af større kulturel åbenhed og politisk tilnærmelse til Vesten

<sup>27</sup> Wilson 2010, s. 486-487

<sup>28</sup> Wilson 2010, s. 484ff; Fay 2000, s. 214ff; Maes 2002, s. 369. Se dog også Yakubov i Bartlett 2000, s. 136f

<sup>29</sup> Se fx Kildea 2013, s. 269f

<sup>30</sup> Yakubov i Bartlett 2000, s. 140

<sup>31</sup> Se Yakubov i Bartlett 2000, s. 140



<sup>32</sup> Fay 2000, s. 102f

<sup>33</sup> Macdonald 1990, s. 129

<sup>34</sup> Macdonald 1990, s. 110-117, særligt s. 112f

<sup>35</sup> Rasmussen 2011, s. 144; Taruskin i Fanning 1995, s. 53

<sup>36</sup> Som Volkov lader Sjostakovitj sige i Testimony (Volkov 1979, s. 183)

<sup>37</sup> 'En optimistisk tragedie' var navnet på et sovjetisk teaterstykke af Vsevolod Visjnevskij (1900-1951) fra 1933, der blev lavet til en sovjetisk film af samme navn i 1963 og en sovjetisk opera, atter af samme navn i 1965. Samme titel blev for øvrigt senere hæftet på Sjostakovitjs 10. Symfoni af komponisten Andrej Volkonskij (1933-2008), se Schwarz 1983, s. 282f

<sup>38</sup> Bortset fra et beskedent orkesterværk Oktober fra 1967, der muligvis var skrevet som lejlighedsværk til Oktoberrevolutionens 50-års jubilæum. Under alle omstændigheder blev det anvendt til at give sønnen Maxim dirigent-ansvaret for at uropføre et nyt værk af faderen. Alene af den grund har det været af en vis betydning, at det ikke har kunnet kritiseres for ideologisk uklarhed. Desuden eksisterer også det blot 2 minutter lange og yderst sjældent spillede Den sovjetiske hærs march, opus 139, fra oktober 1970, kommissioneret af Sovjetunionens indenrigsminister, og altså ikke en opgave, det har været let at sige nej til. En march til en hær er naturligvis heller ikke nødvendigvis politisk, men kan højst kritiseres for smagløshed.

<sup>39</sup> Stalinprisen uddeltes 1941-1954. Efter Stalins død blev Stalinprisen nedlagt og erstattet af en ny pris, Leninprisen med et lidt andet indhold. Stalinprisen genopstod atter i 1966, under navnet Sovjetunionens Statspris (og den hed forvirrende nok Glinka Statsprisen, når den blev uddelt til musik), og uddeltes herefter side om side med Leninprisen frem til 1990. Se Frolova-Walker 2016

<sup>40</sup> Opusnumrene 57, 60, 67, 81 og 88.

<sup>41</sup> Opus 103

<sup>42</sup> Opusnumrene 119, 136 og 142

<sup>43</sup> Hvilket gav i alt 16 medaljer, da flere af værkerne blev slået sammen og fik en samlet pris, hvis det fx drejede sig om en filmtrilogi

<sup>44</sup> Dette gælder jo også i en vis udstrækning både Oscar-prisen og Nobelprisen i litteratur

<sup>45</sup> Fay 2000, s. 243f

<sup>46</sup> Hammer og Cilius 22. februar 2021

<sup>47</sup> Det var kritikeren fra The New York Sun, William Henderson, der opfandt dette udtryk for at beskrive de stærkt erotiske glissandi, der understøttede elskovsscenerne. Fanning 1995, s. 137; Schwarz 1983, s. 119-125

<sup>48</sup> Figes 2014, s. 233

<sup>49</sup> Fay 2000, s. 217

<sup>50</sup> Det ligger udenfor denne artikels rammer at uddybe komponistens forhold til den jødiske kultur. Der henvises i stedet til Lassen 2022.

<sup>51</sup> Det er vigtigt her at forstå den sovjetiske terminologi: 'Fascisme' betyder i denne sammenhæng enhver vestlig, ikke-socialistisk ideologi. Både USA og Storbritannien (og Danmark, for den sags skyld) var således 'fascistiske' nationer, jf også Sjostakovitjs første ballet, *Guldalderen*, der skildrer et socialistisk (sovjetisk) fodboldholds besøg hos et fascistisk (vestligt) fodboldhold.

<sup>52</sup> Således præsenteres værket i P2-programmet Hammer og Cilius 29. december 2018 således: "Det er ikke i mine ører en fejring af jubilæet for Oktoberrevolutionen, men ren begejstring over tyrannens død" – hvordan man så ellers vil hævde, at kunne høre forskel på det ene eller det andet.

<sup>53</sup> Visse kilder angiver at værket er fra 1947, fordi Sjostakovitj i et interview i 1947 omtaler en Festouverture (Shostakovich 1981, s. 124). Men det er formodentligt ikke det samme værk, eftersom der jo så næppe ville være så stor hast i produktionen af det i 1954. Er der tale om det samme værk, er det blot en understregning af, at værket ikke kan behandle glæden over Stalins død.

<sup>54</sup> Lee 2002, s. 374ff; Ardov 2004, s. 48-49; Moshevich 2015, s. 193

<sup>55</sup> Wilson 2010, s. 430

<sup>56</sup> Husseinova 2003b

<sup>57</sup> Husseinova 2003a

<sup>58</sup> Fay 2000, s. 46

<sup>59</sup> Og af samme årsag blev han personligt såret over professionelle svigt, som da dirigenten Jevgenij Mravinskij (1903-1988) sprang fra som dirigent ved uropførelsen af den 13. Symfoni.

## LITTERATUR

- Alexievich, Svetlana: *Secondhandtid* (Forlaget Palomar 2016)
- Ardov, Michael: *Memories of Shostakovich* (Short 2004)
- Bakst, James: *A History of Russian Soviet Music* (Dodd, Mead & Company 1966)
- Barnes, Julian: *The Noise of Time* (Vintage 2016)
- Bartlett, Rosamund: *Shostakovich in Context* (Oxford University Press 2000)
- Buch, Esteban et al (red): *Composing for the State. Music in Twentieth Century Dictatorships* (Ashgate 2016)
- Conquest, Robert: *The Great Terror. Stalin's Purge of the Thirties* (epub) (Vintage 2018 (1968))
- Dalsgaard, Mette: *En optimistisk tragedie. Sovjetruslands litteratur 1917-1985* (Gyldendal 2006)
- Fairclough, Pauline (red): *Shostakovich Studies 2* (Cambridge University Press 2010)
- Fairclough, Pauline: *Dmitry Shostakovich (critical lives)* (Reaktion Books 2019)
- Fanning, David (red): *Shostakovich Studies* (Cambridge University Press 1995)
- Fanning, David: *Shostakovich: String Quartet No 8* (Ashgate 2004)
- Fay, Laurel: *Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?* (i: The Russian Review vol. 39, No. 4, oktober 1980, s. 484-493)
- Fay, Laurel: *Shostakovich: A Life* (Oxford University Press 2000)
- Fay, Laurel (red.): *Shostakovich and His World* (Princeton University Press 2004)
- Feofanov, Dmitry & Allan B. Ho: *Shostakovich Reconsidered* (Toccata Press 1998)
- Figes, Orlando: *Revolutionary Russia 1891-1991. A History* (epub) (Pelican Books 2014)
- Frolova-Walker, Marina: *Stalin's Music Prize. Soviet Culture and Politics* (Yale University Press 2016)
- Ginther, G. C.: *Revisionism in the Music History of Dmitri Shostakovich: The Shostakovich Wars* (University of Canterbury 2008)
- Glikman, Isaak (red): *Story of a Friendship. The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman* (Cornell University Press 2001)
- Huseinova, Aida: *Shostakovich's Tenth Symphony. The Azerbaijani Link - Elmira Nazirova* (i: Azerbaijan International Vol. 11.1 (azer.com), 2003)
- Huseinova, Aida: *Melodic Signatures in Shostakovich's 10th Symphony* (i: Azerbaijan