

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ: GLAZBENI JEZIK, STIL I RECEPCIJA POD UTJECAJEM POLITIČKIH INTERFERENCIJA U SOVJETSKOM SAVEZU

Budimir, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:816471>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-04**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

DORA BUDIMIR

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ: GLAZBENI JEZIK,
STIL I RECEPCIJA POD UTJECAJEM
POLITIČKIH INTERFERENCIJA U
SOVJETSKOM SAVEZU

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ: GLAZBENI JEZIK,
STIL I RECEPCIJA POD UTJECAJEM
POLITIČKIH INTERFERENCIJA U
SOVJETSKOM SAVEZU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Tomislav Oliver, prof.

Studentica: Dora Budimir

Ak. god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Tomislav Oliver, prof.



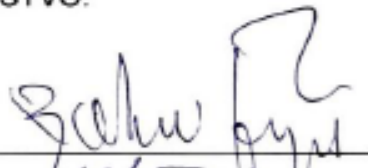
Potpis

U Zagrebu, 10. srpnja 2020.

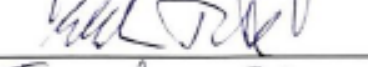
Diplomski rad obranjen 15. srpnja 2020. ocjenom *oc (licaupt)*.

POVJERENSTVO:

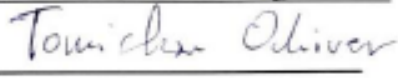
1. red. prof. art. Berislav Šipuš



2. red. prof. art. Mladen Tarbuk



3. doc. art. Tomislav Oliver



OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE
ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Predgovor

Ovim putem zahvaljujem svojim profesorima koji su dijelili svoje znanje i iskustvo sa mnom proteklih pet godina, a posebice mentoru na nesebičnoj pomoći prilikom traženja literature, kao i tijekom pisanja samog rada. Nadam se da će se budući studenti i profesori glazbe ovim istraživanjem inspirirati za drukčiji pristup analizama glazbenih djela.

Čitajući ovaj rad potrebno je imati na umu riječi Dmitrija Šostakoviča: „Svako je glazbeno djelo oblik osobne ekspresije skladatelja“¹.

Svi prijevodi korišteni u ovom radu su vlastiti.

¹ Yuriy KHOLOPOV, „Form in Shostakovich's instrumental works“, u: *Shostakovich Studies*, ur. David Fanning, New York: Cambridge University Press, 1995, str. 74, prema: Khentova.

SADRŽAJ

1. Sažetak/Abstract	1
2. Uvod	2
3. Društveno-politički aspekti umjetnosti u 20. stoljeću	3
3.1. Umjetnost u SSSR-u	7
4. Dmitrij Šostakovič	14
4.1. Život i stvaralaštvo	14
4.2. Šostakovič i politika	21
4.3. Stilska analiza izabranih djela	26
4.3.1. Sedma simfonija	30
4.3.2. Deveta simfonija	54
4.3.3. Osmi gudački kvartet	67
4.3.4. <i>Antiformalistički rajok</i>	88
4.4. Glazbeni jezik	100
5. Utjecaj i recepcija	111
6. Zaključak	117
7. Popis literature	119

1. SAŽETAK

Ovaj se diplomski rad bavi odabranim djelima Dmitrija Šostakoviča i njihovim obilježjima na temelju kojih se pokušava odgovoriti na pitanje u kojoj su mjeri zaista politička zbivanja u Savezu Socijalističkih Sovjetskih Republika utjecala na Šostakovičevo stvaralaštvo. Suočen s dvama javnim osudama, neosporno je da je Šostakovič morao prilagođavati svoj glazbeni jezik socijalističkoj diktaturi koja je propagirala „socijalistički realizam“ kao jedini prihvatljivi umjetnički stil u državi, što se realiziralo kao legitimno sredstvo za širenje ideologije. Osim poželjnog citiranja (ruskih narodnih pjesama, pravoslavnih napjeva ili referenci na djela poznatih ruskih skladatelja), Šostakovič je u svoje skladbe utkao vlastite citate, aluzije i značenja koja se manifestiraju u obliku ezopovskog stila te je na taj način utro put drugim skladateljima koji su se nastavili boriti protiv politizacije umjetnosti.

ključne riječi: Dmitrij Šostakovič, politika i umjetnost, socijalistički realizam, ezopovski stil, Sedma simfonija, Deveta simfonija, Osmi gudački kvartet, *Antiformalistički rajok*

1. ABSTRACT

This graduate thesis engages with selected works of Dmitri Shostakovich and their features upon which one attempts to resolve the question of to what extent did the political events in the Union of Soviet Socialist Republics really influence Shostakovich's works. Faced with two public condemnations, it is undisputed that Shostakovich had to adjust his musical idiom to socialist dictatorship which disseminated "socialist realism" as the only admissible art in the state, having achieved legitimate means to spread its ideology. Apart from desirable citation (of Russian folk songs, orthodox chants or references to famous Russian composers' works), Shostakovich fabricated his own citations, allusions and meanings in his work, which manifest as Aesopian style. That gave Shostakovich necessary potential to pave the way for other composers who continued his fight against politization of arts.

key words: Dmitri Shostakovich, politics and art, socialist realism, Aesopian style, Symphony no. 7, Symphony no. 9, String Quartet no. 8, *Anti-Formalist Rayok*

2. UVOD

Diplomski rad pod nazivom *Dmitrij Šostakovič: glazbeni jezik, stil i recepcija pod utjecajem političkih interferencija u Sovjetskom Savezu* bavi se analizom odabranih skladbi koje su smještene u kontekst burnih političkih promjena u Rusiji u 20. stoljeću. Za ovu se temu autorica zainteresirala nakon niza predavanja red. prof. art. Mladena Tarbuka koja su otvorila prozor u jedan sasvim drugačiji pristup analizi Šostakovičevih djela te je autorica odlučila tomu posvetiti svoj diplomski rad.

Ciljevi ovoga rada su: izdvojiti ključne trenutke koji su oblikovali skladateljevo umjetničko djelovanje; odrediti stav Šostakoviča prema vlastitom radu, ali i društvu; analizirati odabrana djela s obzirom na stil i kontekst; izdvojiti karakteristike u stilu s obzirom na društvenu okolinu i utjecaj iste; donijeti što općenitiji zaključak o glazbenom jeziku Šostakovičeva stvaralaštva u kontekstu političkih (glazbenih) zbivanja u 20. stoljeću te istražiti kako je sve navedeno utjecalo na recepciju Šostakovičevih djela do danas.

Od znanstvenih metoda koristi se najprije metoda apstrakcije. Time su se iz Šostakovičeva opusa izdvojila važnija djela iz kojih će se zatim moći interpretirati odnos prema političkim prilikama. Koristi se i metoda deskripcije za opisivanje činjenica i potvrđivanje odnosa i veza, ali bez znanstvenog tumačenja i objašnjavanja. Zatim se okolnosti nastanka nekog djela smještaju u kontekst, za što se koriste historijske (povijesne) metode. Metodom analize utvrđuje se odnos između strukture i sadržaja glazbenih djela, pri čemu je naglasak na pojedinačnim elementima, odnosno deskriptivnoj analizi. Budući da se autorica služi tuđim opažanjima i spoznajama iz knjiga i znanstvenih članaka koji tumače glazbeni jezik i recepciju Šostakovičevih djela, citiranima na uobičajen i konkretan način, koristi se i metoda kompilacije. Nadalje, dokazivanjem se utvrđuje postoje li uistinu stilske odrednice u djelima Dmitrija Šostakoviča pomoću kojih razlikujemo karakteristike njegova glazbenog jezika s posebnim osvrtom na političke interferencije. Na kraju se pomoću induktivne metode, odnosno sustavne primjene induktivnog načina zaključivanja kojom se od pojedinačnih opažaja dolazi do općeg zaključka o Šostakoviču u kontekstu glazbene umjetnosti 20. stoljeća temeljen na opažanjima stilskih obilježja odabranih djela.

3. DRUŠTVENO-POLITIČKI ASPEKTI UMJETNOSTI U 20. STOLJEĆU

Pitanje društvenog i političkog konteksta u kojem se razvijala umjetnost složeno je bez obzira na povijesno razdoblje koje proučavamo, a da bismo adekvatno prikazali određene aspekte, ova bi tema trebala obuhvaćati čitava poglavlja. Ipak, slijedi kraći prikaz o umjetnosti u društvu.

„U svojim počecima, umjetnost je bila kolektivna, a ne pojedinačna i izražavala je narodni duh, a ne osobna nastojanja“². Međuodnos društva i umjetničkog razvoja nije jednostavan; u praksi se događalo da je jedna društvena situacija dopuštala izbor među brojnim umjetničkim smjerovima, a istovremeno se u vrlo različitim društvenim sustavima mogu pronaći slične umjetničke pojave. Dakle, umjetnost nije podređena društvu, već su u međusobnoj ovisnosti gdje izvanjski poticaji (poput društvenog porijekla, imovinskog stanja, obrazovanja te stanja u državi) i različite prilike mogu osigurati umjetnikovo djelovanje, ali ne garantiraju umjetnički poriv koji se ipak pripisuje samom pojedincu. S druge je strane postojala svijest o ideološkom i političkom značenju pojedinih umjetničkih djela, uz pretpostavku da je umjetnost predstavljala sličnu ili gotovo istovjetnu hijerarhijsku viziju zajednice, ali i simbol društvenog prestiža i moći. Glazba je oduvijek pratila javna zbivanja i različite proslave, a pojavom državnih himni korištena je za ujedinjenje ljudi. O umjetnosti se pojavom avangardnih pokreta počinje misliti kao o praksi koja ima potencijal mijenjanja života³. Umjetnost je prema marksistima (na čelu s Plehanovom⁴) proizašla iz materijalnih odnosa proizvodnje, slično kao i politički i moralni život. Liberalni i napredni društveni poredak može, nasuprot autoritarnom i konzervativnom, umjetniku pružiti slobodu umjesto sigurnosti koju u pravilu donose politički uvjetovani položaji u institucijama.

² Anči LEBURIĆ, Marija LONČAR, Ivan PERIĆ, „Profiliranje umjetničkih identiteta: analiza sadržaja biografskih dokumenata“, *Bašćanski glasi*, vol. 11, br. 1 (2015), str. 318.

³ Vlatko ILIĆ, „Umjetnost i revolucija: Nasljeđe 20. stoljeća i suvremena razumijevanja“, *Filozofska istraživanja*, vol. 38, br. 4 (2018), str. 817.

⁴ Georgij Valentinovič Plehanov (1856. – 1918.), ruski filozof i političar te osnivač prve ruske marksističke skupine *Oslobođenje rada* (1883.), posvetio se širenju Marxove teorije Rusijom

U 20. su se stoljeću nastavili razvijati glazbeni jezici i tehnike koji su dosegli stupanj neviđene složenosti⁵. Carlo Migliaccio također objašnjava da umjetnici, glazbenici, znanstvenici i filozofi nikada prije nisu toliko angažirano teoretizirali i promišljali o vlastitoj povijesnoj i egzistencijalnoj ulozi. Ernst Bloch⁶ tvrdio je da se zapadnjačka glazba tijekom svojih šest stotina godina povijesti razvijala relativno neovisno o drugim umjetnostima, kao i o društvenom kontekstu. Iako je glazba, prema Blochu, epifenomen⁷ društveno i ekonomski uzrokovanih elemenata, ona ne prati povijesni kontekst naknadnim promišljanjima, već ga naprotiv često anticipira. S druge strane, ne možemo promatrati umjetnikovo djelovanje bez proučavanja povijesne situacije u kojoj je stvarao.

Umjetnost je u 20. stoljeću doživjela mnoge promjene. Za početak, ne možemo više pratiti dominante pravce koji negiraju prethodni umjetnički izraz kao što je bio slučaj do 19. stoljeća u Europi. Avangardna⁸ je umjetnost umjesto stoga „napad na status umjetnosti u građanskom društvu [čime se negira] institucija umjetnosti kao izdvojena iz ljudske životne prakse“⁹. Kako znamo, društveni se poredak ipak nije toliko promijenio, koliko se radikalno promijenila predodžba o tome što je umjetnost. Ipak, možemo primijetiti jednu stvar: Nova objektivnost (njem. *Neue Sachlichkeit*) na neki način jest pokret koji je negirao ekspresionizam, ali i estetiku glazbe 19. stoljeća u smislu odbacivanja idealizma te prihvaćanja ideje formalizma¹⁰. To znači da se interes usmjerava ka formi djela, a glazba se promatra sama za sebe, bez drugog značenja i utjecaja – u to su vjerovali skladatelji poput Schönberga i Stravinskog¹¹. S druge strane, shvaćanje je umjetnosti za neke dijametralno različito od toga, posebice kad se uzme u obzir uloga umjetnosti u društvu. Pojavom konceptualne umjetnosti nakon 1960-ih godina ona uranja u društvo zahvaljujući performansima i *happeningu*, a krajem stoljeća nastaje participativna umjetnost koja podrazumijeva različite društvene prakse. Jedina odlika oko koje se teoretičari i kritičari umjetnosti 20. stoljeća (i one suvremene) mogu složiti je: pluralizam stilova. Slušatelji i gledatelji, odnosno promatrači imaju podijeljene stavove o umjetnosti prošlog stoljeća i,

⁵ Carlo MIGLIACCIO, „The Philosophy of Music in the 20th Century“, *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 35, br. 1/2 (2000), str. 187–210.

⁶ njemački neomarksistički filozof i profesor (1885. – 1977.)

⁷ popratna pojava nekog procesa ili fenomena koja može, ali ne mora, biti uzrokovana tim procesom ili fenomenom

⁸ umjetnički pokreti koji su se javljali između 1910. i 1930. godine uključujući kubizam, dadaizam, futurizam, ekspresionizam, nadrealizam i konstruktivizam

⁹ ILIĆ, op. cit., str. 818.

¹⁰ Keri BLICKENSTAFF, *Re-examining the Warhorse: Shostakovich's Leningrad Symphony*, Athens: University of Georgia, 2010, str. 15.

¹¹ *ibid.*, str. 17.

istodobno, onaj suvremenoj kojoj je često teško proniknuti u bit i značenje, bez kojeg se često djelo ne može u potpunosti doživjeti. Također, tanka je granica između estetike i neukusa – što ne čudi budući da smo konstantno bombardirani masovnim medijima i jeftinim tricama koje se prodaju pod izlikom da utjelovljuju suvremenu kulturu. Na primjeru glazbene umjetnosti tu je pojavu najbolje opisao Hermann Danuser: „industrija kulture ipak ne reproducira samo masovno – u moćnoj zabavnoj branši – glazbeni šund koji će, da bi svoje mjesto ustupio novomu, jedva preživjeti dan svoje prodaje“¹².

Pa ipak ne smijemo zaboraviti da je 20. stoljeće započelo snažnim optimizmom¹³. Taj optimizam svoj politički i spoznajni program duguje dobu prosvjetiteljstva. Agostino Di Scipio¹⁴ piše da su se „čak i potencijalno kritične socio-ekonomske doktrine, poput marksizma, predstavljale kao znanost (naročito kao 'pozitivna znanost') koje su samouvjereno gledajući u budućnost pripisale 'tehničkom napretku' odlučujuću ulogu u promjeni društva.“ Razvoj je tehnologije uistinu imao presudnu ulogu u razvoju umjetnosti, a posebice glazbene. Između 1948. i 1958. godine bilježimo prijelaz iz tehnologije *kao instrumenta* za skladanje i izvođenje glazbe (među koje spadaju pojave poput izuma novih glazbenih instrumenata te računalne notacije glazbe) u tehnologiju kao *okoliš* za glazbeni doživljaj (ovdje se prvenstveno misli na pojavu glazbenih i raznih eksperimentalnih studija u kojima se istražuje zvuk kao akustična pojava). Istovremeno, događaji tijekom Drugog svjetskog rata – uspon nacizma i atomsko bombardiranje Hirošime i Nagasakija – potvrdili su da je ubrzani razvoj tehnologije dosegnuo dotad neviđenu razinu te su ostavili neizbrisiv trag na ljudima. Od tada, tehnologija se uvukla u osobnu domenu čovjeka. Razdoblje rata i nategnutih političkih odnosa među državama postali su sinonim za prošlo stoljeće pa možemo pretpostaviti da je većina umjetnika svjedočila društvenoj i političkoj krizi u svojoj državi.

Iz svega navedenog može se zaključiti sljedeće: „glazba nije ni autonomna ni neposredna ni prirodna ni nekonceptualna u svojoj biti. Glazba je, kao i kultura, posredovana pojmovima i očekivanjima koji su društveno i povijesno determinirani“¹⁵ pa će se to poštivati prilikom analiza djela u ovom radu. Ipak, „smještanje glazbe u odnosu na povijesne događaje

¹² Hermann DANUSER, „Glazba i politika u Sovjetskome savezu“ u: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, str. 10.

¹³ Agostino DI SCIPIO, „The Technology of Musical Experience in the 20th Century“, *Rivista Italiana Di Musicologia*, vol. 35, br. 1/2, 2000, str. 247–75.

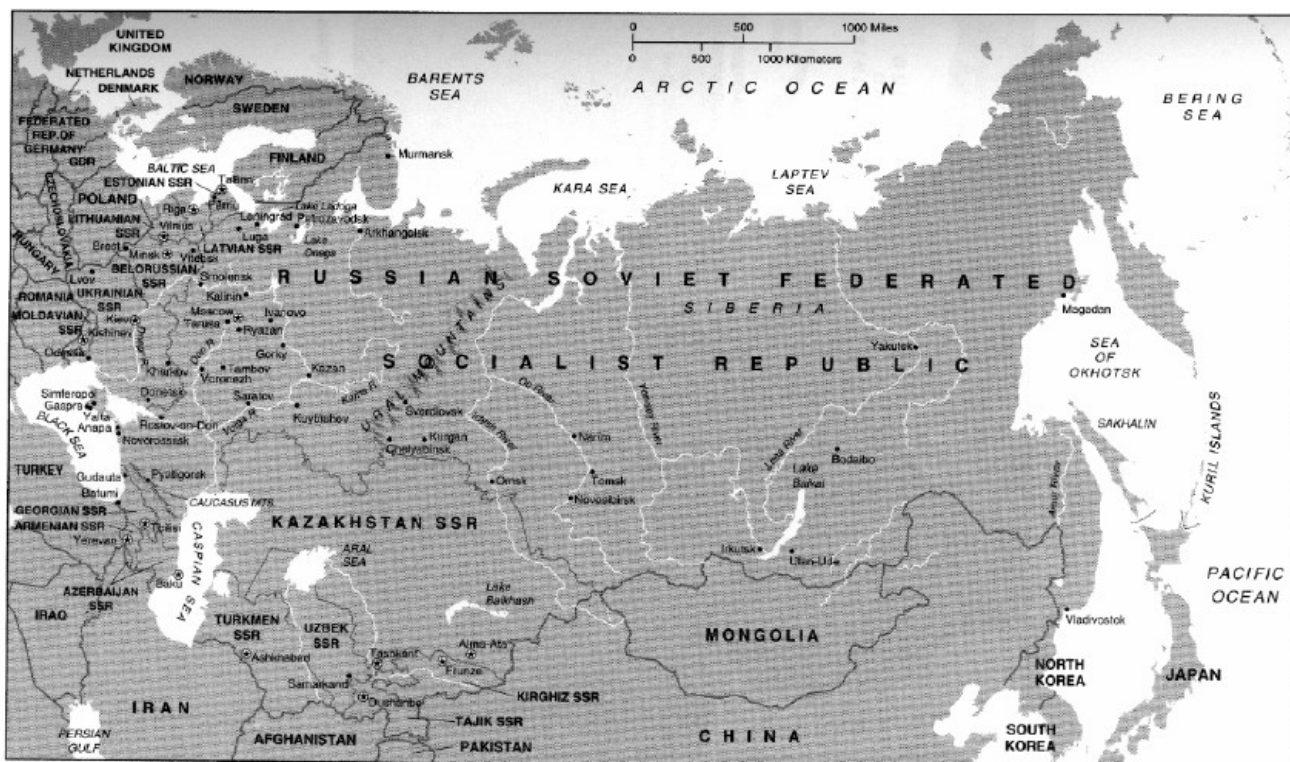
¹⁴ *ibid.*, str. 249.

¹⁵ Snježana DOBROTA, *Uvod u suvremenu glazbenu pedagogiju*, Split: Filozofski fakultet u Splitu – Odsjek za učiteljski studij, 2012, str. 74.

i tumačenje glazbe kao da ima sposobnost dozvati sâmi događaj dovodi nas u muzikološku raspravu u pogledu glazbene hermeneutike i pisane povijesti¹⁶, pri čemu nas isto dovodi u nove sukobe oko toga može li glazba prenositi značenje ili ne. U četvrtom poglavlju ovog rada pokušat će se odgovoriti na to pitanje.

¹⁶ Maria ČIZMIĆ, *Performing Pain: Music and Trauma in 1970s and 80s Eastern Europe*, Los Angeles: University of California, 2005, str. 32.

3.1. Umjetnost u SSSR-u



Union of Soviet Socialist Republics

slika 3.1.a: Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika (SSSR), 1922.-1991.

Uz Beč i Pariz, Moskva i Sankt Petersburg postali su epicentri umjetnosti u Europi kao posljedica izoliranosti nakon Prvog svjetskog rata. Međutim, ukidanje kmetstva nije stvorilo, zbog udaljenosti, migraciju sa sela u gradove kao u ostatku Europe – nije došlo do promjene na selu, a gradovi su se ubrzano razvijali sa sve većim prirodnim rastom stanovnika i čestim nestašicama hrane¹⁷. U takvim uvjetima nastaje pluralizam stilova u svim aspektima umjetnosti u SSSR-u.

Možda je prvo na što pomislimo kad spomenemo umjetnost u SSSR-u upravo masovni sovjetski teatar, nastao početkom prošlog stoljeća – primjerice *Juriš na Zimski dvorac* Nikolaja Evreinova¹⁸ u kojem je prisustvovalo osam tisuća sudionika i deset tisuća promatrača. Takav teatar predstavlja utjelovljenje umjetnosti namijenjene svima, ali i početak

¹⁷ „Art Proliferation: Propaganda and Patronage during the Cold War” u: *Art in Cold War Politics*, mrežno izdanje, Boston University.

¹⁸ (1879. – 1853.), ruski redatelj i dramaturg za kojeg se veže uporaba simbolizma

sovjetske inscenacije umjetnosti nakon Oktobarske revolucije 1917. godine. Gerald Raunig¹⁹ dramaturgiju narativa Oktobarske revolucije nazvao je lenjinovskom cenzurom koja je zaustavila pokretne slike revolucije²⁰.

Početak prošlog stoljeća u likovnoj se umjetnosti pojavila želja za stvaranjem nove utilitarne, normativne umjetnosti. Ta ideja svoje porijeklo vuče iz prastarog umjetničkog „sna“ gdje stvaranje boljeg i ljepšeg okruženja uzrokuje sazrijevanje čistijeg i plemenitijeg tipa čovjeka²¹. Uobičajeni pojam „lijepih umjetnosti“ postao je bezvrijednim, a zahtijevala se univerzalna, kolektivna umjetnost namijenjena svima; drugim riječima, udaljena od subjektivnosti i individualizma. U tadašnjem Ruskom Carstvu razvila se ruska inačica nove umjetnosti, suprematizam Kazimira Maljeviča mistično-patetičnog karaktera. Boja i oblik morali su biti nadređeni pukom prikazu vizualnog svijeta u Maljevičevim djelima, a važnu ulogu ima i supremacija čiste emocije. Rezultat takvog gotovo romantičarskog promišljanja su slike oslobođene predmetnih aluzija i konotacija, težnja beskonačnosti i dinamičnosti te konačno krajnji asketizam (primjerice slika *Bijeli kvadrat na bijeloj pozadini*, 1917). Međutim, Lenjin je 1921. godine suprematističko-konstruktivističke²² umjetnike proglasio kontrarevolucionarnima čime je stvorio temelje za nešto što će se kasnije nazvati „socijalistički realizam“; a upravo je slikarstvo prvo došlo pod sumnju te se umjetnički rad na tom području znatno smanjio. „To je potaklo razvoj trodimenzionalnih upotrebljivih predmeta visoke tehničke i estetske kvalitete“²³. Drugim riječima, većina umjetnika koji su se bavili konstruktivizmom počinje stvarati kazališne scenografije, sajamske štandove, industrijski dizajn i oblikovanje tiskovina, pa čak i socijalističke paradne dekoracije (primjerice Rodčenko²⁴ ili Altman²⁵). Društvo Peredvižnjika i Udruženje umjetnika revolucionarne Rusije (rus. *Ассоциация художников революционной России*, AHRR) zagovarali su vjernost tradiciji akademskog realizma; odnosno stvarali su što vjerniju kopiju stvarnosti, primjerice portrete političkih vođa, ozarena lica radnika i seljaka, idilični život na

¹⁹ Gerald Raunig (1963.), austrijski filozof i teoretičar umjetnosti

²⁰ ILIĆ, op. cit., str. 822. Revolucija se u ovom smislu može shvatiti kao neprekidan napredak.

²¹ Karl RUHRBERG, „Apstrakcija i stvarnost“ u: *Umjetnost 20. stoljeća*, ur. Ingo F. Walther, Zagreb: V.B.Z., 2004, str. 161.

²² Stil u likovnim umjetnostima koji teži prema praktičnosti i svrhovitosti umjetničkih oblika u skladu s razvojem tehnologije, pri čemu je glavni izraz geometrijska apstrakcija.

²³ Manfred SCHNECKENBURGER, „Konstrukcija svijeta“ u: *Umjetnost 20. stoljeća*, ur. Ingo F. Walther, Zagreb: V.B.Z., 2004, str. 448.

²⁴ Aleksandar Rodčenko (1891. – 1956.), ruski slikar, kipar, fotograf i grafički dizajner; jedan od osnivača pokreta konstruktivizma

²⁵ Natan Altman (1889. – 1970.), sovjetski avangardni umjetnik koji se bavio ilustriranjem knjiga i stvaranjem kazališnih scenografija

socijalističkom selu, ratne prizore. Primjer takvog stila u likovnoj umjetnosti prikazuje iduća slika Vasilija Efanova.



slika 3.1.b: Vasilij Prokofijevič Efanov: *Nezaboravan sastanak*, 1937., ulje na platnu

S jedne je strane svijeta u komunističkom SSSR-u 1932. godine Staljin proglasio socijalistički realizam jedinom važećom umjetničkom paradigmom kojom je moguće stvoriti masovnu proletersku kulturu i kojom se provodila infiltracija vrijednosti socijalizma; a s druge je strane u dijelu Europe i kasnije u Sjedinjenim Američkim Državama cvjetao pokret apstraktnog ekspresionizma oslobođen od svih normi. Nastala je i ideja da u Europi postoje dvije različite i međusobno strane kulture; ideja koja je „posljedica hladnog rata, izazvana je nesretnom i tragičnom podjelom kontinenta nakon konferencije na Jalti 1945. godine i ideološkim nadmudrivanjima s obje strane 'željezne zavjese' te je podmetnuta ljudima kao 'opijum za narod'²⁶. U takvim se uvjetima umjetnost koristi kao sredstvo političke propagande.

Socijalistički realizam kao model u književnosti nametnut je između 1932. i 1934. kad je Josif Visarionovič Staljin u suradnji s Maksimom Gorkim²⁷ inicirao stvaranje jedinstvenog

²⁶ RUHRBERG, loc. cit.

²⁷ pravo ime: Aleksej Maksimovič Pješkov, ruski književnik poznat po pripovijetkama te književni autoritet u SSSR-u

normativnog književnog modela²⁸. Za razliku od realizma²⁹, u socijalističkom okruženju takva umjetnost gubi svoju funkciju kritike društva. Obavezno slijeđenje socijalističkog realizma bilo je ugrađeno u statut Saveza sovjetskih pisaca koji je tražio od pisaca da „prikazuju stvarnost u duhu socijalističkih vrijednosti te tako služe odgoju radnika prema načelima socijalističke revolucije“³⁰, a osim odgojne uloge, djela su trebala koristiti i tradicionalne oblike iz realizma i istovremeno biti pristupačna široj masi. Takav se postupak naziva *lakirovka dejstvitejnosti*, u prijevodu lakiranje zbilje, kojim se prikrivaju društvena proturječja socijalističkog poretka poput kontrole, egalitarizma, represije i siromaštva³¹. Da bi djelo bilo socijalističko-realističko, trebalo je zadovoljavati tri kriterija: *narodnost* (rus. *народность*, dakle namijenjeno narodu), *idejnost* (rus. *идейность*, pojam koji se odnosi na ideološki sadržaj) te *partijnost* (rus. *партийность* ili stranačka pripadnost)³². Iako je socijalistički realizam zagovarao poštivanje nacionalnih razlika unutar SSSR-a, ruska je umjetnost ipak bila najzastupljenija. Budući da je Staljin smatrao da je pisana riječ najoštrije i najmoćnije oružje komunističke partije, izdavačka je djelatnost bila pod strogom kontrolom komunističke partije³³, a to je za posljedicu imalo i povećanje postotka pismenih ljudi u SSSR-u. Istovremeno su u SSSR-u uz socijalistički realizam postojali i formalizam te avangardni pokret, ali takvu su „izvornu“ umjetnost prezirali komunisti u vlastitoj zemlji, izuzev nekih iznimaka. Pa ipak, pjesništvo Majakovskog³⁴, iako avangardno, bilo je u skladu s odgojnim ciljevima socijalističkog realizma te ga je upravo Staljin uveo u kanon sovjetske književnosti. Većina neželjenih djela ipak nisu bila uništavana, već su se skrivala po raznim skladištima³⁵.

Formalizam ili usmjeravanje teorijskog interesa prema formi umjetničkog djela bilo je istaknuto u drugom desetljeću 20. stoljeća³⁶. Najpoznatiji oblik formalizma nailazimo u ruskoj književnosti koja je od 1914. do 1924. godine okupila lingviste, stilističare i teoretičare stiha i proze u institucijama kao što su Društvo za proučavanje pjesničkoga jezika (rus.

²⁸ „Socijalistički realizam” u: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.

²⁹ stil koji se pojavio u drugoj polovici 19. stoljeća kao reakcija na romantizam; smjerovi poput naturalizma i verizma smatraju se krajnjim konzekvencijama realističke metode

³⁰ *ibid.*

³¹ *ibid.*

³² FAIRCLOUGH, Pauline, „Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s“, *Journal of Musicology*, vol. 35, br. 3 (2018), str. 353.

³³ Robert MAGIDOFF, „Writing in the USSR“, *The Antioch Review*, vol. 8, br. 4 (1948), str. 481–488.

³⁴ Vladimir Vladimirovič Majakovski (1893. – 1930.), ruski pisac i glumac

³⁵ RUHRBERG, op. cit., 166.

³⁶ „Formalizam“ u: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.

Общество изучения Поэтического Языка) i Moskovski lingvistički kružok, a za cilj je imala skretanje čitateljske pozornosti sa značenja na jezičnu materijalnost djela³⁷. Naglasak na oblikovnoj građi „najavio je predstojeće funkcionalističke postavke češkog i francuskog strukturalizma“³⁸ te Tartuske škole semiotike u Estoniji šezdesetih godina prošlog stoljeća. Začetkom formalizma u estetici glazbe smatra se traktat *O glazbeno lijepom (Vom Musikalisch-Schönen*, 1854.) Eduarda Hanslicka³⁹ u kojem autor iznosi stav da je glazba besadržajna, dakle ne može predstavljati neki izvanglazbeni sadržaj ili izražavati osjećaje, ali može izazvati subjektivne doživljaje⁴⁰. Formalizam u glazbi, prema tome, ne označava puku strukturu unutar koje se provode motivi, nego oblik slušnog doživljaja koji se temelji na psihološkim i psiho-akustičkim zakonitostima. Budući da je takvo viđenje glazbe potencijalno ideološki neutralno⁴¹, bilo je na meti mnogobrojnih napada zagovornika socijalističkog realizma u SSSR-u koji su ga prozvali „elitističkim“.

Ako su se umjetnici odbili pokoriti takvom režimu, bili su progonjeni te su im bile zabranjene izložbe i izvedbe djela. Primjerice, filmski i kazališni režiser Vsevolod Mejerhold⁴² pogubljen je 1940. godine, filmovi Sergeja Ejzenštejna⁴³ bili su zabranjivani, a pjesnik Vladimir Majakovski, razočaran zbog neostvarenih težnji, počinio je samoubojstvo 1930. godine⁴⁴. Cenzura i pročišćavanje umjetnosti natjerala je neke umjetnike, poput Aleksandra Tajrova⁴⁵, da na vrijeme usklade svoje stavove s režimskim, dok su rijetki, poput Ela Lisickog⁴⁶, smatrali da je u takvim uvjetima i dalje moguće stvoriti revolucionarnu umjetnost.

Ni glazba u SSSR-u nije bila izuzeta kontroli, posebice opera. Sva su kazališta i operne kuće bile nacionalizirane 1919. godine, a već od 1917. pa sve do 1936. godine trajao je proletkult (kratica za proleterske kulturno-prosvjetne organizacije, *proletarskaja kul'tura*, rus. *Пролеткульт*)⁴⁷. Taj je pokret težio stvaranju kulture proletera oslobođene buržujskog

³⁷ *ibid.*

³⁸ *ibid.*

³⁹ (1825. – 1904.), austrijski glazbeni kritičar, estetičar i povjesničar glazbe čija se estetika temelji na onoj Geoga Wilhelma Friedericha Hegela

⁴⁰ „Hanslick, Eduard“ u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.

⁴¹ Wayne D. BOWMAN, „The Values of Musical „Formalism““, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, br. 3 (1991) str. 54.

⁴² (1874. – 1940.), zapamćen po provokativnim eksperimentima na području nekonvencionalnog kazališta i istraživanju fizičkog bića i simbolizma

⁴³ (1898. – 1948.), sovjetski filmski redatelj i teoretičar, pionir u montaži

⁴⁴ RUHRBERG, *op. cit.*, str. 167.

⁴⁵ (1885. – 1950.), jedan od najizdržljivijih ruskih kazališnih redatelja

⁴⁶ (1890. – 1941.), ruski umjetnik, dizajner, fotograf i arhitekt koji se bavio konstruktivizmom

⁴⁷ Irina KOTKINA, „Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera“, *Revue des études slaves*, vol. 84, br. 3/4 (2013), str. 505–518.

utjecaja – i kao takav bio je protiv nacionalne opere za koju se smatralo da je aristokratska, a novac koji bi se mogao potrošiti na postavljanje skupih opera korišten je za tiskanje knjiga i opismenjavanje naroda. Ipak, do 1930. godine sovjetske su vlasti shvatile važnost opere ne samo kao načina za nametanje komunističkog režima, već i kao sredstva izjednačavanja kulturoloških razlika, simbol kulturnog prestiža i modernu vrstu „kruha i igara“ za narod⁴⁸. Kao posljedica, nove operne kuće nastajale su diljem država Saveza počevši od 1930-ih godina. Znameniti *Boljšoj teatar* predstavljao je državnu moć boljševika te se financirao iz posebnog državnog proračuna. Drugim riječima, „u SSSR-u umjetnost je, čini se, zamijenila religiju kao sredstvo legitimacije [vlasti]“⁴⁹. U travnju 1932. godine nastao je Savez sovjetskih skladatelja (rus. *Союз советских композиторов*, SSK) koji je sljedeće godine zasnovao časopis *Sovjetskaja muzika* (rus. *Советская музыка*). U prvom se broju pojavilo pitanje socijalističkog realizma kojeg je iz književnosti trebalo prenijeti u glazbu, odnosno operu. Postojao je i problem popularnih pjesama koje su putem filma, radija i kazališta dospjele u SSSR, ali nisu mogle biti prihvaćene kao „visoka umjetnost“ socijalističkog realizma⁵⁰. Jedini od tri kriterija socijalističkog-realizma koji je glazba u potpunosti mogla zadovoljiti je *narodnost*, a kriteriji *idejnosti* i *partijnosti* djelomično su se zadovoljavali dodavanjem podnaslova, programa ili raznih interpretacija⁵¹. *Narodnost* se postizala i ugledanjem na stvaralaštva Glinke, Rimskog-Korsakova, Musorgskog, Borodina i Čajkovskog⁵², ali unatoč tome simfonijska glazba nikada u potpunosti nije vjerodostojno primijenila kriterije socijalističkog-realizma⁵³. Dok je Abel Enukidze upravljao Središnjim izvršnim odborom (rus. *Центральный исполнительный совет*, CIK) koji je nadzirao glavna glazbena zbivanja u Savezu, čak su i modernistički skladatelji poput Šostakoviča uživali određenu zaštitu, što je prestalo 1935. čim je Enukidze smijenjen jer se zamjerio Staljinu. Do tada su se Šostakovičeva djela izvodila svaka četiri dana u *Boljšoj teatru*⁵⁴.

Staljin je 1936. godine osnovao *Komitet po delam iskusstv* (Odbor za umjetničke poslove, rus. *Комитет по делам искусств*) koji je još strože nadzirao svu umjetnost; kazališta, kina, glazbene djelatnosti, lijepe i primijenjene umjetnosti, kao i sve institucije koje su služile za obrazovanje djelatnika u tim umjetnostima. Međutim, Odbor je omogućio i veća

⁴⁸ *ibid.*

⁴⁹ *ibid.*, str. 509.

⁵⁰ FAIRCLOUGH, *op. cit.*, str. 352.

⁵¹ *ibid.*, str. 353.

⁵² *ibid.*, str. 358.

⁵³ *ibid.*, str. 366.

⁵⁴ KOTKINA, *loc. cit.*

financijska ulaganja u glazbu, prvenstveno operu. Šostakovičev pokušaj da operom *Lady Macbeth Mcenskog okruga* stvori temelje za glazbeni socijalistički realizam dočekan je na nož; što zbog modernističkog stila, što zbog nemoralnog sadržaja koji se kosio sa idealističkim i patriotskim stavovima. Socijalističko-realističke opere trebale su imati „libreto socijalističke teme, realistički glazbeni jezik s naglaskom na nacionalni idiom te pozitivnog junaka koji predstavlja novu sovjetsku eru“⁵⁵. Tada je sva glazba koja nije odgovarala kriterijima socijalističkog realizma uklonjena s programa izvedbi te proglašena formalističkom. Nakon Staljinove smrti 1953. godine Odbor za umjetničke poslove prestao je s radom i ustanovljeno je Ministarstvo kulture kojim su predsjedali istaknuti političari iz Komunističke partije, čime se nastavila kontrola umjetnosti kao sredstva za širenje ideologije.

Od 1936. godine do Staljinove smrti održavao se *Dekady*, desetodnevni festival u znamenitom *Boljšoj teatru*, kojeg je pokrenuo Odbor za umjetničke poslove, gdje su se predstavljala glazbena i scenska postignuća „sestrinskih“ republika (a ponekad praćen izložbama likovnih djela, kazališnim izvedbama i javnim čitanjima književnih djela) s ciljem stapanja razvijene europske kulture s azijskim glazbenim praksama. U nekim državama poput Uzbekistana i Kazahstana do tada nije postojala notacija glazbenih djela, a kamoli škole za operne pjevače i operne kuće. Ipak, kako je već ranije u tekstu ustanovljeno, umjetnost drugih naroda nije bila ravnopravna ruskoj umjetnosti – u slučaju glazbe možemo primijetiti da su većinu nacionalnih, sovjetskih opera skladali Rusi obrazovani u Moskvi ili Lenjingradu. Naveliko se radilo i na promociji starije umjetničke glazbe i otvaranju gradskih klubova u kojima su korisnici mogli pjevati u zboru ili učiti svirati instrumente, a koji su razvijali *kul'turnost* (rus. *культу́рность*) naroda, odnosno stvarali obrazovane, pristojne i civilizirane sovjetske građane⁵⁶.

⁵⁵ *ibid.*, str. 518.

⁵⁶ FAIRCLOUGH, *op. cit.*, str. 344.

4. DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

4.1. Život i stvaralaštvo⁵⁷

Dmitrij Dimitrijevič Šostakovič rođen je 25. rujna 1906. godine u Sankt Petersburgu, tadašnjem glavnom gradu Ruskog Carstva. Roditelji su mu bili Dmitrij Boleslavovič (1875. – 1922.), poljskog podrijetla, rođen tijekom izгона obitelji u Sibir i Sofija Vasiljevna Kokoulin (1878. – 1955.), također rođena u Sibiru, koja je studirala klavir na Konzervatoriju u Sankt Petersburgu u klasi Aleksandre Rozanove. Upoznali su se tijekom studija (Boleslavovič je studirao fiziku i matematiku) te su se vjenčali 1903. godine. Dmitrijeva starija sestra Marija (1903. – 1973.) bila je pijanistica, a mlađa sestra Zoja (1908. – 1990.) veterinarica. Obitelj Šostakovič u godinama koje su prethodile Revoluciji bila je u relativnom blagostanju; posjedovali su ljetnu kuću i dva automobila, imali su privatnog učitelja njemačkog jezika, posluhu i dadilju. Čitava je obitelj, osim Zoje, muzicirala, zahvaljujući čemu je Šostakovič već u mlađoj dobi upoznao šarolik glazbeni repertoar. Međutim tek je 1915., nakon što je pogledao operu *Bajka o caru Saltanu* Rimskog-Korsakova⁵⁸, pristao na učenje sviranja klavira. Njegov je talent za glazbu brzo procvjetao, bio je nadareni pijanist, rano je krenuo i skladati, a usput je razvio i apsolutni sluh. Uz privatnu općeobrazovnu školu, pohađao je i privatnu glazbenu školu Ignatija Gljassera⁵⁹, ali nije bio zadovoljan jer profesora nisu zanimale njegove skladbe pa je umjesto toga 1918. krenuo na pripreme za Konzervatorij kod A. Rozanove. Godinu dana kasnije upisao je paralelno 13. gimnaziju i Konzervatorij, gdje je učio klavir (kod Aleksandera Glazunova⁶⁰ i Leonida Nikolajeva⁶¹), harmoniju, orkestraciju, oblike, povijest glazbe, dirigiranje, violinu obligatno, skladanje (kod Maksimilijana Steinberga⁶²) te polifoniju (kod Nikolaja Sokolova⁶³). Uz apsolutni sluh, pokazao je i dar za čitanje i memoriranje partitura te je brzo savladao orkestralni repertoar. No stvari su krenule

⁵⁷ Za ovo poglavlje uglavnom je korišten izvor: Laurel FAY, David FANNING, „Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)“, u: *Grove Music Online*, 2001.

⁵⁸ Nikolaj Rimski-Korsakov (1844. – 1908.), skladatelj i član *Ruske petorice*

⁵⁹ Ignatij Albertovič Gljasser, glazbenik i pedagog

⁶⁰ Aleksander Konstatinovič Glazunov (1865. – 1936.), ruski skladatelj i dirigent, od 1905. do 1928. ravnatelj Konzervatorija u Sankt Petersburgu

⁶¹ Leonid Vladimirovič Nikolajev (1878. – 1942.), ruski skladatelj i pijanist

⁶² Maksimilijan Osijevič Steinberg (1883. – 1946.), ruski skladatelj

⁶³ Nikolaj Aleksandrovič Sokolov (1859. – 1922.), ruski skladatelj

nizbrdo; Dmitrijev je otac umro od upale pluća 1922. godine te mu je Dmitrij posvetio svoj op. 6, Suitu za dva klavira u fis-molu. Uskoro se obitelj našla u nepovoljnoj financijskoj situaciji, a sâm Dmitrij je zbog bolesti žlijezda morao na operaciju 1923. godine. Unatoč poteškoćama, uspio je položiti završne ispite i otputovao je u ljetovalište na Krimu gdje je upoznao Tatjanu Ivanovnu Glivenko s kojom je započeo višegodišnju vezu. U narednim godinama pokušao se prebaciti na studij u Moskvu, no nije uspio. Posvetio se kompoziciji za diplomski ispit te je usput zarađivao svirajući glazbenu pratnju nijemim filmovima. U lipnju 1925. godine završio je svoju Prvu simfoniju kojom je započela njegova međunarodna karijera.

Nakon završetka studija odmaknuo se od tradicionalnog učenja i započeo eksperimentirati sa suvremenim zapadnjačkim utjecajima. Skladao je primijenjenu glazbu za kazališne predstave, filmove i balete, zatim *Aforizme*, op. 13 i Prvu sonatu za klavir. U međuvremenu upoznao je Ninu Vazar⁶⁴ i započeo novu ljubavnu vezu. 1928. godine preselio se u Moskvu gdje je djelovao kao pijanist u kazalištu Vsevoloda Emiljeviča Mejerholda⁶⁵ te radio na partituri opere *Nos*. Praizvedba opere donijela je autoru val kritika te osudu da je *Nos* „formalističko“ djelo, odnosno da se ne slaže s državnom ideologijom. Šostakovič se oženio Ninom Vazar 1932. godine⁶⁶, a iste su se godine raspale i Unija suvremenih skladatelja (rus. *Ассоциация Современной Музыки*, ASM) i Ruska asocijacija proleterskih muzičara (rus. *Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов*, RAPM) koja je do tad kontrolirala glazbeno tržište u SSSR-u. Krajem 1932. godine dovršio je operu *Lady Macbeth Mcenskog okruga*. U početku popustljivija, RAPM je dozvoljavala Šostakoviču da se koristi „buržujskim“ stilom kao što je jazz dok je skladao svoje poznate Suite za orkestar. Šostakovič je zagovarao komornu glazbu kao ravnopravnu preferiranim operama kao ostvarenje socijalističkog realizma u glazbi koje je od 1934. godine propagirao novoosnovan Savez sovjetskih kompozitora (SSK). *Lady Macbeth* praizvedena je iste godine te se uskoro pretvorila u internacionalni uspjeh⁶⁷. Međutim, kad ju je Staljin pogledao 27. siječnja 1936. u *Boljšoj teatru* smatrao ju je odvratnom zbog erotične radnje koja se temeljila na ubojstvu, pohlepi i žudnji⁶⁸. Šostakovič je te godine nakon javne osude smijenjen s pozicije vodećeg

⁶⁴ (1910. – 1954.)

⁶⁵ (1874. – 1940.), ruski kazališni redatelj, producent i glumac

⁶⁶ Šostakovičev i Ninin brak bio je neskladan te su oboje utjehu pronašli u drugim partnerima.

⁶⁷ *Lady Macbeth Mcenskog okruga* izvodila se tijekom 1935. i 1936. godine u Stockholmu, Pragu, Londonu, Ljubljani, Zürichu i Kopenhagenu. Do 1936. doživjela je osamdeset i tri izvedbe u Lenjingradu i devedeset i sedam u Moskvi.

⁶⁸ KOTKINA, op. cit., str. 514.

sovjetskog skladatelja, što je služilo kao opomena tijekom Staljinove Velike čistke⁶⁹. Neki Šostakovičevi znanci nisu prošli jednako dobro; već je 1929. godine nestao Mikhail Kvadri (kolega kojemu je posvetio svoju Prvu simfoniju); tijekom čistke 1937. godine strijeljan je Mikhail Tuhačevski (Šostakovičev mecena), a 1938. uhićen je i pogubljen Nikolaj Žiljajev (muzikolog i Šostakovičev mentor); među uhićenima bili su i Mejerhold te brojni članovi Šostakovičeve šire obitelji. Svijetla točka nesigurnih vremena bilo je rođenje Šostakovičeva prvog djeteta 1936. godine, kćeri Galine.

Šostakovič je nastavio prilagođavati svoj glazbeni jezik socijalističkoj diktaturi, „dok je istovremeno osmislio mrežu kontekstualnih i intertekstualnih značenja koja mijenjaju ili su u kontradikciji sa površinskim dojmom“⁷⁰. Rezultat je tih prilagodbi Peta simfonija (1937.) koja je slušateljima prenijela osjećaj tugovanja nakon Velike čistke. Iste je godine Šostakovič prihvatio posao predavača kompozicije na Konzervatoriju u Lenjingradu, dok je 1939. godine postao redovni profesor. U međuvremenu, rodio mu se sin Maksim (1938.). Radio je na manje zahtjevnim projektima poput Prvog gudačkog kvarteta i Druge jazz suite za orkestar te brojne filmske glazbe, a dovršio je i Šestu simfoniju. Kad su nacisti u lipnju 1941. godine napali Rusiju, Šostakovič je počeo skladati Sedmu simfoniju koja je postala simbol otpora Lenjingrada nakon svoje praizvedbe iduće godine. 1943. godine nastavio je podučavati u Moskvi i skladao je Osmu simfoniju koja je za publiku bila previše pesimistična uoči pobjede nad nacistima; pa ipak, smatra se spomenicom cijele nacije⁷¹. Nakon Devete simfonije (1945.) pisao je većinom komorna djela, a novi udarac doživio je 1948. godine kad ga je Andrej Ždanov⁷² prozvao za „formalizam“. Kao i 1936. godine, prijatelji i kolege počeli su mu okretati leđa; također je izgubio posao nastavnika, glazba mu se nije izvodila i proživljavao je bračne probleme. Financirao se sklapanjem glazbe za filmove, a pisao je i vokalna djela kako bi se vratio u Staljinovu milost – primjerice, pjesme na banalne rodoljubne tekstove Dolmatovskog⁷³, op. 86 (1950. – 1951.). Istovremeno su se privatno izvodile njegove pjesme za klavir i glasove, *Iz židovske narodne poezije*, op. 79 (1948.), koje su izražavale solidarnost s potlačenima. Nakon Staljinova telefonskog poziva, Šostakovič je 1949. godine poslan na Konferenciju za mir u New York te je idućih godina nastavio putovati

⁶⁹ Niz kampanja političke represije i progona koji su se događali u Sovjetskom Savezu od 1936. do 1938. godine. Veliku čistku obilježili su jak policijski nadzor, rasprostranjena paranoja od „diverzanata“, zatvora i pogubljenja, a prema nekim procjenama u tri je godine smrtno stradalo više od milijun sovjetskih građana.

⁷⁰ FANNING, loc. cit.

⁷¹ ibid.

⁷² Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896. – 1948.), vođa Sovjetske komunističke partije

⁷³ Jevgenij Aronovič Dolmatovski (1915. – 1994.), sovjetski pjesnik

kao zagovarač sovjetskog komunizma. Dovršio je *24 preludija i fuga* po uzoru na Bacha 1951. godine, čija je građa preuzeta u Desetoj simfoniji.

Kontrola nad umjetnostima i ostalim aspektima javnog života popustila je nakon Staljinove smrti 1953. godine. Drugim riječima, provodila se destaljinizacija. Za Šostakoviča je to značilo izvođenje dotad neizvedenih ili zabranjenih djela, uključujući Desetu simfoniju, Četvrti i Peti gudački kvartet te pjesme *Iz židovske narodne poezije*. Šostakovič je popravio svoj ugled u domovini; uručena su mu brojna priznanja, nagrade i počasni doktorati pa čak i 1956. godine *Orden Lenjina*, najviše priznanje u SSSR-u. Putovao je naširoko⁷⁴, a zauzvrat se morao uključiti u rad komunističke Partije. Imenovan je glavnim tajnikom Unije skladatelja Ruske Sovjetske Federativne Socijalističke Republike. Skladao je Šesti gudački kvartet, Drugi klavirski koncert posvećen sinu Maksimu, operetu *Moskva, Čeriomuški* te Jedanaestu i Dvanaestu simfoniju, od kojih je potonja posvećena Lenjinu. Dok je Partija u njegovo ime objavljivala članke i propagande, zauzvrat su mu se izvodila dotad zabranjena djela poput Četvrte simfonije i *Katerine Izmajlove*, revidirane verzije *Lady Macbeth Mcenskog okruga*. Šezdesetih je dovršio i satiričnu kantatu *Antiformalistički rajok* na kojoj je započeo raditi već od druge javne osude 1948. godine te 1962. i vrlo uspješnu Trinaestu simfoniju (*Babi Jar*) radi koje su zamalo ponovno započeli sukobi s vlastima. Unatoč profesionalnom napretku, pretrpio je brojne privatne gubitke; žena mu je umrla 1954. godine, majka godinu nakon, a drugi brak s Margaritom Kainovom bio je kratkog vijeka (1956. – 1959.). Dijagnosticiran mu je poliomijelitis i od 1958. započeo je s liječenjem bolesti. Osmi gudački kvartet smatra se svojevrsnom osmrtnicom skladatelja koja „sadrži citate i aluzije na neka njegova najsudbonosnija djela“⁷⁵. Od 1961. nastavio je predavati na Konzervatoriju u Lenjingradu, a godinu dana kasnije skrasio se u Moskvi s trećom ženom, Irinom Antonovnom Supinskajom.

Relativna sloboda umjetnika tijekom Hruščovljeve⁷⁶ vladavine nestala je 1964. kad je Brežnjev⁷⁷ došao na vlast. Šostakovičevo se zdravlje dodatno pogoršalo, a nakon posljednjeg koncertnog pojavljivanja 1966. godine pretrpio je srčani udar. Iste je godine po drugi put odlikovan *Ordenom Lenjina*. Skladao je Četrnaestu simfoniju, djela za flautu i violončelo te gudačke kvartete – u Dvanaestom započeo je eksperimentiranje sa Schönbergovom dvanaesttonskom metodom. 1971. godine, kad je dovršio Petnaestu simfoniju, doživio je

⁷⁴ Nakon putovanja u Englesku 1960. godine započeo je svoje dugogodišnje prijateljstvo s Benjaminom Brittenom, (1913. – 1976.), engleskim skladateljem, dirigentom i pijanistom.

⁷⁵ *ibid.*, više o okolnostima nastanka ovoga djela može se pronaći u poglavlju 4.3.3.

⁷⁶ Nikita Sergejevič Hruščov (1894. – 1971.), vođa SSSR-a od 1954. do 1964. godine

⁷⁷ Leonid Iljič Brežnjev (1906. – 1982.), vođa SSSR-a od 1964. do 1982. godine

drugi srčani udar, ali nastavio je putovati diljem Europe i SAD-a. Njegova *Michelangelo* *suita* iz 1973. smatra se ravnopravnom šesnaestoj simfoniji zbog svoje kompleksnosti⁷⁸, a te je godine napokon postavljena opera *Nos* nakon dugo godina zabrane. Unatoč tome što se odrekao pušenja, dobio je rak pluća koji je uskoro metastazirao. Umro je 9. kolovoza 1975. godine u Moskvi.

⁷⁸ Također i zbog činjenice da je Šostakovič godinu kasnije dovršio orkestralnu verziju djela.



slika 4.1.a: Šostakovič tijekom 1930-ih na nogometnoj utakmici s prijateljima u Lenjingradu;
Šostakovič sa studentima na lenjingradskom Konzervatoriju



slika 4.1.b: Šostakovič se tijekom 1960-ih karta u bolnici; Šostakovič sa svojim sinom u Moskvi

4. 2. Šostakovič i politika

Šostakovič je ostavio vrlo malo pisanih tragova iz kojih se nedvosmisleno mogu protumačiti njegovi politički stavovi, no dio je njegove korespondencije preživio do danas te je (dosad) objavljen u dvije knjige: *Pisma k drugu: Pisma D. D. Šostakoviča k Isaaku Glikmanu* (1993) i *Duša i maska: Pisma D. D. Šostakoviča L. N. Lebdinskomu* (1993). Među ostalim izvorima su (nepouzdana, op. a.) komentari koje pamte njegovi suvremenici te skriveno značenje koje je unio u svoju glazbu. Ipak, mogu se proučavati i novinski članci iz kojih saznajemo stav vlasti prema Šostakovičevoj glazbi. Primjerice, 1952. godine u *Večernjajoj Moskvi* (rus. *Вечерняя Москва*) izašao je pozitivan osvrt o Šostakovičevoj kantati *Nad domovinom našom sunce sja* jer utjelovljuje socijalističku ideju veličanstvenosti novog života. Pozitivne kritike vlasti doživjela je i Druga simfonija u koju je Šostakovič ugradio zvukove radničkih strojeva. Međutim, široj se javnosti više svidjela Treća simfonija kao primjer satire nekadašnjeg sustava aristokracije. Finale Pete simfonije, prema čelistu Mstislavu Rostropoviču, primjer je preuveličanog trijumfa koji kritizira uspjeh komunizma⁷⁹. S druge strane, David Green tvrdi da dvoznačnost skladbe može predstavljati i skladateljevu zbunjenost⁸⁰.

Mnogi se muzikolozi i teoretičari slažu da postoje dva Šostakoviča; jedan čija je umjetnička sloboda stradala pod pritiskom socijalističke vlasti i drugi čija su djela odraz vlastitog glazbenog integriteta i potrage za samoostvarenjem. Neki autori navode da se već od 1948. godine mogu pratiti Šostakovičeva djela koja su umjetnički ostvarena, ali i ona koja imaju minimalnu umjetničku vrijednost zbog toga što utjelovljuju politički konformizam. Konstantan dualizam u djelovanju pratit će Šostakoviča do kraja života, ovisno o tome koliko se pokoravao vlastima.

Na neki način, glazbeni jezik i stil Šostakovičevih djela odražavaju društvenu i političku sliku vremena u kojima su nastala. *Nova ekonomska politika* (rus. *Новая экономическая политика*, NEP) uvedena 1921. godine trebala je obnoviti ekonomsko tržište i istovremeno ojačati radnički sloj. U umjetnosti je to za posljedicu imalo veću slobodu od

⁷⁹ David B. GREEN, *The Imagining of Community in Works of Beethoven, Verdi and Shostakovich: Musical Means for Envisioning Community*, New York: The Edwin Mellen Press (2010), str. 38.

⁸⁰ *ibid.*, str. 39.

službenog režima, pluralističku situaciju u kojoj su se istraživale razne umjetničke perspektive, ali to je također značilo i nedovoljna ulaganja financijskih sredstava zbog čega se sovjetska publika okrenula manje zahtjevnim, popularnim vrstama glazbe⁸¹. Pa ipak, nastavila su se koncertna gostovanja prekinuta Prvim svjetskim ratom zahvaljujući kojima su glazbenici u SSSR-u mogli čuti suvremenu zapadnjačku glazbu. Novoosnovana Unija suvremenih skladatelja (rus. *Ассоциация Современной Музыки*, ASM) od 1923. godine započela je propagirati modernističku glazbu sličnu zapadnjačkoj, ali na kraju je pobijedila vizija Ruske asocijacije proleterskih muzičara (rus. *Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов*, RAPM) da glazba mora biti neposredna i razumljiva radničkoj klasi. Drugim riječima, RAPM je propagirala masovnu pjesmu kao onu koja najdjelotvornije zastupa interese rastućeg komunističkog društva⁸². Radnička klasa postajala je sve važnijom, posebice nakon Staljinova preuzimanja vlasti te uspostave *Petoljetki* da se ubrza industrijalizacija SSSR-a. Glazba je zauzvrat postajala sve konzervativnija i manje disonantna, a stavljena je pod državnu kontrolu 1932. godine kad je okupljen Savez sovjetskih kompozitora (rus. *Союз советских композиторов*, SSK). Atentatom na Sergeja Kirova, tajnika lenjingradske stranke, započela je „Velika čistka“; uhićenja, suđenja, pogubljenja, osude na prisilni rad u kampovima te općenito isključenja iz javnog (često i privatnog) života.

Već je tijekom studija Šostakovič bio član Lenjingradske unije suvremenih skladatelja (rus. *Ленинградская ассоциация современных композиторов*, LASM), no unatoč koncertnim izvedbama koje mu je omogućila, nije bio zadovoljan konzervativnim vodstvom. I nije bio jedini; stoga je 1926. bio održan sastanak kako bi se odredila sudbina unije. No Šostakovič nije čekao službenu odluku te je sâm podnio ostavku iz unije zbog ideoloških razlika⁸³. Ipak, u početku je bio entuzijastičan pobornik komunističke revolucije, što možemo vidjeti i u njegovim ranijim simfonijama, ali je istovremeno eksperimentirao s avangardnim stilom pod utjecajem zapadnoeuropskih strujanja, a posebice očaran Bergovom operom *Wozzeck*⁸⁴. Za Drugu simfoniju, napisanu za desetu obljetnicu Oktobarske revolucije, primio je pozitivne kritike za djelo koje je podjednako uspjelo na umjetničkom i na ideološkom

⁸¹ Joseph Daniel HUBAND, *The First Five Symphonies of Dmitri Shostakovich*, Muncie: Ball State Univerity, 1984, str. 4.

⁸² Hermann DANUSER, „Glazba i politika u Sovjetskome savezu“, u: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, str. 233.

⁸³ Ludmila KOVNATSKAYA, „Shostakovich and the LASM“, *Tempo*, br. 206 (1998), str. 2–6, str. 3.

⁸⁴ Kevin V. MULCAHY, „Official Culture and Cultural Repression: The Case of Dmitri Shostakovich“, *Journal of Aesthetic Education*, vol. 18, br. 3 (1984), str. 69–83.

planu⁸⁵. Šostakovič je doživio dvije javne osude (1936. i 1948. godine) kojima se prozvala njegova „konzervativna“ glazba i optužilo ga se za nepoželjni formalizam kojeg slušatelji, odnosno radnici ne razumiju, stoga takva glazba nije bila prikladna za socijalističku državu. Ni razumljiva glazba nije bila iznimka; u članku *Pravde* iz 1936. godine autori su operu *Lady Macbeth Mcenskog okruga* nazvali „zbrkom umjesto glazbe“ zbog čega je tada dvadesetdevetogodišnji Šostakovič prekinuo svoju karijeru kao skladatelj opera⁸⁶. Novi je napad uslijedio i na njegov balet *Bistri potok*. Također, pod pritiskom vlasti povukao je svoju Četvrtu simfoniju netom prije premijere te je izvedena tek dvadeset i pet godina kasnije. Pa ipak, ostala glazba koju je pisao većinom je bila izvedena zahvaljujući novinskim člancima i komentarima koje je zauzvrat morao pisati, dakako u suglasnosti s autoritetom⁸⁷. Svoj je ugled Šostakovič vratio skladanjem Pete simfonije koja se smatrala modelom socijalističkog formalizma u glazbi, unatoč tome što ne sadržava propisane smjernice poput narodnih melodija. U slučaju druge osude 1948. godine članovi Partije sustavno su omalovažavali Šostakoviča, prvenstveno zborovođa Vladimir Zakharov te skladatelj Marian Viktorovič Koval koji je napisao niz članaka u časopisu *Sovjetskaja muzika* gdje je napao Šostakovičevu instrumentalnu glazbu kao elitističku i antisovjetsku. Da bi se obranio, Šostakovič je odgovorio: „Počeo sam govoriti jezikom koji je ljudima nerazumljiv. [...] Znam da je Partija u pravu. Duboko sam zahvalan na kritici“⁸⁸. Neki smatraju da se time Šostakovič nije pokorio kritici, već da je, i sâm samokritične naravi, dao takvu javnu izjavu samo zato što se poklapala s njegovim osobnim previranjima. U prilog tome ide i činjenica da je Šostakovič nastavio pisati instrumentalnu glazbu – simfonije i sve češće, gudačke kvartete, koji su se tada pogotovo smatrali aristokratskim i režimski nepoželjnim. Nakon Staljinove smrti učvrstio se Šostakovičev položaj zahvaljujući raznim priznanjima među kojima se ističu *Orden Lenjina* za Jedanaestu simfoniju koju je primio 1958. i javne pohvale vlasti za Dvanaestu simfoniju koje su uslijedile 1961. godine. Zbog njihova službenog programa, a to su *Godina 1905. i 1917.: Uspomena na Lenjina*, kao i službeno odobrenih melodija tema, Šostakoviča su vlasti ponovno smatrale uzornim komunističkim skladateljem.

⁸⁵ KOVNATSKAYA, op. cit., str. 5.

⁸⁶ Richard TARUSKIN, „Shostakovich and Us“, u: *Shostakovich in Context*, ur. Rosamund Bartlett, New York: Oxford University Press, 2000, str. 16.

⁸⁷ Inna BARSOVA, „Between 'Social Demands' and the 'Music of Grand Passions': The Years 1934-1937 in the Life of Dmitry Shostakovich“ u: *Shostakovich in Context*, ur. Rosamund Bartlett, New York: Oxford University Press, 2000, str. 81.

⁸⁸ GREEN, op. cit., str. 39.

Dmitrij Šostakovič je obnašao razne službene dužnosti; već je 1934. godine bio izabran za zamjenika Oktobarskog okruga Lenjingrada, od 1947. godine predsjedao je lenjingradskim ogrankom Unije skladatelja te je bio izaslanik Vrhovnom Sovjetu, najvišem obliku vlasti. Predstavljao je SSSR prilikom brojnih međunarodnih konferencija, a 1960. godine imenovan je glavnim tajnikom Unije skladatelja Ruske Sovjetske Federativne Socijalističke Republike te je izvršavao tu dužnost do 1968. godine⁸⁹. Sljedeći logičan korak bilo je učlanjenje u Partiju, iako nevoljko, jedanaest tjedana nakon prihvaćanja položaja tajnika Unije.

Unatoč teškoćama u privatnom i profesionalnom životu, Šostakoviča su suvremenici zapamtili po smislu za humor i dobrom raspoloženju; ove je kontraste prenio i u svoja djela. Nekoliko je godina ranije, točnije 1937. godine, Šostakovič dao sljedeću izjavu: „Odjednom sam shvatio da glazba nije samo kombinacija zvukova organiziranih u ovoj ili onoj melodiji, već umjetnost koja je sposobna izražavati najrazličitije ideje i osjećaje pomoću svojih specifičnih kvaliteta“⁹⁰. Gerald Abraham smatra kako je to pokušaj skladatelja da opravda svoja formalistička djela. Međutim, neosporno je da se u Šostakovičevu glazbu na neki način ucrtao kontekst jer je publika bila upravo ta koja je u glazbi (kao formi) čula otpor prema sovjetskim vlastima⁹¹.

Tijekom života Dmitri Šostakovič davao je javne izjave zbog kojih se njegova skladateljska karijera tumači kao potraga za zajedničkim dobrom, što potvrđuju i djela poput Sedme simfonije i sličnih ostvarenja koja veličaju posljedice Oktobarske revolucije⁹². U liberalnim državama ne promišlja se o glazbi u kontekstu blagostanja u državi te je uopće teško definirati koliko glazba utječe na zajedničko dobro. Međutim, David B. Green priznaje razliku između zajedničkog i individualnog dobra iz čega proizlazi da glazba *može* utjecati na pojedinačnu osobu – bilo slušatelja, izvođača ili autora – te na taj način utjecati na grupu ljudi, a ne društvo u cjelini; stoga zaključuje kako su Šostakovičeve izjave rezultat političke prinude. S druge strane, u komunističkim se državama smatra da glazba ima moć ujedinjenja naroda, ali jednako tako i moć kritike i razotkrivanja kontradikcija. U tom smislu upotreba narodnih melodija, npr. tema iz prvog stavka Sedme simfonije, jača nacionalni identitet. „Prema tome ostaje pitanje interpretacije je li Šostakovič čas tražio zajedničko dobro ruskog

⁸⁹ David FANNING, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004, str. 19.

⁹⁰ Gerald ABRAHAM, *Eight Soviet Composers*, London: Oxford University Press, 1946, str. 17.

⁹¹ Maria ČIZMIĆ, *Performing Pain: Music and Trauma in 1970s and 80s Eastern Europe*, Los Angeles: University of California, 2005, str. 65.

⁹² GREEN, op. cit., str. 34.

naroda, a čas zajedničko dobro revolucionara ili je moguće da je tražio zajedničko dobro čovječanstva u cijelosti, što pobuđuje osjećaj solidarnosti ne samo s Rusima ili revolucionarima nego sa svim ljudima“⁹³.

Kontradikcije i dualizam koje pronalazimo u Šostakovičevim djelima, a o kojima će biti riječ u idućim poglavljima, upravo su ono što čini Šostakoviča velikim skladateljem čija je kvaliteta premašila nesigurnosti unutar SSSR-a te ekonomska previranja tijekom Hladnog rata. D. B. Green tvrdi da nas Šostakovičev doprinos navodi na pitanja o našoj ulozi unutar društva te nas tjera da propitujemo društvo kao takvo. Također, navodi da je možda Šostakovičev najveći prinesak to što ta ista pitanja moraju ostati neodgovorena.

⁹³ *ibid.*, str. 37.

4.3. Stilska analiza izabranih djela

Richard Taruskin⁹⁴ piše da ne možemo jednostavno protumačiti poruke iz Šostakovičeve glazbe, već „smo uvijek umiješani u njihovo stvaranje, i stoga ne možemo ostati ravnodušnima. Nikada to nije samo Šostakovič. Uvijek se radi o Šostakoviču i nama.“ Ideja da skladatelji u svoja djela interpoliraju izvanjsko (latentno) značenje nije nešto novo – već se stoljećima koriste razne tehnike, od jednostavnije onomatopeje do sofisticiranijih aluzija. S druge strane, postoji i protivnički tabor skladatelja i teoretičara koji tvrde da glazba može izražavati jedino samu sebe (tzv. apsolutna glazba). Za potrebu analize Šostakovičevih djela, priklonit ćemo se prvom shvaćanju. Najveći problem prilikom analize predstavlja činjenica da Šostakovič nije ostavio nikakve tragove o semantičkoj interpretaciji svojih djela, osim pod prisilom. Ipak, ne može se poreći postojanje društvene uloge Šostakovičeve glazbe; bilo one koju je nametnula vlast ili pak one koja predstavlja vrstu dosluha između skladatelja i slušatelja protiv vlasti jer jedino je glazba od svih oblika umjetnosti mogla prenijeti takve poruke. „To je ta 'sugestivna' kvaliteta Šostakovičeve glazbe, sa svojom razarajućom površinskom pripovijesti te 'energijom parodije' koju su mnogi osjetili i pokušali interpretirati kao autorske izjave⁹⁵“. Nešto što jednako tako ne smijemo previdjeti jest činjenica da skladatelji za vrijeme komunističkog režima u SSSR-u jednostavno nisu mogli pisati apsolutnu, čistu glazbu, jer bi odmah bili napadnuti kao buržujski diletanti, ako ne i prognani sa svih funkcija ili nešto još gore. Dakle, ne radi se o umjetnosti radi umjetnosti, već o umjetnosti radi radničke klase, odnosno umjetnosti koja je podložna vlasti. Zbog svega navedenog, teoretičarima i muzikolozima proučavanje Šostakoviča i dalje predstavlja izazov. R. Taruskin nas, međutim, upozorava da traženjem značenja glazba ostaje u prošlosti, umjesto da bude prilagodljiva budućnosti. Tomu se suprotstavlja činjenica da je glazba kao takva i dalje neposredna i bitna slušateljima diljem svijeta, bez obzira na okolnosti u kojima je nastala.

„Pitate bih li bio drukčiji bez 'vodstva partije'? Da, gotovo sigurno. Nesumnjivo bi put koji sam slijedio kad sam napisao Četvrtu simfoniju bio snažniji i oštriji. Bio bih izložio više

⁹⁴ Richard TARUSKIN, „Shostakovich and Us“, u: *Shostakovich in Context*, ur. Rosamund Bartlett, New York: Oxford University Press, 2000, str. 9.

⁹⁵ Pauline FAIRCLOUGH, „Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies“, *Music & Letters*, vol. 86, br. 3 (2005), str. 457.

briljantnosti, koristio više sarkazma, otkrio svoje ideje otvoreno umjesto pribjegavanja kamufлаži: pisao bih čistu glazbu“⁹⁶. Šostakovič je morao promijeniti i prilagoditi svoj skladateljski stil nakon javne osude 1936. godine kako bi se vratio u milost vlasti. Prisjetimo se, osuda je uslijedila zahvaljujući operi *Lady Macbeth Mcenskog okruga* koju su Šostakovičevi kolege i suvremenici dotada smatrali blistavim primjerom najbolje sovjetske umjetnosti, a autori članka u komunističkom časopisu *Pravda* formalističkom⁹⁷. Od tada je Šostakovič morao odbaciti formalizam i proizvoditi glazbu dostupnu masama, uz uvjet da su scenska djela morala biti prikazivana za predstavnike vlasti u privatnim izvedbama prije svoje službene premijere kako bi bila odobrena. Unatoč smanjenim financijskim primanjima zbog manjeg broja izvedbi i skandaloznog povlačenja dozvole za praizvedbu Četvrte simonije, koja ga je također koštala predujma, Šostakovič se nije javno pokajao. Pritajio se i svjedočio Staljinovim čistkama, a nakon novih optužbi u *Pravdi* da ništa novo nije skladao već dvije godine, započeo je pisati novo djelo. Upravo svojom Petom simfonijom u d-molu, op. 47 dokazao je da je prošao ideološku rehabilitaciju jer je rezultat bila tradicionalna, lako shvatljiva skladba koju su slušatelji i kritika odmah zavoljeli. Time je i dokazao da se odrekao ekspresionizma, progresivnosti i formalizma⁹⁸, a istovremeno je postavio ljestvicu socijalističkog realizma u glazbi vrlo visoko. Šostakovičeva se preobrazba prikazana ovom primjerom može nazvati i preobrazbom iz neovisnog pojedinca u sovjetskog umjetnika, pri čemu je cijena bila individualnost. Ipak, ne možemo ići toliko daleko i tvrditi da Šostakovič tijekom svoje skladateljske karijere nije izgradio karakterističan i prepoznatljiv glazbeni stil. Možda je prvo na što prosječan slušatelj pomisli slušajući njegovu glazbu, posebice simfonijska djela, upravo uporaba sarkazma koji se provlači među nezaobilaznim značajkama socijalističkog realizma. Dok slušajući prepoznajemo sarkazam i ironiju, analizirajući djelo ne možemo jednostavno objasniti što točno čini sarkazam u glazbi, budući da je podložno vremenu, kontekstu, kulturnim konvencijama, ideologiji i interpretaciji same izvedbe. Sarkazam dopušta skladateljima da naglase razliku između istine i laži pri čemu se namjerno upuštaju u obmanu kako bi preispitali politička načela koja upravljaju njihovim profesionalnim i privatnim životom, što rezultira višestrukim značenjem djela⁹⁹. U

⁹⁶ Laurel E. FAY, *Shostakovich: A Life*, Oxford: Oxford University Press, 2000, str. 268.

⁹⁷ *ibid.*, str. 88.

⁹⁸ Phillip LENBERG, *Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation*, Las Vegas: University of Nevada, 2016, str. 9.

⁹⁹ Jennifer GERSTEL, „Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 32, br. 4 (1999), str. 37.

Šostakovičevoj glazbi sarkazam se manifestira u ulizivačkom pretjerivanju, što možemo vidjeti na primjeru finala Pete simfonije¹⁰⁰.

Da bismo u potpunosti razumjeli Šostakovičevu glazbu, moramo zagrepsti ispod površnog dojma prvog slušanja. Takvu je glazbu David Fanning¹⁰¹ nazvao ekstrovertiranom (nasuprot introvertiranoj, čistoj glazbi), odnosno glazbom koja svoje značenje duguje izvan sebe same. Termin je preuzeo iz ruske teorije književnosti. Iako je citiranje u glazbi bilo poželjno, pogotovo ruskih narodnih pjesama, pravoslavnih napjeva ili referenci na djela poznatih ruskih skladatelja (kao što su Čajkovski ili Musorgski), Šostakovič je u svoja djela utkao i utjecaje iz drugih izvora. Već je od ranih skladateljskih dana svoju fascinaciju Bergovim *Wozzeckom* izrazio u Drugoj simfoniji te u operi *Lady Macbeth Mcenskog okruga*. U potonjoj Bergov se utjecaj primjećuje u uporabi *passacaglie* između četvrtog i petog čina kao metafore tragičnog života *Lady Macbeth* (u prvom činu *Wozzecka passacaglia* prati protagonistov odnos s liječnikom koji ga iskorištava za eksperimentiranje). U finalu ranije spomenute Pete simfonije pojavljuje se prateća figura iz njegova ranijeg ciklusa *Romansa na Puškinove pjesme* iz 1936. godine; ti su motivi simboli preživljavanja i ponovnog rođenja, što odgovara tadašnjim okolnostima Šostakovičeva života. U Trinaestoj simfoniji integrirao je pjesme Jevgenija Jevtušenka „koje upućuju na nečuvena socijalna zla u sovjetskoj Rusiji, od antisemitizma do gušenja humora, ugnjetavanja žena, klime straha te dileme oko očuvanja integriteta umjetnikove karijere“¹⁰². Tema smrti provlači se kroz Četrnaestu simfoniju čije uglazbljenje čini njezine stavke. U svakom slučaju, bilo koje Šostakovičevo djelo koje uzmemo proučavati obiluje značenjima koja su izravno utjecala na skladateljski stil.

Bez čvrstih dokaza i smjernica skriveno se značenje može osporiti kao rezultat čistog slučaja, drugim riječima ono je prepušteno slušatelju. Takav stil u glazbi D. Fanning¹⁰³ naziva ezopovskim stilom, a termin je preuzet iz književnosti gdje označava način izražavanja kao u Ezopovim basnama. Prvi ga je opisao ruski književnik Mihail Saltikov Ščedrin¹⁰⁴ kojem je poslužio za satiru socijalnih nepravdi u vrijeme cenzure u Ruskom Carstvu, a tehnika se nastavila primjenjivati i tijekom sovjetske vlasti. Uporabom naznaka i simbola, alegoričan i

¹⁰⁰ *ibid.*, str. 43

¹⁰¹ David FANNING, „Shostakovich in Harmony: Untranslatable Messages“, u: *Shostakovich in Context*, ur. Rosamund Bartlett, New York: Oxford University Press (2000), str. 32.

¹⁰² Laurel FAY, David FANNING, *Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)*, Grove Music Online, 2001.

¹⁰³ *ibid.*

¹⁰⁴ Mihail Jevgrafovič Saltikov (1826. – 1889.), čiji je pseudonim N. Ščedrin, najznačajniji ruski satiričar devetnaestog stoljeća

sažet govor ili jezik može zbuniti predstavnike Partije, a čitateljima omogućiti dublji uvid. Međutim, kod Šostakoviča ostaje problem nedovoljno uvjerljivih izvora iz kojih možemo utvrditi latentno značenje njegovih skladbi, kao i problem pridodavanja vanjskog značenja glazbi koja nedvosmisleno izražava jedino samu sebe. Ta situacija također osvjetljava problem našeg doba u kojem smo katkad skloni previše analizirati.

Izabrano je nekoliko djela iz Šostakovičeva zrelog i kasnog razdoblja stvaralaštva na kojima će se detaljnije prikazati glazbeno-epopovski stil pod utjecajem političkih interferencija u Sovjetskom Savezu. Takva potraga za stilskim odrednicama u analizi većih djela, a s obzirom na formu diplomskog rada, nažalost znači da se svakom djelu neće posvetiti pozornost koju ono zaslužuje jer, kad bi se svako djelo prikazalo kroz harmonijsku ili detaljnu formalnu i motivsku analizu, premašio bi se prihvatljivi opseg rada. Kriteriji odabira analiziranih skladbi u radu prvenstveno su bili dostupnost znanstvene i stručne literature, kao i okolnosti Šostakovičeva života koji su utjecali na potencijalno izvanglazbeno značenje djela. Pauline Fairclough zaključuje kako se svako djelo može protumačiti i kao utjelovljenje socijalističkog realizma, ali i formalizma; jednako tako i konformizma i antikonformizma¹⁰⁵, a kao jedno od glavnih obilježja socijalističkog realizma većinom se navodi osrednjost. Nasuprot tome, brojna Šostakovičeva djela doživjela su izvanredan uspjeh u SSSR-u i u inozemstvu, uključujući i komornu glazbu, ali i simfonijska djela koja vežemo uz socijalistički realizam, zbog čega ih nikako ne možemo nazvati „prosječnima“ – među kojima je Peta simfonija¹⁰⁶. Iz tog razloga autorica ovog rada smatra da se Šostakovičeva glazba ne treba i ne smije vrednovati prema tome je li socijalističko-realistička ili nije (kao što je često bio slučaj s Petom simfonijom) te su izabrana djela za analizu koja imaju podjednaku estetsku, povijesno-kulturnu i društvenu vrijednost: Sedma i Deveta simfonija, Osmi gudački kvartet i *Antiformalistički rajok*.

¹⁰⁵ Pauline FAIRCLOUGH, „Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s“, *Journal of Musicology*, vol. 35, br. 3 (2018), str. 338.

¹⁰⁶ *ibid.*, str. 339.

4.3.1. Sedma simfonija

Kad prosječan slušatelj pomisli na Šostakoviča, možda je prvo djelo koje mu padne napamet upravo Sedma simfonija s podnaslovom *Lenjingradska*, nastala u jeku Drugog svjetskog rata i njemačke okupacije Šostakovičeva rodnog grada. Prije nego što je Sedma simfonija dobila svoj konačni oblik pod njemačkom okupacijom, Šostakovič je već u kolovozu 1939. godine odredio njen program koji bi opisivao život Lenjina, ali nema dokaza da je na tome zaista i radio¹⁰⁷. Kad je u lipnju 1941. Njemačka napala SSSR, Šostakovič se dobrovoljno javio u vojsku, a zajedno s drugim kolegama iz Konzervatorija kopao je rovove i postavljao protutenkovsku obranu oko Lenjingrada te mu je kasnije dodijeljena uloga vatrogasca. Kad nije stražario, aranžirao je popularne pjesme i arije, napisao je himnu dobrovoljaca, a skladao je i domoljubnu pjesmu *Zakletva narodnom komesaru* za koji je primio poveći honorar¹⁰⁸. U srpnju je započeo intenzivan rad na skladanju Sedme simfonije.

Šostakovičev prijatelj Isaak Glikman posjetio ga je u kolovozu 1941. godine kako bi čuo ekspoziciju i temu „invazije“, a tom je prilikom saznao da je Šostakovič iskoristio Ravelov *Bolero* kako bi dočarao rat. U rujnu iste godine Dmitrij Solleretinski, zajedno s mnogim drugim glazbenicima koji su se okupili u Šostakovičevu domu, prisjećao se kako su svi sjedili u tišini nakon što su čuli prvi i drugi stavak te su ga ostali slušati ponovno, unatoč sirenama koje su označile zračnu opasnost¹⁰⁹. Krajem rujna dovršen je i treći stavak, a kad je s obitelji evakuirao u Moskvu, naišao je na kreativnu blokadu prilikom sastavljanja posljednjeg stavka. Potom su Šostakoviči bili evakuirani u Kujbiševu (Samari) gdje su spavali na podu mjesne škole, ali čak niti klavir kojeg su dopremili u sobu nije olakšao dovršavanje Simfonije. Naposljetku je selidbom u dvosobni stan Šostakovič napokon dobio mir koji mu je omogućio skladanje posljednjeg stavka krajem prosinca 1941. godine. Sedma je simfonija premijerno izvedena 5. ožujka 1942. godine te se emitirala putem radija diljem zemlje. Tom je prilikom u programskoj knjižici Šostakovič zapisao: „Kad puške govore, muze šute. Ovdje muze govore zajedno s puškama.“, što će se često citirati uz izvedbu Sedme simfonije¹¹⁰. Nakon velikog uspjeha premijere Sedme simfonije Šostakoviča je obradovalo i

¹⁰⁷ Laurel E. FAY, *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000, str. 119.

¹⁰⁸ *ibid.*, str. 124.

¹⁰⁹ Keri BLICKENSTAFF, *Re-examining the Warhorse: Shostakovich's Leningrad Symphony*, Athens: University of Georgia, 2010, str. 3.

¹¹⁰ *ibid.*, str. 5.

ujedinjenje s majkom, sestrom i nećakom koji su, do tada već pothranjeni, napokon dospjeli do Kujbiševa. Slijedila je izvedba u Moskvi 29. ožujka, pa u Lenjingradu 9. kolovoza, gdje su glazbenicima dodijelili dodatne porcije hrane kako bi smogli snage svirati nakon sudjelovanja u ophodnjama, te se izvedba prenosila zvučnicima diljem grada¹¹¹. U Velikoj Britaniji izvedba se prenosila već 29. lipnja, a u Sjedinjenim Američkim Državama čast da izvodi djelo pripala je Arturu Toscaniniju 19. srpnja 1942. godine.

Flora Litvinova, Šostakovičeva prijateljica koja je među prvima čula ovo djelo (u aranžmanu za klavir) tijekom jednog posjeta, sjeća se da je sâm Šostakovič izjavio da je izvanglazbeni sadržaj teme simfonije ne samo fašizam, nego i bilo koji oblik strahovlade, ropstva i sputanog duha¹¹². Litvinova je, između ostaloga, potvrdila da Šostakovič nije volio banalnost pa onda sigurno nije niti skladao na taj način. Pa ipak, teško je bilo ignorirati invaziju, rat, glad i smrt gotovo trećine stanovništva SSSR-a, stoga ne čudi da je Šostakovič te osjećaje pretočio u simfoniju.

Nisu svi kritičari hvalili djelo – upravo suprotno – neki su napali autora da je napisao djelo radi publiciteta te da je vrijednost djela napuhana zbog ratne, odnosno političke propagande. Cecil Smith u svom je članku za *Chicago Tribune* tvrdio da je skladba, jednom kad se ogoli program djela, puna tehničkih mana, a Virgil Thompson da je djelo konvencionalno i nemaštovito¹¹³. S druge strane, većina je prihvatila simfoniju upravo zbog, a ne unatoč, programa i konteksta u kojem je nastala.

Orkestracija simfonije je sljedeća: piccolo, 3 flaute, alt flauta, 2 oboe, engleski rog, mali klarinet, 3 klarineta, bas-klarinet, 2 fagota, kontrafagot, 6 truba, 8 francuskih rogova, 6 trombona, tuba, timpani, trianogl, 3 mala bubnja, veliki bubanj, činele, tam-tam, ksilofon, tamburin, 2 harfe, klavir i gudači. Program prvog stavka otkrio nam je sâm skladatelj kad je dao iduću izjavu: „Ekspozicija prvog stavka govori o sretnom, mirnom životu naroda sigurnog u sebe i svoju budućnost. To je jednostavan, miran život prije rata. U provedbi plane rat koji poremeti miran život toga naroda. Ne ciljам na naturalistički prikaz rata... pokušavam prenijeti emocionalnu sliku rata. Repriza je posmrtni marš, ili prije, rekvijem za žrtve rata... Nakon rekvijema postoji jedna još tragičnija epizoda. Ne znam kako okarakterizirati tu glazbu. Možda su tu majčine suze ili čak onaj osjećaj kad je žalost tolika

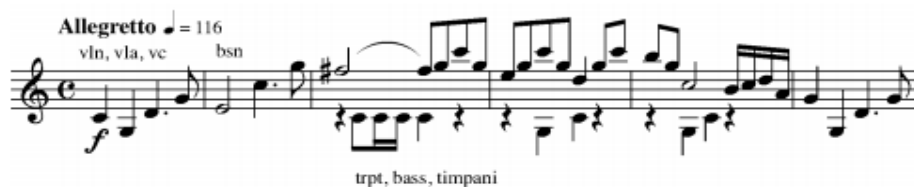
¹¹¹ *ibid.*, str. 6.

¹¹² David HURWITZ, *Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual*, New Jersey: Amadeus Press, 2006, str. 83.

¹¹³ BLICKENSTAFF, *op. cit.*, str. 20.

da su suze presušile. Ta dva lirska fragmenta vode do završetka prvog stavka, do apoteoze života, sunca. Na samom kraju pojavljuje se ponovno udaljena grmljavina podsjećajući nas da se rat nastavlja...¹¹⁴ Drugim riječima, prilikom analize ne treba tražiti deskriptivno značenje, već ono afektivno. Sonatna forma stavka zamagljena je kontrastnom, repetitivnom provedbom, obilježjem koje pripisujemo reprizi, a ne provedbi, u kojoj očekujemo razvoj. Teme su strukturno povezane, što dovodi do kongruencije forme.

Stavak je u C-duru, no prva tema već u trećem taktu sadrži istaknut ton fis koji doprinosi dojmu modalnosti. Tema se sastoji od varirano ponovljene peterotaktne fraze s proširenjem od jednog takta. Ritam, koji se pojavljuje u udaraljka, najavljuje kasniju koračnicu. Ponovi se u dionicama puhača uz razradu materijala teme, a u 36. taktu ponovno nastupi u violinama nakon izdržanog tona fis (kako je prikazano na primjeru 4.3.1.b).



Primjer 4.3.1.a: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, prva tema, t. 1-6



Primjer 4.3.1.b: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, prva tema, t. 34-37

U 53. taktu, nakon kratkog uvoda, nastupi druga tema u G-duru; dakle odnos tema i tonaliteta je klasičan, ali sada ton fis više nema disonantnu ulogu, već ulogu vođice.

¹¹⁴ FAY, op. cit., str. 129.

Primjer 4.3.1.c: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, prva tema druge grupe tema, t. 49-61

Tema ima osam taktova, a odmah je ulančana novim nastupom u H-duru. Ton fis postaje ključan kao dominantna tonaliteta, no više nema melodijsku ulogu, nego je sveden na *ostinato* u pratnji u dionici violončela, a kasnije i u dionici viola. Tema je kontrastna prvoj temi i ima izrazito lirski karakter.

fis prelazi u drugi glas

Primjer 4.3.1.d: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, t. 61-66

Druga tema iz grupe druge tema nadovezuje se u 68. taktu, nakon kratkog mosta građenog od materijala prethodne teme. Nova tema, koju donosi oboja, započinje diminucijom trećeg takta prve teme iz grupe, koja se nekoliko taktova kasnije pojavljuje u inverznom

obliku. Zadržani su kvintni skokovi na kraju teme te ista figura u pratnji. Ono što je novo su metričke promjene koje prati razbijanje motiva, što je posebno izraženo nakon 78. takta.

Primjer 4.3.1.e: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, druga tema druge grupe tema, t. 68-83

U 84. taktu prvu temu druge grupe tema preuzimaju violončela i kontrabasi, u 102. taktu flauta praćena gudačima iznosi drugu temu iste grupe, a u 118. taktu piccolo prvu temu prenosi u viši registar. U 133. taktu tema se ritamski varira, a pedalni ton se s prethodnog b

podigne na c. Kad u 139. taktu temu preuzme solo violina, pedalni ton postaje h i nastaje idući akord:

Primjer 4.3.1.f: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, završetak ekspozicije, t. 142-145

Ton fis u ovom je slučaju, kao i na početku skladbe, ponovno disonanca (koja se rješava na gis). Ekspozicija predstavlja, kako je Šostakovič zamislio, idilu jednostavnog života koji je nesvjestan opasnosti¹¹⁵.

Kontrastna epizoda započinje u 149. taktu s tri takta pripreme u *pianissimu* ostinatnog ritma u malom bubnju, koji je najavljen već u trećem taktu stavka. Nakon tišine nastupa nagla promjena tonaliteta teme u gudačima (istovremeno *arco*, *col legno* i *pizzicato*), što predstavlja prekid života ratom. „... Posegnuo je Šostakovič – da bi u prvome stavku *Sedme simfonije* (1941) programno opisao prijeteće približavanje njemačkih invazijskih trupa – za varijacijama na jednostavni *marziale* model u Es-duru, koje se, po povijesnom uzoru na glazbeno kretanje prostorom od Beethovenove *Devete* (1882-1884) do Mahlerove *Treće simfonije*, ali i od Ravelova *La Valse* {*Valcer*}, etapno grade do monumentalne izvanjske gradacije, sve dok simbolički negativno nabijenu koračnicu ne zaustave i ne „razore“ pozitivno usmjerene sile prve teme“¹¹⁶. Građa teme preuzeta je iz operete *Vesela udovica* Franza Lehára, odnosno broja *Da geh' ich zu Maxim*, kojom je Šostakovič portretirao okupatore. Zanimljiva je činjenica da je tu melodiju kasnije iskoristio Béla Bartók u svom Koncertu za orkestar kako bi parodirao Šostakovičevu simfoniju.

¹¹⁵ ibid.

¹¹⁶ Hermann DANUSER, „Glazba i politika u Sovjetskome savezu“, u: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, str. 241.

T-ro

V-ni I *tutti (arco)*
pp secco

V-ni II *col legno*
pp
pizz.

V-le *149 pp*

T-ro

V-ni I

V-ni II

V-le *154*

20

T-ro

V-ni I

V-ni II

V-le *159*

T-ro

V-ni I *pizz.*
pp

V-ni II *pizz.*
pp

V-le *pp*

V-o *pizz.*
pp

C-b. *pizz.*
pp

164

Primjer 4.3.1.g: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, treća tema, t. 149-173

Tema ima dvadeset i jedan takt te se ponavlja dvanaest puta, uz drugačiju instrumentaciju i sve intenzivniju orkestralnu pratnju – na taj način Šostakovič produljuje trajanje djela i naglašava opasnost koju uzrokuju konflikt i borba. Tako vidimo da idući nastup treće teme preuzima flauta uz ostinatnu figuru u dionici violončela. Plošna pratnja *marziale* karaktera omogućava da tematski oblici iz uvoda stavka (br. 23 do 32) poprime herojsko afirmativnu gestu¹¹⁷, što vidimo u primjeru na idućoj stranici. Ovdje se flauti pridružuje piccolo pa flauta preuzima donju tercu, odnosno decimu. Ako se prisjetimo motiva iz uvoda, sjetit ćemo se da isti u prijelazu s drugog na treći takt ima karakterističan skok za kvintu prema gore i zatim malu sekundu dolje. U kontekstu epizode koračnice, motiv se pojavljuje u retrogradnoj inverziji, s još jednom kvintom dodanom na početku, te se izmjenjuje između kontrabasa i violončela.

(Primjer 4.3.1.a)

¹¹⁷ ibid.

The image shows a musical score for measures 189-193. The staves are labeled: Picc., Fl., T- ro, and Archi. The key signature is B-flat major. A box labeled '23' is above the Picc. staff. The Picc. and Fl. parts have a 'pp' dynamic marking. The T- ro part has a 'pp' dynamic marking. The Archi part has a 'pp' dynamic marking and an 'arco' marking. A yellow box highlights a passage in the bass line of the Archi part at measure 192, marked 'arco' and 'pp'.

Primjer 4.3.1.h: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, motivi prve teme uz treću temu, t. 189-193

U 214. taktu motiv pratnje proširen je plesnom figurom, a tema se zrcali između oboe i fagota, čime se dobiva dvostruko produljenje u trajanju.

The image shows a musical score for measures 214-218. The staves are labeled: Ob., Fag., T- ro, V- a., and C- b. The key signature is B-flat major. A box labeled '25' is above the Ob. staff. The Ob. and Fag. parts have a 'p' dynamic marking. The T- ro part has a 'pp' dynamic marking. The V- a. and C- b. parts have a 'p' dynamic marking.

Primjer 4.3.1.i: Sedma simfonija, op. 60, 1. stavak, treća tema, t. 214-218

U 254. taktu pratnji se pridružuje glasovir, a temu preuzimaju trube i tromboni sa sordinama. U novom nastupu teme u 277. taktu pratnja se proširuje tako da sada sudjeluje cijeli gudački korpus uz klavir, a tema se kanonski prenosi iz klarineta u obou i engleski rog i obrnuto. U 298. taktu temu napokon preuzimaju violine, dok se puhači pridružuju pratnji. U 319. taktu temu sviraju svi gudači (osim kontrabasa), klarinet i oboa te se dinamika pojačava. Plesna figura prelazi u gornje dionice, koje su dotad iznosile temu, u 343. taktu, dok basovske

dionice (bas-klarinet, fagot, rog, viola, violončelo i kontrabas) sada imaju tematski materijal. Novi nastup teme preuzima sekcija limenih puhača (bez roga) u 364. taktu, a rastućem orkestralnim zvuku pridružuje se još jedna prateća figura čija je geneza u uvodnoj temi. U 387. taktu temu opet preuzimaju gornje dionice (drveni puhači, violine i viola), a pratnja se mijenja u kromatsko uzlaženje i spuštanje što podsjeća na zujanje sirena i aviona. Takt broj 408 donosi augmentaciju motiva iz četvrtog takta prve teme, dok je tema invazije u sekciji limenih puhača. U 429. taktu tema se varira, a pratnja je svedena na vertikalno pulsiranje ritma koračnice, dok se u 456. taktu napokon ne dogodi promjena pojavom triole, a istu, variranu temu iznose trube i tromboni. U 469. taktu pratnja je svedena na tremolo nagoviještajući opasnost, a tema se kanonski izmjenjuje između limenih puhača i ostalih basovskih dionica. Novi nastup tematskog materijala povjeren je gornjim dionicama gudačkih i puhačkih sekcija, dok napokon u 495. taktu ne nastupi promjena kojom započinje repriza. Provedbeni dio ili bolje rečeno, epizoda, jedan je od prvih primjera koji se pojavljuju kad proučavamo glazbeni sadržaj socijalističkog realizma. Olin Downes, američki kritičar, prozvao je Šostakoviča za klišej od prikazane teme invazije, te je opisao kao temu koja se sastoji od stranice *Bolera* Mauricea Ravela, scene borbe iz poeme *Ein Heldenleben* Richarda Straussa te dodatka vrlo glasne instrumentacije *Rimskih pinija* Ottorina Respighija¹¹⁸. Prema Hermannu Danuseru, monumentalnost takve glazbe očituje se u oblikovanju vremena u kojem se djelo odvija u cjelovito strukturiranim blokovima, a njen izričaj premošćuje jaz između artificijelne i funkcionalne glazbe¹¹⁹. Muzički rečeno, epizoda „invazije“ nalazi se na tradicionalnom mjestu provedbe, a njena je tema kontrastna prethodnim temama što se tiče strukture, raspoloženja i inzistiranja na repetitivima.

Prva se tema u reprizi ne pojavljuje u C-duru, već u c-molu, pri čemu su izostavljena prva dva takta materijala teme; k tome se njena pojava stapa s vrhuncem epizode „invazije” čime se mijenja kontekst nastupa reprize u smislu programskog sadržaja, ali i razbijanja strukture sonatne forme. Pet taktova prije broja 58 priprema se repriza grupe drugih tema (u taktu 540). Posebno je upečatljiva varirana prva tema ove grupe u dionici fagota praćena gudačima i klavirom, kao potpuna suprotnost prethodnoj gradaciji i postignutom orkestralnom *crescendu*. Pojavljuje se u proširenom fis-molu, čime se fis ponovno pojavljuje kao važna strukturna odrednica stavka. U 615. taktu reprizira se potpuna prva tema u originalnom C-duru, a nedugo potom Šostakovič se poigrava mutacijom. U 636. taktu

¹¹⁸ BLICKENSTAFF, op. cit., str. 31.

¹¹⁹ DANUSER, loc. cit.

reprizira se i materijal grupe drugih tema u G-duru koji završava kadencom u C-duru. Karakterističan ritam koračnice najavljuje reminiscenciju na epizodu „invazije” u 663. taktu, iznesenu u C-duru, čime završava prvi stavak.

Drugi je stavak *scherzo*, lirski epizoda gdje se skladatelj prisjeća prošlih radosti u atmosferi sanjarenja i nostalgije. Za razliku od prethodnog stavka, ostali stavci, a posebice srednji, često su zanemarivani u analizama i odbačeni kao pretjerano konvencionalni. Šostakovič nije skladao teme koje su ciklički povezane, no možemo pronaći određene paralele u usporedbi s prvim stavkom, koje zauzvrat pridonose koherentnosti djela¹²⁰, a o kojima će biti riječ kasnije. Stavak započinje u h-molu temom koja se prenosi iz dionice drugih u dionicu prvih violina.

72 Moderato (poco allegretto) $\text{♩} = 96$
senza sord.

Violini II
Violoncelli
Contrabassi

arco senza sord.
arco senza sord.
arco senza sord.

p
p
p

sim.
sim.
sim.

V-ni II
V-c.
C-b.

73 senza sord.

V-ni I
V-ni II
V-c.
C-b.

¹²⁰ BLICKENSTAFF, op. cit., str. 51.

Primjer 4.3.1.j: Sedma simfonija, op. 60, 2. stavak, prva tema prve grupe tema, t. 1-11

Drugu temu iz prve grupe tema donosi oboa u 34. taktu, a u 62. taktu istu preuzima engleski rog.

The image displays two systems of a musical score for the first theme of the second movement of the Seventh Symphony, Op. 60, by Beethoven. The first system (measures 30-38) features the oboe (Ob.) and strings (Archi). The oboe part is marked 'poco riten.' and '76 a tempo', and includes a 'I solo' marking. The strings play a rhythmic accompaniment. The second system (measures 35-38) continues the theme with various articulations and dynamics.

Primjer 4.3.1.k: Sedma simfonija, op. 60, 2. stavak, druga tema prve grupe tema (početak), t. 30-38

Gudači za to vrijeme imaju plesni ritam koji je motivski povezan s prvom temom. Violončela preuzimaju motive teme u 74. taktu, dok klarineti i viole prate plesnim ritmom. Slijedi most gdje violine iznose tematski materijal te se (kao i ranije u 75. taktu) pojavljuje akord es-g-b kao medijanta napuljskog akorda u h-molu. Zatim se ponovi prva tema orkestrirana kao i na početku, ali u *pizzicattu* i s izmijenjenim krajem.

Bez ikakve pripreme u 99. taktu započinje srednji dio stavka u cis-molu praćen skoro cijelo vrijeme istom ponavljajućom figurom – ovdje se vidi formalna poveznica s prethodnim stavkom – analitičari nazivaju to mjesto ciničnim triom¹²¹. Melodiju iznosi *piccolo* klarinet.

Primjer 4.3.1.1: Sedma simfonija, op. 60, 2. stavak, trio, t. 99-110

Ova je epizoda zanimljiva jer se pojavljuje nekoliko karakterističnih motiva koji se mogu opisati kao cinični, šaljivi i optimistični te su tim redosljedom i prikazani u idućem primjeru.

a)

¹²¹ BLICKENSTAFF, op. cit., str. 52.

b)

c)

Truba I, II, Trombon I, II

Primjer 4.3.1.m: Sedma simfonija, op. 60, 2. stavak, cinični motiv, t. 101-105 (a); šaljivi motiv, t. 123-125 (b); optimistični motiv, t. 176-177 (c)

Prikazani se cinični, šaljivi i optimistični motivi isprepliću i neočekivano prekidaju, dočim pratnja, kao i u epizodi „invazije“, doprinosi kontrastu u odnosu na prvi dio stavka te dinamičkom rastu djela. Programski gledano takve upadice predstavljaju prekid minulih radosti, što je povezano sa zbrkom i metežom sukoba, ali i satirizira sâm čin rata¹²².

U 228. taktu razrađuju se motivi prve teme, čime započinje uvod u reprizu. Nakon iznošenja prve teme u violinama, prateća se plesna figura diminiira, orkestralnoj se boji pridružuje harfa, a tematski materijal ima kontrabas. U 280. taktu nastupi druga tema u dionici klarineta uz pratnju gudača; violine u mostu proširuju tonalitet (kao što je bio slučaj u 84. taktu), no ovoga puta akordom e-gis-h kao durskom subdominantom h-mola. Trodijelnost analiziranog stavka jasno je vidljiva u obliku pjesama koje uokviruju trio, a stavak je zaokružen *codom* u kojoj se pojavljuju motivi teme uz pojavu pikardijske terce. Pitanje tona fis u ovom stavku može se svesti na naglašavanje njegove funkcije – kao dominantna h-mola te subdominantna cis-mola u epizodi – čime fis postaje sastavni dio građe melodije.

¹²² ibid.

Trećim stavkom dominira raspoloženje u kojem se slavi život i priroda. Započinje odlomkom koji podsjeća na koral te se naknadno afirmira tonalitet D-dura.

105 Adagio $\text{♩} = 112$

2 Oboi

Corno inglese

Clarinetto piccolo (Es)

2 Clarinetti (A)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

Arpa I

Arpa II

105 Adagio $\text{♩} = 112$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Primjer 4.3.1.n: Sedma simfonija, op. 60, 3. stavak, koralni *ritornello*, t. 1-12

Koral se može shvatiti kao *ritornello*, ali i prikaz kolektivnog, onoga što utjelovljuje karakteristike masovne pjesme, nasuprot individualnom i subjektivnom tonu kojeg pronalazimo u epizodama¹²³. U prvoj takvoj epizodi violine donose melodiju.

¹²³ ibid., str. 53.

Primjer 4.3.1.o: Sedma simfonija, op. 60, 3. stavak, epizoda 1, t. 21-29

U 36. taktu nastupa novi koralni *ritornello*, a u 54. taktu druga epizoda.

Primjer 4.3.1.p: Sedma simfonija, op. 60, 3. stavak, epizoda 2, t. 53-64

Treći nastup koralu u 79. taktu donose klarineti i fagoti. Flauta preuzima melodiju u 105. taktu i iznosi temu treće epizode u E-duru, dok violine i viole sviraju četvrtinski puls kao pratnju.

Primjer 4.3.1.r: Sedma simfonija, op. 60, 3. stavak, epizoda 3, t. 105-117

Nasuprot koralnom *ritornellu* kao prikazu kolektivnog, teme u violinama i flauti predstavljaju lirsku intimnost¹²⁴. U 178. taktu temu iz treće epizode preuzimaju prve violine, a nakon mosta, u 202. taktu iznosi se četvrti *ritornello*, ponovno u D-duru. Slijedi četvrta epizoda koja je u početku identična prvoj, no onda se uvodi punktirani ritam koji najavljuje kontrastni dio u gis-molu, *Moderato risoluto*, sa svojim početkom u 236. taktu. Ovo je ujedno i najdulja epizoda.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the fourth episode of the third movement of the Seventh Symphony, Op. 60, by Beethoven. The score is marked "Moderato risoluto" with a tempo of quarter note = 120. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) and strings. The woodwinds play a melodic line marked "f pesante". The strings play a rhythmic accompaniment marked "f pesante" and "div. in 2". The score includes performance instructions like "senza sord." and "III senza sord." for the clarinet. The page number 121 is visible in the top left corner.

Primjer 4.3.1.s: Sedma simfonija, op. 60, 3. stavak, epizoda pet, t. 236-241

Nova tema prenosi se kroz razne instrumente sa sve iskrivljenijim melodijskim obrascem, a pratnja poprima karakter „invazije“, što se pojačava dodatkom udaraljki. Ovaj dio stavka u cikličkoj je vezi sa sličnim, već opisanim, kontrastnim epizodama iz prethodnih stavaka. Uz glavnu melodiju pojavljuju se i teme iz korala i iz prve epizode u dionici limenih puhača, čime poprimaju novi kontekst i na taj način pomiruju tri različita karaktera. Vrhunac stavka događa se srastanjem teme iz pete epizode i ostalih tema u 322. taktu, nakon čega slijedi rekapitulacija.

¹²⁴ ibid., str. 54.

Truba, trombon

Fagot, tuba, kontrabas

Drveni puhači, udaraljke

Primjer 4.3.1.t: Sedma simfonija, op. 60, vrhunac 3. stavka, t. 322-325

U 358. taktu kreće repriza korala u A-duru, praćena punktiranim ritmom u malom bubnju kao zaostatkom iz prethodne epizode. Šesta epizoda, repriza druge epizode, započinje u 377. taktu povratkom u h-mol, a slijedi ju novi koralni dio. U 429. taktu nastupa repriza treće epizode u originalnom E-duru, a tema je povjerena violi. Sedmo ponavljanje koralne epizode nalazi se u 501. taktu, na što se nastavlja repriza prve epizode. Osmo iznošenje korala označeno je *Adagiom* u 536. taktu te se izdvaja modulacijom u B-dur pa se nakon toga opet reprizira druga epizoda. Posljednje, deveto izlaganje koralnog dijela vraća se u početni D-dur, a stavak završava tritonusom g-cis čime se priprema *attacca* nastup posljednjeg stavka.

Smatra se da četvrti stavak opisuje svijetlu budućnost u kojoj je neprijatelj poražen, a ta se pobjeda može shvatiti i kao pobjeda dobrog nad zlom ili pobjeda razuma koji je nadvladao nepromišljenost¹²⁵. Time Šostakovič objašnjava kako rat ne predstavlja samo uništenje, a posebice ne znači uništenje kulturnih vrijednosti. Ovakav optimističan sadržaj odgovara okolnostima njegova života jer je, skladajući posljednji stavak, napokon bio smješten u privatnom stanu te je iščekivao ujedinjenje sa svojom obitelji. *Allegro non troppo* započinje uvodnom melodijom iznad ležećeg tona g, a u pratnji se gotovo neprimjetno pojavljuju motivi iz prvog stavka kao što je motiv u dionicama violončela i kontrabasa, prikazan na slici. Od tog će se motiva izgraditi tema ovog stavka; međutim, ako promotrimo uvodnu melodiju u violinama, primijetit ćemo neke poveznice s prvom temom iz grupe druge teme prvog stavka (uzlazni tetrakord, smjer kretanja intervala), kao i, kasnije, melodijski obrazac koji podsjeća na treću epizodu iz trećeg stavka. Nakon devedeset taktova uvoda (dakle u 90. taktu) konačno nastupi prva tema u dionici gudača izvirući iz motiva koji se gotovo zlokobno nagovijestio iz uvoda.

¹²⁵ *ibid.*, str. 8

Primjer 4.3.1.u: Sedma simfonija, op. 60, 4. stavak, uvod, t. 15-26

Nastupom teme afirmira se tonalitet c-mola, nakon čega slijedi iscrpna razrada materijala teme uz koju se mogu čuti motivi iz uvoda iskorišteni za kontrapunkt ili građu mostova.

Primjer 4.3.1.v: Sedma simfonija, op. 60, 4. stavak, prva tema, t. 88-96

U 228. taktu pojavljuje se nagoviještaj novog materijala kojeg donose limeni puhači pripremljen razrađenom kadencom u g-molu. Ovaj dio je u kontrastu s karakterom prve teme, ali nema karakteristike samostalne teme; također se isprepliću motivi prethodnog dijela čime se potvrđuje činjenica da se novi materijal ne može nazvati pravom temom. Najistaknutija je razrada triolskog motiva kojeg je Šostakovič najavio već u uvodu (i to iznad znakovitog ležećeg tona d koji je iskorišten u kadenci u g-molu), što je prikazano u primjeru 4.3.1.z.

Primjer 4.3.1.z: Sedma simfonija, op. 60, 4. stavak, uvod, t. 79-87

U 324. taktu drveni puhači iznose augmentiranu temu u kontekstu Es-dura, dok ostatak orkestra podcrtava ritmički variran motiv iz prvog stavka nad pedalnim tonom g, koji na samom kraju postane ges (čime nastaje akord ces-es-ges) te se enharmonijski mijenja u fis (h-dis-fis), kojim se priprema nastup srednjeg dijela. Tu još jednom dolazi do značaja pitanje tona fis kao temelja za oblikovanje strukture djela i nagovještaja promjene. U 347. taktu započinje prijelaz ka srednjem dijelu stavka, što je analogno uvodu u prvi dio stavka. Iskorišteni motivi preuzeti su iz sažimanja motiva pratnje u prethodnoj kadenci, čime taj motiv postaje poveznica na prvu temu iz grupe prve teme drugog stavka (prikazanu na primjeru 4.3.1.i).

Primjer 4.3.1.aa: Sedma simfonija, op. 60, 4. stavak, uvod u srednji dio, t. 347-352

Analogno prethodnim stavcima, razvojni dio označen je promjenom tempa u *Moderato*, odnosno središnja epizoda posljednjeg stavka kontrastno je produljena i ležerna.

Primjer 4.3.1.bb: Sedma simfonija, op. 60, 4. stavak, srednji dio, t. 364-372

Punktirani ritam u motivu kojeg u 370. taktu iznose prve violine i prvi rog predstavlja reminiscenciju na prethodni stavak, odnosno vrhunac prikazan u primjeru 4.3.1.s. Nova, druga tema nije jednostavno prenesena i ponovljena iz jednog instrumenta u drugi kao što je bio slučaj u prvom stavku, već je podvrgnuta ritmičkom variranju i sličnim preobrazbama, a karakterizira je konstantna tonalitetna nestabilnost i promjena. Do oznake 187 u partituri (takt broj 430), postiže se zatišje, a tema je povjerena bas klarinetu i violončelu, odakle se tonska slika nastavlja polagano razvijati.

Promjena se nagoviješta u 487. taktu pojavom triole u engleskom rogu i fagotu pa, nakon iznošenja materijala druge teme u violinama, izrasta varirana, ali vrlo prepoznatljiva prva tema u fis-molu. U 522. taktu pojavljuje se i repriziranje istog materijala u drvenim puhačima, ovoga puta u g-molu. Temu preuzimaju violončela i kontrabasi u a-molu u *forte* dinamici u 544. taktu. Kako se orkestralna slika širi, temu iznosi solo rog u e-molu u 566. taktu, a slijedi i njena augmentacija u basovskim dionicama. Daljnja razrada većinom motiva glave teme izvedena je u kombinaciji s punktiranim ritmom i malom triolom koje pridonose osjećaju tematskog jedinstva. *Coda* nastupa konačnim vraćanjem teme u C-dur u 599. taktu. Inzistiranjem na iznošenju finalne teme kraj poprима dvosmisleno značenje. Neki smatraju da predstavlja prisjećanje na minule nasilne događaje, a drugi u tome vide posljednji otpor prije

nego što prevlada pobjeda¹²⁶. U svakom slučaju, da bi se zvala temom „pobjede“, trebamo ju doživjeti u onom kontekstu kakvo ima finale djela, dok kao takva u provedbi jednostavno nema tu uvjerljivost.

Značajno je i pojavljivanje prve teme iz prvog stavka u 602. taktu, čime dolazi do kulminacije koja se pripremala pojavljivanjem dijelova prijašnjih tema tijekom čitavog stavka, odnosno postiže se cikličko jedinstvo djela. Učinak ovakve vrste citatnosti je taj da tijekom slušanja imamo dojam da su raniji stavci anticipirali materijale iz završnog stavka. Na samom kraju djela svira cijeli orkestralni korpus (primjer je prikazan na idućoj stranici), gdje vidimo posljednji konflikt između male i velike terce. Naposljetku prevlada durski akord kao simbol pobjede nad neprijateljem. Sukob male i velike terce postat će jedna od izraženih stilskih odrednica u idućem djelu kojeg će se analizirati, a to je Deveta simfonija, op. 70.

Što se tiče odrednica stila koje smo imali prilike vidjeti, ponavljanje ideja i motiva u djelu nije toliko banalno i konvencionalno kako se isprva čini, već ima svoju narativnu i dinamičku funkciju. Ono se može svesti na najjednostavnije pitanje jednoga jedinog tona, fis, koji, kako smo vidjeli, ima višestruku funkciju unutar djela. No, ono može biti i način oblikovanja stavaka koji su povezani istim načelom suprotstavljanja kontrastne epizode, koja sadrži militarističke ritmove i ponavljajuće motive, što upućuje na program skladbe. U posljednjem smo stavku vidjeli i primjenu citatnosti kao još jednim od načina unificiranja sadržaja (ali ne na toliko razrađen način na koji su to radili Dvořák ili Berlioz sa svojim djelima koja su u ideji monotematična). Kad se sve ove tehnike uzmu u obzir, osim cikličkog jedinstva, Šostakovič je postigao pomicanje dijalektičkog odnosa između monumentalnosti i intimnosti, te na ta taj način ostavio svoj osobni pečat na djelu.

U travnju 1942. godine za ovo je djelo primio Staljinovu nagradu prve kategorije, a nastavila su pristizati i priznanja iz inozemstva¹²⁷. Zahvaljujući recepciji Sedme simfonije u jeku Drugog svjetskog rata, ne čudi da su Šostakoviča doživljavali upravo onakvog kako je prikazan na naslovnici tjednika *Time* uoči američke premijere opusa 60; kao kulturnu ikonu u borbi protiv totalitarizma.

¹²⁶ *ibid.*, str. 58.

¹²⁷ *FAY*, *op. cit.*, str. 132.

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Clar.
 Cl. p.
 Cl.
 Cl. b.
 Fag.
 C. b.
 Cor.
 Tr. b.
 Tr. a.
 Tuba.
 Timp.
 Tr. - lo.
 Tr. - ro.
 P. - III.
 Casta.
 Tr. b.
 Cor.
 Tr. a.
 Horn.
 [non div.]

Primjer 4.3.1.cc: Sedma simfonija, op. 60, 4. stavak, završetak, t. 616-624



Slika 4.3.1.dd: Šostakovič na naslovnici američkog tjednika *Time*, 20. srpnja 1942. godine

4.3.2. Deveta simfonija

Deveta simfonija u Es-duru, op. 70 predstavlja posljednju u nizu ratnih simfonija Dmitrija Šostakoviča, koji je boraveći u Moskvi nestrpljivo iščekivao povratak u rodni grad, što se napokon i dogodilo kad je posjetio Lenjingrad u listopadu 1944. godine¹²⁸. Međutim, ostao je živjeti u Moskvi do kraja života, uz kraće iznimke. Skladao je djela za klavir okupljena u knjižici *Dječja bilježnica*, op. 69 posvećena njegovoj kćeri Galini, a početkom 1945. godine postao je glavnim urednikom dječjeg glazbenog radio programa¹²⁹. Uoči sovjetske pobjede nad Nacističkom Njemačkom od Šostakoviča se očekivalo da napiše grandioznu simfoniju koja veliča SSSR i stoji uz bok s devetim simfonijama velikih skladatelja kao što su Schubert, Mahler, Beethoven i Bruckner¹³⁰. Šostakovičevi suvremenici potvrdili su da je tijekom 1945. godine radio na velikom djelu koje je uključivalo zbor, soliste i veliki orkestar. Međutim, krajnji je rezultat kraće djelo za manji orkestralni sastav i udaraljke koje, iako je oduševilo publiku, nije oduševilo vlasti prilikom svoje premijere 3. studenog 1945. godine u Lenjingradu pod ravnanjem Jevgenija Mravinskog te je od 1948. bilo zabranjeno kao posljedica druge javne osude. Neki ju sovjetski kritičari na čelu s Izrailom Nestijevim tumače kao izravnu kritiku komunizma jer ne odražava duh sovjetskih naroda, već predstavlja nemilosrdnu šalu i podsmijeh te previše podsjeća na Šostakovičev mladenački, diskreditiran stil. Drugi, poput Leonida Gakkela, u izboru tonaliteta vide poveznicu s temom „invazije“ Sedme simfonije. Kad bi se tako protumačilo, ovo djelo ne bi bilo samo šaljivog karaktera, već kompleksnog u kojem se ushićenje stapa s prikrivenom prijetnjom. Upravo tako smatra Phillip Lenberg koji je uvjeren da je u ovom djelu Šostakovič iskoristio priliku da oslovi pitanje progonjenih židova unutar SSSR-a¹³¹.

Muzikolog Joachim Braun intenzivno je proučavao utjecaj židovske glazbe na Šostakovičevu glazbu, pri čemu ističe Trio za violinu, violončelo i klavir, op. 67 i Koncert za violinu i orkestar, op. 77 kao primjere skladbi s elementima židovske glazbe¹³². Šostakovič je prijateljevao sa skladateljem Mieczysławom Weinbergom i etnomuzikologom Moisejem

¹²⁸ FAY, op. cit., str. 148.

¹²⁹ ibid., str. 149.

¹³⁰ Phillip LENBERG, *Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation*, Las Vegas: University of Nevada, 2016, str. 1.

¹³¹ ibid., str. 16.

¹³² LENBERG, ibid., str. 13.

Beregovskim koji su mu pružili uvid u svoja proučavanja židovskih glazbenih elemenata. Kad je sovjetska vlast počela gledati na Židovski antifašistički odbor kao na prijetnju jer je postao previše moćna zajednica, razvio se antisemitizam koji je kulminirao „Zavjerom liječnika“ 1952. godine – progonom židova sa svih istaknutih položaja, od medicine do umjetnosti¹³³.

Deveta simfonija u Es-duru, op. 70 ima pet stavaka koji u prosjeku traju ukupno dvadeset i pet minuta, a za usporedbu toliko traje samo prvi stavak prethodne, Osme simfonije. Pisana je za manji simfonijski orkestar proširen određenim udaraljka (triangl, mali bubanj, veliki bubanj, činele i tamburin), što može biti i povezano s činjenicom da se u vrijeme nastanka ovog djela Šostakovič intenzivno posvetio skladanju dječje, ali i komorne glazbe. U prilog tomu ide i činjenica da Deveti gudački kvartet, iako završen 1964. godine, sa istoimenom simfonijom dijeli mnoge sličnosti: jednak broj stavaka, sličnu duljinu trajanja, korespondirajući karakter i tempo, isti tonalitet¹³⁴. Simfonije je utjelovljenje klasičnog stila, što ćemo najbolje vidjeti u prvom stavku gdje ekspozicija sonatnog oblika sadrži i neizostavne znakove ponavljanja.

Prvi stavak *Allegro* ima klasičan sonatni oblik. Unatoč istaknutim obilježjima socijalističkog realizma te uporabi herojskog tonaliteta, Es-dura (čije je „junaštvo“ u glazbi prikazivano već od Beethovenove Treće simfonije), Deveta simfonija obiluje ustrajnim motivima tipičnima za vojnu glazbu koji ne zvuče uvjerljivo što je možda najviše uzrokovalo nezadovoljstvo Partije. Već na samom početku Es-dur postaje nestabilan uvođenjem tona ges u četvrtom taktu, odmah nakon iznošenja prve teme u violinama, što Lenberg tumači kao dvosmislenost između herojskih očekivanja i realnosti, a koje je prikazano u sukobu velike i male terce¹³⁵.



Primjer 4.3.2.a: Deveta simfonija, op. 70, 1. stavak, prva tema, t. 1-8

¹³³ *ibid.*, str. 16.

¹³⁴ David HURWITZ, *Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual*, New Jersey: Amadeus Press, 2006, str. 108.

¹³⁵ LENBERG, *loc. cit.*, str. 19.

Šostakovič je frigijski pomak podigao na novu razinu u drugoj temi iz grupe prve teme na način da je uveo frigijski modus naglašen metričkom promjenom. Oboa u 16. taktu iznosi temu gdje se pojavljuje nekoliko obilježja židovskog glazbenog stila; uključujući spomenuti frigijski modus te naglu promjenu mjere usred iznošenja tematskog materijala. Lenberg u svojoj disertaciji povezuje pojavu frigijskog ili varijante frigijskog modusa sa naglim metričkim promjenama, motivskim gestama ili sličnim kontrastima dinamike i agogike djela¹³⁶.



Primjer 4.3.2.b: Deveta simfonija, op. 70, 1. stavak, druga tema prve grupe tema, t. 16-22

Odnos tonaliteta tema je klasičan pa se tako u 45. taktu na kraju prve teme iz grupe prve teme nadovezuje druga tema u B-duru. Dionica trombona ovdje ima istaknutu ulogu jer simbolički poprima funkciju govornika koji se ističe u masi, a piccolo, koji je u kontrastnom visokom registru, bi se mogao odnositi na navodno piskutav glas Staljina¹³⁷.

Allegro ♩ = 132

Primjer 4.3.2.c: Deveta simfonija, op. 70, 1. stavak, druga tema, t. 45-55

Upadima trombona materijal druge teme kao da se svakim novim nastupom pokušava ponovno nametnuti, a zatim se ponovi cijela ekspozicija. Provedba započinje u 86. taktu nastupom prve teme iz prve grupe tema u Ges-duru, čime se nadovezuje na ges iz četvrtog

¹³⁶ ibid., str. 19.

¹³⁷ ibid., str. 22.

takta ovog stavka, ali u intervalskoj inverziji i augmentaciji glave teme. Ista se tema prenosi u raznim tonalitetima (Ges-dur, h-mol, A-dur), a drugi dio teme posebno je maštovito iskorišten za građu prijelaza. U 128. taktu provodi se materijal druge teme u dionicama drvenih puhača s vrlo naglašenim ritamskim uzorkom u maniri jamske stope, nakon čega slijedi tematski materijal u basovskoj sekciji (fagoti, rogovi, viole, violončela i kontrabasi) prekinut modalnom epizodom. U 155. taktu prva tema ovog stavka ponovno nastupa u početnom Es-duru, čime započinje repriza. Potom slijede varijante druge teme iz grupe prve teme koje se izmjenjuju između dionica fagota i prvih violina s gestama iz druge teme u obliku znakovite kvarte u dionici trombona. U 184. taktu javlja se repriza druge teme čija je melodija prepuštena violini solo te time gubi na snazi u odnosu na nastup u ekspoziciji – ovo se u semantičkom smislu može protumačiti kao Šostakovičevo izrugivanje vlastima. U 213. taktu klarinet solo zamjenjuje violinu, ali s materijalom prve teme iz grupe prve teme. Nakon niza *staccato* tonova u 232. taktu nastupa *Coda* sa sinkopiranim motivom druge teme, a pojavljuje se i motiv u frigijskom modusu.

[Allegro $\text{♩} = 132$]

27 *tr* tr

cresc. *f cresc.*

oboes, clarinets, bassoons, strings Trombone solo

cresc. *f cresc.*

Primjer 4.3.2.d: Deveta simfonija, op. 70, 1. stavak, frigijski motiv, t. 342-347

Posljednja četiri takta stavka (347-350) sadržavaju *tutti* finalnu kadencu u Es-duru s motivom prve teme u dionici trube. Lenberg¹³⁸ prvu temu doživljava kao da Šostakovič govori jedno, a radi drugo (odnosno da se poigrava sa jukstapozicijama molske i durske terce), dok druga tema naviješta vojnu silu isprekidanu nastupima frigijskog modusa, koji simbolizira progonjene židove. U kontekstu stavka, frigijski pomak i modus predstavljaju

¹³⁸ *ibid.*, str. 28.

svojevrsno strano tijelo koje je suprotstavljeno nametanjem tematskih motiva, a mi možemo samo pretpostavljati o njihovom mogućem izvanglazbenom značenju.

U drugom stavku Devete simfonije Šostakovič se osvrće na stvaralaštvo Čajkovskog, točnije na glazbu za balet. Uporaba referenci na djela velikana ruske glazbe jedna je od tipičnih manira socijalističkog realizma. Kod Šostakoviča valcer, simbol austro-germanskog plemstva, poprima novo značenje svojim nepravilnim frazama u mješovitoj mjeri¹³⁹. Stavak *Moderato* je u h-molu koji je u odnosu na frigijski modus za kvartu niže. U usporedbi s prvom temom prvog stavka, i u drugom stavku na istom mjestu u 4. taktu nailazimo na neke promjene; promjenu mjere i promjenu stabilnosti tonaliteta pri čemu se pojavljuju tonovi f i c, svojevrsni ostatci iz frigijskog modusa.

Primjer 4.3.2.e: Deveta simfonija, op. 70, 2. stavak, tema valcera, t. 1-10

Tema valcera provodi se kroz dionice klarineta, flaute i fagota, a u 99. taktu napokon zasviraju i gudači donoseći novi motiv, retoričku figuru anadiplozu (koja se u glazbi manifestira kao ponavljanje kraja fraze na početku nove fraze) čime započinje drugi dio stavka. Uz anadiplozu izviru motivi teme valcera koju, uz violine, podržavaju francuski rogovi; izmjenjuju se e-mol, d-mol, g-mol te je općenito slika tonaliteta nestabilna. U 160. taktu violine iznose motiv koji neodoljivo podsjeća na figuru druge teme iz grupe prve teme, a osmerotaktna fraza iz primjera 4.3.2.f ponavlja se za veliku sekundu niže.

¹³⁹ *ibid.*, str. 29.

Primjer 4.3.2.f: Deveta simfonija, op. 70, 2. stavak, most, t. 160-167

U 176. taktu započinje treći dio gdje flauta solo iznosi tematski materijal u početnom h-molu, ali s izostavljenom tercom kako bi zazvučao molski napuljski čime se Šostakovič poigrava sa slušnim dojmom. U 210. taktu figura anadiploza donosi mutaciju koja kulminira četverotaktnom kadencom u H-duru, a na to se nastavlja razrada motiva druge teme iz grupe prve teme prethodnog stavka (prvo u dionici prvih violina, zatim je preuzimaju violončela). U 260. taktu započinje *Coda* u h-molu s izraženim modalnim prizvukom (jer nema jasne kadence s dominantom koja ima povišen VII. stupanj), a sukobe se molska i pikardijska terca. Posljednji put tema prelazi u najviši registar piccolo flaute u 286. taktu. Nestabilnost ovoga stavka prema Lenbergu proizlazi iz Šostakovičeva htijenja da dočara umjetnikovu patnju u okovima socijalističkog realizma¹⁴⁰.

Treći stavak *Presto* ima živahan ugođaj *scherza*, te, kao što je bio slučaj s prethodna dva takta, G-dur ustupa mjesto g-molu u četvrtom taktu stavka nagoviještajući enigmatsku promjenu.

Primjer 4.3.2.g: Deveta simfonija, op. 70, 3. stavak, početak prve teme, t. 1-4

¹⁴⁰ *ibid.*, str. 32.

Temu čini osmerotaktna fraza s intervalskom inverzijom glave teme prethodnog stavka, koja se ponovi u dionicama flaute i piccola, a klarineti i fagoti nastavljaju s pratnjom. Slijede je ponovljena velika rečenica te razrada materijala koji svoj intervalski nukleus temelji na drugom dvotaktu teme valcera iz drugog stavka (primjer 4.3.2.h). Tema ponovno nastupi u 50. taktu u gudačima, a zatim se razrađuje materijal teme valcera (primjerice, u dionici flaute pojavljuje se u retrogradnoj inverziji). Truba u 70. taktu donosi novu temu u fis-molu s karakteristikama velike periode (primjer 4.3.2.i).

The image shows a musical score for the first system of Example 4.3.2.h. It includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trumpet (Truba). The woodwinds play a melodic line, with the Oboe part highlighted by an orange box. The strings (Archi) provide accompaniment with a rhythmic pattern. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Primjer 4.3.2.h: Deveta simfonija, op. 70, 3. stavak, most, t. 34-38

The image shows a musical score for the second system of Example 4.3.2.i, featuring the Trumpet in B (Truba in B). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff shows a melodic line with various dynamics and articulations, including accents and slurs. The second staff shows a continuation of the melodic line, ending with a double bar line.

Primjer 4.3.2.i: Deveta simfonija, op. 70, 3. stavak, druga tema, t. 70-78

Nakon razrade druge teme u dubokom registru, u 98. taktu začujemo ponovno prvu temu u kontrastno visokom registru drvenih puhača. Nakon podužeg mosta u kojem se pojavljuje materijal teme valcera iz prethodnog stavka (kao i u prošlom prijelazu), najednom u 139. taktu gotovo manično razigran stavak naglo usporava i mijenja karakter. Stavak završava intervalskim skokom $h - f^{141}$ čime se priprema *attacca* nastup idućeg stavka.

Četvrti stavak *Largo* započinje u b-molu, ali tonalitetni dojam prestaje biti uvjerljiv već u 5. taktu stavka. Idući akord, a-c-f, gubi funkciju dominante dok istovremeno poprima novi značaj kao ležeći akord te je praćen znakovitim udarcem činela.

Primjer 4.3.2.j: Deveta simfonija, op. 70, 4. stavak, uvod, t. 1-9

Izdržavanjem i stišavanjem prvog obrata kvintakorda slušatelj dobiva dojam zastoja nakon *fortissimo* uvoda limenih puhača, koji je referenca na *Katakombe* Musorgskog (osmi stavak *Slika s izložbe*) u orkestraciji Mihaela Tušmalova¹⁴² s kojom je Šostavokič bio upoznat¹⁴³.

¹⁴¹ Stilska karakteristika Šostakoviča – vidjeli smo da u Sedmoj simfoniji treći stavak također završava tritonusom (g-cis).

¹⁴² (1861. – 1896.), ruski (gruzijski) dirigent

¹⁴³ LENBERG, *ibid.*, str. 35.

[Largo]

sf

tutti
+veliki bubanj
tam-tam

fagoti
niži registar limenih puhača
timpani
gudači

Primjer 4.3.2.k: orkestralna redukcija orkestracije *Katakombi* Tušmalova

Sekstakord će tijekom stavka poprimiti značajnu ulogu kao pratnja temi. Izdržani akordi koji služe kao gradivni element skladbe nisu nešto novo kod Šostakoviča; već u drugom stavku Drugog gudačkog kvarteta pronalazimo melodiju sličniju deklamaciji ili lamentu koja lebdi nad paraliziranom harmonijom¹⁴⁴.

Adagio ♩ = 66-76

f espr. *molto espr.* *molto tenuto*

A

ff > pp

Primjer 4.3.2.l: Drugi gudački kvartet u A-duru, op. 68, 2. stavak *Adagio*

Solo fagot u 10. taktu 4. stavka Devete simfonije iznosi temu, naricaljku s obilježjem recitativnosti, postavljenom iznad izdržanih sekstakorada. Takvu je tehniku muzikolog Joachim Braun nazvao poglazbljeni govor¹⁴⁵ (engl. *musicalised speech*) koji možemo opisati kao recitativnu, deklamativnu melodiju, a karakteriziraju je izražajne promjene dinamike i nestabilan osjećaj metra dok je u pratnji izdržan ležeći akord¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *ibid.*, str. 33.

¹⁴⁵ prijevod autorice

¹⁴⁶ Joachim BRAUN, „Writing about Shostakovich“, *DSCH Journal*, br. 32 (2010), str. 18.

Primjer 4.3.2.m: Deveta simfonija, op. 70, 4. stavak, tema, t. 10-11

Melodija fagota solo, odnosno monolog koji čujemo upućuje na kadiš, židovsku molitvu ožalošćenih¹⁴⁷. Ponešto izmijenjena fraza ponovi se za tercu više, a slijedi je jedanaest taktova uvoda na *attacca* nastup posljednjeg stavka. Lenberg opisuje ovaj stavak kao prikaz atmosfere židovske zajednice u SSSR-u koja se suočila s konstantnim napadima, te zapanjena i nemoćna tiho progovara o svojoj patnji¹⁴⁸. Takva upotreba dijegeze kao neposrednog obraćanja predstavlja ključ za razumijevanje cijelog djela, a u kontekstu skladbe donosi ugođaj svečanosti nakon lakoće i živahnosti prethodnog, trećeg stavka.

Peti stavak *Allegretto* napisan je, kao i prvi, u Es-duru; međutim tonalitet je proširen i nestabilan te se izbjegavaju tonalitetne datosti poput dominante ili jasne tonike. Temu iznosi fagot uz pratnju u gudačima koji donose obrise akorada u *staccatu*, a oblikovana je kao niz korespondirajućih malih rečenica s obilježjima periodičnosti označenih u primjeru kao A1, B1, A2, B2 i A3 (ili A1’).

Primjer 4.3.2.n: Deveta simfonija, op. 70, 5. stavak, prva tema, t. 1-24

¹⁴⁷ *ibid.*, str. 36.

¹⁴⁸ *ibid.*

Tema se ponovi u prvim violinama, dok ostali gudači i dalje iznose *staccato* pratnju. Mala izmjena kraja teme konačno zazvuči kao kadenca u Es-duru, no odmah potom nastupi druga tema u oboi u kontrastom *legatu*, ali s istom pratećom figurom koju ovog puta preuzimaju klarineti. Na malu periodu (A1) nadovezuje se ponovljena fraza izgrađena od materijala iz periode (A2), a u drugoj ponovljenoj frazi materijal se razrađuje do najsitnijeg motiva (aI, aI'...) te je sve zaokruženo završnom malom rečenicom.



Slika 4.3.2.o: Deveta simfonija, op. 70, 5. stavak, druga tema, t. 46-66

Prva i druga tema su u inverziji kad se promatra smjer kretanja teme, ali unatoč kontrastnom karakteru (*staccato* – *legato*) ostavljaju dojam povezanosti zbog motiva male triole i osmingskog kretanja. Druga se tema ponovi uz promjenu orkestracije gdje se pridružuju flauta i dodanih šest taktova proširenja. Zatim nastupa prva tema, također u dionici drvenih puhača, ali s izmijenjenim krajem čime se priprema nastup treće teme u c-molu u 117. taktu. Ta je tema analogna drugoj temi (odnosno trećoj po redu) iz prvog stavka ako promatramo karakteristike poput ponavljanog tona ili smjera kretanja, kao i ugođaja marša.



Primjer 4.3.2.p: Deveta simfonija, op. 70, 5. stavak, treća tema, t. 117-132

Glava ove teme se ponovi, zatim slijedi razrada motiva prve teme (šesnaestinska triola) te fanfarni motivi u dionicama limenih puhača, a nakratko se začuje i glava treće teme. U 161. taktu violončela i kontrabasi iznose prvu temu u frigijskom modusu dok timpani i rogovi imaju pedalni ton c kao reminiscenciju na izdržani c iz prvog nastupa teme u fagotu. Dok violončela i kontrabasi završavaju s iznošenjem teme, u klarinetima se naslojava treća tema koja je ulančana novim nastupom u oboi. To se ponovi iznad pedalnog tona e, a zatim tona fis na kojem se Šostakovič dugo zadržava uz stalne promjene mjera čime se unosi metrička nestabilnost. U 221. taktu dolazi do kulminacije; violine i viole iznose treću temu, a fagoti, violončela i kontrabasi podržavaju istom pratećom figurom s početka djela. Međutim, u pratnji se nalazi ton e koji je oprečan tonu es u temi, što je popraćeno neprestanim promjenama metra. Tempo se naglo ubrzava u 235. taktu koji ima oznaku *Pochissimo animato* gdje oboe i klarineti donose materijal prve teme (uz dodatak šesnaestinskog kretanja). Slijedi i materijal druge teme u violinama, također diminuiran na šesnaestinke, a metar se razbija faznim pomakom teške i lake dobe u pratnji, sve to u *ritardandu* i orkestralnom *crescendu*. Cijeli orkestar svira dok je materijal prve teme u dionicama fagota, trombona, tube i kontrabasa (u originalnom tonalitetu) te potom dionice prvih violina i drvenih puhača, osim fagota, iznose treću temu (najprije u As-duru, zatim u H-duru). Posljednja promjena tempa u 336. taktu, *Allegro*, donosi ponovno prvu temu koja se pojavljuje u dijalogu između gudačke sekcije i sekcije drvenih puhača.

The image shows a musical score for the final four measures of the fifth movement of Shostakovich's Symphony No. 7. The score is in 2/4 time and features four staves: strings, tutti winds, brass, and a solo woodwind (Suo). The strings and winds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and solo woodwind play a melodic line. Dynamics include ff (fortissimo) and pizz. (pizzicato).

Primjer 4.3.2.r: Deveta simfonija, op. 70, 5. stavak, završetak, posljednja četiri takta

Posljednji dio stavka podsjeća na vojnički marš ubačen u formu sonatnog ronda. Vrlo kratka *Coda* iznosi tematske materijale, također provodeći maniru dijaloga, a na samom kraju (prikazanom na primjeru 4.3.2.r) pojavljuje se obris frigijske ljestvice čime Šostakovič zaokružuje djelo u cjelinu.

Ovom je simfonijom Šostakovič prikazao „simfonizam“, za kojeg su ga sovjetske vlasti ranije hvalile, u kontekstu šale i parodije, i to ne samo koristeći manji orkestralni sastav i kraće trajanje djela. Umjesto očekivanih dramatičnih glazbenih izraza, skladao je zaigrane vojničke te kontrastne melodiozne teme s obilježjima židovskog glazbenog stila. Neka od tih obilježja su frigijska ljestvica i poglazbljeni govor koji predstavlja melodiju sličnu deklamaciji ili lamentu koja lebdi nad paraliziranom harmonijom, a praćena je izražajnim promjenama dinamike i nestabilnim osjećajem metra. Židovski glazbeni stil često sadrži nepodudaranje melodije i metra što vidimo na primjeru jampske stope ili faznog pomaka teške i lake dobe te promjene mjere, često usred iznošenja teme. Sve možemo pronaći analizom tema Šostakovičeve Devete simfonije. Neki analitičari u ovoj simfoniji čuju i židovski izričaj smijanja kroz suze (tzv. *frejlah*, odnosno *freylach*)¹⁴⁹.

U usporedbi sa stilskim odrednicama Sedme simfonije, neke su stvari jasne na prvi pogled: kontrast u duljini trajanja te ratna tematika. Frigijski pomak i frigijska ljestvica imaju važnu ulogu u oblikovanju forme, kao što je to za Sedmu simfoniju bio ton fis. Cikličko se jedinstvo u ovoj simfoniji ostvaruje povezivanjem glavnih tema gdje u četvrtom taktu svake od njih možemo očekivati glazbeno „strano tijelo“, a usred stavaka možemo prepoznati motive prijašnjih stavaka (kao što je slučaj na primjeru 4.3.2.h). Da zaključimo, ovim je djelom Šostakovič na svoj kreativan način pružio suosjećanje židovskoj zajednici u totalitarnoj Staljinovoj državi, ali i pokazao svoj cinični stav prema slavlju vojne pobjede SSSR-a, što će mu vlasti najviše zamjeriti prilikom druge javne osude 1948. godine.

¹⁴⁹ *ibid.*, str. 38.

4.3.3. Osmi gudački kvartet

Šostakovič je u srpnju 1960. boravio u Istočnoj Njemačkoj gdje se odmarao i radio na partituri za film Lea Arnštama. Međutim, nakon što je svjedočio posljedicama razaranja prilikom razgledavanja Dresdena, u samo tri dana napisao je i dovršio Osmi gudački kvartet. Premijera Osmog gudačkog kvarteta u c-molu, op. 110 bila je 2. listopada 1960. u Lenjingradu i doživjela je velik uspjeh koji je djelu, prema nekima, osigurao najveću popularnost u odnosu na kvartete drugih skladatelja dvadesetog stoljeća, a o popularnosti najbolje govori činjenica da danas postoji preko deset aranžmana ovog kvarteta drugih autora¹⁵⁰. Izravnu komunikativnost ovog djela možemo pripisati koheziji i ekspresivnosti djela, ali i impliciranoj programnosti; s jedne strane tu je Šostakovičeva reakcija na Drugi svjetski rat, a s druge strane njegove osobne traume. Obje pozadine mogu biti opravdane i otkrivene analizom djela. „... Osmi kvartet je, ako ništa drugo, 'o' stanju same glazbe – o odnosu glazbe prema životu i težnji ka slobodi koje ono simbolizira“¹⁵¹. Posveta „Žrtvama fašizma i rata“ ne nalazi se u rukopisu niti na prvom notnom izdanju, već se pojavila na programu povodom moskovske premijere nakon objavljivanja intervjua sa skladateljem. S druge strane, mnogi su analitičari ovo djelo protumačili kao ogorčenu retrospektivu skladateljeve oštećene karijere, a uvjerenje da je kvartet ustvari rekvijem posvećen samome sebi proširilo se nakon što se izvelo na skladateljevom sprovodu¹⁵².

Osmi gudački kvartet djelo je u kojem pronalazimo autocitatnost te možda najznamenitije autorov anagramski potpis DSCH (dakle, prema njegovim inicijalima) koji se u notnom tekstu pojavljuje kao tonovi d-es-c-h. Prvo očito pojavljivanje motiva DSCH pronalazimo u Desetoj simfoniji u e-molu, op. 93, nekoliko godina nakon Šostakovičeva posjeta festivalu u Leipzigu povodom 200. obljetnice Bachove smrti gdje se susreo s Bachovim glazbenim monogramom BACH u finalu *Umijeća fuge*¹⁵³. Nakon simfonije, motiv DSCH pojavljuje se još u Osmom kvartetu te u opusu 123, pjesmi za bas i klavir *Predgovor za Potpunu zbirku mojih djela i kratko razmišljanje o ovom predgovoru* (1966.), gdje se u potonjem pojavljuju i motivi SSSR i RSFSR (Ruska Sovjetska Federativna Socijalistička

¹⁵⁰ David FANNING, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004, str. 2.

¹⁵¹ *ibid.*, str. 3.

¹⁵² *ibid.*, str. 14.

¹⁵³ *ibid.*, str. 34.

Republika, pri čemu je R=re=ton d). Na prikazanoj slici vidimo motiv DSCH, ali i motiv Mitjenka (koji dobio naziv po navodnom Šostakovičevom nadimku), karakterističan po dugoj noti koja slijedi nakon dvije kratke i također se smatra autorovim potpisom.

[Allegretto ♩ = 138]

Primjer 4.3.3.a: Deseta simfonija, op. 93, 3. stavak, druga tema, motiv

Osmi gudački kvartet, op. 110 ima pet stavaka, svi su skladani u molu te su čak tri stavka *Largo* što nagoviješta ekspresivnu težinu djela. Prvi stavak je *Largo*, spori stavak (takav početak ima i Šesta simfonija) i nema tipičan tradicionalni oblik, no može ga se podijeliti u šest dijelova omeđenih motivom DSCH. Pa ipak, slušanjem se dobiva dojam trodijelnosti, a čak se i srednji dio može podijeliti na tri uzastopna *ariosa*. Prvi dio započinje imitacijom čija je glava teme upravo motiv monograma, DSCH, prikazana na slici na idućoj stranici. Permutacijom notnih visina motiva DSCH dobit ćemo prve četiri note Bachove Fuge u cis-molu iz prvog sveska zbirke *Dobro ugođeni klavir*, no transponirane za malu sekundu. Možemo pronaći aluzije i na Beethovenove opuse 131 i 132; ti kvarteti također započinju fugatom sličnog karaktera. Primjeri za navedene aluzije nalaze se na slici 4.3.3.d. Kao što vidimo, imitacija se ne razvija u pravu fugu te se motiv pojavljuje harmoniziran u 23. taktu, čime obilježava kraj prvog dijela.

I

Largo $\text{♩} = 63$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

11

Primjer 4.3.3.b: Osmi gudački kvartet, op. 110, 1. stavak, t. 1-19

U 16. taktu pojavljuje se augmentirani motiv iz uvodnih taktova Šostakovičeve Prve simfonije¹⁵⁴ označen u dionici druge violine. Vidimo na gornjem primjeru da druga violina u 15. taktu započinje sa iznošenjem motiva DSCH, ali nedostaje zadnji ton jer se čini kao da se Šostakovič usred pisanja predomislio i umjesto toga ubacio citat na svoje proslavljeno djelo.

Allegretto $\text{♩} = 152$

tr.

p

bn.

p

Primjer 4.3.3.c: početak Prve simfonije, op. 10

¹⁵⁴ ibid., str. 57.

a) **Largo** $\text{♩} = 63$

b)

c) **Adagio ma non troppo e molto espressivo**

d) **Assai sostenuto**

Primjer 4.3.3.d: usporedba početka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a), Bachove Fuge u cis-molu (b), Beethovenova Gudačkog kvarteta u cis-molu, op. 131 (c) i Beethovenova Gudačkog kvarteta u a-molu, op. 132 (d)

Drugi dio započinje melodijom u dionici prve violine iznad zadržane pedalne kvinte, što smo u prošlom poglavlju nazvali deklamacijom ili lamentom, odnosno tehnikom poglazbljenog govora kojom se postiže lirski, tmuran ugođaj (primjer 4.3.3.e na idućoj stranici). Zbog svojih karakteristika taj se dio može nazvati *ariosom*.

The image shows a musical score for an eight-string quartet, measures 20-40. The score is in 3/4 time and features a descending scale of seven equal intervals. A blue box highlights a specific melodic phrase in the first staff. Dynamics include *mf espress.*, *f dim.*, and *pp*. A second ending bracket is shown at the end of the first system.

Slika 4.3.3.e: Osmi gudački kvartet, op. 110, 1. stavak, t. 20-40

Ovdje također pronalazimo aluziju na drugu temu prvog stavka Šeste simfonije P. I. Čajkovskog, što je uspoređeno na primjeru 4.3.3.f. na idućoj stranici. Obje teme započinju silaznim nizom od sedam tonova jednakog trajanja, nakon kojih slijedi zastoj na noti s točkom. Na primjeru je naznačen i karakterističan kadencni motiv koji će se pojavljivati u kasnijim staccima. *Arioso* se prekida novim iznošenjem motiva DSCH u dionici violončela, kada se provodi materijal mosta s istaknutim motivom građenim kao daktil (stopa koju čine jedan naglašeni i dva nenaglašena, odnosno jedan dugi i dva kratka sloga). Daktil nadalje postaje dio pratnje u dionici druge violine, dok viola i violončelo izdržavaju pedalni ton c. Taj je dio prikazan na primjeru 4.3.3.g, gdje je uspoređen sa ulomkom iz Šostakovičeve Pete simfonije u d-molu, op. 47. Navedena aluzija može se opravdati intervalskim smjerom melodije u dionici prve violine te repetirajućim obrascem u pratnji druge violine, pri čemu se na početku iznosi isti interval (čista kvarta). U 79. taktu ponovno začujemo harmonizirani blok motiva DSCH koji naznačava promjenu. Novi *arioso* iznosi violončelo koji parafrazira melodiju violine (s početkom u 28. taktu), a ostale dionice dobivaju veću samostalnost, čime se postiže veća pokretljivost stavka.

a) [Largo $\text{♩} = 63$]

[cf. 43¹⁻², 53⁴⁻⁷, Exx. 3.14, 3.20]

pp

b) [Andante $\text{♩} = 69$]

teneramente, molto cantabile, con espressione

incalzando

b. 89

p

mp *pp*

mp *pp* *mf*

ritenuto

mf *f* *p*

p *mf* *pp*

Slika 4.3.3.f: usporedba Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i druge teme prvog stavka Šeste simfonije P. I. Čajkovskog (b)

U 104. taktu motiv DSCH iznose sve dionice, osim viole, što nas podsjeća na sličnu situaciju u 11. taktu te predosjećamo zaokruživanje forme repriziranjem koje donosi kraj stavka. Motiv iz Prve simfonije reprizira se jednako kao i na početku, no nastavlja se razrađivati u dijalogu između dviju violina. Stavak završava kadencom u kojoj ponovno čujemo motiv daktila – i to ne bez razloga, jer se isti koristi kao geneza teme drugog stavka, čime se postiže tematsko jedinstvo djela (prikazano na primjeru 4.3.3.h). Razlika je u tome što se daktil iz prvog stavka sa čiste kvarte smanjio na interval male terce u drugom stavku.

a) [Largo ♩ = 63]

b) [Moderato ♩ = 76]

Primjer 4.3.3.g: usporedba Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i prve teme prvog stavka Pete simfonije, op. 47 (b)

[Largo ♩ = 63]

Allegro molto ♩ = 120

Primjer 4.3.3.h: evolucija motiva daktila Osmog gudačkog kvarteta, op. 110

Drugi stavak se, nakon *Larga* prvog stavka, doima kao početak skladbe nakon sporog uvoda. *Allegro molto* krajnja je suprotnost prethodnom stavku sa svojom ritmički motoričnom strukturom i glasnom dinamikom te sažima ekspresiju Šostakovičeva militarističkog *scherza*¹⁵⁵. Sličnu strukturu pronalazimo u trećem stavku Šostakovičeve Osme simfonije u c-molu, op. 65, što vidimo na primjeru iduće usporedbe.

a) **Allegro molto** $\text{♩} = 120$

b) **Allegro non troppo** $\text{♩} = 152$

b. 17

Primjer 4.3.3.i: usporedba Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i trećeg stavka Osme simfonije, op. 65

Forma stavka je dvostruki *scherzo* s triom, pri čemu se izostavlja treće iznošenje *scherza*. Analogno prvom stavku, i ovdje će dijelovi stavka biti omeđeni pojavom motiva

¹⁵⁵ ibid., str. 70.

DSCH. Ustvari, kada promotrimo osam taktova teme drugog stavka, primijetit ćemo da je istaknuto obilježje DSCH, koje čini intervalski okvir od smanjene kvarte, zapravo prisutno i u melodiji; na taj se način spajaju motivi DSCH i daktil.

Primjer 4.3.3.j: Osmi gudački kvartet, op. 110, 2. stavak, početak, t. 1-12

U 5. taktu, gdje Šostakovič uvodi kromatsko kretanje, dolazi do eliminacije karakterističnosti tematskog materijala, čime proces „dehumanizacije“ postaje dinamičan¹⁵⁶. To znači da se gubljenje karakterističnosti teme može prenijeti i na vanjsko značenje koje upućuje na iščezavanje osobina koje čovjeka čine čovjekom, a upravo je ta kriza identiteta zahvatila Šostakoviča tijekom pisanja Osmog kvarteta¹⁵⁷.

Potom se nakratko vraćaju prva četiri takta teme te dalje ritam daktila s kromatskim elementima, a u 26. taktu ponovno začujemo temu. Slijedi motoričko kretanje koje se natječe s daktilom te se prenosi iz donjih u gornje dionice u 58. taktu. Jedanaest taktova kasnije kanonski se provodi motiv DSCH u dionicama violina, naznačujući promjenu i skorašnji nastup drugog *scherza*. Tematski materijal tada iznosi viola praćena naglašenim akordima (*sfff*) u dionici violončela, transponiranu za malu sekstu niže i nad ležećim tonom fis, dok istu ponovno ne preuzme violina u 95. taktu. U 108. taktu violončelo ponovno uvodi motiv

¹⁵⁶ *ibid.*, str. 75.

¹⁵⁷ Prisjetimo se, žena mu je umrla 1954. godine, majka godinu nakon, drugi brak s Magaritom Kainovom bio je kratkog vijeka (1956. – 1959.). Dijagnosticiran mu je poliomijelitis i od 1958. započeo je s liječenjem bolesti, a uz privatne probleme borio se i sa samim sobom nakon učlanjenja u komunističku Partiju 1960. godine.

monograma te znamo da se sprema nastup trija, a ležeći ton fis tada preuzima prva violina gdje postaje dio melodije. Ta je melodija preuzeta iz Šostakovičeva opusa 67, Drugog klavirskog trija u e-molu te se uklapa u opus 110 zahvaljujući sličnosti sa Šostakovičevim glazbenim motom, ali i motivima sa židovskim plesom (op. 67 pojavio se istovremeno kad i otkriće o postojanju nacističkih koncentracijskih logora, zbog čega je postao simbol židovske patnje)¹⁵⁸. U kontekstu ovog djela, akordi su od vertikalnih postali *arpeggio*, čime se nastavlja pokretljivost stavka.

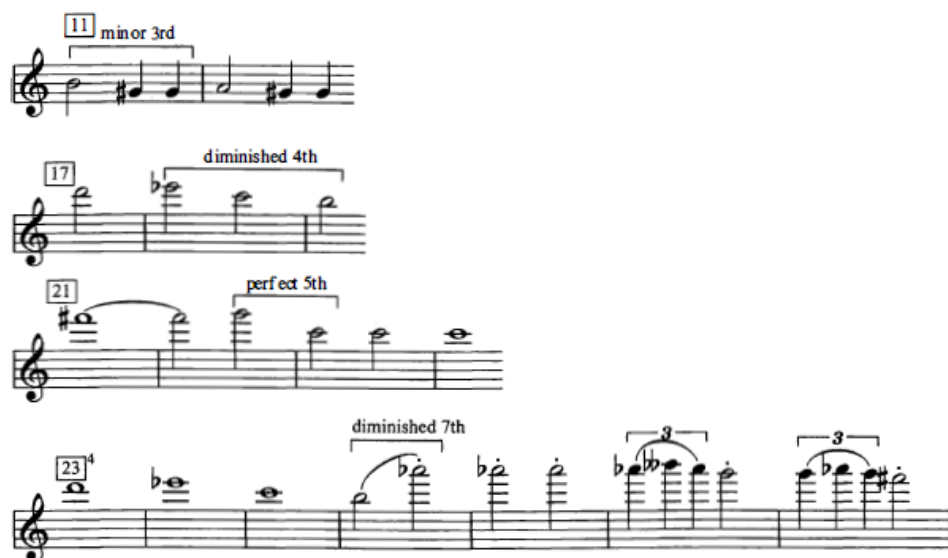
a) [Allegro molto ♩ = 120]
fff *molto espress.*

b) [Allegretto ♩ = 144]
f *espress.*

Primjer 4.3.3.k: usporedba trija 2. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i druge teme Drugog klavirskog trija, op. 67

Za most su iskorišteni isti motivi kao i u prvom dijelu stavka. Motiv DSCH u 175. taktu iznose redom violončelo pa takt kasnije viola te stvaraju podlogu za drugi trio u kojem i violine upadaju iznoseći isti motiv, stvarajući maksimalno zasićenje. Istovremeno se motiv intervalski širi u odnosu na svoje pojavljivanje na početku stavka.

¹⁵⁸ *ibid.*, str. 79.



Primjer 4.3.3.1: intervalska ekspanzija motiva 2. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110

Drugi je trio analogan prvom po oktaviranju u violinama, dok su donje dionice iskorištene kao pratnja. S obzirom na program, ovaj dio skladbe predstavlja Šostakovičevo identificiranje sa židovima i njihovom patnjom. Nakon trećeg iznošenja tema prelazi u dionicu violončela te naglo nastupa repriza *scherza* u kojoj je tematski interval povjeren violi. U 259. taktu nastupa materijal koji možemo nazvati drugim *scherzom*, a izostavlja se bilo kakav prijelaz pa možemo zaključiti da je tomu tako zbog prethodne prezasićenosti motivom DSCH, sve do reprize trija u 289. taktu. Najprije se reprizira drugi trio gdje se oktaviranjem dionica „prenosi neprekidno nadiranje ka zaboravu“¹⁵⁹, a očekivano citiranje Drugog klavirskog trija nastupa tek u 324. taktu i to u donjim dionicama te se ne rješava u kadencu, već odmah slijedi *attacca* treći stavak.

Treći stavak *Allegretto* ima strukturu istovjetnu prethodnome stavku; sadrži dvostruki *scherzo* s triom, potonji također donosi citat vlastitoga djela te isto tako nema povratka na *scherzo* nakon drugog trija, čime se nastavlja dojam nedovršenosti. Ugođaj nelagodnosti u ovome se stavku postiže nepravilnostima unutar fraza. Započinje uvodom u kojem se iznosi motiv DSCH kao most s drugim stavkom na koji se nastavlja triler te nas nesvjesno podsjeća na scenu ubojstva u Bergovoj operi *Wozzeck*, kojoj se Šostakovič uvijek divio¹⁶⁰. Kad bi se uvod protumačio na taj način, to se mjesto može protumačiti kao svjedočanstvo nasilju koje smo imali priliku čuti u prethodnom stavku. Također, kad promotrimo dodatnu notu d u

¹⁵⁹ *ibid.*, str. 84.

¹⁶⁰ *ibid.*, str. 91.

motivu monograma, možemo zaključiti da je tako Šostakovič dodao i inicijal svog srednjeg imena.



Primjer 4.3.3.m: Osmi gudački kvartet, op. 110, 3. stavak, uvod, t. 1-7

Valcer koji slijedi na neki se način nadovezuje na vrhunac prethodnog stavka, dok prva violina ponavlja motiv D(D)SCH. Ta gesta također aludira na još jedno djelo, ovog puta skladatelja Saint-Saënsa i temu iz simfonijske pjesme *Danse macabre*, op. 40. Tema se ponovi nekoliko puta, a pojavljuje se i značajni triler u drugoj violini.

a)

[Allegretto $\text{♩} = 80$]

b)

[Mouvement modéré de Valse]

Primjer 4.3.3.n: usporedba valcera 3. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i teme *Danse macabre*, op. 40. C. Saint-Saënsa (b)

U 67. taktu nastupa drugi *scherzo* u kojem se i dalje očituje utjecaj *Danse macabre*. Reminiscencija na prvi dio valcera u 101. taktu zaokružuje prvi dio stavka te naposljetku u 117. taktu promjenom metra kreće trio. Kao što je bio slučaj i u prethodnom stavku, i ovdje se tematski materijal iz *scherza* pretače u trio – odmah je uočljiv motiv DSCH u dionici prve violine. Česte su promjene metra. U 140. taktu počinje B dio trija u kojem pronalazimo transponirani motiv iz uvoda Prvog koncerta za violončelo, op. 107 (usporedba je na primjeru na idućoj stranici). Simbolika ovoga citata ogleda se u propulzivnosti djela koje se nikad u cijelosti ne zadržava¹⁶¹. Pritom u pratnji pronalazimo ritamski uzorak koji podsjeća na motiv daktila iz prvog stavka, ali i na jedan od oblika motiva Mitjenka. Treći, C dio trija ujedno je i najviše lirskog ugođaja; violončelo iznosi tematski materijal pa možemo zaključiti kako citat Koncerta nije bio povjeren violončelu upravo zato da ono može iznijeti glavnu temu.

a) [Allegretto ♩ = 120]

b) Allegretto ♩ = 116

Primjer 4.3.3.o: usporedba trija 3. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i uvoda Prvog koncerta za violončelo, op. 107 (b)

U 190. taktu reprizira se uvod nad izdržanom notom e2 u violončelu koja simbolizira nedovršenost pjevne melodije, ali i zujanje u ušima (možda još jedna aluzija, ovog puta na finale Smetanina *Prvog gudačkog kvarteta*?)¹⁶². Repriza *scherza* i trija zbijena je u odnosu na

¹⁶¹ ibid., str. 96.

¹⁶² ibid., str. 97.

njihove ekspozicije te se izostavlja lirski, C dio trija. Bez završnog *scherza* priprema se nastup četvrtog stavka.

Drugi *Largo* ovoga djela, četvrti stavak, tipičan je po svom ispovjednom ugođaju kojeg smo imali prilike čuti u Devetoj simfoniji, a sličnu situaciju pronalazimo i u Osmoj simfoniji i Trećem kvartetu stoga većina analitičara smatra da ovaj stavak sadržava bit čitavog kvarteta¹⁶³. Struktura stavka zrcali onu prvog stavka; tri *ariosa* uokvirena (u ovom slučaju) eksplozivnom temom. Upravo taj početak mnogi su protumačili onomatopejski vjerujući kako je Šostakovič prikazao razaranje Dresdena ili, s druge strane, djelatnike Narodnog komesarijata unutarnjih poslova (NKVD) koji kucaju na vrata da bi nekoga, možda i samog skladatelja, uhitili¹⁶⁴. Kad bismo prethodne dojmove i hermeneutičke analize stavili sa strane i promotrili ovo djelo s glazbenog aspekta, primijetili bismo povezanost s prethodnim stavkom. Izdržani ton ais u dionici prve violine poveznica je s prethodnim stavkom (koji se u tom slučaju može protumačiti kao terca g-mola), a pratnja nije slučajno oblikovana jer nas motivski povezuje sa sličnim ritamskim uzorcima koje smo već čuli (motiv daktila iz prvog stavka ili varijacija motiva Mitjenka).

Primjer 4.3.3.p: Osmi gudački kvartet, op. 110, 4. stavak, početak, t. 1-8

Međutim, kad ponnije promotrimo motiv u taktovima 4-6, zaključit ćemo da je to još jedan Šostakovičev citat, ovog puta na njegovu filmsku glazbu za *Mladu gardu*¹⁶⁵ (1948. godine). Motiv se pojavljuje netom prije smaknuća junaka, a važna je i činjenica da su prije odlaska u smrt pjevali istu revolucijsku pjesmu koja se pojavljuje u drugom dijelu stavka¹⁶⁶. Usporedba je prikazana na primjeru 4.3.3.r na idućoj stranici.

¹⁶³ *ibid.*, str. 101.

¹⁶⁴ *ibid.*, str. 103.

¹⁶⁵ po romanu Aleksandra Fadejeva; u režiji Sergeja Gerasimova

¹⁶⁶ *ibid.*, str. 108.

U 28. taktu kreće prvi *arioso* dio gdje sve dionice osim prve violine iznose temu – a ista je aluzija na temu *passacaglie* interludija između 4. i 5. scene drugog čina *Lady Macbeth Mcenskog okruga*, što je prikazano na slici 4.3.3.s. Tema se pojavljuje nakon što Katerina ubije svog svekra¹⁶⁷.

Eksplzivni motivi uvoda ponovno se pojavljuju u 62. taktu, ovog puta nad ležećim tonom *gis*, naznačujući prijelaz do novog *ariosa*. Potom se u donjim dionicama nadovezuje motiv DSCH transponiran za malu sekstu niže.

a) [Largo ♩ = 138]

57

pp sempre

pp cresc. *ff*

b) Adagio

p

p

Primjer 4.3.3.r: usporedba uvoda 4. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i glazbe za film *Mlada garda*, op. 75a (b)

¹⁶⁷ *ibid.*, str. 110.

a)

[Largo $\text{♩} = 138$]

54

55

56

coll' 8^{va}

coll' 8^{va}

coll' 8^{va}

b)

Largo $\text{♩} = 69$

285

fff

ppp

p

Primjer 4.3.3.s: usporedba prvog *ariosa* 4. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i interludija između 4. i 5. scene drugog čina *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (b)

U 75. taktu nastupa drugi *arioso* te se od vrlo glasnog i ekspresivnog prelazi na nježniji ton koji se obraća svima. Ovaj dio sadrži često citiranu pjesmu *Mučen bolnom neslobodom*, omiljena Lenjinu te se zato ističe ne samo iz strukture ovog stavka, nego i cijelog kvarteta¹⁶⁸.

¹⁶⁸ *ibid.*, str. 113.

a)

[Largo ♩ = 138]

58

poco espress.


b)

Za - mu - chen tya-zho-loyne - vo - ley, ty slav-no-yusmer-t'yu pochil ... v bor'

- be za na - rod-no-ye de - lo ty go - lo-vuchest - no slo-zhil.

Primjer 4.3.3.t: melodija u drugom *ariosu* 4. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i pjesma *Mučen bolnom neslobodom* (b)

Pjesma završava plagalnom kadencom na koju se nadovezuje prijelaz do trećeg *ariosa*. Ovoga puta Šostakovič nije koristio uvodni materijal kako bi izgradio most. U trećem *ariosu* s početkom u 117. taktu slobodno citira ulomak trećeg stavka Jedanaeste simfonije, op. 103, za koji je pak iskorištena melodija revolucijske pjesme *Dobrodošao, svijete slobode*¹⁶⁹ (prikazano na primjeru na idućoj stranici).

¹⁶⁹ *ibid.*, str. 115.

a) [Largo ♩=138]
61 *p espress.* *pp*

b) [Adagio ♩=72 (poco più mosso)]
108 *pp* *ppp*

Primjer 4.3.3.u: usporedba prijelaza na treći *arioso* 4. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i ulomka iz trećeg stavka Jedanaeste simfonije, op. 103 (b)

Izdržane akorde u 133. taktu preuzimaju gornje dionice, a violončelo u visokom registru iznosi melodiju iz 4. čina *Lady Macbeth Mcenskog okruga* gdje Katerinu nakon osude za ubojstva odvede u zatvorski logor u Sibiru¹⁷⁰. Ondje susreće svog ljubavnika Sergeja (s kojim je i počinila nedjela) te mu govori koliko joj je nedostajao, nesvjesna da joj on ne uzvraća osjećaje (što kasnije rezultira Katerininim slomljenim srcem i samoubojstvom). Usporedba oba ulomka nalazi se na primjeru 4.3.3.v na idućoj stranici. Ovim se eksplicitnim sadržajem zaokružuje niz aluzija na zatočeništvo i smrt pri čemu ton obraćanja postaje osoban, a u tkanju kvarteta napokon zazvuči durski tonalitet (Cis-dur).

U 161. taktu vraćaju se motivi uvoda, a na samom kraju stavka ostaje prva violina koja dvaput iznosi motiv DSCH (prvi put bez posljednjeg tona) čime se priprema *attacca* nastup posljednjeg stavka.

¹⁷⁰ ibid.

a) [Largo $\text{♩} = 138$]
 p dolce
 [pp]

b) [Adagio $\text{♩} = 76$]
 479²

Se ryo - zha, kho-ro - shiy moy! Na-ko-nets - to!

Ved' tse-liy den' s to-boy ne vi - de - las', Se ryo - zha

Primjer 4.3.3.v: usporedba trećeg *ariosa* 4. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a) i ulomka iz četvrtog čina *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (b)

Peti stavak zaokružuje formu kvarteta na način da se ostvaruje „neuspjela“ fuga, odnosno imitacija motiva DSCH iz prvog stavka, a pojavljuju se i motiv daktila te novi materijal u kontrapunktu s karakterističnim sudarima. Njihovo porijeklo možemo pronaći u uvodnim taktovima Purcellove *Fantaziji za četiri viole* ili, ponovno, u Šostakovičevoj operi *Lady Macbeth Mcenskog okruga* gdje se pojavljuje u uvodu 4. čina (prikazano na slici na idućoj stranici)¹⁷¹. Tonalitet je, kao i u prvom stavku, c-mol. Novi kontrapunkt postaje stalni kontrapunkt koji prelazi iz dionice u dionicu, a dojam „pravog“ ekspozicijskog dijela fuge pojačava se kad promotrimo nastupe glasova (koji odgovaraju modelu T-O-T-O).

¹⁷¹ ibid., str. 122.

a) **65** Largo $\text{♩} = 63$

b)

c) **464** Adagio $\text{♩} = 76$

Primjer 4.3.3.z: usporedba početka 5. stavka Osmog gudačkog kvarteta, op. 110 (a), uvodnih taktova Purcelllove *Fantazije za četiri viole* (b) i uvoda u četvrti čin *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (c)

Taj se dio skladbe može proučiti i s obzirom na programski sadržaj, odnosno referencu na *Lady Macbeth* i scenu odlaska konvoja zatvorenika u Sibir¹⁷². Nakon kratkog međustavka, u 23. taktu započinju provedbe teme kroz razne tonalitete i dionice, a stalni

¹⁷² ibid., str. 125.

kontrapunkt postaje sve istaknutiji. Vrhunac se postiže u 43. taktu povratkom u c-mol gdje zazvuči motiv DSCH u dionici prve violine, a zatim slijedi generalno stišavanje do posljednjeg ekspozicijskog dijela. Monogramski motiv se od 54. takta provodi kao *stretta* zrcaleći situaciju iz prvog stavka, uz promjenu dinamike koja je značajno tiša nego na početku te uz dodatak sordine koja dodatno zamućuje atmosferu.

Stilski gledano, ovo je djelo značajno po svojoj zaokruženoj formi koja teče bez prekida, a pojavljuju se i obilježja koje smo imali prilike vidjeti u analizama simfonija; cikličko jedinstvo te poglazbljeni govor. Osmi kvartet obiluje intertekstualnošću, odnosno citatima i aluzijama na Šostakovičeva ranija djela, ali i na skladbe drugih autora koje se nizom tumače kao preslike skladateljeve usamljenosti i njegova identificiranja sa žrtvama režima. Intertekstualnost, pojam koji je osmislila književna kritičarka Julia Kristeva, u književnosti se pojavio šezdesetih godina prošloga stoljeća¹⁷³. Označava odnose među tekstovima, a posebice preoblikovanje i unošenje motiva, tema i različitih elemenata iz jednoga djela u drugo. U glazbi je termin preuzet osamdesetih godina prošloga stoljeća te se primjenjuje na preuzimanje melodije, ali i stila, stoga možemo za autocitatnost, aluzije i reference u Osmom kvartetu govoriti kao o intertekstualnosti.

Kad se sve to zbroji sa Šostakovičevim glazbenim monogramom, dobije se vrlo ekspresivno i emocionalno nabijeno djelo koje višeznačno tumači odnos između individualnog i univerzalnog iskustva stradanja. „Ali više od svega, ono je podsjetnik na to kako je to uopće imati svoje ja – u društvu zasnovanom na ideji podčinjavanja samoga sebe kolektivu, i u doba kad sile dehumanizacije ni pod kojim slučajem nisu bile ograničene samo na to društvo“¹⁷⁴. U tom slučaju, Osmi gudački kvartet Dmitrija Šostakoviča predstavlja unutarnju slobodu skladatelja, slobodu kreativne misli.

¹⁷³ J. Peter BURKHOLDER, „Intertextuality“, u: Grove Music Online, 2001.

¹⁷⁴ FANNING, op. cit., str. 139.

4.3.4. Antiformalistički rajok

Rajok (doslovno prevedeno: mali raj) vrsta je vodvilja (franc. *vaudeville*) koji se razvio u Rusiji tijekom 18. i 19. stoljeća, gdje su ljudi imali priliku vidjeti komične scene praćene nepristojnim rimama. Tako je nastao i govorni oblik, pretvaranjem humora u satirične komentare. Prenesen u glazbu, *rajok* ostaje uvredljiva zabava s karakteristikama kao što su kraća forma djela te upotreba karikature i satire¹⁷⁵.

Šostakovič je izbjegavao pisanje simfonije nakon druge javne osude koja ga je zadesila 1948. godine¹⁷⁶, kad su ga omalovažavali zborovođa Vladimir Zakharov te skladatelj Marian Viktorovič Koval (koji je napisao niz članaka u časopisu *Sovjetskaja muzika* gdje je napao Šostakovičevu instrumentalnu glazbu kao elitističku i antisovjetsku). Situacija je kulminirala donošenjem rezolucije Centralnog komiteta u kojoj su „formalistički“ skladatelji poput Glièra, Hačaturjana, Prokofjeva, Šebalina i Šostakoviča svrgnuti sa svih položaja¹⁷⁷. Prvi kongres sovjetskih skladatelja održan je od 19. do 25. travnja 1948. godine, a 24. travnja je Šostakovič održao svoj govor isprike u kojem je obećao da će koristiti melodije prožete nacionalnim etosom. Djela „formalista“ od tada su bila zabranjena za izvođenje, među kojima su Šostakovičeva Šesta, Osma i Deveta simfonija, Koncert za klavir, Dva komada za gudački oktet, Druga sonata za klavir, *Šest romansa na tekstove W. Raleigha, R. Burnsa i W. Shakespearea* i *Aforizmi*; međutim, mnogi su izvođači jednostavno izbjegavali sva djela osuđenih skladatelja¹⁷⁸. Iste je godine Šostakovič otpušten s mjesta nastavnika u konzervatorijima u Lenjingradu i Moskvi te ga se javno diskreditiralo kako bi popustio njegov utjecaj na mlade sovjetske skladatelje, za što je primjer ilustracija na slici 4.3.4.a. U istom časopisu, *Sovjetskaja muzika*, analizirali su Šostakovičeva djela i razotkrili u njima „koketiranje sa „dekadentnim“ modernističkim tehnikama karakterističnim za buržujski Zapad, njegovu sklonost disharmoniji, ružnoći, i groteski, njegovu privrženost praznom apstrakcionizmu i ekstremnom individualizmu, te njegovo izučeno izbjegavanje narodnih

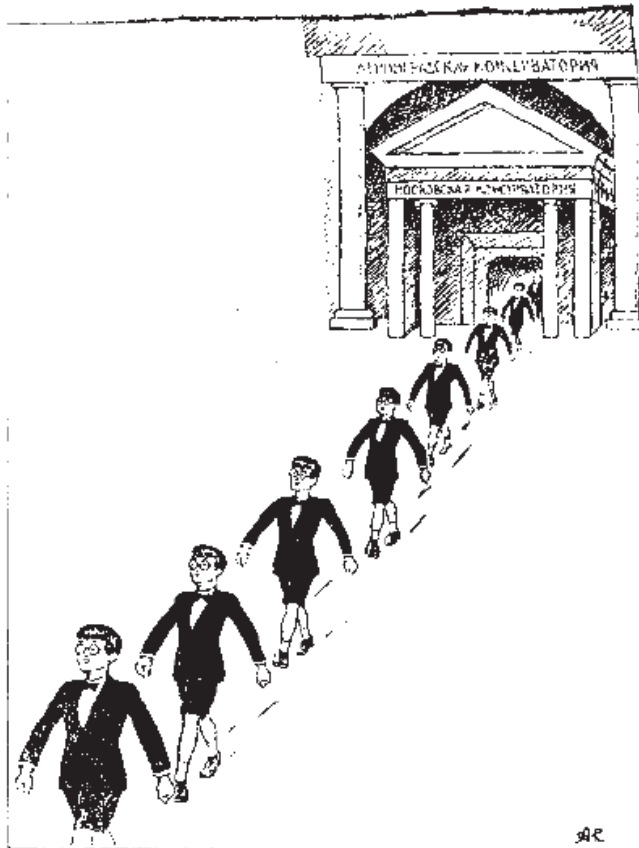
¹⁷⁵ Manashir YAKUBOV, „Shostakovich's *Anti-Formalist Rayok*: A History of the Work's Composition and its Musical and Literary Sources“, u: *Shostakovich in Context*, ur. Rosamund Bartlett, New York: Oxford University Press, 2000, str. 135.

¹⁷⁶ Laurel E. FAY, *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000, str. 185.

¹⁷⁷ *ibid.*, str. 160.

¹⁷⁸ *ibid.*, str. 162.

korijena i zdravih vrline ruske klasične tradicije¹⁷⁹. Šostakovič je izgubio financijska primanja i brojne kolege, a utjehu je pronašao u glazbi skladajući pronicljivu satiru *Antiformalistički rajok*. Nastavio je raditi na djelu poslije Drugog kongresa sovjetskih skladatelja 1957. godine te se pretpostavlja da je ono konačno dovršeno sredinom šezdesetih godina prošlog stoljeća.



Который год из стик славных стик
Идет череда бесславных смерт.
Идут, идут —
Хоть караул кричи!
Все маленькие шостаковичи!

Slika 4.3.4.a: *Sovjetskaja muzika* (rus. Советская музыка), broj 4 (1948), „Pedagoški humor“ A. Kostomolotskog koji prikazuje klonove Šostakoviča koji izlaze iz lenjingradskog i moskovskog Konzervatorija¹⁸⁰

Antiformalistički rajok može se protumačiti kao satirična opera u jednom činu ili dramska kantata. Musorgskijev *Rajok* nastao je gotovo stoljeće prije Šostakovičeva *Antiformalističkog rajoka*, odakle je Šostakovič preuzeo naziv djela. U svom je *Rajoku*

¹⁷⁹ *ibid.*, str. 164.

¹⁸⁰ Grubi prijevod pjesme na engleskom: „Year after year these glorious mortals | Disgorge a stream of inglorious mortals. | They keep on coming - | in vain one bemoans | All the Shostakovich clones!“, *ibid.*, str. 163.

Musorgski portretirao protivnike tadašnje Nove ruske škole te možda prvi put u Rusiji citirao druge autore koristeći satiru, a posegnuo je, kao što će i Šostakovič u svom *Rajoku*, za folklorom¹⁸¹. Musorgski je također sâm sastavio libreto i dovršio djelo 1870. godine kao šalu na račun kolega-skladatelja. Neki bi analitičari danas takvu metodu skladanja nazvali začetkom polistilizma jer se kombinira nekoliko stilova unutar djela. Šostakovičev *Rajok* nastavlja tradiciju svog izvornika, ali provokaciju dovodi na veću umjetničku razinu usmjerenu politizaciji umjetnosti. Pretpostavlja se da je Šostakovič na njemu radio od četrdesetih do šezdesetih godina prošlog stoljeća, a tijekom njegova života izvodilo se samo privatno, za obitelj i prijatelje. Svoju javnu premijeru doživjelo je 1989. godine u Moskvi pod umjetničkim vodstvom Mstislava Rostropoviča. Ovo je ujedno jedino djelo za koje je Šostakovič sâm napisao libreto¹⁸². Materijal koji je obradio preuzeo je iz ideja i sadržaja iz raznih govora Andreja Ždanova objavljenih u *Pravdi* 1948. godine. Iste je godine započeo skicirati djelo i predstavio ga Isaacu Glikmanu. Kad je 1957. godine Dmitrij Trofimovič Šepilov, tajnik Centralnog komiteta komunističke partije, na Drugom kongresu sovjetskih skladatelja pogrešno naglasio prezime Rimskog-Korsakova i izazvao salve smijeha, Šostakovič je stvorio svoj treći lik i tada je dovršena završna skica djela. Likovi Jedinicin, Dvojkin i Trojkin predstavljaju hijerarhiju prvog, drugog i trećeg menadžmenta u organizaciji; istovremeno označavaju i degradirajuće ocjene u školi; treće značenje pronalazimo u književnosti (gdje je Jedinicin pseudonim Čehovljeva brata Aleksandra, a drug Dvojkin i Trojkin su likovi u drami Majakovskog *Parna kupka*¹⁸³); posljednje i možda najvažnije značenje otkrivaju nam inicijali likova koje možemo povezati s tad aktualnim političarima. Stoga je Dvojkin A. A. (Ždanov), Trojkin je D. T. (Šepilov), a Jedinicin J. S. (Staljin)¹⁸⁴. Djelo je napisano za četiri basa-solista, mali zbor, glazbene aktivnosti (većinom smijanje i pljeskanje) i klavir. Nema oznaku opusa. Šostakovič je nimalo slučajno odao *hommage* Musorgskom i posegnuo za intertekstualnošću i citatnosti narodnih pjesama koje je kao tehnike propagirao socijalistički realizam, ali rezultat nije bila opereta kojom bi se vratio u milost vlasti, nego njegova privatna pobuna.

Na idućem primjeru vidimo skicu Trojkinine epizode. Većina je obilježja zadržana i u finalnoj verziji, a značajan je upravo pogrešan naglasak na prezimenu Korsakov u izgovoru

¹⁸¹ YAKUBOV, op. cit., str. 148.

¹⁸² ibid., str. 136.

¹⁸³ U hrvatskom prijevodu pojavljuje se i *Hladni tuš*; u originalu *Banja*. „Majakovski, Vladimir Vladimirovič“ u: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

¹⁸⁴ YAKUBOV, ibid., str. 151.

D. T. Šepilova; u normalnim okolnostima naglasak je na prvom slogu, a ovdje je naglašen srednji slog.

[flourish]

po-bla-go-da-rim zhe [za] vys-tup-le-ni-ye To-va-ri-shcha

Glin-ka, Tchal-kovsky,

Rim-sky-Kor-sa-kov

[cvjetajući] zahvaljujemo [našem] drugu... na njegovom govoru... Glinka, Čajkovski, Rimski-Korsakov

Primjer 4.3.4.b: *Antiformalistički rajok*, Trojkina epizoda, prva skica¹⁸⁵

Govore Jedinicina i Dvojkina uokviruje glazba koja podsjeća na puhači sastav tipičan za javna zbivanja u prvoj polovici dvadesetog stoljeća u SSSR-u¹⁸⁶. Važnu ulogu, kako je već spomenuto u uvodu, ima narodna glazba, kao i glazba drugih autora. Tako čujemo u završetku Jedinicininih Uvodnih napomena gruzijsku pjesmu *Suliko*, koju je Staljin volio.

Suliko

Primjer 4.3.4.c: melodija pjesme *Suliko*

¹⁸⁵ ibid., str. 139.

¹⁸⁶ ibid., str. 140.

U *Antiformalističkom rajoku* pojavljuju se melodija pjesme *Lezginka* ili *Kabardinka*, značajna po tome što je ista naširoko korištena za komičnu pjesmu nepristojnog sadržaja. Potencijal za parodiju pojačao se dodavanjem ruskog teksta na kavkasku melodiju¹⁸⁷.

Lezginka (Kabardinka)

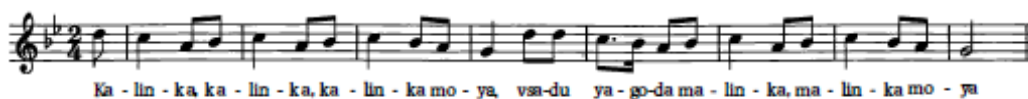
Allegro con brio



Primjer 4.3.4.d: melodija pjesme *Lezginka (Kabardinka)*

Melodija *Kalinka* pojavljuje se u Trojkininom dijelu sa stvarnim riječima pjesme.

Kalinka



[Kalinka, kalinka, kalinka moja, u vrtu, moja bobice maline]

Primjer 4.3.4.e: ruska narodna pjesma *Kalinka*

U Dvojkinom govoru pronalazimo veliku sličnost sa ulomkom Šostakovičeve operete *Moskva, Čerjomuški*, op. 105, gdje u prvoj sceni prvog čina Boris pjeva svoju veselu serenadu. Prva skica *Rajoka* čak je imala i isti tekst¹⁸⁸.

¹⁸⁷ ibid., str. 141.

¹⁸⁸ ibid., str. 142.

Jasnu sličnost pronalazimo i između melodije Dvojkina govora i dueta Borisa i Lidočke iz *Moskva, Čerjomuški*¹⁸⁹.

17 Allegretto

My, to - va - ri-shchi, tre - bu - yem ot mu - zy - ki kra - so - ty i i -
 - zya - shchest - va. Vam e - to stran - no Da? Nu, ko - nech - no, vam stran - no - e - to

[Mi drugovi, zahtjevamo glazbu ljepote i milosti. |
 Čudno vam je? Da? | Pa naravno da vam je to čudno.]

(b) *Moskva, Čerjomuški*

319

Ob - vi - ne - nye do - vol - no su - ro - vo - yel I pri e - tom i - mei - te v vi -
 - dy v zhtz - ni dru - ga sov - sem nye ta - ko - go ya

[Naboj je prilično ozbiljan! I imajte na umu, | U životu druga uopće nisam takav...]

(c) *Moskva, Čerjomuški*

Ni - na, ni - na, ni - na, ni - na, so - bo - yu od - nim du -
 - sha pol - na. Ya serd - tse i vam, i vam za vzglyadlish o - din ot - dam!

[Nina, Nina, Nina, Nina, sama duša je puna, |
 Dat ću vam svoje srce samo za jedan pogled!]

Primjer 4.3.4.g: usporedba ulomka iz op. 105 i *Antiformalističkog rajoka*

¹⁸⁹ ibid.

Epizoda u kojoj se pojavljuje smijeh prikazana je notnim visinama koje korespondiraju s motivom DSCH, ali na različitoj transpoziciji¹⁹⁰. Na taj se način, mogli bismo zaključiti, sa likovima smije i sâm skladatelj.

ff

ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha...

p

8. [ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha]

Primjer 4.3.4.h: transponirani motiv DSCH u *Antiformalističkom rajoku*

Posuđivanje od Tihona Hrennikova (tekst pjesme napisao je Mihail Matusavski) vidljivo je nekoliko taktova prije Trojkinih riječi: „Glinka, Čajkovski, Rimski-Korsakov”; ta je pjesma nastala za film *Vjerni prijatelji* (1954.) redatelja Mihaila Kalatozova¹⁹¹.

(a) T. Hrennikov: *Reći ćemo vam*

My vam ras - ska - zhem, kak my za - se - li,

[Reći ćemo vam, kako smo se naselili...]

¹⁹⁰ *ibid.*, str. 141.

¹⁹¹ *ibid.*, str. 144.

(b) Šostakovič: *Antiformalistički rajok*

29 Allegretto

Glin - ka, Tchal - kov - sky, Rim - sky - Kor - sa - kov,

[Glinka, Čajkovski, Rimski-Korsakov...]

(c) Šostakovič: *Antiformalistički rajok*

30

Glin - ka, Tchal - kov - sky, Rim - sky - Kor - sa - kov,

[Glinka, Čajkovski, Rimski-Korsakov...]

Primjer 4.3.4.i: usporedba pjesme iz filma *Vjerni prijatelji* i ulomaka *Antiformalističkog rajoka*

Trijumfalno finale ostvareno je uz neprirodno sporu melodiju koja je preuzeta iz Planquettove operete *Les Cloches de Corneville*¹⁹². Radi se o Serpolettinoj pjesmi koja u kontekstu *Rajoka* poprima rugajući karakter, a vrhunac djela ostvaruje se kad Serpolettine riječi: „pogledaj ovdje, pogledaj ondje, zar ti se ne sviđa to što vidiš?“ shvatimo kao ukazivanje na prisutnost mističnog Staljina koji još uvijek nastavlja borbu protiv buržoazije (a disidente šalje u kampove).

¹⁹² ibid. str. 146.

R. Planquette, *Les Cloches de Corneville*

Serpoletta
Vzglja-ni - te zdes, smo-tri - te tam, nra - vit - sja li vsyo e - to

Servants

vam! Vzglja-ni - te zdes, smo-tri - te tam, nra - vit - sja li vsyo e - to

vam!

Smo-tri - te zdes, smo-tri - te tam, nra - vit - sja li vsyo e - to

rit.

Vzglja-ni - te zdes, smo-tri - te tam, nra - vit - sja li vsyo e - to vam!

vam! Vzglja-ni - te zdes, smo-tri - te tam, nra - vit - sja li vsyo e - to vam!

[Serpoletta: pogledaj ovdje, pogledaj ondje, zar ti se ne sviđa to što vidiš?]

Primjer 4.3.4.j: Serpolettina pjesma iz operete *Les Cloches de Corneville* Roberta Planquette

Završnu scenu možemo povezati s anegdotom preuzetom s okupljanja 1935. povodom otvorenja Lenjingradske Kuće književnika, za čiju je prigodu napisana parodija *Blagdansko okupljanje* pod autorstvom dramatičara Jevgenija Švarca¹⁹³. Na otvorenju su prisustvovali mnogi književnici koji su se našli u parodiji, pa je tako pisac Mihail Kozakov izašao na scenu noseći suknju te završio stihovima: „pogledaj ovdje, pogledaj ondje, zar ti se ne sviđa to što vidiš ondje?“. Iz istog razloga mogu se povući i druge paralele između *Antiformalističkog rajoka* i Švarcove drame.

¹⁹³ ibid.

Šostakovičev jedini libreto prošao je mnogo dotjerivanja i pomnih oblikovanja. Jedinicin uvod koristi se duplim negacijama, karakterističnima za Staljinove govore, te se čak pojavljuje i trostruka negacija („Antisocijalistički skladatelji, budući da su ustavno formalisti, ne mogu, ne mogu ne pisati formalističku glazbu“)¹⁹⁴. Dijelovi govora Dvojkinina preuzeti su iz već spomenute govorancije Ždanova. U nastavku slijedi usporedba originalnog govora i libreta na engleskome jeziku.

Zhdanov: 'I do not intend to include dissonance or "atonality" in this analysis, although "atonality" is very fashionable just now. (*laughter and commotion in the hall*)'. (132)

Dvoikin: 'I do not intend in my address to include dissonance (*laughter*) or atonality (*laughter*) in the considerations we have heard here.' (figs. 15–16)

Zhdanov: 'You are perhaps surprised to hear that in the Bolshevik Central Committee we demand in music beauty and elegance? What a frightful thought?! But this is indeed no slip of the tongue. We really are declaring that we insist on beautiful, elegant music . . .' (143). 'Is this not so?' (144)

Dvoikin: 'Comrades, we demand of music beauty and elegance. Do you find this strange? Yes? Well, of course you do. It does seem strange to you . . . as if something was wrong here. Well, it is as I have said, I have made no slip of the tongue. We do insist on beautiful, elegant music.' (figs. 17–18)

Zhdanov: 'It must be said, straight out, that there are a great number of works by composers of today . . . that often remind one, pardon the crudity of the expression, of a dentist's drill, or sometimes of a mobile gas chamber. We simply cannot stand it, believe you me! (*laughter, applause*).' (143)

Dvoikin: 'This music is not harmonious, it is not elegant, it is, it is—like a dentist's drill! Or, or, like a musical mobile gas chamber. (*general laughter*) (5 bars before fig. 20 and the start of fig. 20)

Zhdanov: 'The music of the opera is far removed from, and alien to, the folk art of the people of the Northern Caucasus . . . If during the course of the action there is a *lezginka*, the music provided for it bears no relation to the *lezginka* we know and love. In his pursuit of novelty at all costs the composer has made up some *lezginka* music of his own, music that is illogical, boring, has much less to it and is far less beautiful than the normal folk music of the *lezginka*' (6)

Dvoikin: 'Moreover, Comrades, I have to say to you that in Caucasian operas there should be a genuine *lezginka*. . . In Caucasian operas the *lezginka* must be simple, and it must be well known; it must be spirited, plain and popular. And it must be Caucasian. It must be authentic, it's got to be authentic . . . (figs. 22–6)

Primjer 4.3.4.k: usporedba originalnog govora Ždanova i libreta *Antiformalističkog rajoka* (na engleskom jeziku)¹⁹⁵

¹⁹⁴ *ibid.*, str. 152.

¹⁹⁵ *ibid.*, str. 152/153.

Za Trojkin govor ipak su većinom preuzete rečenice Ždanova, a ne Šepilova govora, sa Prvog kongresa sovjetskih skladatelja; među kojima je najznamenitije nabranje imena klasičnih ruskih skladatelja s pogrešnim naglaskom. U Trojkininom dijelu pojavljuje se i melodija *Kalinke*, gdje Šostakovič ubacuje i Glinku. Time stvara aluziju na komičnu pjesmu autora V. F. Odojevskog posvećenu Glinki, gdje se spominje Glinka u negaciji (Ne-Glinka)¹⁹⁶. Neglinka je bio i kolokvijalni naziv jednog prolaza u centru Moskve. Aluzija je stoga i glazbena i topografska ili, drugim riječima, višeznačna, što pokazuje Šostakovičevo umijeće. Na sličan način Šostakovič u tekst ubacuje i trgovu Feliksa Dzeržinskog (danas Lubjanka, nekadašnje sjedište obavještajne službe) i „Tišinku“ (gdje se nalazio pritvor)¹⁹⁷. Autor si je dao truda i u predgovoru, koji se najčešće čita prije izvedbe *Antiformalističkog rajoka*, s podnaslovom „Od izdavača“; tamo spomenuti pojedinci prototipovi su visokopozicioniranih partijskih dužnosnika na području književnosti i umjetnosti, a satirično je i imenovanje institucija (npr. Ministarstvo ideološke čistoće ili Odjel muzičke sigurnosti)¹⁹⁸.

„Šostakovičev *Antiformalistički rajok* je satira majstora potjeranog u podzemlje, koji bolno proživljava svoju sudbinu, ali unutar sebe pronalazi snagu da se izdigne nad progoniteljima smijući se, kako bi se potajice moralno očistio i spasio se, dok se istovremeno „kaje“ u javnosti¹⁹⁹“ – takav opis odgovara okolnostima Šostakovičeva života tijekom javne osude 1948. godine, kad je nastala prva skica *Rajoka*. Upravo je to bitna razlika između Musorgskovog i Šostakovičeva *Rajoka*; dok se prvi bavio skladateljima suprotna mišljenja, potonji je skladao političku satiru i na taj način svjesno politizirao umjetnost kako bi se, paradoksalno, borio s onima koji su tu istu umjetnost pokušavali politizirati.

¹⁹⁶ *ibid.*, str. 154.

¹⁹⁷ *ibid.*, str. 155

¹⁹⁸ *ibid.*, str. 156.

¹⁹⁹ *ibid.*, str. 150.

4.4. Glazbeni jezik

U svom članku Stephen C. Brown²⁰⁰ primjenjuje teoriju intervalskih klasa na Šostakovičeva djela, koja se manifestira pomoću koncepta dvojnog intervalskog prostora²⁰¹ (engl. *dual interval space*, *DIS* ili njem. *Tonnetz*). Navedeni plan pruža okvir za iscrtavanje melodija i harmonijskih progresija, a na isti se mogu primijeniti tehnike poput inverzije ili simetrije po određenoj osi. Nakon analize Šostakovičevih radova iz raznih razdoblja Brown je došao do zaključka kako Šostakovič određene intervalske klase (ako je o njima uopće riječ) koristi češće od drugih; konkretno, radi se o intervalima male sekunde i čiste kvarte koje nerijetko pronalazimo što kao horizontalnu, a što kao vertikalnu komponentu tematskog materijala. Navedenu tvrdnju možemo dokazati usporedbom dviju sonata, jedne s početka karijere i jedne za vrijeme srednje dobi te ulomka iz Četrnaeste simfonije iz kasnijeg stvaralaštva.

(a)

(b)

Primjer 4.4.a: teorija intervalskih klasa na primjeru Sonate za klavir br. 1, op. 12 Dmitrija Šostakoviča (1. stavak, taktovi 83-89)

²⁰⁰ Stephen C. BROWN, „ic1/ic5 Interaction in the Music of Shostakovich“, *Music Analysis*, vol. 28, br. 2/3 (2009), str. 185.

²⁰¹ prijevod autorice



Primjer 4.4.b: teorija intervalskih klasa na primjeru Sonate za klavir br. 2, op. 61 Dmitrija Šostakoviča (2. stavak, taktovi 1-3)

(a)

(b)

(E, B) (F, C) (F#, C#) (E, B) (F#, C#) (F, C) (E, B)

T_I T_I T_{II} T_{II}

Primjer 4.4.c: teorija intervalskih klasa na primjeru Četrnaeste simfonije, op. 135 Dmitrija Šostakoviča (orkestralna redukcija, 3. stavak, oznaka 50)

U primjeru 4.4.a naglašeni tonovi fraze, koji ujedno predstavljaju okvir melodijskog kretanja, većinom čine intervale male sekunde (T1) i čiste kvarte (T5). U primjeru 4.4.b u desnoj ruci pronalazimo dvije čiste kvarte; jednu slizano od c, a drugu uzlazno, a potom se isti motiv seli niže za interval male sekunde. U primjeru 4.4.c vibrafon solo donosi melodiju sastavljenu od čiste kvarte ili njenog obrata (a), a kad se analizira njihov međusobni odnos, vidimo da su iste udaljene za malu sekundu razmaka te raspoređene u retrogradno simetričnom nizu (b).

Američki muzikolozi i teoretičari (među kojima Brown ističe Petera Childa) tvrde kako je Šostakovič odabrao čistu kvartu (T5) kao gradivni materijal jer je na taj način prirodno povezoao registre, a malu sekundu (T1) kako bi razradio i povezoao melodiju s pratnjom²⁰². Međutim, Brown tvrdi da se ista teorija može primijeniti i na makro razini²⁰³,

²⁰² ibid., str. 192.

²⁰³ ibid., str. 200.

odnosno na oblikovanje samog djela i to je možda najjednostavnije prikazati na kratkoj formi kao što je stavak iz *Aforizama*, op. 13.

Part 1

$\text{♩} = 132$

Part 2

tenebroso legato

marcato

senza marcato

Part 3

*Ноты, заключенные в скобки, следует нажать беззвучно.

Primjer 4.4.d: *Aforizmi*, op. 13, br. 5 *Marche funèbre* Dmitrija Šostakoviča

Organizacija intervalskih visina može se podijeliti na tri dijela; u prvom dijelu (Part 1) naznačen je akord c-e-g, a zatim slijedi kromatsko silaženje tonova koji se može sažeti na idući način (pod uvjetom da se ostali tonovi tretiraju kao zanemarivo proširenje melodije):



Primjer 4.4.e: sažimanje tonskih visina i intervalskog kretanja op. 13, br. 5

U drugom dijelu (Part 2) Šostakovič razrađuje motive i širi melodijski okvir. Taktovi 9 i 10 augmentacija su pratnje iz 6. takta, a isti intervalski odnos nalazi se u 4. kao i u 13. taktu. Skok za čistu kvartu silazno iz 2. takta pronalazimo u inverziji u 12. taktu, a kad se tomu pridoda idući ton, onda pronalazimo analogiju i s taktovima 13-14. Daljnjom analizom zaključujemo da je sav materijal iz drugog dijela nastao razradom motiva iz prvog dijela. U trećem dijelu vraća se uvodni akord c-e-g kao (gotovo) kontinuirano trajanje do kraja djela, a suprotstavlja mu se napuljski akord des-f-as koji je, kako znamo, udaljen za malu sekundu više. U 33. taktu ubačen je es koji se suprotstavlja tonu e u gornjem glasu kao reminiscencija na uvod, a iznosi i odgovor kao što je bio slučaj i u 4. taktu.

Kad intervalsku organizaciju cijelog djela proučimo u kontekstu teorije o intervalskim klasama, možemo zaključiti da se melodijska zaliha ove skladbe nalazi u području DIP-a označenog na slici na idućoj stranici te da su kvarta (njen obrat) i sekunda uistinu dominantni intervali pri oblikovanju melodije. Na taj način dobiveni heksakordi čine okosnicu svakog dijela skladbe, ali ne isključuju ostale tonske visine (što je prikazano na primjeru 4.4.f na idućoj stranici). Međutim, Brown²⁰⁴ zaključuje da su kasnija Šostakovičeva djela težila isključivo uporabi visina iz odabranog heksakorda, za što je primjer već spomenuti ulomak Četrnaeste simfonije (primjer 4.4.c).

²⁰⁴ ibid., str. 216.

		Part 3		Part 2		Part 1			
..	G#/A \flat	A	A#/B \flat	B	C	C#/D \flat	D	D#/E \flat	..
..	C#/D \flat	D	D#/E \flat	E	F	F#/G \flat	G	G#/A \flat	..
..	F#/G \flat	G	G#/A \flat	A	A#/B \flat	B	C	C#/D \flat	..
..	B	C	C#/D \flat	D	D#/E \flat	E	F	F#/G \flat	..
..	E	F	F#/G \flat	G	G#/A \flat	A	A#/B \flat	B	..
	:	:	:	:	:	:	:	:	

Primjer 4.4.f: Dvojni intervalski prostor građen od malih sekundi i čistih kvarti kao podloga za op. 13, br. 5

O Šostakovičevoj glazbi je puno logičnije govoriti u kontekstu novoklasicizma što se odražava i u formama i oblicima koje koristi, a to su sonatni oblik, rondo i pjesma. Pojavljuju se i barokne tehnike kao što je imitacija – na primjeru Osmog kvarteta mogli smo vidjeti kako se razvija u pravu fugu. Pa ipak, u svojim je počecima Šostakovič eksperimentirao s tada suvremenim tehnikama kao što su pointilizam i dvanaesttonska metoda. Njima se vratio u svom kasnijem stvaralaštvu, u djelima nastalim nakon 1967. godine, no važno je napomenuti da se pojavljuju u ulozi stvaranja melodije, a ne strukture²⁰⁵. U svom je srednjem razdoblju Šostakovič koristio moduse, a da bismo razumjeli o čemu se radi, za početak ćemo objasniti njihovu definiciju.

Prema Yuriyu Kholopovu²⁰⁶, modus u ruskoj glazbenoj tradiciji čini određeni zvučni materijal, raspored glazbenih elemenata te isticanje estetskih odnosa mjere, proporcija i sukladnosti, ali jednako je važna i individualizacija konkretnog modusa u skladateljevom radu koja otkriva bogatstvo mogućnosti širenja u veću modalnu konstrukciju. Kad se shvati u takvom kontekstu, modus ima nekoliko dimenzija: svoju ljestvicu, funkciju i intonaciju, pri čemu posljednje predstavlja emocionalne, socijalne i povijesne odnose. Proučavanje ruskih modusa započelo je početkom dvadesetog stoljeća, u čemu je prednjačio Boleslav Javorski

²⁰⁵ Yuriy KHOLOPOV, „Form in Shostakovich's instrumental works“, u: *Shostakovich Studies*, ur. David Fanning, New York: Cambridge University Press, 1995, str. 75.

²⁰⁶ Ellon D. CARPENTER, „Russian theorists on modality in Shostakovich's music“, u: *Shostakovich Studies*, ur. David Fanning, New York: Cambridge University Press, 1995, str. 77.

koji je 1908. godine izdao djelo pod nazivom *Struktura glazbenog govora*²⁰⁷. Njegove su ideje preuzeli i razradili skladatelji i teoretičari Juri Tjulin i Boris Asafjev koji su doprinijeli shvaćanju modusa ne samo kao jednog od elemenata glazbe, već načina poimanja umjetničke ideje. Muzikolozi se slažu da su Šostakovičevi modusi dijatonski i linearni, ali još uvijek nisu dovoljno istraženi da bi se donio vjerodostojan zaključak o njihovoj strukturi ili ulozi. Ipak, uzmimo za primjer početak drugog stavka Devete simfonije gdje je melodija povjerena klarinetu.

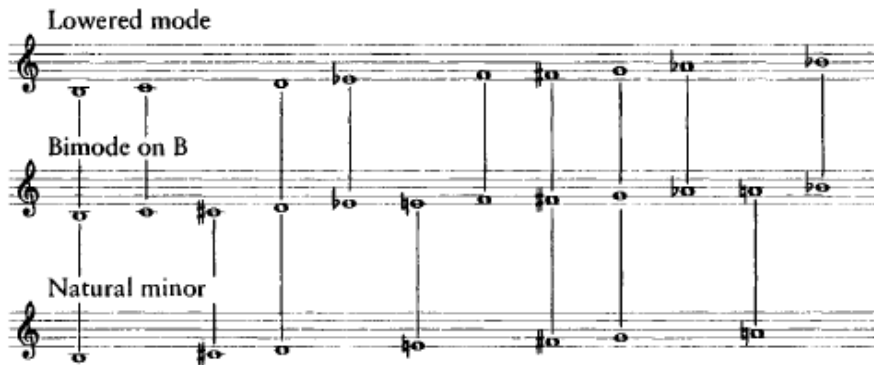
Primjer 4.4.g: Deveta simfonije, op. 70, 2. stavak, t. 1-30

V. V. Burda²⁰⁸ objašnjava melodijsku zalihu iz koje Šostakovič crpi tonske visine pomoću bimodalne teorije; u ovom konkretnom slučaju radi se o ljestvici koja je kombinacija

²⁰⁷ *ibid.*, str. 79.

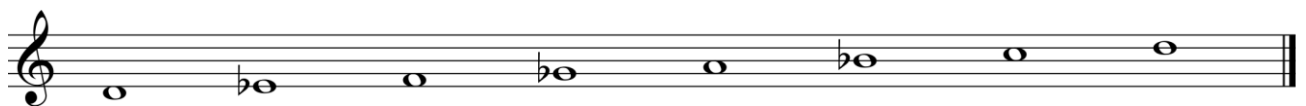
²⁰⁸ *ibid.*, str. 101.

prirodnog h-mola (na primjeru engl. *natural minor*) i alteriranog modusa kojemu je dodan još jedan ton kako bi sačinjavao nizove polustepena (engl. *lowered mode*). Rezultat je „bimodus“ na tonu h koji sadržava svih dvanaest tonova kromatskog totala²⁰⁹.



Primjer 4.4.h: izvedeni modus iz melodije 2. stavka Devete simfonije, op. 70

O porijeklu modusa možemo samo spekulirati i ne možemo ih tumačiti kao jednoznačne pojave; istovremeno zvuče poznato, ali i neprirodno te obogaćuju harmonijski spektar Šostakovičeva glazbena jezika. Iz gornjeg je primjera moguće prepoznati Šostakovičevu praksu snižavanja ljestvičnih stupnjeva koje su proučavali ruski teoretičari Lev Mazel i Aleksander Dolžanski, a koju je S. C. Brown nazvao modalnim snižavanjem (engl. *modal lowering*)²¹⁰. To je u osnovi frigijski modus kojem je snižen četvrti ton (prikazan na primjeru 4.4.i), ali mogu se sniziti i ostali ljestvični stupnjevi, čak i gornja tonika. Primjeri takozvanog „pooštrenog“ (engl. *intensified*) ili „sniženog“ (engl. *lowered*) frigijskog modusa pronalazimo u brojnim Šostakovičevim djelima od kojih je već spomenut drugi stavak Devete simfonije, a na idućoj se stranici nalaze još njih par.



Primjer 4.4.i: „sniženi“ frigijski modus

²⁰⁹ Također možemo primijetiti kako je prvi tetrakord alteriranog modusa (*lowered mode*) kompatibilan sa Šostakovičevim glazbenim monogramom.

²¹⁰ Stephen C. BROWN, „Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto“, *Intégral*, vol. 20 (2006), str. 74.



Primjer 4.4.j: Dvadeset i četiri preludija br. 24, op. 34, uvod (1932.-1933.)



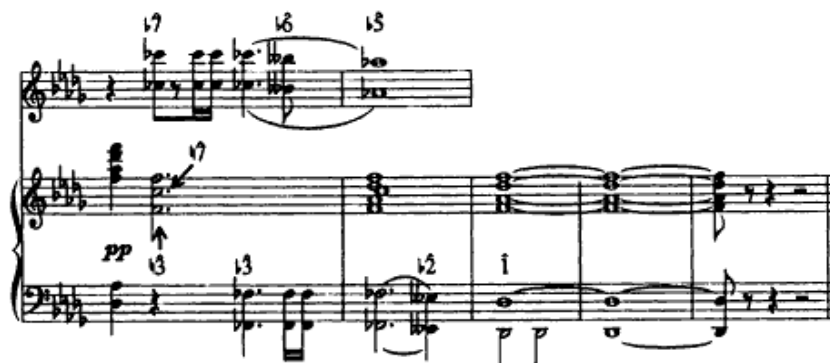
Primjer 4.4.k: Sonata za klavir br. 2, op. 61, uvod u zadnji stavak (1943.)

S. C. Brown razlikuje alteracije koje su nastale gore opisanim modalnim snižavanjem te one koje su rezultat modalnog sudara²¹¹. Već u Šostakovičevoj Prvoj simfoniji pronalazimo primjer sudara koji je posljedica horizontalnog provođenja motiva sa sniženim ljestvičnim stupnjevima uz istovremeno zvučanje (dijatonskog) akorda tonike (primjer 4.4.l). Nadalje, u nekim slučajevima kada nije moguće odrediti jasan tonalitetni centar, moguće je govoriti o tehnici ljestvičnog sužavanja (engl. *scalar tightening*) koje se manifestira kao reduciranje segmenta ljestvice na užu raspon²¹². Na primjeru 4.4.m vidimo motiv vrlo sličan kasnijem monogramu DSCH kojeg će Šostakovič razviti, ali ne može se protumačiti niti kao posljedica modalnog snižavanja niti kao posljedica modalnog sudara, već postoji u kontekstu lebdeće tonalitetnosti koja obuhvaća skoro cijeli kromatski total (osim tona cis)²¹³.

²¹¹ *ibid.*, str. 79.

²¹² *ibid.*, str. 81.

²¹³ *ibid.*, str. 82.



Primjer 4.4.l: Prva simfonija, op. 10, završetak trećeg stavka (1924.-1925.)

Primjer 4.4.m: *Šest romansa na tekstove japanskih pjesnika* br. 5, op. 21, t. 8-12 (1928.-1932.)

Kombinacijom navedenih tehnika (modalnog snižavanja, sudara i ljestvičnog sužavanja) nastaje tipičan zvuk Šostakovičeve glazbe: dijatonika proširena variranjem modalnih elemenata. Naposljetku kulminira sažimanjem na jedan jedini prepoznatljivi tetrakord h-c-d-es (koji tvori monogram DSCH) koji smo analizirali u Osmom gudačkom kvartetu. Međutim, važno je napomenuti da se Šostakovič uporabom opisanih tehnika i metoda ne zaustavlja samo na izgradnji prepoznatljivog glazbenog idioma, već ih koristi kao nedjeljive od forme djela.

Budući da smo identificirali temeljne pristupe pomoću kojih je Šostakovič oblikovao svoja djela, ostaje pitanje dojma kojeg ta ista djela ostavljaju na slušatelja, a koje se također može smatrati ravnopravnim čimbenikom glazbenoga jezika. Radi se prvenstveno o ironiji i, u nedostatku bolje riječi, obmani koju čujemo, no ne možemo ju definirati jasnim parametrima s obzirom da obuhvaća razne izvanglazbene čimbenike kao što su vrijeme i okolnosti nastanka te kulturološke prakse²¹⁴. Već od početka karijere „transformacija i parodija, središnje kategorije formalističke teorije književnosti, dobile su u stvaralaštvu Dmitrija Šostakoviča stvaralački značaj“²¹⁵. U istom tekstu H. Danuser spominje i tehniku glazbene karikature koju je Šostakovič upotrijebio za kritiku protivničke ideologije odmičući se od formalizma ka realizmu. Takva strategija skladanja zvala se „za radni stol“ jer se djela nisu mogla izvoditi javno te su se najčešće čuvala za bolja vremena, a ponekad i izvodila za uži krug prijatelja²¹⁶. Djela koja se unatoč tome jesu izvela imaju višestruko značenje koje se može interpretirati na razne načine (vidi ezopovski stil u poglavlju 4.3.). J. Gerstel i D. Fanning navode Desetu simfoniju (primjer 4.4.n) kao primjer ironičnog portretiranja Staljina pomoću frenetične melodije i to, nimalo slučajno, nedugo nakon njegove smrti²¹⁷. „Šostakovičev glazbeni jezik postaje sve više i više difuzan; djelo kao što je Deseta simfonija govori publici *kako* se osjećati, ali ne nužno i *zašto*“²¹⁸.

U konačnici, pitanje glazbenog jezika (kao i stila) još uvijek ostaje otvoreno. Tu dolazi na misao zanimljiv Jankélévitchev²¹⁹ komentar koji je glazbu opisao kao paradoks koja svoje značenje pronalazi u tome što nema značenje; zato što se pojavljuje samo kako bi nestala²²⁰. Za nešto tako nestalno i subjektivno, iznenađujuće je puno analitičara koju istu pokušavaju što preciznije definirati. Zato je možda jedno od najljepših obilježja glazbe upravo ono što sami čujemo, što ostaje s nama kad djelo završi te tako prepoznamo skladateljevu vještinu.

²¹⁴ Jennifer GERSTEL, „Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 32, br. 4 (1999), str. 36.

²¹⁵ Hermann DANUSER, „Glazba i politika u Sovjetskome savezu“, u: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, str. 235.

²¹⁶ GERSTEL, op. cit., str. 37.

²¹⁷ ibid., str. 44.

²¹⁸ ibid., str. 46.

²¹⁹ Vladimir Jankélévitch (1903. – 1985.), francuski filozof i muzikolog

²²⁰ Carlo MIGLIACCIO, „The Philosophy of Music in the 20th Century“, *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 35, br. 1/2 (2000), str. 198.

[str. & ww. skrla] 77

ff

78

cresc.

fff

cresc.

fff

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for a piano introduction. The first system, labeled '77', consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music begins with a forte (ff) dynamic. The second system, labeled '78', also consists of a grand staff. It starts with a 'cresc.' (crescendo) marking and ends with a fortissimo (fff) marking. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes beamed together. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Slika 4.4.n: Deseta simfonija, op. 93, ulomak drugog stavka (1953.)

5. UTJECAJ I RECEPCIJA

Na svjetskoj, kao i na sovjetskoj razini Šostakovič je prihvaćen kao priznati skladatelj. U SSSR-u djelomično su ga smatrali disidentom, a na Zapadu otuđenim modernistom; međutim, oba ga pristupa svode na razinu stereotipa. Šostakovič je ustvari bio intelektualac osjetljiv na nepravdu i političku represiju, ali je istovremeno cijenio sudjelovanje u društvu i solidarnost među ljudima²²¹. „Šostakovičeva zrela ideja umjetnosti, u kontrastu s egoističnom tradicijom zapadnjačkog modernizma, bila je bazirana na služenju, a ne otuđenju“²²² čime je ostvario svoju ulogu u društvu.

Šostakovičeva recepcija za vrijeme života može se, više-manje, svesti na onu odanog komunista koji je cijeli život posvetio razvoju sovjetske glazbe i humanističkih ideala poput mira među narodima. Iako se smatra najuspješnijim sovjetskim skladateljem, Šostakoviča nisu odmah prepoznali u domovini. Kad su mu se djela prvi put izvodila na Konzervatoriju u Moskvi 20. ožujka 1925. (radilo se o Klavirskom triju, op. 8, *Tri fantastična plesa*, op. 5, Tri komada za violončelo i klavir, op. 9 i Suiti za dva klavira, op. 6), doživjela su lošu recepciju²²³. Međutim, tada se upoznao s teoretičarem i pijanistom Boleslavom Javorskim koji mu je pomogao organizirati niz koncerata u Moskvi iduće godine koji su bili znatno uspješniji za Šostakoviča te su njegova djela bila odobrena za tiskanje²²⁴. Neviđeni uspjeh doživjelo je njegovo prvo orkestralno djelo – Prva simfonija u F-duru, op. 10 – na svojoj praizvedbi u Lenjingradu 12. svibnja 1926. godine, a spomenuti je datum Šostakovič obilježavao slavljem do kraja života²²⁵. Čak su i kritičari kojima se djelo nije svidjelo, poput N. N. Strelnikova i M. M. Sokolskog, prepoznali nevjerojatan talent i potencijal mladog devetnaestogodišnjeg skladatelja. Njegova je Druga simfonija posvećena desetoj obljetnici Oktobarske revolucije također doživjela entuzijastičan uspjeh, ali nije se ustalila na repertoaru Lenjingradske filharmonije²²⁶. Sljedeća velika uspješnica bila je opera *Lady Macbeth Mcenskog okruga* za koju su kritičari imali velika očekivanja čak i prije premijere

²²¹ Richard TARUSKIN, „Shostakovich and Us“, u: *Shostakovich in Context*, ur. Rosamund Bartlett, New York: Oxford University Press, 2000, str. 28.

²²² *ibid.*

²²³ Laurel E. FAY, *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000, str. 27.

²²⁴ *ibid.*, str. 31.

²²⁵ *ibid.*, str. 32.

²²⁶ *ibid.*, str. 44.

22. siječnja 1934. godine²²⁷. „Nije bilo sumnje da je *Lady Macbeth Mcenskog okruga* predstavljala ponosnu prekretnicu u povijesti sovjetske glazbe. Dan nakon premijere, novine su s pompom govorile o njenom izuzetnom uspjehu; producenti, i najznačajnije skladatelj, bili su pozvani na pozornicu ne samo na kraju činova, nego i između pojedinih scena“²²⁸. Uskoro se pretvorila u internacionalni uspjeh s izvedbama u Stockholmu, Pragu, Londonu, Ljubljani, Zürichu, Kopenhagenu, a do 1936. doživjela je osamdeset i tri izvedbe u Lenjingradu i devedeset sedam u Moskvi, što je skladatelju donijelo povećani profit²²⁹. Iz tog je razloga anonimni uvodnik *Pravde* koji je izašao 28. siječnja 1936., a u kojem se napada *Lady Macbeth* kao „zbrka umjesto glazbe“, šokirao sovjetsku umjetničku zajednicu²³⁰. Šostakoviča su optužili za formalizam, a kao glavni dokaz naveli su uspjeh opere kod buržujске publike na Zapadu. Iako je Šostakovič vratio ugled svojom Petom simfonijom, malo je nedostajalo da i to djelo postane žrtvom političkih interferencija²³¹.

Zahvaljujući okolnostima nastanka, Sedma simfonija Dmitrija Šostakoviča premašila je sva očekivanja što se tiče emocionalnog odaziva i nadahnuća te je ubrzo postala kulturnom ikonom i simbolom pravednosti i borbe protiv fašizma²³². Osmi i Deveta simfonija nisu nadmašile uspjeh svoje prethodnice; štoviše, Šostakoviča su napali za kompleksnost glazbenog jezika (Osmi simfonija) i općenito neispunjena očekivanja (razočaranost koju je uzrokovala Deveta simfonija). Činjenica je da je kao uspješan skladatelj, vođa lenjingradske Unije skladatelja i profesor imao velik utjecaj na buduće generacije sovjetskih skladatelja i baš je zato bio glavna meta optužbi Andreja Ždanova²³³. U teškim godinama koje su uslijedile Šostakovič se borio za izvedbe koje su morale biti službeno odobrene te je često tražio savjete prijatelja prije nego što je javno otkrio svoja djela, a mnoga su djela doživjela svoje javne izvedbe tek nakon Staljinove smrti. Dvadeset četiri preludija i fuge nisu doživjela dobru recepciju među članovima Unije skladatelja 1951. godine, na čijoj je skupštini djelo premijerno izveo sâm skladatelj²³⁴. Glavna je zamjerka bila da je skladatelj posegnuo za rezerviranom konstruktivističkom kompleksnošću i stoga nije prošao ideološku rehabilitaciju.

²²⁷ *ibid.*, str. 75.

²²⁸ *ibid.*, str. 76.

²²⁹ *ibid.*, str. 77.

²³⁰ *ibid.*, str. 84.

²³¹ *ibid.*, str. 104.

²³² *ibid.*, str. 131.

²³³ *ibid.*, str. 156.

²³⁴ *ibid.*, str. 178.

Tijekom 1959. godine Šostakovič je putovao u Sjevernu Ameriku te je posjetio Washington D. C., San Francisco, Los Angeles, Louisville, Mexico City, Philadelphiu, New York i Boston kao dio sovjetske delegacije programa kulturne razmjene SAD-a²³⁵. Kad je 1949. godine sudjelovao na Konferenciji za mir u New Yorku, naredili su mu da napusti zemlju ranije nego što je bilo planirano pa su uspjesi koje su nizale izvedbe njegovih skladbi tijekom drugog posjeta bile dobrodošao kontrast, među kojima su Koncert za violončelo, Prvi koncert za klavir, Deseta i Peta simfonija. Tijekom mnogobrojnih intervjuja Šostakoviča su ispitivali o stavovima prema kritikama Komunističke partije, kao i umjetničkoj slobodi u SSSR-u, ali slavni sovjetski umjetnik odgovarao je u dobro uvježbanim frazama²³⁶.

Nakon 1979. godine, kad je izdano djelo *Svjedočanstvo: Memoari Dmitrija Šostakoviča* Solomona Volkova, izazvan je niz kontroverzija što zbog pitanja autentičnosti, što zbog raznih kontradikcija; od tad započelo je intenzivno proučavanje Šostakoviča kroz prizmu njegova odnosa i sukoba s komunističkim režimom. Ustanovili su se protivnički tabori sa S. Volkovom i Ianom MacDonaldom²³⁷ s jedne strane (koji su smatrali da je Šostakovič disident) te Richardom Taruskinom i Laurel Fay s druge strane (koji su pomno proučavali skladateljev život i djela), pri čemu su obje strane posvetile svoje karijere dokazivanju svojih stavova²³⁸.

Već su tijekom života Šostakoviča smatrali jednim od najznačajnijih sovjetskih skladatelja, pa ipak, Gerald Abraham je zaključio kako je tada četrdesetogodišnji Šostakovič, iako nesumnjivo nadaren, ležao na lovorikama, odnosno da su Prva simfonija i *Lady Macbeth Mcenskog okruga* njegova jedina uspješnija djela²³⁹. Osim što ga optužuje da ne može napisati niti osrednje dobru melodiju, Šostakovičev stil naziva eklektičnim koji poprima prirodu sarkazma u obliku različitih iluzija²⁴⁰. Jednom je prigodom neosjetljivi Schönberg optužio Šostakoviča da je dozvolio da politika interferira u njegove skladbe, a sličan su stav dijelili i Béla Bartók, Virgil Thomson te Igor Stravinski. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća i u Šostakovičevoj se domovini formiralo kolektivno mišljenje da njegov glazbeni idiom ne sadrži ništa novo, već se samo neprestano reciklira. Nakon njegove smrti,

²³⁵ *ibid.*, str. 213.

²³⁶ *ibid.*, str. 214.

²³⁷ autor knjige *The New Shostakovich*

²³⁸ Pauline FAIRCLOUGH, „Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies“, *Music & Letters*, vol. 86, br. 3 (2005), str. 453.

²³⁹ Gerald ABRAHAM, *Eight Soviet Composers*, London: Oxford University Press, 1946, str. 13.

²⁴⁰ *ibid.*, str. 23.

Šostakovičeva se glazba počela drukčije percipirati. U svom članku Pauline Fairclough²⁴¹ piše o fenomenu mitologizacije skladatelja na primjeru Šostakoviča koja je započela 1979. godine objavom ranije spomenutog *Svjedočanstva*, kad se na Šostakoviča prestalo gledati kao na skromnog podanika SSSR-a, već umjesto toga na ogorčenog disidenta. P. Fairclough upozorava da Dmitrij Šostakovič ipak nije samo jednodimenzionalan lik, već osoba koju objedinjuje mnogo kontradiktornih slika. „Šostakovič je bio izgubio mnogo dragih prijatelja i cijjenjenih kolega, bio je prisiljen glumiti službene uloge koje su ga ponižavale te je svjedočio tomu da je mlađa generacija sovjetskih skladatelja izgubila poštovanje prema njemu kako su se službene odlike gomilale“²⁴². S druge strane, svaki je sovjetski skladatelj bio pod izravnim ili neizravnim utjecajem Šostakovičeva stvaralaštva, pogotovo kad se uzme u obzir činjenica da je teško bilo čuti glazbu drugih, stranih autora u SSSR-u, što je vrijedilo i za zapadnoeuropsku klasičnu glazbu, kao i za onu popularnu²⁴³. Srećom, znamo da ipak nije vladala potpuna izolacija između željezne zavjese, koja je Šostakoviču osigurala donekle višeznačnu recepciju²⁴⁴. S jedne je strane bio zanemarivan u inozemstvu, a s druge zloupotrebljavan u domovini; može ga se zvati velikim skladateljem prošloga stoljeća koji je doprinio razvoju moderne glazbe, ali ga se i prozvati za cinika koji se koristio klišejima. Izazivao je i žaljenje i zavist, hvalu i prijezir te je, unatoč tome što nije imao potpunu slobodu stvaranja i izražavanja, prihvatio svoje građanske dužnosti kao skladatelj i profesor, ali i njihove posljedice – što možemo vidjeti na primjeru njegovih postupaka nakon javnih osuda 1936. godine i 1948. godine kada se pritajio i prilagodio.

Šostakovičevim se nasljednikom smatra Alfred Schnittke (1934. – 1998.) koji je u svojim djelima prigrlio njegov afinitet ka višeslojnim aspektima glazbenog jezika²⁴⁵. Šostakovičevi učenici Mieczysław Weinberg (1919. – 1996.), Boris Čajkovski (1925. – 1996.) i Boris Tiščenko (1939. – 2010.) također su bili pod utjecajem njegova stvaralaštva²⁴⁶. U svojim su djelima odali počast Dmitriju Šostakoviču te su istovremeno nastavili njegovu borbu protiv politizacije glazbe u SSSR-u, ali i ponudili svoja rješenja za temeljni problem glazbene estetike postmodernizma na koji skladatelji i danas pokušavaju odgovoriti. Tiščenko

²⁴¹ FAIRCLOUGH, op. cit., str. 452.

²⁴² ibid., str. 455.

²⁴³ Shannon L. WETTSTEIN, *Surviving the Soviet Era: An Analysis of Works by Shostakovich, Schnittke, Denisov, and Ustvolskaya*, San Diego: University of California, 2000, str. 1.

²⁴⁴ TARUSKIN, op. cit., str. 17.

²⁴⁵ FAY, Laurel, FANNING, David, „Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)“, u: Grove Music Online, 2001

²⁴⁶ Peter J. SCHMELZ, „What Was ‘Shostakovich,’ and What Came Next?“, *The Journal of Musicology*, vol. 24, br. 3 (2007), str. 298.

u svojoj Petoj simfoniji koristi motiv DSCH, citate iz istaknutih simfonija D. Šostakoviča, ali i reference na vlastita djela (uključujući Treću simfoniju, Klavirski koncert i Petu sonatu za klavir)²⁴⁷, čime postiže intertekstualnost, odnosno dijalektičnost između svoje i Šostakovičeve glazbe. Weinberg je Šostakoviču posvetio svoju Dvanaestu simfoniju koja ne sadrži izravne citate kao simfonija Tiščenka, ali iznosi aluzije na Šostakovičev stil, posebice na njegovu Četvrtu simfoniju²⁴⁸. Schnittke je svom uzoru posvetio *Preludij in memoriam Dmitrij Šostakovič*, kao i Treći gudački kvartet²⁴⁹. U *Preludiju* je Schnittke koristio monograme DSCH, ali i BACH te ih međusobno povezoao, čime je započeo eksperimentirati s polistilizmom²⁵⁰. U Trećem kvartetu Schnittke je upotrijebio motiv DSCH uz citate *Stabat mater* Orlanda di Lassa i Beethovenove *Grosse fuge*²⁵¹.

10

11

D Es (Eb) C H(Bb)
B(Bb) A C H(Bb)

12

poco a poco più sul pont. rit.

ppp

ppp

Primjer 5.a: *Preludij in memoriam Dmitrij Šostakovič* A. Schnittkea, posljednja stanica

Za vrijeme Šostakovičeva života održavali su se festivali i koncerti na čijim su programima bila njegova djela, a među njima se ističe *Edinburgh Festival* održan 1962. godine

²⁴⁷ *ibid.*, str. 314.

²⁴⁸ *ibid.*

²⁴⁹ *ibid.*, str. 320.

²⁵⁰ *ibid.*, str. 321.

²⁵¹ *ibid.*, str. 322.

gdje je tijekom tri tjedna izveden niz Šostakovičevih retrospektivnih djela²⁵². Stanovnici njemačkog gradića Gohrischa prilično se ponose činjenicom da je ondje Šostakovič skladao svoj Osmi gudački kvartet dok se odmarao u prirodnom lječilištu te su organizirali trodnevni festival u rujnu 2010. godine povodom pedesete obljetnice Šostakovičeva prvog posjeta²⁵³. Dmitrij Šostakovič posjetio je Zagreb 10. svibnja 1963. godine kad je Simfonijski orkestar Moskovske državne filharmonije izvodio njegova djela u Koncertnoj dvorani *Istra*²⁵⁴. U Hrvatskoj Šostakovič ima slabiju recepciju u odnosu na inozemstvo²⁵⁵, a analitičari poput glazbenog pisca Krešimira Brlobuša, koji vodi Glazbene slušaonice Matice hrvatske, smatraju da je za razumijevanje Šostakovičeve glazbe potrebno razumijevanje vremena i prilika u kojima je živio.

Neki europski stručnjaci poput Olge Dombrowskaje, Bernda Feuchtnera, Manuela Gervinka, Elizabeth Wilson and Krzysztofa Meyera okupili su se na simpoziju u Berlinu 2019. godine kako bi pridonijeli istraživanju recepcije Šostakovičevih djela u 21. stoljeću²⁵⁶. Stoga, mogli bismo zaključiti da pitanje recepcije Šostakovičevih djela ostaje otvoreno. Budući da komentari koncerata sredinom prošlog stoljeća nisu bili toliko opsežni kao danas, oni ne mogu pružiti detaljan uvid iz kojeg bi se recepcija skladatelja mogla argumentirati, što znači da je recepcija Šostakovičeva stvaralaštva do danas nedovoljno istražena²⁵⁷. Analizirajući recepciju Šostakovičeve Prve simfonije Anuša Volovšek zaključila je da je toj skladbi često bilo dodijeljeno manje prostora u glazbenoj kritici nego drugim djelima ili je vijest o njenom koncertnom izvođenju bila potpuno izostavljena (u odnosu na razdoblje nakon 1970. godine)²⁵⁸. Ipak, možemo primijetiti da se danas češće ističe Šostakovičeva povezanost s društvenim uvjetima vremena u kojem je stvarao.

²⁵² *ibid.*, str. 231.

²⁵³ „Shostakovich Festival Gohrisch“, *Staatskapelle Dresden*.

²⁵⁴ Dvorana je zatvorena 29. prosinca 1973. otvorenjem Koncertne dvorane *Vatroslav Lisinski*, a kasnije je rekonstruirana i obnovljena za potrebe Zagrebačkog kazališta mladih.

²⁵⁵ Antonija VRANIĆ, „Evokacija nemira“, *Vijenac*, vol. 265, 29. travnja (2004), Zagreb: Matica hrvatska, mrežno izdanje.

²⁵⁶ Symposium Reception of Shostakovich in the 21st Century

²⁵⁷ Anuša VOLOVŠEK, „Recepcija Dmitrija Šostakoviča in njegove Prve simfonije na Slovenskem (1947-2001)“, *Muzikološki zbornik*, letnik 38 (2002), str. 71.

²⁵⁸ *ibid.*

6. ZAKLJUČAK

Glazba Dmitrija Šostakoviča svjedočanstvo je povijesti sovjetske glazbe gdje su političko-ideološka revolucija i umjetnost spojeni u utopijsko jedinstvo²⁵⁹. Njena neuhvatljivost na psihološki nijansiranom planu otkriva skriveni život duha u SSSR-u²⁶⁰, ali i individualnosti skladatelja koji je najveći dio života djelovao u sistemu koji je individualizam smatrao sumnjivom devijacijom, a ne vrlinom. Unatoč tome, Šostakovič je razvio svoj prepoznatljivi stil. Njegovo se stvaralaštvo može nadovezati na tradiciju Beethovena i Mahlera, dok istovremeno čujemo utjecaje Bachovih djela i djela ruskih prethodnika (od Glinke do Stravinskog), i Albana Berga te se uz to tijekom karijere iskristalizirala Šostakovičeva zaokupljenost novoklasicizmom, folklorom i popularnim stilovima. Iz navedenih razloga nemoguće je Šostakovičev stil opisati samo jednim pravcem. Šostakovičev stil najbolje je opisati kao kombinaciju tradicije, novoklasicizma, modernizma i polistilizma.

Kad se sve uzme u obzir, možemo zaključiti da je Dmitrij Šostakovič dokazao kako umjetnik može živjeti i stvarati u represivnoj kulturi i političkoj atmosferi. Morao se prilagođavati vlastima i prihvatiti kompromise kako bi i dalje skladao te, u konačnici, kako bismo mi i danas mogli slušati njegova djela. Žrtvovao je svoju umjetničku slobodu; nosio je masku koju, slikovito rečeno, nije skidao od 1936. godine, kad su ga prvi put javno osudili, do kraja života – a svoja je promišljanja sakrio u svojoj glazbi. Ne možemo osporiti postojanje značenja u Šostakovičevim djelima (ironija, satira, ezopovski stil, izvanglazbeno značenje, aluzije, citatnost i autocitatnost, intertekstualnost, naposljetku i sâm program djela), ali ga također ne možemo točno odrediti. Unatoč postojanju brojnih analiza i tumačenja njegovih djela, kao i spornih pisanih tragova, moramo prihvatiti zaključak o skrivenom značenju čiji se smisao objašnjava sâm od sebe, odnosno da ono treba i ostati – skriveno.

Što nam onda ostaje od intenzivnih proučavanja Šostakoviča? Njegovo nasljedstvo, koje se ne nalazi u značenju u koje treba proniknuti, već u posredovanju čistoće ekspresije koja nam, jednom kad ju čujemo, govori svakom za sebe. U svoju glazbu Šostakovič je utkao

²⁵⁹ Hermann DANUSER, „Glazba i politika u Sovjetskome savezu“, u: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, str. 237.

²⁶⁰ David FANNING, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004, str. 7.

svoje ideje, ideologije, predrasude, očekivanja, doživljaje, promišljanje, znanje i iskustvo. Na nama je da ih jednostavno – slušamo.

7. POPIS LITERATURE

7.1. Knjige i objavljeni radovi

ABRAHAM, Gerald, *Eight Soviet Composers*, London: Oxford University Press, 1946.

BARTLETT, Rosamund, *Shostakovich in Context*, New York: Oxford University Press, 2000.

BLICKENSTAFF, Keri, *Re-examining the Warhorse: Shostakovich's Leningrad Symphony*, Athens: University of Georgia, 2010.

ČIZMIĆ, Maria, *Performing Pain: Music and Trauma in 1970s and 80s Eastern Europe*, Los Angeles: University of California, 2005, doktorat.

DANUSER, Hermann, Glazba i politika u Sovjetskome savezu u: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

DOBROTA, Snježana, *Uvod u suvremenu glazbenu pedagogiju*, Split: Filozofski fakultet u Splitu – Odsjek za učiteljski studij, 2012.

GREEN, David B., *The Imagining of Community in Works of Beethoven, Verdi and Shostakovich: Musical Means for Envisioning Community*, New York: The Edwin Mellen Press, 2010.

FANNING, David, *Shostakovich Studies*, New York: Cambridge University Press, 1995.

FANNING, David, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004.

FAY, Laurel E., *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000.

HUBAND, Joseph Daniel, *The First Five Symphonies of Dmitri Shostakovich*, Muncie: Ball State University, 1984, doktorat.

HURWITZ, David, *Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual*, New

Jersey: Amadeus Press, 2006.

LENBERG, Phillip, *Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation*, Las Vegas: University of Nevada, 2016, doktorat.

WETTSTEIN, Shannon L., *Surviving the Soviet Era: An Analysis of Works by Shostakovich, Schnittke, Denisov, and Ustvolskaya*, San Diego: University of California, 2000, doktorat.

7.2. Članci iz časopisa

BOWMAN, Wayne D., „The Values of Musical „Formalism““, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, br. 3 (1991), str. 41–59, *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/3332994?seq=1>. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

BRAUN, Joachim, „Writing about Shostakovich“, *DSCH Journal*, br. 32 (2010), str. 18.

BROWN, Stephen C., „ic1/ic5 Interaction in the Music of Shostakovich“, *Music Analysis*, vol. 28, br. 2/3 (2009), str. 185–220, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41289706. Pristupljeno 28. siječnja 2020.

BROWN, Stephen C., „Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto“, *Intégral*, vol. 20 (2006), str. 69–103, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40214029. Pristupljeno 4. svibnja 2020.

DI SCIPIO, Agostino, „The Technology of Musical Experience in the 20th Century“, *Rivista Italiana Di Musicologia*, vol. 35, br. 1/2 (2000), str. 247–75, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24323744. Pristupljeno 20. ožujka 2020.

FAIRCLOUGH, Pauline, „Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies“, *Music & Letters*, vol. 86, br. 3 (2005), str. 452–460, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3526611. Pristupljeno 28. siječnja 2020.

FAIRCLOUGH, Pauline, „Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s“, *Journal of Musicology*, vol. 35, br. 3 (2018), str. 336–367, *University of California Press*, <https://online.ucpress.edu/jm/article/35/3/336/63587/Was-Soviet-Music-Middlebrow->

Shostakovich-s-Fifth. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

GERSTEL, Jennifer, „Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 32, br. 4 (1999), str. 35–51, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44029848. Pristupljeno 12. lipnja 2020.

ILIĆ, Vlatko, „Umjetnost i revolucija: Nasljeđe 20. stoljeća i suvremena razumijevanja“, *Filozofska istraživanja*, vol. 38, br. 4 (2018), str. 815–826, *hrčak*, <https://hrcak.srce.hr/219473>. Pristupljeno 21. ožujka 2020.

KOTKINA, Irina, „Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera“, *Revue des études slaves*, vol. 84, br. 3/4 (2013), str. 505–518, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24372082. Pristupljeno 23. travnja 2020.

KOVNATSKAYA, Ludmila, „Shostakovich and the LASM“, *Tempo*, br. 206 (1998), str. 2–6, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/945501. Pristupljeno 28. siječnja 2020.

LEBURIC, Anči, LONČAR, Marija, PERIĆ, Ivan, „Profiliranje umjetničkih identiteta: analiza sadržaja biografskih dokumenata“, *Bašćanski glasi*, vol. 11, br. 1 (2015), str. 317–340, *hrčak*, <https://hrcak.srce.hr/181958>. Pristupljeno 21. ožujka 2020.

MAGIDOFF, Robert, „Writing in the USSR“, *The Antioch Review*, vol. 8, br. 4 (1948), str. 481–488, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4609303. Pristupljeno 22. travnja 2020.

MIGLIACCIO, Carlo, „The Philosophy of Music in the 20th Century“, *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 35, br. 1/2 (2000), str. 187–210, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24323742. Pristupljeno 20. ožujka 2020.

MULCAHY, Kevin V., „Official Culture and Cultural Repression: The Case of Dmitri Shostakovich“, *Journal of Aesthetic Education*, vol. 18, br. 3 (1984), str. 69–83, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3332676. Pristupljeno 28. siječnja 2020.

SCHMELZ, Peter J., „What Was ‘Shostakovich,’ and What Came Next?“, *The Journal of Musicology*, vol. 24, br. 3 (2007), str. 297–338, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.3.297. Pristupljeno 28. siječnja 2020.

VOLOVŠEK, Anuša, „Recepcija Dmitrija Šostakoviča in njegove Prve simfonije na Slovenskem (1947-2001)“, *Muzikološki zbornik*, letnik 38 (2002), str. 69–83, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2Q30W9WY>. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

VRANIĆ, Antonija, „Evokacija nemira“, *Vijenac*, vol. 265, 29. travnja (2004), Zagreb: Matica hrvatska, mrežno izdanje.

7.3. Članci iz enciklopedija i mrežnih izvora

BURKHOLDER, J. Peter, „Intertextuality“, u: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52853>. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

FAY, Laurel, FANNING, David, „Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)“, u: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52560>. Pristupljeno 27. travnja 2020.

RUHRBERG, Karl, „Apstrakcija i stvarnost“ u: *Umjetnost 20. stoljeća*, ur. Ingo F. Walther, Zagreb: V.B.Z., 2004.

SCHNECKENBURGER, Manfred, „Konstrukcija svijeta“ u: *Umjetnost 20. stoljeća*, ur. Ingo F. Walther, Zagreb: V.B.Z., 2004.

„Art Proliferation: Propaganda and Patronage during the Cold War“ u: *Art in Cold War Politics*, Boston University, https://bu.digication.com/alvarez3/Final_Essay2. Pristupljeno 29. siječnja 2020.

„Formalizam“ u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20144>. Pristupljeno 29. siječnja 2020.

„Hanslick, Eduard“ u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=24339>. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

„Majakovski, Vladimir Vladimirovič“ u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020,

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38162>. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

„Shostakovich Festival Gohrisch“ u: *Staatskapelle Dresden*, <https://www.staatskapelle-dresden.de/en/friends/shostakovich-festival/>. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

„Socijalistički realizam“ u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56922>. Pristupljeno 29. siječnja 2020.

Symposium Reception of Shostakovich in the 21st Century, https://www.sikorski.de/14123/en/symposium_reception_of_shostakovich_in_the_21st_century.html. Pristupljeno 1. srpnja 2020.

7.4. Partiture djela

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, *Symphonie nr. 7, op. 60, C-dur*, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 2004.

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, *Symphonie nr. 9, op. 70, Es-dur*, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 2004.

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, „Nr. 8“ u: *Streichquartette*, Leipzig: Edition Peters, 1981.

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, *Anti-Formalist Rayok*, Moscow: DSCH Publishers, 2015.

7.5. Izvori slika i primjera upotrijebljenih u ovom radu

slika 3.2.a: FAY, Laurel E., *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000.

slika 3.2.b: <http://theaestheticoftriumph.weebly.com/the-cult-of-stalin.html>

slike 4.1.a i b: BARTLETT, Rosamund, *Shostakovich in Context*, New York: Oxford University Press, 2000.

primjeri 4.3.1.a, b, d, f, m, t: BLICKENSTAFF, Keri, *Re-examining the Warhorse: Shostakovich's Leningrad Symphony*, Athens: University of Georgia, 2010.

primjeri 4.3.1.c, e, g-l, n-s, u-z, aa-cc: ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, *Symphonie nr. 7, op. 60, C-dur*, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 2004.

slika 4.3.1.dd: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601420720,00.html>

primjeri 4.3.2.d, k, l, r: LENBERG, Phillip, *Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation*, Las Vegas: University of Nevada, 2016, doktorat.

primjeri 4.3.2.e-h, j, m: ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, *Symphonie nr. 9, op. 70, Es-dur*, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 2004.

primjeri 4.3.3.a, c, d, f-i, k, l, n-z: FANNING, David, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004.

primjeri 4.3.3.b, e, j, m: ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij, „Nr. 8“ u: *Streichquartette*, Leipzig: Edition Peters, 1981.

slika 4.3.4.a: FAY, Laurel E., *Shostakovich: A Life*, New York: Oxford University Press, 2000.

primjeri 4.3.4.b-k: BARTLETT, Rosamund, *Shostakovich in Context*, New York: Oxford University Press, 2000.

primjeri 4.4.a-f: BROWN, Stephen C., „ic1/ic5 Interaction in the Music of Shostakovich“, *Music Analysis*, vol. 28, br. 2/3 (2009), str. 185–220, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41289706.

primjeri 4.4.g, h: FANNING, David, *Shostakovich Studies*, New York: Cambridge University Press, 1995.

primjeri 4.4.j-m: BROWN, Stephen C., „Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto“, *Intégral*, vol. 20 (2006), str. 69–103, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40214029.

primjeri 4.4.n: GERSTEL, Jennifer, „Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 32, br. 4 (1999), str. 35–51, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44029848.

primjer 5.a: SCHMELZ, Peter J., „What Was ‘Shostakovich,’ and What Came Next?“, *The Journal of Musicology*, vol. 24, br. 3 (2007), str. 297–338, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.3.297. Pristupljeno 28. siječnja 2020.

vlastiti primjeri: 4.3.2.a-c, i, n-p, 4.4.i