

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗ
ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Η περίπτωση του Dmitri Shostakovich



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της φοιτήτριας

Σεβαστής-Μαρίας Δάδη

Α.Ε.Μ. 1116

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Δανάη Στεφάνου

Λέκτορας στην Ιστορική Μουσικολογία

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2008

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗ
ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Η περίπτωση του Dmitri Shostakovich

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της φοιτήτριας

Σεβαστής-Μαρίας Δάδη

A.E.M. 1116

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Δανάη Στεφάνου
Λέκτορας στην Ιστορική Μουσικολογία

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2008

*Στη μνήμη του αγαπημένου μου
Δασκάλου και Πατέρα
Σταύρου Δάδη*

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επαφή μου με τη μουσική άρχισε από την ηλικία των έξι χρόνων, όταν ο πατέρας μου με έγραψε στο νεοϊδρυθέν τμήμα πιάνου, του Ωδείου της Νάουσας (αριθμός μαθητολογίου 1!). Από τότε, δεν σταμάτησε ποτέ η ενασχόλησή μου, περισσότερο στην πράξη, στη θεωρία, αλλά και στη διδασκαλία της μουσικής.

Η εισαγωγή μου, όμως, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, της Σχολής Καλών Τεχνών, του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης συνετέλεσε στο να ασχοληθώ με τον τομέα της Μουσικολογικής Έρευνας, μέσα από διάφορα αξιόλογα μαθήματα. Η θεωρητική και η επιστημονική μελέτη της μουσικής αποτέλεσε τα τελευταία έξι χρόνια το αντικείμενο του ενδιαφέροντός μου.

Αφορμή για να ασχοληθώ με αυτό το πολύ σημαντικό θέμα της Διπλωματικής Εργασίας μου και την αμφίσημη προσωπικότητα του Dmitri Shostakovich, μου δόθηκε όταν παρακολούθησα το μάθημα «Φιλοσοφία της Μουσικής» της κ. Δανάη Στεφάνου. Ένα γλαφυρό και διθυραμβικό κείμενο του Alexey Tolstoi, του Ρώσου δημοσιογράφου και μουσικολόγου –που κατά τη διάρκεια της σταλινικής Σοβιετικής Ένωσης ήταν ένας από τους θερμούς υποστηρικτές του Στάλιν– γεμάτο παρομοιώσεις και μεταφορές, που αναφέρονταν στην Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich μου κίνησε το ενδιαφέρον.

Η ιστορία της μουσικής του 20^{ου} αιώνα και ειδικότερα στην περιοχή της Σοβιετικής Ένωσης, ήταν για μένα ένα άγνωστο πεδίο έρευνας.

Η δυσκολότερη, ίσως, από τις μέχρι τώρα εργασίες μου, υπήρξε η μελέτη του Shostakovich. Οι –ως τότε– μουσικές ενασχολήσεις μου περιλάμβαναν απλές ιστορικές και θεωρητικές αναφορές. Η γνωριμία μου, λοιπόν, με το μουσικολογικό πλούτο της μελέτης μου, αποτέλεσε στην αρχή μια τεράστια έκπληξη και κατόπιν μια αντικειμενική δυσχέρεια. Η εντύπωση σε χιλιάδες σελίδες, να βρίθουν νοημάτων και με την αρωγή αγγλόφωνων –κυρίως –αναφορών, απλώνονταν προκλητικά εμπρός μου.

Εμπνεύστρια και οδηγήτρια τον τελευταίο χρόνο στα χαλεπά ερμάρια της γνώσης, η Σύμβουλος Καθηγήτρια κ. Δανάη Στεφάνου, μου μετέδωσε τη –γεμάτη δέος– αγάπη της για τη φιλοσοφία και την αισθητική της μουσικής. Μου έμαθε να εστιάζω πίσω από τις λέξεις και να επιλέγω τη λιτότητα του μεστού. Μου υπέδειξε τη διακριτική υποταγή του λόγου στη σκέψη και την αέναη αναζήτηση της μετριοπαθούς μουσικολογικής απόλαυσης. Κατάφερε

έτσι να μετατρέψει αυτή μου την εμπειρία σε μαγευτικό ταξίδι στις σεμνές απραπούς της μουσικής αισθητικής.

Ο δρόμος ήταν μεγάλος και επίπονος. Τώρα, ένα βήμα πριν την υποστήριξη της διπλωματικής μου, αισθάνομαι διαφορετικός άνθρωπος. Διότι, τελικά, αυτός είναι ο απώτερος σκοπός κάθε παιδείας και παιδείυσης.

Οφείλω να ευχαριστήσω θερμά:

- § Τη μητέρα μου Ελισάβετ και την αδερφή μου Ηρώ Δάδη για την πολύτιμη βοήθειά τους στις παράλληλες υποχρεώσεις μου
- § Τον σύζυγό μου συνθέτη και μαέστρο Μιχάλη Κζούνια για τις χρήσιμες συμβουλές του, αλλά και το πλούσιο ηχητικό και έντυπο υλικό που μου παρείχε.
- § Τις κόρες μου Λιάνα και Ελισάβετ για την ανοχή που έδειξαν λόγω της έλλειψης φροντίδας μου, σε κρίσιμη περίοδο γι' αυτές, όπως οι Πανελλήνιες εξετάσεις για τη μία και η «Εξεταστική» στη Φιλοσοφική Σχολή για την άλλη.
- § Ιδιαίτερα ευχαριστώ την κ. Δανάη Στεφάνου, Λέκτορα στην Ιστορική Μουσικολογία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών για τις σημαντικές επισημάνσεις, τις πολύτιμες οδηγίες και την αμέριστη βοήθειά της, στην προσπάθειά μου να ολοκληρώσω τη Διπλωματική μου Εργασία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
-----------------------	---

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ

1. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ	13
1.1. ΤΙ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΚΦΡΑΣΕΙ Η ΤΕΧΝΗ	13
1.2. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ	13
2. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ	15
2.1. Η ΑΙΣΘΑΝΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: Τι εκφράζουν οι συνθέτες και πώς αντιλαμβάνονται οι ακροατές τη μουσική	15
2.2. ΠΟΣΟ ΕΠΗΡΕΑΖΕΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	17
2.3. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΙΚΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ	19
3. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΣΤΡΕΒΛΩΣΗ ΤΗΣ ΣΤΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΙΚΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ	20
3.1. ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗΣ	20
3.2. Η ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΙΚΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ, Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΔΥΣΠΙΣΤΙΑ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΙΣ ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ	23
3.2.1. Γερμανία	23
3.2.2. Ιταλία	24
3.2.3. Αγγλία	25
3.2.4. Γαλλία	25
3.2.5. Ελλάδα	26
3.2.6. Σοβιετική Ένωση	26

ΤΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΣΤΗ ΡΩΣΙΑ ΚΑΙ Η ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

4. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	31
4.1. ΤΟ ΜΟΝΑΡΧΙΚΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΤΗΣ ΡΩΣΙΑΣ	31
4.2. Η ΟΚΤΩΒΡΙΑΝΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ	32
4.3. Η ΔΙΑΚΥΒΕΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΛΕΝΙΝ	33
4.4. Η ΑΥΤΑΡΧΙΚΗ ΕΞΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΝ	34
4.5. Ο Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ	35
4.6. Ε.Σ.Σ.Δ.: Η ΥΠΕΡΔΥΝΑΜΗ	37
5. ΟΙ ΝΕΕΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ & ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΑΞΕΙΣ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ	39
5.1. ΠΩΣ ΞΕΚΙΝΗΣΕ Η «ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ» ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗ Ε.Σ.Σ.Δ.	39
5.2. Ο ΕΛΕΓΧΟΣ ΚΑΙ Η ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	41
5.3. ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ	42
5.3.1. Η «μαζική τέχνη» που αντικατέστησε την «τέχνη για τις μάζες» ..	42
5.3.2. Τι επιβάλλει στη μουσική ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός	44
5.4. ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ: Η ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΣΟ ΑΛΛΑ ΚΑΙ Ο ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ	45
5.5. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΙΝΟΤΟΜΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ. Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ Ε.Σ.Σ.Δ.	47
5.5.1. Η εξέλιξη της μουσικής στη Σοβιετική Ένωση	48
5.6. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΝΩΣΕΙΣ ΣΥΝΘΕΤΩΝ	51
5.6.1. Η «LASM»	51
5.6.2. Η «RAPM»	51
5.6.3. Η Ένωση Σοβιετικών Συνθετών	52

SHOSTAKOVICH: «ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΟΣ ΣΥΝΘΕΤΗΣ» Ή «ΕΡΓΑΤΗΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ;»

6. ΠΟΙΟΣ ΗΤΑΝ Ο DMITRI SHOSTAKOVICH	55
6.1. Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ	55
6.2. ΜΙΑ ΙΔΙΟΜΟΡΦΗ ΠΗΓΗ ΕΜΠΝΕΥΣΗΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ	59
6.3. Ο SHOSTAKOVICH ΚΑΙ Η «ΜΑΣΤΟΡΙΑ» ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ	60

6.4. Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΓΑΠΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ ΤΟΥ	62
7. Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ SHOSTAKOVICH ΜΕ ΤΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ:	
«ΦΕΡΕΓΓΥΟΤΗΤΑ Ή ΑΝΑΞΙΟΠΙΣΤΙΑ;»	63
7.1. ΟΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ ΚΑΙ Ο ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟΣ (;) ΤΟΥ	63
7.1.1. Πρώτη δυσμένεια για τον συνθέτη	64
7.1.2. Η δεύτερη «αποκήρυξη»	66
7.1.3. Η μετα-Στάλιν εποχή	69
7.2. Ο ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, Ο ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Ο SHOSTAKOVICH	71
7.3. ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΣΜΟΣ	73
7.3.1. Οι πρώτες Συμφωνίες του Shostakovich	74
7.3.1.1. Η <i>αινιγματική Τέταρτη</i>	75
7.3.1.2. Η «Συμφωνία του Σοσιαλισμού»	79
8. ΜΙΑ ΑΜΦΙΛΕΓΟΜΕΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΙΔΙΟΦΥΙΑ	83
8.1. Ο SHOSTAKOVICH ΣΧΟΛΙΑΖΕΙ	83
8.1.1. Το «χρέος» των σοβιετικών συνθετών	83
8.1.2. Η δική του μουσική	84
8.1.3. Οι μουσικοί νεωτερισμοί	86
8.2. ΜΕΤΑ-ΚΡΙΤΙΚΗ	88
8.2.1. Οι επιρροές άλλων συνθετών στα έργα του	90
8.2.2. Τα «πρωτοποριακά» έργα του Shostakovich	91
8.2.3. Έντυπος σχολιασμός του έργου του	91
8.3.2.1. <i>Τι πίστευε ο Ρώσος πιανίστας Ashkenazy</i>	93
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	98

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μέσα από την τέχνη ο καλλιτέχνης εκφράζει τις σκέψεις και τους προβληματισμούς του, τα αισθήματα και τις προσδοκίες του, στα πλαίσια, όμως, της ελευθερίας της έκφρασης. Γιατί διαφορετικά, όταν η τέχνη υπόκειται σε κανόνες και περιορισμούς, χάνει το σκοπό της και καταλήγει στην προσήλωση μιας πολιτικής ή άλλης ιδεολογίας.

Οι εκάστοτε εξουσίες, πολύ περισσότερο δε οι δικτατορίες, χρησιμοποιούν την τέχνη για τις δικές τους ανάγκες και φιλοδοξίες. Τότε, εύλογα μπορούμε να αναρωτηθούμε για το λόγο που η τέχνη λειτουργεί ως στρατευμένη, ακόμη και μετά από αγώνες αιώνων για την ελευθερία της έκφρασής της. Πιθανόν, γιατί έχει τη δυνατότητα να εκφράζει μαζικά και να στρατεύει ανθρώπους και συνειδήσεις, προς όποια κατεύθυνση επιθυμούν οι απολυταρχικές εξουσίες. Αυτό, βέβαια, μπορούμε να το διαπιστώσουμε ευκολότερα σε ένα καθοδηγούμενο μυθιστόρημα, σε ένα προπαγανδιστικό ποίημα ή σε έναν πίνακα που μπορεί να οδηγήσει σε προσωπολατρία.

Θα μπορούσε, βέβαια, να ισχυριστεί κάποιος ότι η μουσική δεν είναι το ίδιο με τη γλώσσα· δεν μπορεί να εκφράσει νοήματα, όπως εκφράζουν οι λέξεις και οι φράσεις· δεν απεικονίζει εικόνες και παραστάσεις, όπως η ζωγραφική· δεν παραπέμπει σε κοινωνικές καταστάσεις, δεν δραματοποιεί, δεν μιμείται και δεν σατιρίζει, όπως οι παραστατικές τέχνες (το θέατρο, ο κινηματογράφος κ.ά.). Είναι απορίας άξιο, λοιπόν, γιατί παρόλα αυτά αποτέλεσε μέσο διαπαιδαγώγησης, μέσο καθοδήγησης και μέσο ελέγχου από τους ανθρώπους της εκάστοτε εξουσίας. Ίσως επειδή, τελικά, η μουσική μπορεί να εκφράσει πολύ περισσότερα πράγματα, να μεταδώσει ιδέες και να διαμορφώσει συνειδήσεις, περισσότερο από όσο φανταζόμαστε και από όσο φαινομενικά νομίζουμε πως αποδίδουν οι άλλες μορφές τέχνης.

Αυτός, ίσως, είναι ο λόγος που χρησιμοποιήθηκε καθοδηγητικά από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα του 20^{ου} αιώνα, όπως της ναζιστικής Γερμανίας, της φασιστικής Ιταλίας, αλλά, κυρίως, της σταλινικής Σοβιετικής Ένωσης. Γιατί εκεί, εκτός του ότι η μουσική βρισκόταν στην πρώτη γραμμή του ενδιαφέροντος, οι Σοβιετικοί δεν είχαν άμεση επαφή με τις μουσικές εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη. Έτσι, το απολυταρχικό καθεστώς επεδίωξε να εγκαθιδρύσει δικό του σύστημα αξιών, με σκοπό την παραγωγή μουσικών έργων που να προάγουν αυτό το αξιακό σύστημα.

Σ' αυτό το καθεστώς, εκτός από τη μουσική, «στρατεύτηκε» και η μουσικοκριτική – ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο για τους μουσικούς. Είναι λυπηρό το γεγονός ότι η πένα στα

χέρια των κριτικών, με την οποία έχουν χρέος να περιγράφουν και να αξιολογούν τη μουσική ως τέχνη, καταντά, τελικά, όπλο στα χέρια πολιτικών στελεχών – ιδίως σε ολοκληρωτικά καθεστώτα. Έτσι, αναλαμβάνοντας το ρόλο του πολιτιστικού κριτή, παρακάμπτουν τους «γνήσιους» κριτικούς και «πυροβολούν» λογοκρίνοντας, προς όφελος του πολιτικού και μόνο συμφέροντος και της προπαγάνδας.

Αναρωτιέμαι τι συνέβη στη χώρα που μεγαλούργησε ο Shostakovich και τι επακολούθησε στη μουσική, μετά την έντονη παρουσία της Ομάδας των Πέντε. Άραγε ακολουθήθηκαν οι νέες τάσεις και οι αλλαγές που υπέστη η μουσική στην υπόλοιπη Ευρώπη... Το βασικό ερώτημα που προκύπτει, πάντως, είναι πόση σημασία έπαιξαν τα ιστορικά γεγονότα, οι πόλεμοι και οι επαναστάσεις στη διαμόρφωση της προσωπικότητας και του δημιουργικού ταλέντου του Shostakovich.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και αφού το κράτος της Ρωσίας βρισκόταν υπό κατάρρευση, οι απεργίες της εργατικής τάξης, οδήγησαν στην Οκτωβριανή Επανάσταση και η εξουσία περιήλθε στα χέρια των μπολσεβίκων, με ηγέτη τον Λένιν. Το δίκαιο κράτος των ίσων ευκαιριών για όλους τους πολίτες, που οραματίστηκε ο Λένιν και βασίστηκε στη μαρξιστική - λενινιστική ιδεολογία, δεν άργησε να αλλάξει πορεία, μετά την άνοδο του Στάλιν στην εξουσία.

Μέσα σ' αυτές τις αναταραχές και τις επαναστάσεις, συνθέτες της Ρωσίας, όπως ο Rosslavetz και ο Mossolov, προσπάθησαν να ακολουθήσουν τα νέα ρεύματα της ατονικής μουσικής και της avant-garde. Όμως, οι περισσότεροι, όπως ο Prokofiev και ο Scriabin, παρά τον αγώνα τους για ανανέωση του ρωσικού εθνικού στυλ, «εγκλωβίστηκαν» στις απαιτήσεις της νέας φιλοσοφίας του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, που δημιούργησε το καθεστώς του αυταρχικού Στάλιν. Η προλεταριακή εξουσία –η οποία ήταν, ουσιαστικά, μια μονοκρατία με ολοκληρωτικό χαρακτήρα– καθοδηγούσε, επέκρινε, απειλούσε, εξόριζε και σκότωνε. Από τα «πλοκάμια» της δεν διέφυγε ούτε η μουσική, που βρισκόταν, μάλιστα, υπό τον απόλυτο έλεγχο.

Ο Dmitri Shostakovich συνδέθηκε άμεσα με την ιστορία της πατρίδας του, γιατί γεννήθηκε στο Λένινγκραντ και έζησε από κοντά όλα τα μεγάλα και θλιβερά γεγονότα που στιγμάτισαν τη χώρα του. Το πόσο επηρεάστηκε από αυτά τα γεγονότα, αν η εξουσία κατάφερε να επιδράσει στο έργο του –κάνοντας την τέχνη υποχείριό της– ή αν οι επιδράσεις συνθετών του 20^{ου} αιώνα υπερίσχυσαν στη συνθετική του πορεία, συζητήθηκε έντονα, όπως, επίσης, και το ποιες ήταν οι πραγματικές πηγές έμπνευσης του συνθέτη.

Από την αρχή της σταδιοδρομίας του, ο Shostakovich, συμμετείχε ενεργά σε διάφορες Ενώσεις Συνθετών του Λένινγκραντ. Ενώ ο ρόλος τους ήταν, αρχικά, να προωθήσουν την ιδέα της μουσικής και τις αισθητικές αξίες που θα έπρεπε αυτή να αντιπροσωπεύει, περιήλθαν στον έλεγχο του κόμματος και απέκτησαν ηγεμονικό ρόλο απέναντι στους συνθέτες. Μία ήταν η ενιαία γραμμή της πολιτικής τους: οι Σοβιετικοί συνθέτες έπρεπε να δημιουργούν μουσική για τους Σοβιετικούς πολίτες. Αυτό θεωρούσαν πως θα το πετύχαιναν μόνο αν απομακρύνονταν από τις «ξένες», δυτικές συνήθως, επιρροές και αν ακολουθούσαν ένα θριαμ-

βεντικό και χαρούμενο τρόπο σύνθεσης, με κλασική δομή, για να ενδυναμώνει την ψυχολογία των σοβιετικών πολιτών, λειτουργώντας ως αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας.

Πολλά γράφτηκαν για το αν ο Shostakovich ασπάστηκε τις εντολές που άκουγαν στο όνομα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ή, απλώς, αυτός ήταν ένας από τους τρόπους της προσωπικής του συνθετικής γραφής. Χρησιμοποιώντας, δηλαδή, τις αρχές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ως αφορμή, αν δημιούργησε το δικό του συμφωνικό ύφος. Το γιατί άλλες φορές εξυμνήθηκε και θεωρήθηκε, μάλιστα, «Ηρωας της Σοσιαλιστικής Εργασίας», ενώ άλλες φορές κατακρίθηκε από το κομμουνιστικό καθεστώς και κατηγορήθηκε για φορμαλισμό, αποτελεί άλλο ένα ερώτημα.

Ένα από τα μεγαλύτερα, όμως, ερωτήματα είναι γιατί ο Shostakovich, τη δεκαετία του 1930 όταν κατηγορήθηκε για φορμαλισμό, απέσυρε τελευταία στιγμή την Τέταρτη Συμφωνία του – και δεν παίχτηκε για σχεδόν ένα τέταρτο του αιώνα. Ίσως φοβήθηκε, επειδή οι δύο προηγούμενες συμφωνίες (μετά την πρώτη, που ήταν η διπλωματική του) γράφτηκαν για σημαντικά γεγονότα – την Οκτωβριανή Επανάσταση και την Εργατική Πρωτομαγιά–, που σημάδεψαν τη σοβιετική και την παγκόσμια ιστορία, ενώ η Τέταρτη, δεν είχε ούτε ανάλογο τίτλο ούτε σχετικό θεματικό-μορφολογικό περιεχόμενο. Μπορεί, ακόμη, να είχε πολλά νεωτεριστικά στοιχεία, με τα οποία έδινε το δικαίωμα στο καθεστώς να εδραιώσει την άποψή του γι' αυτόν, περί φορμαλισμού. Διότι, για φορμαλισμό, που αποτελούσε την έσχατη κατηγορία για τους καλλιτέχνες, χαρακτηρίζονταν «αβασάνιστα» έργα που, απλώς, είχαν μια πιο δύσκολη «γλώσσα». Άραγε ποια θα ήταν η συνθετική πορεία του Shostakovich, αν η Τέταρτη Συμφωνία του δεν είχε λογοκριθεί και είχε, τελικά, παρουσιαστεί στο σοβιετικό κοινό, το 1936;

Αμέσως μετά ο Shostakovich ακολούθησε μια πορεία αφιερωμένη στο «Σοβιετικό Συμφωνισμό» – όπως χαρακτήριζαν, την εποχή εκείνη στη Σοβιετική Ένωση, τις συμφωνίες τύπου Beethoven. Τέτοιες απαιτούσε το καθεστώς να παρουσιάζουν στο σοβιετικό λαό οι συνθέτες: όπως η Πέμπτη του Συμφωνία, με την οποία αποθεώθηκε από το κοινό, από τους κριτικούς, αλλά και από τους κυβερνώντες, ή η Έβδομη «του Λένινγκραντ», που παίχτηκε στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν η πόλη του δέχονταν την εισβολή των γερμανικών στρατευμάτων. Εδώ τίθεται το ερώτημα, μήπως σ' αυτή τη συμφωνική του πορεία συνετέλεσε και η μεγάλη του αγάπη για την Πατρίδα, που τον ώθησε να γράφει έργα για να τονώνει το ηθικό των συμπατριωτών του και στα χρόνια του Μεγάλου Πατριωτικού Πολέμου.

Και ήταν, ίσως, η αιτία αυτής της πορείας, που, παρότι απειλήθηκε, απαγορεύτηκε να παίζονται τα έργα του και του αφαιρέθηκε το δικαίωμα της διδασκαλίας – την περίοδο της σταλινικής «κατοχής»–, δεν διώχτηκε ποτέ από το καθεστώς, σε αντίθεση με ό,τι συνέβη σε άλλους καλλιτέχνες. Μπορεί να φοβήθηκαν οι κυβερνώντες τις αντιδράσεις του λαού ή να είχαν καταλάβει πως το έργο του ήταν πραγματικά «τεράστιο», για τη συνέχιση της μουσικής παράδοσης και κουλτούρας στη Σοβιετική Ένωση. Μπορεί να διαπίστωσαν ότι είχαν ανάγκη αυτών των δημιουργημάτων του συνθέτη, επειδή εξυπηρετούσε από τη μεριά του τις ανάγκες

του θεάματος που επέβαλαν αυτοί στις μάζες. Ενδεχομένως, αυτοί ήταν οι λόγοι που ο Shostakovich διέφυγε το διωγμό, την εξορία, ακόμη και την «αυτοκτονία» και απέφυγε τις χειρότερες επιπτώσεις του Σταλινισμού. Πιθανόν να θεωρούσαν πως εξυπηρετούσε το καθεστώς και θα μπορούσε, ίσως, να τους φανεί χρήσιμος και στο μέλλον, έστω και αν αμφισβητούσαν, πολλές φορές, τις προθέσεις του.

Τελικά ο Shostakovich ήταν ο «Ηρωας της Σοσιαλιστικής Εργασίας», ο πιστός υπηρέτης του κόμματος, που όταν δημιουργούσε «κλασικές» συμφωνίες γίνονταν δεκτές με επευφημίες από το σοβιετικό κοινό (που, όπως υποστήριζαν τα ολοκληρωτικά καθεστάτα, ο λαός είχε ανάγκη μόνο από «άρτους και θεάματα»); Ή μήπως ο Dmitri ήταν ο κρυφός επαναστάτης, που εξεγέρθηκε, με το δικό του τρόπο, κατά του καθεστώτος; Το δύσκολο αυτό ερώτημα θα προσπαθήσω να απαντήσω στην παρούσα εργασία, βασιζόμενη σε μαρτυρίες συγχρόνων του και δημοσιεύματα της παγκόσμιας βιβλιογραφίας.



ΜΟΥΣΙΚΗ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ

«Η τέχνη πρέπει να ανήκει στο λαό»

Β. Λένιν

1

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ

1.1. Τι μπορεί να εκφράσει η τέχνη

Η τέχνη εκφράζει τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου, τις εμπειρίες και τα βιώματά του, αλλά και τα ιδιαίτερα συναισθήματα και τις ανάγκες του. Σκοπός της είναι να προκαλέσει στον άνθρωπο αισθητική συγκίνηση, να διασκεδάσει, να καλλιεργήσει, να διδάξει, να προβληματίσει, να κρίνει, αλλά και να μεταδώσει αξίες και ιδεώδη και να προτείνει, ακόμη-ακόμη και λύσεις· για να επιτελέσει αυτόν το σκοπό, όμως, θα πρέπει πρώτα να εξασφαλίζεται η ελευθερία της έκφρασης. Μέσα από τα έργα τους οι καλλιτέχνες καθρεφτίζουν τον εαυτό τους, αλλά και το πολιτισμικό επίπεδο της εποχής τους.

1.2. Η λειτουργία της τέχνης μέσα από την εξουσία

Η μελέτη της λειτουργίας της τέχνης ανά τους αιώνες, ταυτίζεται με τη μελέτη των κοινωνικών και αισθητικών αντιλήψεων της εκάστοτε κοινωνίας, στην οποία δημιουργεί ο καλλιτέχνης. Πολλές φορές η τέχνη βρέθηκε υπό την ηγεμονία της άρχουσας τάξης και επιτέλεσε πολιτικές και άλλες ιδεολογικές λειτουργίες. Για παράδειγμα, η θρησκευτική οντότητα της τέχνης αποτέλεσε για πολλούς αιώνες τον κυριότερο προορισμό της. Έργα τέχνης, όπως, της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής, αλλά και της μουσικής, με θρησκευτική θεματολογία, επιτελώντας και ηθικοδιδασκτική λειτουργία, προορίζονταν για να εξυπηρετήσουν τις λατρευτικές ανάγκες των πιστών και να μεταφέρουν μηνύματα του Θεού στα πλαίσια, κυρίως, θεοκρατικών κοινωνιών.¹

Σε διάφορα συντάγματα κρατών κατοχυρώνεται η ελευθερία της τέχνης, όπως στο Σύνταγμα της Βαϊμάρης του 1919, ή της Ελλάδας του 1927 σύμφωνα με το οποίο «Η τέχνη και η επιστήμη και διδασκαλία αυτών είναι ελεύθεροι, διατελούν δε υπό την προστασία του Κράτους, το οποίο συμμετέχει εις την επιμέλειαν και την εξάπλωσιν αυτών».²

Τα ολοκληρωτικά καθεστώτα ανέκαθεν υπέθαλπαν το συντηρητισμό στην τέχνη κι αυτό γιατί φοβούνταν ότι τυχόν νεωτερισμοί, σε οποιοδήποτε τομέα, αργά ή γρήγορα, θα μπορού-

¹ Γ. Κόκκινος, Κ. Ράπτης, Ε. Αλεξάκη, Α. Καζάκος, *Τέχνη και Εξουσία*, Επιμέλεια Γ. Κόκκινος <<http://www.ekebi.gr>>.

² Θ. Γεράσιμος, *Η Ελευθερία της τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σελ. 17, 19.

σαν να επιφέρουν νεωτερισμούς και στην πολιτική. Έτσι, δημιουργούσαν ένα αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο οι τέχνες, εκτός του ότι ήταν υπό το καθεστώς του πλήρη ελέγχου και της λογοκρισίας, έπρεπε να εκφράζουν και να ηρωοποιούν τους «δικτάτορες», όπως συνέβη στην Ιταλία, στη Γερμανία, αλλά και στη Σοβιετική Ένωση, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Στη ναζιστική Γερμανία επικράτησε ο πολιτιστικός ολοκληρωτισμός, ο οποίος απαιτούσε την εξύμνηση του γερμανικού έθνους και της λαϊκής κουλτούρας. Πολλοί συγγραφείς, επιστήμονες, λόγιοι και καλλιτέχνες κατέφευγαν στη Δυτική Ευρώπη ή στις ΗΠΑ, ενώ τα έργα τους καταστρέφονταν. Βιβλία σοσιαλιστών, κομμουνιστών και Εβραίων καίγονταν και έργα σουρεαλιστών και εξπρεσιονιστών ζωγράφων εξαφανίζονταν από τα μουσεία.³

Η επέμβαση του ναζιστικού καθεστώτος στη διαμόρφωση των τεχνών ξεκίνησε το 1937 με αφορμή την έκθεση με τίτλο «Εκφυλισμένη Τέχνη» («Entartete Kunst»), η οποία οργανώθηκε από τους Ναζί και είχε σκοπό να διακωμωδήσει τα έργα τέχνης της πρωτοπορίας (avant-garde). Από τότε άρχισε η επιχείρηση εκκαθάρισης της μοντέρνας τέχνης. Χιλιάδες έργα ζωγραφικής και γλυπτικής καταστράφηκαν, βιβλία κάηκαν δημόσια, απαγορεύτηκαν κινηματογραφικές ταινίες και θεατρικά έργα, ενώ συντελέστηκαν συλλήψεις, εξορίες και «αυτοκτονίες» καλλιτεχνών, που εξέφραζαν την avant-garde και ήταν συνήθως Εβραίοι και Μπολσεβίκοι, με την αιτιολογία ότι η γερμανική τέχνη έπρεπε να εκφράζει το γερμανικό φυλετικό χαρακτήρα.⁴



Η πολιτική λειτουργία της τέχνης δεν είναι μόνο αυτή που συνδέεται με την εξουσία στα πλαίσια των δικτατορικών ή μοναρχικών καθεστώτων, αλλά και αυτή που εκφράζεται δημόσια, είτε υπό τη μορφή κρατικών παραγγελιών, είτε με σκοπό να προβάλλει την αξία πολιτικών και όχι μόνο προσώπων, μετά από άμεση ή έμμεση καθοδήγηση.⁵

Σήμερα η τέχνη δεν εξαρτάται, βέβαια, από την αυλή ενός βασιλιά ή από πλούσιους πολιτικούς, αλλά το πολιτικό της περιεχόμενο συνίσταται στην έκφραση των απόψεων για τα κοινωνικά φαινόμενα, υπό την έννοια της παρέμβασης γι' αυτά. Η σχέση τέχνης και πολιτικής είναι αναπόφευκτη και μόνο με την έννοια της χρηματοδότησης, των επαίνων, των βραβείων ή των κρατικών υποτροφιών.⁶

³ Κ. Ράπτης, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2000, σελ. 205.

⁴ Χ. Μαρίνος, «Εκφυλισμένη τέχνη» και *Τρίτο Ράιχ*, *Η Καθημερινή*, <<http://www.kathimerini.gr>>, (Προσπέλαση 9 Απριλίου 2008). – Α. Κ. Ηλιάδη, *Σχόλια και παρατηρήσεις για την εποχή και το φαινόμενο του Ναζισμού*, <<http://www.e-telescope.gr>>, (Προσπέλαση 9 Απριλίου 2008). – Βλ. και Γ. Κόκκινος, Κ. Ράπτης, Ε. Αλεξιάκη, Α. Καζάκος, *ό.π.*

⁵ Γ. Κόκκινος, Κ. Ράπτης, Ε. Αλεξιάκη, Α. Καζάκος, *ό.π.*

⁶ Γ. Κόκκινος, Κ. Ράπτης, Ε. Αλεξιάκη, Α. Καζάκος, *ό.π.*

2

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

2.1, Η αισθαντικότητα της μουσικής: Τι εκφράζουν οι συνθέτες και πώς αντιλαμβάνονται οι ακροατές τη μουσική

Σύμφωνα με τον συνθέτη Roger Sessions ο συνθέτης δεν είναι μόνο ένας απλός τεχνίτης, αλλά και ένας δημιουργός αισθητικών και ψυχολογικών αξιών με βαθιά ανθρώπινη σημασία.¹ Όπως έγραψε ο Shostakovich, «καμιά λέξη δεν μπορεί να αγγίξει την ψυχή του ακροατή, όπως η μουσική». Γιατί, μπορεί να εκφράσει την ευφορία, την έκσταση, τη θλίψη, αλλά ακόμη και σκοτεινές και δραματικές καταστάσεις, τόσο όσο δεν μπορούν να εκφράσουν οι άλλες μορφές τέχνης, όπως η λογοτεχνία, η ζωγραφική ή η γλυπτική.²

Επειδή στην τέχνη της μουσικής, σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, δεν υπάρχει ούτε εικονική αναπαράσταση, ούτε υπόθεση και ούτε ομοιοκαταληξία, η μουσική είναι πιο ελεύθερη, πιο απλή και πιο αφηρημένη, ώστε να οδηγεί στην ανάπτυξη της φαντασίας των ακροατών. Γι' αυτό, η δημιουργία μιας ηχητικής εικόνας, δεν εξαρτάται μόνο από το ταλέντο ή την τεχνική ικανότητα του συνθέτη, που επιλέγει σκόπιμα μια ακουστική εντύπωση για να κυριαρχεί σε όλο το έργο, αλλά και, κατά ένα μεγάλο μέρος, από τη φαντασία του ακροατή.³

Για τον Stravinsky η μουσική είναι ελεύθερος στοχασμός. Την έμπνευση, που πολλοί φιλόμουσοι θεωρούν ότι ενεργοποιεί τη φαντασία του συνθέτη, ο Stravinsky τη θεωρεί δευτερεύον χρονικό σύμπτωμα. Γι' αυτόν η «πρόγευση της ανακάλυψης» και η αδιαμόρφωτη, απροσδιόριστη και άγνωστη υπόσταση μιας δημιουργίας, την οποία ονόμαζε δημιουργική φαντασία, επιτυγχάνεται μόνο με τη βοήθεια μιας αξιολογής τεχνικής.⁴

Η μουσική έχει την ιδιότητα να μεταφέρει με άμεσο τρόπο διάφορα συναισθήματα, αλλά και να απεικονίζει διάφορες εικόνες, όταν οι ήχοι αποκτούν κάποιες ιδιότητες από τα γνω-

¹ Α. Κόπλαντ, *Μουσική και Φαντασία*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 80.

² Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 312.

³ Α. Κόπλαντ, *ό.π.*, σελ. 21-22, 46, 48.

⁴ Ι. Στραβίνσκυ, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 60-64.

ρίσματα του απεικονιζόμενου, όπως π.χ. το ύψος, την ανιούσα ή κατιούσα κίνηση ή τον κυματισμό. Ακόμη, έχει την ιδιότητα να μιμείται εύκολα, ήχους της φύσης ή ακουστές εκδηλώσεις του ηχητικού περιβάλλοντος γενικότερα.⁵ Όλα αυτά «δένουν» με την ενορχηστρωτική τόλμη του συνθέτη, όπως, για παράδειγμα, «η χρήση του αγγλικού κόρνου και του κλαρινέτου piccolo για την απεικόνιση βουκολικών και δαιμονικών καταστάσεων» σε συνθέσεις του Berlioz. Ή, όπως στην περίπτωση των συνθέσεων του Villa-Lobos, ο ήχος της μουσικής του οδηγεί τη φαντασία των ακροατών στο «εκθαμβωτικό τοπίο μιας ζούγκλας». Και, σύμφωνα με όσα λέει ο Αμερικανός συνθέτης Aaron Copland, είναι αυτό που κάνει τη μουσική του Villa-Lobos, αλλά και του Ives «βαθύτατα αμερικάνικη», εξαιτίας του περιέργου, πρωτότυπου, ντόπιου χαρακτήρα της.⁶

Ο Albert Camus στο έργο του *The artist and his time*, στο οποίο περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα διαδήλωνε την αφοσίωση του στις πολιτικές θέσεις του, έγραψε «εάν πάνω απ' όλα δεν είμαστε καλλιτέχνες στη γλώσσα μας, τι σόι καλλιτέχνες είμαστε;»⁷

Σύμφωνα με τον συνθέτη John Blacking «η μουσική καταλήγει να σημαίνει διαφορετικά πράγματα για κάθε άνθρωπο, ανάλογα με την κοινωνία ή την ειδική κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει». Η μουσική μεταφέρει εξωμουσικά νοήματα μόνο αν προϋπάρχουν στην αντίληψη του ακροατή ως διαμορφωμένες εμπειρίες⁸. Ο Copland ανέφερε⁹ πως ένας κριτικός είχε γράψει ότι ακούγοντας τις παραλλαγές για πιάνο του συνθέτη (του Copland), φανταζόταν τους σιδερένιους σκελετούς των ουρανοξυστών· και πρόσθεσε πως και διάφορες άλλες κριτικές περιείχαν νοήματα που ο ίδιος ο συνθέτης δεν είχε καν σκεφτεί. Σε σχέση, όμως, με το συμβολισμό συγκεκριμένων μουσικών οργάνων με γεγονότα της σοβιετικής ζωής, ο Shostakovich δήλωσε το 1933¹⁰ πως όποιοι γράφουν ότι, για παράδειγμα «το όμποε ή το κλαρινέτο συμβολίζουν τους σοβιετικούς υπαλλήλους ή τα χάλκινα όργανα τους άντρες του Κόκκινου Στρατού... Ψέματα λένε!». Δεν φανταζόταν πως λίγα χρόνια αργότερα, ο Alexey Tolstoi θα εκθείαζε την Πέμπτη του Συμφωνία, χρησιμοποιώντας κατά κόρον όρους από τη μουσική σημειογραφία του έργου, για να τους παρομοιάσει με τις λαϊκές μάζες, με τον υπόγειο σιδηρόδρομο, με τις μηχανές των εργοστασίων και με άλλες



⁵ E. Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση-επίμετρο Μ. Τσέτσος, εκδ. Έξαντας-Νήματα, Αθήνα 2003, σελ. 149-150.

⁶ Α. Κόπλαντ, *ό.π.*, σελ. 66, 150.

⁷ D. Fanning, "Shostakovich Studies, 1. Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich, Cambridge University Press", (Προσπέλαση 18 Μαρτίου 2008), <<http://cambridge.org>>, σελ. 6.

⁸ Τζ. Μπλάκινγκ, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας, μετ. Μ. Γρηγορίου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981, σελ. 39, 53.

⁹ Α. Κόπλαντ, *ό.π.*, σελ. 83.

¹⁰ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 39-40.

εκφάνσεις της καθημερινότητας των σοβιετικών ανθρώπων, θέλοντας να τονίσει την ανάπτυξη, τον πολιτισμό και την ευημερία των κατοίκων τους, που οφείλονται προφανώς στο καθεστώς που τους φρόντιζε.

Η πιο συναρπαστική αναζήτηση, καταδικασμένη, όμως, να μείνει αναπάντητη είναι η ακριβής σχέση μεταξύ της μουσικής και των μηνυμάτων που εκάστοτε μεταφέρει.¹¹

Η ακρόαση ενός έργου δημιουργεί σε διαφορετικούς ακροατές, διαφορετικές παραστάσεις, σε διαφορετικούς χώρους και διαφορετικές εποχές; Γιατί, η μοναδικότητα της κάθε ακρόασης μπορεί να προσθέτει παραστατικότητες και να δανείζει στον ακροατή δημιουργική και ανεπτυγμένη φαντασία, στην οποία ο ίδιος να έχει ενεργή δράση και αξία. Έτσι, η εκτέλεση κάθε φορά του ίδιου έργου δεν θεωρείται επανάληψη, αλλά δημιουργία.

2.2. Πόσο επηρεάζει η πολιτική ιδεολογία τη μουσική

Η μουσική ως μορφή τέχνης, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, πως δεν μπορεί να εκφράσει και να διακηρύξει απόψεις, με τον ίδιο τρόπο που εκφράζονται με τις άλλες μορφές τέχνης που περιλαμβάνουν το λόγο ή την εικόνα. Όμως, η μουσική, όπως και η λογοτεχνία, επιδρά καθοριστικά στην ψυχολογία του λαού και διαμορφώνει κοινωνικές συνειδήσεις. Τα πράγματα, όμως, είναι πολύπλοκα διότι για να επιδράσει η τέχνη στις μάζες θα πρέπει να εκκλαϊκευτεί, αλλά και να διατηρεί τον προορισμό της, δηλαδή, να παραμένει σε κάποιο υψηλό επίπεδο, χωρίς να προσφέρει απλά και μόνο ευχαρίστηση.

Ο κοινωνιολόγος, φιλόσοφος, αλλά και μουσικοκριτικός, Theodor Adorno υποστήριζε πως η κυρίαρχη ιδεολογία επηρεάζει σε σημαντικό βαθμό το ρόλο της μουσικής στην τρέχουσα πραγματικότητα. Κι αυτό συμβαίνει γιατί η μουσική αναμιγνύει στο σύνολό της διάφορες προθέσεις, παρότι φαινομενικά ο σκοπός της είναι η μη προθετικότητα.¹² Εργαλείο γνώσης, καθρέφτη της κοινωνίας και μέσο για την αντίληψη του κόσμου χαρακτήριζε τη μουσική και ο οικονομολόγος και κοινωνιολόγος Jacques Attali στο βιβλίο του «Θόρυβοι». Ο Attali θεωρούσε, πως είναι φυσικό επακόλουθο να εντάσσεται η μουσική στα συστήματα της εξουσίας και να αποτελεί αντανάκλαση της πολιτικής ιεραρχίας, με αποτέλεσμα οι μουσικοί να νιώθουν μια αφόρητη εγκλώβιση από την εξουσία, όπως ο Gesualdo, ο Bach, ή ο Cage.¹³

Σε αντίθεση αυτών, ο Αυστριακός συνθέτης Ernst Krenek, πίστευε ότι η εξέλιξη της μουσικής είχε δεχτεί μικρή ή και καθόλου επίδραση από τις εκάστοτε κοινωνικές αναταραχές. Κι αυτό δεν σημαίνει, όπως υποστήριζε, ότι η μουσική μένει μακριά από τα προβλήματα της ανθρωπότητας, αφού εξάλλου είναι μια τέχνη που εκφράζει τις ιδέες, τις ελπίδες, τις συ-

¹¹ D. Fanning, "Shostakovich Studies", *ό.π.*, σελ. 5.

¹² T. W. Adorno, *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, μετ. Θ. Λουπασάκης, Γ. Σαγκριώτης, Φ. Τερζάκης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ. 19, 22.

¹³ Ζ. Αττάλι (J. Attali), *Θόρυβοι, Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μετ. Ν. Ανδριτσάνου, επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1991, σελ. 15, 30, 39.

γκινήσεις και τις απογοητεύσεις των ανθρώπων στην προσπάθειά τους να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα της ζωής. Ως παράδειγμα, ανέφερε τον Beethoven, που παρόλο που έζησε σε μία εποχή που στιγματίστηκε από τους ναπολεόντειους πολέμους, στα έργα του δεν παρουσιάζονται τα ίχνη των πολεμοχαρών γεγονότων, τα οποία βίωσε προσωπικά, κατά τη διάρκεια των γαλλικών επιθέσεων στη Βιέννη το 1809. Ακόμη, ο συνθέτης υποστήριζε, πως τα έργα του Schoenberg και του Stravinsky που συγκλόνισαν το κοινό, δεν γράφτηκαν υπό την επίδραση του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, αλλά πολύ νωρίτερα (πριν από το 1914). Βέβαια, πολλοί συνθέτες αναγκάστηκαν να γράψουν έργα με περιγραφικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που αφορούσαν την τρέχουσα ιστορία, όπως, για παράδειγμα, η Έβδομη Συμφωνία του Shostakovich. Η αξία, όμως, αυτών των έργων δεν κρίνεται από τους εφήμερους σκοπούς που εξυπηρετούν, αλλά από τη διαχρονικότητα, η οποία προέρχεται από τη μουσική ουσία και ποιότητα και όχι από τις ζωηρές στιγμιαίες υποδηλώσεις του περιεχομένου. Ως συμπέρασμα αυτών, κατέληξε ο Krenek, ότι οι τρέχουσες εξελίξεις (όπως, για παράδειγμα, ο πόλεμος) δεν επιφέρουν αλλαγές στις βασικές τοποθετήσεις των συνθετών, αλλά ενισχύουν, απλώς, τις τάσεις που επικρατούν στη μουσική ζωή.¹⁴

Ο Shostakovich, από την άλλη μεριά, υποστήριζε πως «δεν μπορεί να υπάρξει μουσική χωρίς ιδεολογία... Η μουσική δεν είναι πια αυτοσκοπός, αλλά ζωτικό όπλο στον αγώνα». Πολιτικό υπόβαθρο για τον συνθέτη έχει ακόμη και η συμφωνία, που είναι, κατεξοχήν, μία ορχηστρική φόρμα χωρίς λόγο. Η μουσική, εξάλλου, αντικατοπτρίζει οτιδήποτε συμβαίνει στη χώρα, σημείωσε ο Shostakovich. Ανέφερε, επίσης, παραδείγματα συνθετών που συνδέθηκαν με διάφορες πολιτικές ιδεολογίες, όπως ο Beethoven, ο «πρόδρομος του επαναστατικού κινήματος» και ο Wagner που «άρχισε ως ριζοσπάστης, αλλά κατέληξε αντιδραστής».¹⁵

Όπως ισχυρίστηκε σε μια συνέντευξή του ο συνθέτης και μαέστρος Άλκης Μπαλτάς, η κάθε εποχή επηρεάζει πολιτικά τους συνθέτες: «δεν είναι ανεξάρτητο με αυτό το οποίο βιώνεις μέσα σε μία πολιτεία, μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολίτευμα, με κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, με πράγματα που σε κάνουν να θυμώνεις, να οργίζεσαι να απογοητεύεσαι ή να ελπίζεις, να ονειρεύεσαι, να αισιοδοξείς».¹⁶

Σύμφωνα με τη φιλόσοφο Lydia Goehr: «η μουσική ως σκοπός δε θα μπορούσε ποτέ να δικαιολογήσει πλήρως, με αισθητικούς όρους και μόνο, τους κοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες που υπεισέρχονται στη σύνθεση, την εκτέλεση και την πρόσληψή της». Και συμπληρώνει, πως θα πρέπει «να σκεφτούμε τη μουσική ... ως κάτι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον καθημερινό και κάθε άλλο παρά αποστειρωμένο χαρακτήρα της ανθρώπινης συνθήκης».¹⁷

¹⁴ E. Krenek, "Music and Social Crisis", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 3, No 9/10, *Arti in a Post War World* (1944), σελ. 53-58.

¹⁵ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 33, 39.

¹⁶ Α. Μπαλτάς, *Δύο μαέστροι συζητούν με αφορμή τον Σοστακόβιτς, Βύρων Φιδετζής - Άλκης Μπαλτάς*, Συνέντευξη στον Πάρι Κωνστανταντινίδη, (Πρόσπελαση 5 Ιανουαρίου 2008), <<http://features.classicalmusic.gr>>.

¹⁷ Λ. Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μετ. Κ. Κορομπίλη, εκδ. Εκρεμμές, Αθήνα 2005, σελ. 510.

2.3. Η μουσική στα ολοκληρωτικά καθεστώτα

Τα ολοκληρωτικά καθεστώτα καταδικάζουν, συνήθως, τη μουσική που υπάρχει σε άλλα, δημοκρατικά καθεστώτα. Προσπαθούν να διαμορφώσουν πολιτικές συνειδήσεις στη μουσική, πιστεύοντας πως δεν πρέπει να μιμούνται κάποια φόρμα, ή στυλ ή και κάποιο θεωρητικό σύστημα, ενός άλλου πολιτικού συστήματος, το οποίο είναι αντίθετο με το δικό τους. Η μουσική χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές για να εξυπηρετήσει μια πολιτική ιδιαιτερότητα, και αποτέλεσε, έτσι, ένα πολιτικό όργανο στις ολοκληρωτικές κοινωνίες. Η καλλιτεχνική δημιουργία οδηγείται πάντα προς μία ορισμένη, πολιτική υφή, κατεύθυνση.

Η πολιτική σημασία της μουσικής, έγκειται, για τον Attali, στο ότι σε όλα τα καθεστώτα ολοκληρωτισμού υπήρξε έλεγχος και πολιτισμική καταπίεση για την άρνηση του αντικανονικού. Αυτό επιτελέστηκε με την επιβολή της διατήρησης της τονικότητας, την υπεροχή της μελωδίας και την αποφυγή νέων τρόπων έκφρασης με νέους κανόνες, πιστεύοντας ότι όλα αυτά μπορεί να προκαλέσουν διεκδικήσεις πολιτισμικής αυτονομίας.¹⁸

Κατά τη δεκαετία του 1930, ο κομμουνισμός του Στάλιν, ο ναζισμός του Χίτλερ και ο φασισμός του Μουσολίνι επιχείρησαν να φιμώσουν τους καλλιτέχνες και να τους αναγκάσουν να υποταχθούν σε μια τέχνη κομορμιστική¹⁹ και ακαδημαϊκή και να επιστρατεύσουν την πλειοψηφία των διανοούμενων σε πολιτικούς και ιδεολογικούς αγώνες.²⁰

Στη Γερμανία κατά τη διάρκεια του Τρίτου Ράιχ, χρησιμοποιήθηκε η μουσική ως μέσο ιδεολογικής μετατροπής και ειρήνευσης. Προπαγάνδα ήταν ένας όρος που προσδιόριζε την συστηματική προσπάθεια για τη διάδοση των αρχών και των δογμάτων του Χίτλερ. Η μουσική που «έπρεπε» να ακούγεται ήταν τα κλασικά βιενέζικα βαλς και οι μελοδραματικές άριες. Ένας από τους συνθέτες, που συνδέθηκε με την ιδεολογία του ναζισμού, ήταν ο Richard Wagner, ίσως εξαιτίας των αντισημιτικών απόψεων που διατύπωσε σε ένα δοκίμιό του με τίτλο *Ιουδαισμός στη Μουσική* και που δημοσιεύτηκε, αρχικά, το 1850 στο περιοδικό *Neue Zeitschrift fur Music*. Σ' αυτό, παρουσίαζε τους Εβραίους συνθέτες, ως δαιμονικούς, παρασιτικούς και αναπαραγωγικούς. Η όπερα *Το δαχτυλίδι του Niebelungen* αποτέλεσε για τους Ναζί το νέο «Ευαγγέλιο» της Γερμανικής φυλής, γιατί ήταν μια αναζωογόνηση των μύθων στην προσπάθεια ενάντια στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό. Η μουσική του Wagner που ήταν ανεκτίμητη για το μηχανισμό της προπαγάνδας, χρησιμοποιήθηκε για να συντρίψει τη συναισθηματική ατμόσφαιρα στις συγκεντρώσεις των μαζών και στο ραδιόφωνο.²¹

Ο Igor Stravinsky διαφωνούσε ριζικά με την καθοδήγηση της μουσικής και πίστευε πως η τέχνη είναι μια οντολογική πραγματικότητα που προϋποθέτει πολιτισμό και όχι συγκρούσεις.²²

¹⁸ Ζ. Ατταλί (J. Attali), *ό.π.*, σελ. 21.

¹⁹ Κομορμισμός: προσαρμογή ενός ατόμου στις απαιτήσεις και στους τύπους συμπεριφοράς της ομάδας στην οποία ανήκει. Μείζον Ελληνικό Λεξικό, Ηλεκτρονική Έκδοση, Τεγόπουλος-Φυντράκης.

²⁰ Κ. Ράπτης, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2000, σελ. 205.

²¹ L. E. Moller, "Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda", *Music Educators Journal*, Vol. 67, No 3 (November 1980), σελ. 40-42.

²² Ι. Στραβίνσκυ, *ό.π.*, σελ. 128-130.

3

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΣΤΡΕΒΛΩΣΗ ΤΗΣ ΣΤΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΙΚΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ

3.1. Οι αρχές και οι εκφάνσεις της μουσικοκριτικής

Η κριτική της μουσικής, είναι γεωγραφικά και ιστορικά συγκεκριμένη και ξεκινάει από τον 18^ο-19^ο αιώνα, ιδιαίτερα στην Ευρώπη και στη Βόρειο Αμερική. Η κριτική, ως μορφή σκέψης, κοινή για τα μέλη μιας μουσικής κοινότητας, προσπαθεί να κάνει συνειδητοποιημένη τη μουσική εμπειρία και να γνωστοποιήσει τα επικρατέστερα πρότυπα της μουσικής δημιουργίας. Η μουσική κριτική στοχεύει στην περιγραφή και στην αξιολόγηση της μουσικής ως τέχνη ή ως αντικείμενο της αισθητικής εμπειρίας. Έτσι, η έννοια της μουσικής συνδέεται με την έννοια της τέχνης και της αισθητικής, κάτι που θεωρείται πολύ σημαντικό στον ευρωπαϊκό πολιτισμό.¹

Για να κρίνει κάποιος τη μουσική και να καταλάβει την αλήθεια που εμπεριέχεται σ' αυτήν θα πρέπει να ανατρέξει στην εποχή, στο χώρο και στον τρόπο που εμφανίζεται αυτή η μουσική.² Δηλαδή, κάποιος που κρίνει τη μουσική (είτε είναι επαγγελματίας κριτικός είτε όχι) πρέπει να σκεφτεί τη μουσική ως μέλος μιας ορισμένης κοινότητας στην οποία ανήκει αυτή η μουσική.³

Από τους κύριους στόχους της μουσικής κριτικής, σύμφωνα με τον μουσικοκριτικό Donald Mitchell, είναι η ανανέωση της εκπαιδευμένης κοινής γνώμης. Η κριτική έχει νόημα μόνο εάν ο κριτικός συνειδητοποιήσει ότι φέρει μια βαριά κοινωνική ευθύνη, έναν υπεύθυνο ρόλο που πρέπει να παίζει στη σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη ή στον συνθέτη και στο κοινό.⁴

¹ F. E. Maus, "Criticism: I. General issues", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

² T. W. Adorno, *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, μετ. Θ. Λουπασάκης, Γ. Σαγκριώτης, Φ. Τερζάκης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ. 22, 25.

³ F. E. Maus, *ό.π.*

⁴ D. Mitchell, "A State of Emergency", *Tempo*, New Series No 37 (Autumn 1955), σελ. 6-7.

Ο Pierre Bourdieu⁵ υποστήριξε ότι οι μουσικές και άλλες καλλιτεχνικές προτιμήσεις και κριτικές χρησιμοποιήθηκαν ως μέσο κοινωνικής σημασίας, ιδιαίτερα για την έννοια της ατομικής θέσης ανάμεσα στις ιεραρχίες των οικονομικών τάξεων, των εργαζομένων και της παιδείας. Δηλαδή, σύμφωνα με τον Bourdieu, η προτίμηση σε μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική ευαισθησία εξαρτάται από την κοινωνική θέση του κάθε ατόμου. Έτσι, η κριτική, που, υποτίθεται, πως αντιπροσωπεύει την κοινή εμπειρία μιας μουσικής κοινότητας, στην ουσία είναι υποκειμενική και αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη ομάδα μέσα σ' αυτήν την κοινότητα.⁶ Γι' αυτό οι κριτικοί πρέπει να αντιτάσσουν την αντικειμενική αλήθεια απέναντι στην αρνητικά προσχηματισμένη κοινή συνείδηση.⁷

Λανθασμένες κρίσεις μπορούν να γίνουν και στη μουσική και, σύμφωνα με τον Mitchell, είναι αναπόφευκτες. Πολλές φορές, όμως, προτιμούνται οι αρνητικές κριτικές από τις «καθόλου» κριτικές. Και βέβαια, είναι διαφορετική η λανθασμένη άποψη, παραδείγματος χάρη, για την αξία ενός συνθέτη από τη λανθασμένη κρίση, σύμφωνα με την οποία ενώ αναγνωρίζεται από έναν κριτικό, η μεγαλοφυΐα του συνθέτη, παρόλα αυτά ακόμη να αδιαφορεί.⁸ Και ο Adorno, σημειώνει πως και οι κριτικοί μπορεί να έχουν υποκειμενικές απόψεις, αλλά το χειρότερο είναι να μην έχουν καθόλου άποψη και να αναστέλλουν την κριτική διαδικασία.⁹

Ειδικά σε εφημερίδες, έχουν γραφτεί κατά καιρούς άρθρα κριτικής της μουσικής, τα οποία χαρακτηρίζονται από την άγνοια και την ανακρίβεια, προφανώς λόγω της πίεσης του χρόνου. Γι' αυτό, ο κριτικός της μουσικής πρέπει να αντιμετωπίζει τα συγγράμματά του ως τέχνη και όχι ως απλά άρθρα εφημερίδας. Και είναι τέχνη, γιατί αποτελούν πρακτική εφαρμογή της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας.¹⁰ Δυστυχώς, όπως έγραψε και ο Adorno, δεν υπάρχουν οι κριτικοί των κριτικών για να κρίνουν το έργο που επιτελούν οι μουσικοκριτικοί.¹¹

Στο Διαφωτισμό είχαν τεθεί κάποιες θέσεις σχετικά με την αμεροληψία της αισθητικής εμπειρίας ενός κριτικού. Κάποιος που κάνει δίκαιη κριτική αντιπροσωπεύει ένα μεγάλο κοινό, το οποίο είναι ικανό να αντιληφθεί ότι ο κριτικός δεν εκφράζει δικά του υποκειμενικά συναισθήματα. Ο Immanuel Kant, τόνισε πως η απουσία της επιθυμίας από αισθητική πρόθεση, είναι ο δρόμος για να εξηγήσει κανείς, πώς τα αισθητικά κριτήρια μπορεί να είναι καθολικά. Υπογράμμισε τη διαφορά μεταξύ της απλής αναφοράς της προσωπικής απόλαυσης και μιας κρίσης για την ομορφιά, που είναι ελεύθερη από την υποκειμενική, αλλά και αναμενόμενη

⁵ Pierre Bourdieu (1930-2002), Γάλλος κοινωνιολόγος και φιλόσοφος που ασχολήθηκε με την εμπειρικοθεωρητική έρευνα.

⁶ F. E. Maus, *ό.π.*

⁷ T. W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 40.

⁸ D. Mitchell, *ό.π.*, σελ. 11.

⁹ T. W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 38-39.

¹⁰ R. Wiedman, "Introduction to Musical Criticism", *Music Educators Journal*, Vol. 25, No 1, (September 1938), σελ. 30-31.

¹¹ T. W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 43.

ανθρώπινη φύση. Ο Eduard Hanslick υποστήριζε ότι οι συναισθηματικές αντιδράσεις για τη μουσική, δεδομένου ότι ποικίλουν από άνθρωπο σε άνθρωπο, δεν μπορούν να συμβάλλουν στη μουσική ομορφιά.¹²

Υπάρχουν διαφωνίες σχετικά με το αν κάποιος, που έχει λογοτεχνική εμπειρία και κάποιο μουσικό υπόβαθρο, είναι κατάλληλος να αξιολογήσει τη μουσική, ή θα πρέπει να είναι και ο ίδιος συνθέτης ή δεξιοτέχνης σε κάποιο όργανο.¹³ Η πρώτη προσέγγιση στηρίζεται στην απουσία της εξατομίκευσης και σ' αυτήν «κλίνουν» πολλοί μελετητές. Σύμφωνα με τη μουσικοκριτικό Patricia Shehan, η ικανότητα σε κάποιο όργανο δεν είναι τόσο απαραίτητη, όσο η εξοικείωση με τις τεχνικές, τις μορφές και το ρεπερτόριο ενός οργάνου ή μιας σύνθεσης· αλλά, όπως η ίδια πίστευε, περισσότερο σημαντικά είναι τα ιδανικά του κριτικού και η λογοτεχνική του δυνατότητα.¹⁴ Ο Adorno υποστήριζε πως αν οι κριτικοί είναι και οι ίδιοι μουσικοί τότε είναι ακούσια συνδεδεμένοι στον περιορισμό που τους επιβάλλουν οι προσωπικές τους απόψεις, προθέσεις και εμπειρίες. Και ανέφερε, ως παράδειγμα, πως πολλές φορές συνθέτες έγραψαν «δηλητηριώδεις» κριτικές.¹⁵

Μια κριτική δεν μπορεί να είναι απολύτως αντικειμενική, αλλά οφείλει να είναι σωστά θεμελιωμένη και να εκφράζεται πειστικά. Οι κριτικοί πρέπει να έχουν και μία λογοτεχνική κατάρτιση εκτός από τη μουσική ευαισθησία, όπως επίσης και μια μεγάλη εμπειρία των μουσικών ειδών και φορμών.¹⁶

Κατά τη δεκαετία του 1990 η κριτική της μουσικής, υπό την ευρύτερη έννοια αποτέλεσε τον κύριο στόχο της μουσικολογίας, ενώ η δημοσιογραφική κριτική περιορίστηκε στο να σχολιάζει γράφοντας ανασκοπήσεις. Εξαιρέση σ' αυτήν την τάση αποτέλεσαν οι κριτικοί στην πρώην Σοβιετική Ένωση, όπως ο Lev Lebedinsky, ο Leo Mazel και ο Aleksander Ivashkin, οι οποίοι καθόρισαν ένα νέο ρόλο γι' αυτούς στη μετα-κομμουνιστική εποχή, επανεκτιμώντας την ιστορία της σοβιετικής μουσικής και αξιολογώντας τα αποτελέσματα της ελευθερίας στην τέχνη.¹⁷

Μετά από τις πολλές αλλαγές που συνέβησαν σε σχέση με τη μουσική και την ψηφιακή και διαδικτυακή τεχνολογία, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, το μέλλον της παραδοσιακής κριτικής της μουσικής κρίνεται περισσότερο αβέβαιο. Τη δύναμη των κλασικών κριτικών μουσικής επισκίασε το μαζικό μάρκετινγκ.¹⁸

¹² F. E. Maus, *ό.π.*

¹³ *Ο.π.*

¹⁴ P. K. Shehan, "Music Critic", *Music Educators Journal*, Vol. 69, No 2, (October 1982), σελ. 54, 59.

¹⁵ T. W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 44.

¹⁶ J. Noble, "Criticism, opera", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹⁷ E. Rothstein, "Criticism: III. Since 1945", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹⁸ *Ο.π.*

3.2. Η υπονόμηση της μουσικής κριτικής στα Ολοκληρωτικά Καθεστώτα, ο Εθνικισμός και η δυσπιστία απέναντι στις νέες μορφές και τεχνικές

Η κοινή γνώμη καθοδηγείται και εύκολα μπορεί να γίνει, σύμφωνα με τον Adorno, «πραγματοποιημένη συνείδηση». Θεσμικό όργανο της κοινής γνώμης, είναι η κριτική. Επομένως, και η κριτική της μουσικής υπόκειται σε θεσμούς κοινωνικού ελέγχου και πολιτικών συμφερόντων. Έτσι, πολλές φορές, στα ολοκληρωτικά καθεστώτα οι κριτικοί συγχωνεύονται με τους δημόσιους λειτουργούς.¹⁹

Στα ολοκληρωτικά καθεστώτα, όπως της Γερμανίας και της Σοβιετικής Ένωσης, η ιδεολογική κριτική εφαρμόστηκε πρώτη φορά, όχι μόνο για το δραματικό περιεχόμενο των οπερών, αλλά και για το ύφος τους. Στη Γερμανία έργα του Weill, του Hindemith και του Krenek αποδοκιμάστηκαν και κατακρίθηκαν από τους επαγγελματίες κριτικούς, με αποτέλεσμα να απαγορευτούν από τους Ναζί. Το ίδιο έγινε και στη «Σταλινική» Σοβιετική Ένωση με την ανακοίνωση του κυβερνητικού εκπροσώπου Zhdanov, που κατηγορούσε για φορμαλισμό συνθέτες, όπως τον Shostakovich και τον Prokofiev, αλλά και πολλούς άλλους, λιγότερο γνωστούς. Η λογοκρισία στην κριτική είναι ό,τι και η προπαγάνδα για την παιδεία. Οι «κυνικοί» κριτικοί δήλωναν ότι δεν ακολουθούσαν καμία «γραμμή», κανενός καθεστώτος, αλλά, φυσικά, δε γίνονταν πιστευτοί.²⁰

3.2.1. ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Τα προβλήματα στη μουσική κριτική της Γερμανίας άρχισαν όταν εμφανίστηκαν τα «ώριμα» έργα του Strauss και του Mahler και ενισχύθηκαν με την εμφάνιση των ριζοσπαστικών καινοτομιών του Zemlinsky. Οι εφημερίδες ήταν αυτές που συχνά φιλοξενούσαν κείμενα για τη «νέα» μουσική, που έγραφαν ακόμη και οι ίδιοι οι συνθέτες. Ιδιαίτερα στις μεγάλες πόλεις, όπως το Βερολίνο, οι διαμάχες των κριτικών είχαν πάρει πολιτικές διαστάσεις. Οι δημοσιογράφοι-κριτικοί που έγραφαν στις φιλελεύθερες και «αριστερές» εφημερίδες, από τους οποίους πολλοί ήταν Εβραίοι, υποστήριζαν τις νέες φόρμες στη μουσική, αν και η ατονική και η δωδεκάφθογγη μουσική του Schoenberg παρουσίαζε προβλήματα για τους συγγραφείς, όπως τον Guido Adler, τον Bekker και τον Alfred Einstein. Ενώ οι κριτικοί των «δεξιών» εφημερίδων αντιστρατεύτηκαν στη μουσική avant-garde, υποστηρίζοντας τη θέση τους, συχνά με εθνικιστικά και αντισημιτικά επιχειρήματα. Για παράδειγμα, ο Hans Eisler, το 1924, αντιτέθηκε στη μουσική του πρώην δάσκαλού του Arnold Schoenberg, χαρακτηρίζοντάς την φορμαλιστική και «αστική» (bourgeois), εγκαινιάζοντας με το δοκίμιό του τη γερμανική μαρ-

¹⁹ T. W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 22, 24, 42-43.

²⁰ J. Noble, *ό.π.*

ξιστική κριτική της μουσικής avant-garde. Ο Ernst Bloch και ο Adorno αντιπροσώπευαν την πρακτική μιας ιδιοσυγκρασιακής μαρξιστικής μουσικής κριτικής και φιλοσοφίας και συνδέθηκαν με τη Σχολή Κοινωνικής Έρευνας της Φρανκφούρτης. Ακόμη και τα επιστημονικά περιοδικά δεν αγνόησαν τις διαμάχες για τη νέα μουσική, ενώ νέες εκδόσεις προώθησαν το μοντερνισμό.²¹

Μετά το 1933, που την εξουσία στη Γερμανία είχαν οι Ναζί, πολλοί από τους αριστερούς, φιλελεύθερους και Εβραίους κριτικούς, όχι μόνο έχασαν τη δουλειά τους από τα πανεπιστήμια, τις εφημερίδες ή τα περιοδικά αλλά εξορίστηκαν, όπως οι γνωστοί Μαρξιστές κριτικοί Adorno, Bloch, Bekker, Einstein, Eisler, Stuckenschmidt και Weill. Ακόμη και περιοδικά, όπως το *Melos*, άλλαξαν όνομα και πολιτιστική-πολιτική θέση, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του Τρίτου Ράιχ. Μία από τις λίγες δημόσιες εκφάνσεις που αντιτέθηκαν στη φασιστική εξουσία, ήταν το δοκίμιο του Thomas Mann *Leiden und Grösse Richard Wagners* που δόθηκε πρώτα ως διάλεξη στο Μόναχο, το Φεβρουάριο του 1933 (δημοσιεύτηκε τον ίδιο χρόνο) και δημιούργησε έντονες διαμαρτυρίες για την εξορία του συγγραφέα (Mann). Το 1936, ο Joseph Goebbels σε ένα άρθρο του, απαίτησε την πραγμάτωση συζητήσεων για τη γερμανική μουσική και τη μουσική ζωή. Όμως, σύμφωνα με τη φυλετική θεωρία του ναζιστικού καθεστώτος, που ήταν αντίθετο προς κάθε δημιουργία μουσικής (δημοφιλούς ή ακαδημαϊκής) που προέρχονταν από Εβραίους, μπολσεβίκους, αφρικανο-αμερικανούς και άλλους συνθέτες εκτός της Άριας φυλής, είχε «φιμώσει» μια παράδοση 200 χρόνων στην κριτική της μουσικής.²²

3.2.2. ΙΤΑΛΙΑ

Ο αυξανόμενος πολιτικός και πολιτιστικός εθνικισμός του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα επηρέασε την ιταλική κριτική της μουσικής. Όταν το 1921 ανέλαβε την εξουσία το φασιστικό καθεστώς, είχε μικρή επίδραση στις τοποθετήσεις των συνθετών, παρά την επίσημη έγκριση που δόθηκε σε κάποια είδη της ιταλικής μουσικής και σε συνθέτες στους οποίους ο εθνικισμός υπερτερούσε του τοπικισμού. Αν και, αρχικά, το καθεστώς υποστήριξε το φουτουρισμό²³ και την τολμηρή avant-garde, κατά τη δεκαετία του 1930 άρχισε η λογοκρισία και οι ακραίες αντιδράσεις δημαγωγίας. Γενικά, η μουσική κριτική που δεν ήταν αυστηρά ιδεαλιστική ή που περιείχε κοινωνιολογικές ή πολιτικές θέσεις, έβρισκε χώρο σε έντυπα, όπως το περιοδικό *Corrente* και σε ημερήσιες εφημερίδες, όπως η *L' ambrosiano*.²⁴

²¹ G. Stanley, “Criticism: II. History to 1945, 1. Germany and Austria”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

²² Ο.π.

²³ Φουτουρισμός: Λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα που πρωτοεμφανίστηκε κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα στην Ιταλία και υιοθετήθηκε σύντομα από τη ρωσική avant-garde, και που επιδίωξε να εκφράσει με μοντέρνα μέσα το δυναμισμό της σύγχρονης ζωής. F. Dennis, J. Powell, “Futurism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 29 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

²⁴ M. Capra, “Criticism: II. History to 1945, 4. Italy”, *Grove music online*, Ed. L. Macy (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

3.2.3. ΑΓΓΛΙΑ

Μετά τον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στην Αγγλία δημιουργήθηκαν αντιδράσεις από τους Άγγλους κριτικούς απέναντι στη μουσική των Γερμανών συνθετών, αλλά και του Stravinsky και των συνθετών που συνδέθηκαν με τα Ρωσικά μπαλέτα Diaghilev. Ο υπέρμαχος της σύγχρονης μουσικής Edwin Evans, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, πρέσβευε τις αρετές του νεοκλασικισμού του Stravinsky, απέναντι στην ατονικότητα και το σειραϊσμό του Schoenberg σε μια εποχή που η επικρατούσα αισθητική άποψη ήθελε τον κλασικισμό αντί του ρομαντισμού, τη Γαλλία αντί τη Γερμανία και το Παρίσι αντί τη Βιέννη. Από την άλλη μεριά, δύο συνθέτες-κριτικοί, οι Cecil Gray και K.S. Sorabji όχι μόνο απέρριψαν τη μουσική του Stravinsky, αλλά απαίτησαν από τους συνθέτες να μείνουν έξω από την επιρροή του Busoni, του Mahler, του Sibelius και του Delius. Πολλές από τις απόψεις των δύο κριτικών εκφράστηκαν στο βιβλίο του Constant Lambert, με τίτλο *Music, Ho!*, το 1934, το οποίο αποτέλεσε την πιο σημαντική κριτική που γράφτηκε στη Βρετανία, για τη σύγχρονη μουσική, στο διάστημα του μεσοπολέμου. Ενώ, κριτικοί της μουσικής στην Οξφόρδη διατήρησαν μια συμπάθεια προς τη γερμανική μουσική και τον ανερχόμενο μοντερνισμό, δεν έδειξαν το ίδιο ενδιαφέρον και για τους σύγχρονους συνθέτες της δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern).²⁵

3.2.4. ΓΑΛΛΙΑ

Στη Γαλλία, μέχρι και τη δεκαετία του 1920, ο Debussy κατακρίθηκε από τους Γάλλους εθνικιστές κριτικούς, αλλά και ο Strauss ήταν από τους πρώτους συνθέτες που απαγορεύτηκαν με τη δικαιολογία ότι εξέφραζε γερμανικές καλλιτεχνικές αξίες (!). Σκληρή κριτική υπέστη και η σχέση της μουσικής με την τεχνολογία που παρήγαγε νέες φόρμες (μουσική για κινηματογράφο και για γραμμόφωνο). Η jazz μουσική δεν διέφυγε και αυτή την αρνητική αντιμετώπιση από τους στενόμυαλους και δογματικούς κριτικούς. Ακόμη, άρθρα κριτικής σε συντηρητικά περιοδικά, όπως στο *Le Menestrel*, περιφρόνησαν ιδιαίτερα τη μουσική του Schoenberg, χαρακτηρίζοντάς την ως «απόλυτο κυβισμό». Αλλά και μοντέρνα περιοδικά, όπως το *La Revue Musicale* ή το *La Revue Internationale de Musique*, υποστήριζαν ότι δεν μπορούσε να συγκριθεί με τη μουσική του Berg. Μετά την έναρξη του Β΄ παγκοσμίου πολέμου, ο μουσικολόγος Paul Collaer παρότρυνε στην έρευνα της γαλλικής πολιτιστικής ιστορίας και στην προστασία και ανανέωση των γαλλικών στοιχείων στη μουσική. Σύμφωνα με τον Robert Bernard, το 1940 έκλεισε το περιοδικό *La Revue Musicale*, γιατί δεν μπορούσε να εκφράσει ελεύθερα τη συμπάθειά του προς συνθέτες, όπως ο Milhaud, ο Hindemith και ο Schoenberg. Ο Bernard υποστήριξε σε ένα άρθρο του, πως οι Γάλλοι κριτικοί πρέπει να ανα-

²⁵ N. Scaife, "Criticism: II. History to 1945, 3. Britain", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

φέρονται και να υπερασπίζονται τη μουσική των Γάλλων συνθετών. Αυτό, αν και ανατρεπτικό, αποτέλεσε το πρώτο μεταπολεμικό μουσικοκριτικό άρθρο κατά τη διάρκεια της κατοχής.²⁶

3.2.5. ΕΛΛΑΔΑ

Και στην Ελλάδα, παρόλο που το καθεστώς δεν είχε καμία σχέση ούτε με το ναζισμό του Χίτλερ, αλλά ούτε και με τον κομμουνισμό του Στάλιν, η κριτική για τη νεωτεριστική τεχνοτροπία στη μουσική δεν ήταν θετική, ούτε καλοπροαίρετη. Για παράδειγμα, οι χαρακτηρισμοί που γράφτηκαν για τη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα, αμφισβητούσαν και το ταλέντο του, αλλά και τις σπουδές του στη σύνθεση. Ο Ιωάννης Ψαρούδας, το 1930, έγραφε, μεταξύ άλλων, στην κριτική του στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* ότι: «...Μου φαίνεται ότι είναι δύσκολο να ακούση κανείς ασχημότερο πράγμα...».²⁷ Λίγους μήνες μετά, ο Σκαλκώτας απάντησε στις αρνητικές κριτικές που δέχτηκε, σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Μουσική Ζωή*, χρησιμοποιώντας πολύ υποτιμητικά σχόλια για τους μουσικοκριτικούς της εποχής, χαρακτηρίζοντάς τους «αποτυχημένους μουσικούς».²⁸ Την ίδια περιφρόνηση έτρεφε για τους μουσικοκριτικούς και ο δάσκαλος του Σκαλκώτα, Arnold Schoenberg, όταν η άγνοια για το αντικείμενο, τους ώθησε στο να αποκαλούν τα νεανικά του έργα «καθυστερημένα».²⁹

3.2.6. ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ

Πριν από το 1860 η μουσική κριτική στη Ρωσία ήταν αντικείμενο μόνο κάποιων αριστοκρατών «εραστών» της μουσικής, όπως ο Ulibishev και ο Odokevsky. Η επόμενη γενιά των μουσικών κριτικών, στην οποία ανήκαν ο Stason, ο Seron αλλά και οι νεότεροι Ivanov και Korotyayev, έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στην ποιότητα και στην έκφραση του κριτικού κειμένου. Ο Stason αφιέρωσε τη ζωή του στην προπαγάνδα για το ρωσικό μουσικό εθνικισμό. Η μεταγενέστερη επιρροή του Stason διαμόρφωσε κατά ένα μεγάλο μέρος τη σοβιετική ιστοριογραφία της ρωσικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα και ακόμη και κριτικοί της Δύσης επηρεαστήκαν διαιωνίζοντας, έτσι, μια διαστρεβλωμένη εικόνα της ρωσικής μουσικής.³⁰

Η θεωρία του Marx επέδρασε και στη μουσική· σύμφωνα μ' αυτήν, η τέχνη είναι ένα «εποικοδόμημα που βασίζεται στις συνθήκες παραγωγής», με αποτέλεσμα να ενταχθεί και αυτή (η μουσική) στην υπηρεσία του κομμουνιστικού κόμματος.³¹ Παρόλο που στην κριτική

²⁶ K. Ellis, "Criticism: II. History to 1945, 2. France and Belgium", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

²⁷ Ι. Ψαρούδας, «Α' Λαϊκή Συναυλία της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών», *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 1930.

²⁸ Ν. Σκαλκώτας, «Η μουσικοκριτική», *Μουσική Ζωή*, τεύχος 6, 31 Μαρτίου 1931, σελ. 124-126.

²⁹ T. W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 41.

³⁰ M. Frolova-Walker, "Russian Federation: 3. Art music 1860-1917", *Grove music online*. Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

³¹ Ι. Στραβίνσκου, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 114.

του Marx, αλλά και του Engels, δεν αναλύεται τόσο ο ρόλος της μουσικής, όσο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, διάφοροι κριτικοί προσπάθησαν στηριχτούν σ' αυτά τα «τρεμάμενα» θεμέλια. Γιατί στη μουσική, δεν μπορεί να γίνει τόσο διακριτός ο διαχωρισμός μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου, στα οποία αναφερόταν ο Marx.³² Όμως, κατά τη διάρκεια του σταλινικού καθεστώτος, ήταν ιδιαίτερα δύσκολη η έκφραση των ιδεών που ήταν έξω από το εννοιολογικό πλαίσιο του μαρξισμού-λενινισμού.³³

Η λογοκρισία στη σοβιετική τέχνη ήταν πια γεγονός, αφού ακόμη και ο ίδιος ο Στάλιν επενέβη προσωπικά μία φορά στην περίπτωση του ποιητή Mayakovsky –για να αποκαταστήσει τη μνήμη του και να κατευνάσει τους εξαγριωμένους πολίτες απέναντι στην αυτοκτονία του, που ουσιαστικά οδηγήθηκε από τις διώξεις της κυβέρνησης – και μία σχετικά με το σκάνδαλο που προκάλεσε η όπερα του Shostakovich *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*, σύμφωνα με το οποίο τα έργα του Shostakovich λογοκρίθηκαν και ο ίδιος κατηγορήθηκε για φορμαλισμό, όπως εξάλλου είχε γίνει και με τη μουσική του Hindemith, του Schoenberg και του Berg.³⁴

Για πολλά χρόνια η Ένωση Σοβιετικών Συνθετών, που από το 1932 αντικατέστησε τη Ρωσική Ένωση Προλεταριανών Μουσικών, περιελάμβανε τους κριτικούς, τους συνθέτες και τους πράκτορες για τη δημοσιότητα (publicity agents), που ονομάστηκαν στη συνέχεια «Προπαγάνδα». Στο κεντρικό σπίτι του Κόκκινου Στρατού, πραγματοποιούνταν συναυλίες με έργα μεμονωμένων συνθετών και αφού οι συνθέτες εξέθεταν τους στόχους τους, ακολουθούσε η κριτική των έργων, δηλαδή η «λογοκρισία», για να δοθεί στη συνέχεια η άδεια να εκτελεστούν δημόσια. Ο Shostakovich, το 1940, είχε εκφράσει δημόσια την άποψη ότι το να υποβάλλονται τα έργα σε «προκαταρκτική ακρόαση» από ένα κομματικό ακροατήριο του έδινε μεγάλη χαρά.³⁵

Φορμαλιστικά θεωρήθηκαν από τους κριτικούς της μουσικής, όλα τα μουσικά έργα που δεν «υπάκουαν» στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Όλοι οι οργανισμοί τεχνών διαλύθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1930 και αντικαταστάθηκαν από δημόσιες καλλιτεχνικές ενώσεις συμπεριλαμβανομένης και της Ένωσης Συνθετών, στην οποία ανήκαν και μουσικολόγοι. Το επίσημο όργανο της κυβέρνησης ήταν η εφημερίδα *Sovietskaya Muzika*, που από το 1933 εκδιδόταν κάθε μήνα. Το εξαιρετικά δύσκολο κλίμα για την άσκηση της μουσικής κριτικής διαμόρφωσε ο περιορισμός σε ένα μικρό ρεπερτόριο, η απομάκρυνση από τα διεθνή μουσικά έργα, η επιβολή της γνώμης και η απαγόρευση της έκφρασης των μη κομφορμιστών. Μέχρι

³² C. Norris, “Marxism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 11 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

³³ S. Campbell, “Criticism: II. History to 1945, 5. Russia”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

³⁴ Ι. Στραβίνσκυ, *ό.π.*, σελ. 114, 119-120.

³⁵ N. Demuth, “Music in the U.S.S.R.”, *The Musical Times*, Vol. 78, No 1132 (June 1937), σελ. 549-550. *Ντμίτρι Σοστακόβιτς, Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 92.

το 1945 γράφτηκαν πολλές μουσικές κριτικές, οι οποίες, όμως, πρέπει να μελετηθούν ιδιαίτερα λόγω της «στρατευμένης» δημοσιογραφίας και κριτικής.³⁶

Το 1937 ο Alexey Tolstoi, σοβιετικός συγγραφέας και μουσικολόγος, έγραψε στην εφημερίδα *Isvestia* ένα κριτικό άρθρο, για την Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich, στο οποίο όχι μόνο δεν εξέφραζε την κριτική του για τη συμφωνία, αλλά την εκθειάζε και τη χαρακτηρίζει ως «Συμφωνία του Σοσιαλισμού».³⁷ Δανείστηκε, μάλιστα, όρους από τους χαρακτηρισμούς των μερών του έργου, όχι για να αναλύσει και να κρίνει τα ίδια τα μέρη, αλλά για να επιδράσει καθοδηγητικά και να επηρεάσει τους σύγχρονους του απέναντι στο πώς πρέπει να είναι η μουσική της Ρωσίας ή, μάλλον, η μουσική για τη Ρωσία. Η προσπάθεια να συνδεθεί ένα μη μουσικό γεγονός (Σοσιαλισμός) με ένα μουσικό φαινόμενο (Συμφωνία) δημιουργεί ιδιαίτερα προβλήματα στους μουσικοκριτικούς.

Το Μάιο του 1948, η συνθέτρια Maria Koval έγραψε στην εφημερίδα *Sovietskaya Muzika*, ότι ο νεο-κλασικισμός αποτελεί έναν συμβιβασμό μεταξύ του μοντερνισμού και του «σεβαστού» παρελθόντος. Το άρθρο αυτό, που αναφερόταν ειδικά στον Shostakovich, χαρακτήριζε το νεο-κλασικισμό ως παρασιτικό φαινόμενο που διαστρεβλώνει και το παρελθόν, αλλά και το παρόν. Ως παράδειγμα απαράδεκτου νέο-κλασικισμού, η Koval ανέφερε τη fugue της Τέταρτης Συμφωνίας του Shostakovich, σημειώνοντας πως ο Bach «θα στριφογυρίζει στον τάφο του από αυτές τις φρικαλεότητες».³⁸

Ενώ, ο ίδιος ο Shostakovich, είχε χαμηλή εκτίμηση για τους μουσικολόγους - μουσικοκριτικούς, παρόλο που ήταν στενός φίλος του μουσικολόγου Ivan Sollertinsky, όχι μόνο εξαιτίας της φαινομενικά «περιττής» και «παρασιτικής» δραστηριότητάς τους, αλλά και λόγω της «δειλίας» και της «κακοβουλίας» που διέκρινε σε πολλούς από αυτούς, όπως, για παράδειγμα, στον Boris Asafyev. Σύμφωνα με τον βιογράφο του, David Fanning, ο Shostakovich είχε πει πως οι μουσικολόγοι είναι σαν να μιλάνε για τα κόκκινα αυγά που βάζουν το Πάσχα στη Ρωσία, χωρίς ούτε να τα έχουν δει, αλλά και ούτε να τα έχουν δοκιμάσει ποτέ.³⁹ Σε άρθρο του στην εφημερίδα *Ο εργάτης και το θέατρο*, που δημοσιεύτηκε το 1932, υποστήριζε πως πρέπει να ιδρυθεί σχολή μουσικοκριτικών υψηλής κατάρτισης, ώστε η κριτική να μην είναι στα χέρια των ερασιτεχνών και των «βερμπαλιστών»⁴⁰ και να απαλλαγεί από τις «αριστερίστικες εκχυδαϊστικές τάσεις που φτάνουν σε απροκάλυπτο τσαρλατανισμό», ενώ προέτρεπε τους θεωρητικούς της μουσικής να σχολιάζουν και να αρθρογραφούν. Πρότεινε, ακόμη, στα μου-

³⁶ S. Campbell, *ό.π.*

³⁷ I. Στραβίνσκυ, *ό.π.*, σελ. 127.

³⁸ N. Slonimsky, “The Changing Style of Soviet Music”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 3, No 3, (Autumn 1950), σελ. 255.

³⁹ D. Fanning, “Shostakovich Studies, 1. Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich”, *Cambridge University Press*, (Προσπέλαση 18 Μαρτίου 2008), <<http://cambridge.org>>, σελ. 1-2.

⁴⁰ Βερμπαλισμός: η χρησιμοποίηση στον προφορικό ή γραπτό λόγο ηχηρών λέξεων και πομπωδών εκφράσεων, χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο. Μείζον Ελληνικό Λεξικό, Ηλεκτρονική Έκδοση, Τεγόπουλος-Φυτράκης.

σικά περιοδικά να προσλάβουν πιο καταρτισμένους κριτικούς, υψηλού επιπέδου, για να μπορούν να έχουν μια ουσιαστική σχέση με τους «εργάτες του πνεύματος». Σε άλλο άρθρο του (1944) υποστήριξε πως οι μουσικοί δεν έχουν ανάγκη τις «ρεβερντζες» των κριτικών, αλλά τις γνήσιες καλοπροαίρετες και χρήσιμες κριτικές για τις οποίες είπε ότι «είναι τόσο αναγκαίες όσο ο αέρας που αναπνέουμε». Ο ίδιος δήλωσε, βέβαια, πως δέχεται την αντικειμενική κριτική η οποία τον βοηθάει να κάνει και αυστηρή αυτοκριτική. Και όσο για το πολιτικό περιεχόμενο στις κριτικές, ο Shostakovich απαντώντας σε μία κριτική που είχε γραφτεί για τον Prokofiev από έναν Αμερικανό μουσικοκριτικό (1952) τόνισε πως οι μουσικοκριτικοί πρέπει στηρίζουν τις αναλύσεις τους στην ίδια τη μουσική και στη θέση της στο σύνολο των έργων ενός συνθέτη και όχι σε «μικροπρεπείς πολιτικές σκέψεις».⁴¹



⁴¹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, 35, 47, 132, 179, 223.

**ΤΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΣΤΗ ΡΩΣΙΑ
ΚΑΙ Η ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗ
ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

*«Η μορφή είν' ωραία, ναι, σαν υπάρχει στο βάθος ιδέα
Το μέτωπο τ' ωραίο τι τάχα αξίζει χωρίς μυαλό;»*

Marx-Engels

4

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

4.1. Το μοναρχικό καθεστώς της Ρωσίας

Η αχανής ρωσική αυτοκρατορία έχοντας το μεγαλύτερο πληθυσμό στην Ευρώπη, αποτελούσε, μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, μια ασιατική δύναμη, όπου όλες οι εξουσίες απέρρεαν από τον τσάρο. Η Ρωσία μπήκε πιο αργά από τις άλλες ευρωπαϊκές δυνάμεις στην εκβιομηχάνιση, στο διοικητικό εκσυγχρονισμό και στην υιοθέτηση φιλελεύθερων θεσμών και είχε μεγάλο ποσοστό αγράμματων χωρικών. Η δυσαρέσκεια στους κύκλους των διανοούμενων και των φοιτητών ήταν μεγάλη απέναντι στην αυταρχική πολιτική του τσάρου Αλέξανδρου του Β΄. Το κίνημα των ποπουλιστών που δεν ήθελαν τον καπιταλισμό αλλά το σοσιαλισμό, το οποίο στηριζόταν από την κοινότητα των χωρικών, δημιούργησε τρομοκρατική δράση, με κορύφωση τη δολοφονία του ίδιου του τσάρου Αλέξανδρου του Β΄, το 1881. Ο διάδοχός του, Αλέξανδρος ο Γ΄, περιόρισε τις εξουσίες των τοπικών συνελεύσεων διευρύνοντας τη μυστική αστυνόμευση. Την ίδια πολιτική ακολούθησε και ο γιος του, Νικόλαος ο Β΄.¹

Το 1903, αστοί και γαιοκτήμονες συγκρότησαν το Συνταγματικό Δημοκρατικό Κόμμα, που υποστήριζε τον αστικό εκσυγχρονισμό, τη φιλελευθεροποίηση του τσαρικού καθεστώτος και την εκλογή του εθνικού κοινοβουλίου (Δούμας). Ο σοσιαλισμός, όμως, κέρδιζε συνέχεια έδαφος με το Σοσιαλιστικό Επαναστατικό Κόμμα και το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα, το οποίο διασπάστηκε σε μενσεβίκους (μειοψηφούσα τάξη) και μπολσεβίκους (πλειοψηφούσα τάξη). Οι μπολσεβίκοι² δημιούργησαν ένα συγκεντρωτικό κόμμα υπό την ηγεσία του Λένιν (ψευδώνυμο του Βλαδίμηρου Ουλιάνοβιτς). Το 1905 οι απεργίες που οργάνωναν οι εργάτες εξαπλώθηκαν σε όλες τις επαγγελματικές τάξεις με αποτέλεσμα την παράλυση του κράτους. Ο τσάρος με το «Μανιφέστο του Οκτωβρίου», ενώ υποσχέθηκε το σεβασμό των ελευθεριών, δεν τον εφάρμοσε ποτέ. Η επανάσταση του 1905 αποτέλεσε μία μαγιά για το επαναστατικό μέλλον της Ρωσίας.³

¹ Κ. Ράπτης, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β΄, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2000, σελ. 137-138.

² Προέρχεται από τη ρωσική λέξη *Большевик* (Bolsheviks) και σημαίνει τους «πλειοψηφικούς» σε σχέση με τους συσχετισμούς δυνάμεων στην Κεντρική Επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος στη Ρωσία. Ιστορία του Νεότερου και του Σύγχρονου Κόσμου (από το 1815 έως σήμερα), ΥΠΕΠΘ, ΟΕΔΒ, εκδ. Α΄, Αθήνα 2007, σελ. 244.

³ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 138-139.

Στη Ρωσία ως το 1905 δεν υπήρχε ούτε πρωθυπουργός, ούτε υπουργικό συμβούλιο με αποτέλεσμα η εξουσία του μονάρχη να είναι απόλυτη και απεριόριστη. Η παραχώρηση της Βουλής το 1905 έγινε εξαιτίας της ήττας της Ρωσίας στο Ρωσοϊαπωνικό Πόλεμο (1904-1905), των πιέσεων των νέων πολιτικών δυνάμεων και του κλονισμού της απολυταρχίας. Η Βουλή περιοριζόταν από το Αυτοκρατορικό Συμβούλιο (που υπήρχε από την εποχή του Μεγάλου Πέτρου) που αποτέλεσε το δεύτερο νομοθετικό σώμα της χώρας. Η πρώτη Βουλή μετά τη σύγκρουσή της με τον αυτοκράτορα διαλύθηκε και την ίδια τύχη είχε η δεύτερη (1907), ενώ οι δύο επόμενες (1907-1912, 1912-1917) ήταν υποζύγιο του μονάρχη.⁴

Ο τσάρος Νικόλαος ο Β΄ «έριξε» τη χώρα του στον πόλεμο για να λύσει τα προβλήματα του καθεστώτος, αλλά αντίθετα η ευρωπαϊκή σύγκρουση τα επιδείνωσε. Η Ρωσία στα 1914 δεν ήταν έτοιμη να ανταπεξέλθει στις ανάγκες ενός μακροχρόνιου βιομηχανοποιημένου πολέμου (Α΄ Παγκόσμιος). Τα καταναλωτικά αγαθά δεν επαρκούσαν· οι πολύ μεγάλες δαπάνες για τις ανάγκες του πολέμου προκάλεσαν ανατιμήσεις στα προϊόντα αλλά δυσανάλογη αύξηση των μισθών. Η εργατική αναταραχή οδηγεί σε γενική απεργία με αρχηγούς τους σοσιαλιστές, το Μάρτιο του 1917. Οι στρατιώτες που είχαν σταλεί να καταπνίξουν την απεργία συνασπίστηκαν με το λαό και σκότωσαν τους αξιωματικούς τους, ενώ πολλοί υπουργοί συλλήφθηκαν, όπως και ο τσάρος. Στις μεγάλες πόλεις ιδρύθηκαν τα σοβιέτ, που ήταν τα συμβούλια εργατών και στρατιωτών. Ο τσάρος Νικόλαος ο Β΄ παραιτήθηκε και ανέλαβε ο αδελφός του μέγας δούκας Μιχαήλ.⁵

4.2. Η Οκτωβριανή Επανάσταση

Κάτω από την πίεση των εργατών, των στρατιωτών και των χωρικών το μοναρχικό καθεστώς κατέρρευσε χωρίς αντίσταση. Την εξουσία ανέλαβε προσωρινή κυβέρνηση με επικεφαλής τον Αλέξανδρο Κερένσκυ που εκπροσωπούσε τους φιλελεύθερους αστούς, ενώ από την άλλη μεριά αυξάνονταν συνεχώς η δύναμη των σοβιέτ.⁶ Ο Λένιν και οι επαναστάτες, το καλοκαίρι του 1917, δεν κατάφεραν να καταλάβουν την εξουσία γιατί αποτράπηκαν από τους Κοζάκους του Κερένσκυ και κατάφυγαν στη Φινλανδία. Από εκεί ο Λένιν κατεύθυνε την επανάσταση σε συνεργασία με τον Τρότσκι (πρόεδρο του σοβιέτ της Πετρούπολης) και όταν



⁴ Ι. Σ. Κολιόπουλος, *Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945, Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, η΄ ανατύπωση, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 298-299.

⁵ S. Berstein, P. Milza, *Ιστορία της Ευρώπης. Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, Τόμος 3³, μετ. Μ. Κοκολάκης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σελ. 18-20.

⁶ Ι. Σ. Κολιόπουλος, *ό.π.*, σελ. 313.

επέστρεψε κρυφά, μαζί με τους επαναστατημένους στρατιώτες, κυρίευσε την Πετρούπολη τη νύχτα της 6^{ης} προς 7^η Νοεμβρίου (24^{ης} Οκτωβρίου με το παλιό ημερολόγιο). Έτσι, το κόμμα των μπολσεβίκων με ηγέτη τον Λένιν κατέλαβε πραξικοπηματικά την εξουσία με την «Οκτωβριανή Επανάσταση».⁷

Η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917, ήταν για πρώτη φορά μια οργανωμένη αντίδραση απέναντι στο καπιταλιστικό σύστημα και έφερε την κατάρρευση της ρωσικής αυτοκρατορίας.⁸

4.3. Η διακυβέρνηση του Λένιν



Η Ρωσία ήταν η πρώτη χώρα στην Ευρώπη όπου επικράτησε το κομμουνιστικό καθεστώς. Το σύνθημα των μπολσεβίκων του Λένιν ήταν «άμεση και άνευ όρων ειρήνη».⁹

Για τα επόμενα τέσσερα χρόνια, όμως, η Ρωσία ζούσε στο καθεστώς του εμφύλιου πολέμου και των ξένων επεμβάσεων. Οι μπολσεβίκοι για ν' αντιμετωπίσουν τις ανταρσίες και την αντεπανάσταση επέβαλλαν μια σειρά έκτακτων μέτρων, τον «πολεμικό κομμουνισμό». Η Γαλλία, η Μεγάλη Βρετανία και η Ιαπωνία, θέλησαν να πλήξουν τους Σοβιετικούς (1918), αλλά ο Κόκκινος Στρατός, με οργανωτή τον Τρότσκι, ανέτρεψε τα σχέδιά τους. Η προέλαση των Γερμανών ανάγκασε την κυβέρνηση της Ρωσίας να δεχθεί τους γερμανικούς όρους και να παραχωρήσει την Πολωνία, την Ουκρανία, τη Λιθουανία και τις επαρχίες της Βαλτικής, ενώ η πρωτεύουσα του κράτους μεταφέρεται από την Πετρούπολη στη Μόσχα. Το 1919 ιδρύθηκε στη Μόσχα η «Τρίτη Διεθνής»¹⁰ από τον Λένιν, για να γίνει το επιτελείο ενός πειθαρχημένου στρατού που θα είχε ως σκοπό την οργάνωση της επανάστασης στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης και τη στήριξη του νέου κομμουνιστικού καθεστώτος· γιατί ο Λένιν θεωρούσε πως για να επιβιώσει η εξουσία των σοβιέτ, θα έπρεπε να καταρρεύσει ο καπιταλισμός στις χώρες που στήριζαν τους Ρώσους αντεπαναστάτες. Η Τρίτη Διεθνής συντόνιζε τις εξεγέρσεις που έπλητταν τη Γερμανία και την Ουγγαρία και τις απεργίες στη Γαλλία και την Ιταλία και βοήθησε στην ίδρυση κομμουνιστικών κομμάτων στις χώρες της Ευρώπης.¹¹

⁷ S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σελ. 20-21.

⁸ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 176-177.

⁹ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 163.

¹⁰ «Πρώτη Διεθνής» ονομάστηκε η «Διεθνής Ένωση Εργατών» που ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 1864 για να συντονίσει τη δράση των σοσιαλιστικών πολιτικών ομάδων και του εργατικού κινήματος στην Ευρώπη. Η συμβολή της στάθηκε καθοριστική για την δυναμική πορεία του συνδικαλιστικού κινήματος και την ίδρυση σοσιαλιστικών κομμάτων στα ευρωπαϊκά κράτη. Η Δεύτερη Διεθνής ιδρύθηκε το 1889. Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 104-105.

¹¹ S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σελ. 21-24. Ι. Σ. Κολιόπουλος, *ό.π.*, σελ. 314.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος έληξε για τη Ρωσία το 1921, όταν η χώρα υπέγραψε συνθήκη ειρήνης με την Πολωνική Δημοκρατία. Ο εχθρός, όμως, για τη Ρωσία είναι τώρα ο μεγάλος λιμός, ο οποίος προκλήθηκε από την ξηρασία στη νότια Ρωσία και εξαιτίας αυτού έχασαν τη ζωή τους δύο εκατομμύρια άνθρωποι. Ο Λένιν για να τονώσει την παραγωγή εφάρμοσε τη «Νέα Οικονομική Πολιτική». Το 1922 απαγορεύτηκε η λειτουργία όλων των κομμάτων στη Ρωσία εκτός του Κομμουνιστικού.¹²

Οι μπολσεβίκοι του Λένιν με τη μαρξιστική-λενινιστική θεωρία συγκρότησαν ένα κράτος εργατών, μια κοινωνία ίσων ευκαιριών για όλους, χωρίς οικονομική ανισότητα και χωρίς ατομική ιδιοκτησία των μέσων παραγωγής, έτσι ώστε, το κράτος, να είναι κεντρικός ρυθμιστής της οικονομίας. Έτσι, δημιουργήθηκε ένα νέο εθνικό κράτος με μειονότητες στα εδάφη του. Ο Λένιν κατάφερε με ένα μεταβατικό μοντέλο, να διατηρήσει τον ομοσπονδιακό χαρακτήρα του κράτους, αλλά αυτό δεν κράτησε μετά το 1930. Με την άνοδο του Στάλιν, επικράτησε η βία, ο ολοκληρωτισμός, η αστυνόμευση και οι δικτατορικές μέθοδοι διακυβέρνησης στην κομμουνιστική Ρωσία¹³.

4.4. Η αυταρχική εξουσία του Στάλιν



Το 1923 αποκτώντας η Ρωσία ομοσπονδιακή δομή μετονομάστηκε σε Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών (ΕΣΣΔ), γνωστή ως Σοβιετική Ένωση. Μετά το θάνατο του Λένιν, το 1924, ο Ιωσήφ Στάλιν, ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα πρόσωπα του 20^{ου} αιώνα, κέρδισε τον αγώνα διαδοχής με αντίπαλο τον Τρότσκι και επέβαλε ένα καθεστώς μονοκρατίας στη χώρα, αλλά και στο κόμμα, με γνωρίσματα προσωπολατρίας για τον ίδιο, απόλυτο έλεγχο της πολιτικής εξουσίας και εξόντωση όλων των πολιτικών αντιπάλων του, με βάση προκατασκευασμένες κατηγορίες. Στα τέλη της δεκαετίας του 1930 εξαπέλυσε μεγάλο διωγμό εναντίον των αντιπάλων του, εντός και εκτός του Κομμουνιστικού Κόμματος· περίπου επτά εκατομμύρια Σοβιετικοί στάλθηκαν εξόριστοι σε στρατόπεδα της Σιβηρίας, όπου και οι περισσότεροι πέθαναν.¹⁴

Στην Ευρώπη, τη δεκαετία του 1930, πλήθαιναν τα αυταρχικά καθεστώτα (φασιστικό καθεστώς στην Ιταλία, χιτλερικός ολοκληρωτισμός στη Γερμανία), αλλά και στην ΕΣΣΔ, όπου τυπικά κυριαρχούσε η «προλεταριακή εξουσία», το καθεστώς μεταμορφωνόταν, υπό την αιγίδα του Στάλιν, σε ιδιαίτερα τρομοκρατικό και ολοκληρωτικό.¹⁵

¹² Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 179.

¹³ *Ο.π.*, σελ. 178-179.

¹⁴ *Ο.π.*, σελ. 179.

¹⁵ S. Bernstein, P. Milza, *ό.π.*, σελ. 93-94.

Με στόχο την πολιτική οικοδόμηση του σοσιαλισμού στη χώρα του (ενώ ο Λένιν αγωνιζόταν για την εξάπλωση της σοσιαλιστικής επανάστασης σε όλο τον κόσμο), ο Στάλιν ενδιαφερόταν για την αυτοδύναμη βιομηχανική ανάπτυξη, την οικονομική αυτόρκεια και την ευμάρεια της Σοβιετικής Ένωσης. Για να τα πετύχει αυτά εφάρμοσε την πολιτική της βίαιης κολεκτιβοποίησης της αγροτικής παραγωγής και της μεγάλης έκτασης εκβιομηχάνιση. Η μεσαιά αγροτική τάξη εξολοθρεύτηκε γιατί τα εκατομμύρια των αγροτών που αντιτάχθηκαν στον αναγκαστικό ξεριζωμό της ιδιοκτησίας τους εξορίστηκαν στη Σιβηρία ή θανατώθηκαν. Παρ' όλα αυτά, όμως, εκατομμύρια εργαζόμενοι και διανοούμενοι στην Ευρώπη θαύμαζαν το σοβιετικό πρότυπο (στα τέλη της δεκαετίας του 1930) για την ελάττωση του αναλφαβητισμού του πληθυσμού, για τον εκβιομηχανισμό και εξηλεκτρισμό της χώρας, για την πλήρη απασχόληση των εργαζομένων και για τις παροχές δωρεάν στέγασης, ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης και εκπαιδευτικών και μορφωτικών δυνατοτήτων σε όλους, χωρίς κοινωνικές διακρίσεις· σε μια εποχή όπου στα χαμηλότερα στρώματα της Δύσης κυριαρχούσε η ανεργία, η ανασφάλεια και η φτώχεια.¹⁶

4.5. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος

Το ναζιστικό καθεστώς έδειξε τα σχέδια επεκτατισμού του στην Ευρώπη, αμέσως μετά την άνοδό του στην εξουσία. Τα γερμανικά στρατεύματα κατέλαβαν το 1938 τη Σουδητία (βόρεια και δυτική Τσεχοσλοβακία) και το 1939 την Πράγα.¹⁷

Αφού η ΕΣΣΔ δεν κατάφερε να συνάψει συμμαχία με τη Γαλλία και τη Βρετανία, υπέγραψε με τη Γερμανία το σύμφωνο Ρίμπεντροπ-Μολότοφ, τον Αύγουστο του 1939, το οποίο προέβλεπε τη μη επίθεση μεταξύ των δύο κρατών· και με ένα μυστικό πρωτόκολλο, δόθηκε στον Στάλιν η ελευθερία να προσαρτηθούν στην ΕΣΣΔ η Φινλανδία, η Εσθονία, η Λετονία, η ανατολική Πολωνία και η ανατολική Ρουμανία.¹⁸ Έτσι, ο Χίτλερ, με τη βοήθεια των σοβιετικών στρατευμάτων, εισέβαλλε στην Πολωνία αναγκάζοντας τη Γαλλία και την Αγγλία να του κηρύξουν τον πόλεμο. Νίκησε την Πολωνία, κατέκτησε τη Δανία και τη Νορβηγία το 1940, και αφού έθεσε εκτός μάχης την Ολλανδία και το Βέλγιο, ανάγκασε τη Γαλλία να υπογράψει ανακωχή. Στη μάχη με την Αγγλία, όμως, έχασε αλλά κατάφερε να πετύχει τον έλεγχο της Ελλάδας και της Γιουγκοσλαβίας.¹⁹

Η ΕΣΣΔ, που ως κομμουνιστική και σλαβική χώρα, αποτελούσε θανάσιμο εχθρό του ναζισμού και εμπόδιο για την εδραίωση της γερμανικής ηγεμονίας στην ηπειρωτική Ευρώπη, ήταν το επόμενο βήμα των χιτλερικών. Στις 22 Ιουνίου του 1941 τα γερμανικά στρατεύματα επιτέθηκαν τη Σοβιετική Ένωση σημαίνοντας την έναρξη του Μεγάλου Πατριωτικού Πολέ-

¹⁶ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 179-180.

¹⁷ S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σελ. 98.

¹⁸ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 213-241.

¹⁹ S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σελ. 98.

μου (όπως ονόμαζαν οι Σοβιετικοί). Εφαρμόζοντας την τακτική του κεραυνοβόλου πολέμου σημείωσαν μεγάλες επιτυχίες. Πολιόρκησαν το Λένινγκραντ και έφτασαν κοντά στη Μόσχα (στα 100 χιλιόμετρα). Όμως, η σθεναρή αντίσταση του Κόκκινου Στρατού των Σοβιετικών και ο βαρύς ρωσικός χειμώνας εμπόδισαν τα σχέδια των Γερμανών. Το Δεκέμβριο του 1941, οι Σοβιετικοί διέλυσαν τα στρατεύματα των Γερμανών που πολιορκούσαν τη Μόσχα, τα οποία οδηγήθηκαν προς το Στάλινγκραντ (όχθες του Βόλγα). Τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου, έγινε εκεί μία από τις μεγαλύτερες μάχες των εποχών που διήρκεσε μέχρι το Φεβρουάριο του 1943, όπου τα γερμανικά στρατεύματα αναγκάστηκαν να παραδοθούν.²⁰

Η πορεία του Β΄ παγκοσμίου πολέμου ανατράπηκε από τη συμμαχία των ΗΠΑ με την ΕΣΣΔ (αρχές του 1943) που κατάφεραν να συντρίψουν τη ναζιστική Γερμανία οριστικά το 1945.²¹

Ο νικηφόρος Κόκκινος Στρατός των Σοβιετικών, που βρισκόταν στην αντεπίθεση στα τέλη το 1944, καταλάμβανε τη μία μετά την άλλη τις χώρες της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης. Τον Απρίλιο του 1945 κατέλαβε τη Βιέννη και το Μάιο του ίδιου έτους (μετά την αυτοκτονία του Χίτλερ) κατέλαβε το Βερολίνο.²²

Ο πατριωτικός ζήλος που επέδειξαν οι κομμουνιστές της ΕΣΣΔ επηρέασε στην ανάπτυξη των ευρωπαϊκών κομμουνιστικών κομμάτων την περίοδο 1945-1947. Ο μεγάλος αριθμός των θυμάτων του ναζισμού ενίσχυσε την απήχηση που είχε η θεωρία του κομμουνισμού στη νεολαία και στους διανοούμενους.²³



Η ύψωση της σοβιετικής σημαίας στο γερμανικό κοινοβούλιο (Ράιχσταγκ) του Βερολίνου σηματοδοτεί τη λήξη του Β' Παγκοσμίου στην Ευρώπη.

²⁰ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 215-216.

²¹ *Ο.π.*, σελ. 224.

²² *Ο.π.*, σελ. 220.

²³ *Ο.π.*, σελ. 218.

4.6. Ε.Σ.Σ.Δ.: Η υπερδύναμη

Η Σοβιετική Ένωση είχε όλες τις προϋποθέσεις για να γίνει υπερδύναμη τον 20^ο αιώνα. Κατείχε τη μεγαλύτερη συμπαγή κρατική οντότητα στον κόσμο, διέθετε το μεγαλύτερο πληθυσμό στην Ευρώπη και είχε το μεγαλύτερο στρατό στον κόσμο.²⁴

Ένα από τα σημαντικότερα αποτελέσματα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ήταν η αλλαγή των παγκόσμιων συσχετισμών ισχύος. Η Γερμανία και η Ιταλία ηττήθηκαν, αλλά και η υπόλοιπη Ευρώπη ήταν εξασθενημένη από τον πόλεμο. Ακόμη και η Βρετανία είχε χάσει τη δυνατότητα να επηρεάζει τις διεθνείς εξελίξεις. Οι Η.Π.Α. και η Σοβιετική Ένωση αναδείχθηκαν οι δύο μεγάλες στρατιωτικές δυνάμεις που επιβλήθηκαν στην Ευρώπη.²⁵ Η συνεργασία, το 1945, των ηγεμόνων των δύο χωρών (Ρούσβελτ και Στάλιν) έθεσε τις βάσεις του διπολισμού των δύο υπερδυνάμεων που θα αποφάσιζε για τις τύχες των λαών της Ευρώπης, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990.²⁶

Όμως, η στρατιωτική δύναμη που επέδειξε η Σοβιετική Ένωση μετά τον πόλεμο και η επιρροή που άσκησε αποκάλυπτα στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης στις οποίες είχε προελάσει, δημιούργησε κλίμα αμοιβαίας εχθρότητας ανάμεσα στις Η.Π.Α. και στην Ε.Σ.Σ.Δ. Οι κυβερνήσεις τους ήταν καχύποπτες απέναντι στα θέματα εξωτερικής πολιτικής η μία της άλλης. Συγκεκριμένα, η χρήση της ατομικής βόμβας από τις Η.Π.Α. δημιούργησε φόβους στη σοβιετική ηγεσία για τις νέες συνθήκες που θα επικρατούσαν στο μεταπολεμικό παγκόσμιο σύστημα.²⁷ Επιπλέον, οι διαφορές στα οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά συστήματα των δύο υπερδυνάμεων δημιούργησαν μία έντονη αντιπαράθεση η οποία ονομάστηκε «Ψυχρός Πόλεμος», οι συνέπειες του οποίου καθόρισαν την πορεία των κρατών της Ευρώπης. Οι χώρες της Δυτικής Ευρώπης εντάχθηκαν στην αμερικανική επιρροή, ενώ της Ανατολικής Ευρώπης στη Σοβιετική Ένωση. [Η Ευρώπη παρέμενε διαιρεμένη, μέχρι την κατάρρευση του κομμουνισμού (στη Σοβιετική Ένωση και στην Ανατ. Ευρώπη), τη διετία 1989-1991 και φάνερωσε τη «χρεοκοπία» του σοβιετικού μοντέλου διακυβέρνησης].²⁸

Μετά το θάνατο του Στάλιν (1953) και τη φιλελευθεροποίηση του σοβιετικού καθεστώτος, μειώθηκε η ένταση του Ψυχρού Πολέμου, όταν μάλιστα γενικός γραμματέας του ΚΚΣΕ ανέλαβε ο Νικήτας Χρουστσόφ το 1955, ο οποίος επιθυμούσε εσωτερική ευημερία και ειρηνική συνύπαρξη των μεγάλων δυνάμεων. Τη δεκαετία του 1970, οι δύο υπερδυνάμεις, υιοθετώντας μια πιο υπεύθυνη στάση στο θέμα των πυρηνικών όπλων, κατάφεραν να περιορίσουν

²⁴ Ο.π., σελ. 120.

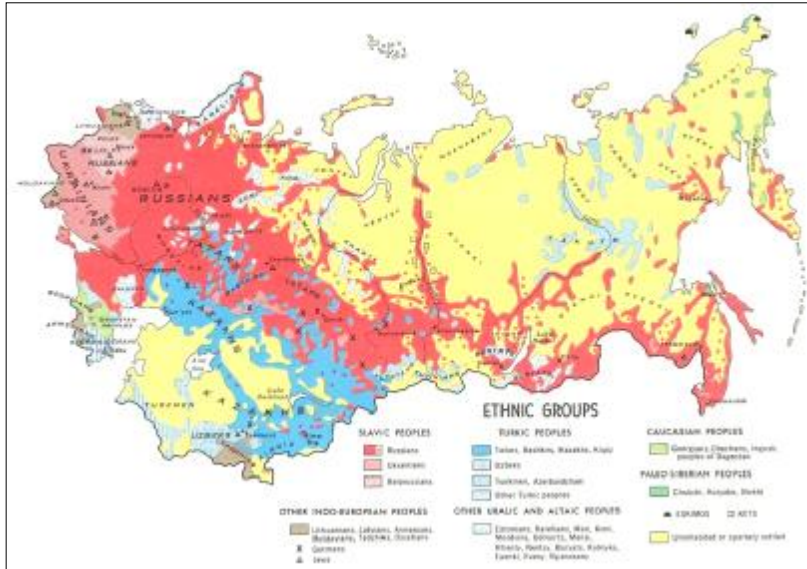
²⁵ Κ. Λάβδας, *Ευρωπαϊκά Ιδεολογικά Ρεύματα κατά το β΄ μισό του 20ού Αιώνα και τη Μετα-σοβιετική Περίοδο. Δημιουργία και Εξέλιξη των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002, σελ. 30.

²⁶ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 220.

²⁷ Κ. Λάβδας, *ό.π.*, σελ. 30-31.

²⁸ Κ. Ράπτης, *ό.π.*, σελ. 246.

τον υπέρμετρο εξοπλισμό παρά την εγκατάσταση νέων πυραύλων στην Ανατολική Ευρώπη από τους Σοβιετικούς και στη Δυτική από τους Αμερικανούς. Το αποτέλεσμα αυτό έφερε η κρίση στον κόλπο της Κούβας (1962), που έφτασε τις δύο χώρες πολύ κοντά στην πυρηνική αντιπαράθεση. Στον τερματισμό, όμως, του Ψυχρού Πολέμου συνέβαλε ο Μιχαήλ Γκορμπατσόφ όταν ανέλαβε την ηγεμονία της Σοβιετικής Ένωσης το 1985 και με τις μεγάλες αλλαγές που επέφερε στη Σοβιετική Ένωση, άλλαξε τον παγκόσμιο χάρτη επηρεάζοντας τις εξελίξεις στην Ανατολική, κυρίως, Ευρώπη.²⁹



Ο Χάρτης της ΕΣΣΔ με τις κυριότερες εθνικότητες της ΕΣΣΔ και τις περιοχές στις οποίες κατοικούσαν (1949) τη λήξη του Β' Παγκοσμίου στην Ευρώπη

²⁹ Ο.π., σελ. 233-234.

5

ΟΙ ΝΕΕΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ & ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

5.1. Πώς ξεκίνησε η «στράτευση» της τέχνης στην Ε.Σ.Σ.Δ.

Στη Σοβιετική Ένωση του 20^{ου} αιώνα, η τέχνη, όπως και όλα τα κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα, έγιναν αντικείμενο της κυβερνητικής πολιτικής. Έτσι, οι άνθρωποι του καθεστώτος έκριναν και επέκριναν, έλεγχαν, απειλούσαν και επέβαλλαν, το δρόμο που θα ακολουθούσε η τέχνη, σε όλες της τις εκφάνσεις, για να «εκφράζει το λαό», όπως υποστήριζαν. Επιπλέον, θεωρούσαν ότι η τέχνη στη Δύση είχε παρακμάσει και, ίσως, θα μπορούσε, η δική τους παραγωγή τέχνης να επιβληθεί και να διαδοθεί στα δυτικά κράτη.

Η θεωρία του Marx, η οποία συμφωνούσε και με αυτήν του Engels, έγινε η βάση για να αναπτυχθεί αργότερα στην αισθητική θεωρία, ο διαλεκτικός υλισμός, μια φιλοσοφία που είχε σχέση με τις κοινωνικές λειτουργίες της τέχνης, το κοινωνικοϊστορικό περιβάλλον και ειδικά, τις βασικές οικονομικές συνθήκες. Πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση, στη διαμόρφωση της μαρξιστικής αισθητικής, συνέβαλλε και ο G. B. Plehanov, το έργο του οποίου «Τέχνη και Ζωή» ήταν μία έντονη επίθεση ενάντια στο διαχωρισμό της τέχνης από τη ζωή. Ο Λένιν, όμως, ήταν αυτός που καθόρισε, με τη δράση και το έργο του, το μαρξισμό. Γι' αυτόν, η προώθηση των επαναστατικών στόχων, αποτέλεσε το κριτήριο της ιδεολογικής αποδοχής. Στο άρθρο του «Κομματική οργάνωση και κομματική λογοτεχνία» ισχυριζόταν πως έπρεπε να ελέγχονται πολιτικά όλα τα παιδαγωγικά, επιστημονικά και οικονομικά δημοσιεύματα. Επειδή, όμως, υπήρξαν και αντιδράσεις κάποιων στοχαστών, που, αν και δεν ήταν φορμαλιστές, διαχωρίζονταν από την απόλυτη θεωρία της ταξικής αιτιοκρατίας (όπως για παράδειγμα ο Λέον Τρότσκι) και αναγνώριζαν την αισθητική αξία και σε καλλιτέχνες μη σοσιαλιστές, το κομμουνιστικό κόμμα αποφάσισε να ενώσει τις διαφορετικές αυτές ομάδες. Μερικά χρόνια αργότερα, το 1930, το δοκίμιο του Λένιν αποτέλεσε τη θεμελίωση της υπαγωγής όλων των μουσικών, λογοτεχνικών και άλλων έργων τέχνης, στον πλήρη κυβερνητικό έλεγχο.¹

¹ M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σελ. 341-346.

Στην τέχνη της Σοβιετικής Ένωσης, μετά την επανάσταση του 1917, υπήρχε φιλελευθερισμός και ένα διάχυτο πνεύμα ρομαντισμού, χωρίς να καθοδηγείται η κριτική, η φαντασία και η αισθητική των δημιουργών. Με την άνοδο, όμως, του Στάλιν στην εξουσία άρχισε η στράτευση των καλλιτεχνών από το καθεστώς και το 1932 εγκαινιάστηκε ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» που είχε ως σκοπό τον εγκωμιασμό του σοσιαλισμού και των απλών ανθρώπων της εργατιάς. Οι καλλιτέχνες που διαφωνούσαν και δεν ακολουθούσαν τις υποδείξεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, διώκονταν.²

Κατά τη δεκαετία των εκκαθαρίσεων του σταλινικού καθεστώτος οι καλλιτέχνες όχι μόνο εξορίζονταν αλλά και «εξαφανίζονταν». Μερικοί, όπως ο ουτοπιστής μυθιστοριογράφος Yevgeny Zamiatin κατάφεραν (!) να πάνε στην εξορία, ενώ άλλοι, όπως η ποιήτρια Anna Akmatova, υπέφεραν διάφορες προσωπικές επιθέσεις και λογοτεχνικό εξοστρακισμό. Ο Shostakovich απειλούνταν περιοδικά, αλλά επιζούσε συνθέτοντας και δημοσιεύοντας έγκαιρα ομολογίες πίστewς.³

Σύμφωνα με τον Mulcahy, η τέχνη μπορεί να διαμορφώσει μία νέα επαναστατική συνείδηση στους ανθρώπους, γι' αυτό και αποτέλεσε την ανάγκη καθοδήγησης του κομμουνιστικού κόμματος.⁴

Η «επίσημη κουλτούρα» στη Σοβιετική Ένωση, την οποία αποτελούσαν τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, χρηματοδοτούνταν εξ ολοκλήρου από δημόσια κονδύλια και υπόκεινταν σε εξονυχιστικούς ελέγχους από το κυβερνών κόμμα. Έτσι και η σοβιετική μουσική ήταν κατευθυνόμενη.⁵



Ο Έλληνας μαέστρος, Δημήτρης Μητρόπουλος, πήγε το 1934 στη Σοβιετική Ένωση όπου συμμετείχε σε διάφορες συναυλίες στη Μόσχα και στο Λένινγκραντ και σχολίασε μετά την επιστροφή του, σε μια συνέντευξη ότι στη χώρα αυτή είναι πολύ μεγάλη η αγάπη των εργατών για την τέχνη. Όπως είπε, οι αίθουσες συναυλιών, θεάτρου και κινηματογράφου είναι συνέχεια γεμάτες. Και αυτό οφείλεται, υποστήριξε, στο ενδιαφέρον του κράτος, που αγωνίζεται για την ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου των πολιτών του και διαθέτει γι' αυτό το σκοπό μεγάλα ποσά.⁶

² Κ. Ράπτης, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2000, σελ. 204-205.

³ Κ. V. Mulcahy, "Official Culture and Cultural Repression: The Case of Dmitri Shostakovich", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No 3, (Autumn 1984), σελ. 69-83.

⁴ Κ. V. Mulcahy, *ό.π.*

⁵ Κ. V. Mulcahy, *ό.π.*

⁶ *Τι είδαμε στη Σοβιετική Ένωση – Αναμνήσεις-Εντυπώσεις*, εκδ. Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, 1968, σελ. 68-69.

5.2. Ο έλεγχος και η καθοδήγηση της μουσικής

Πιο ευαίσθητο έπρεπε να είναι για τους σοβιετικούς Συνθέτες, το «πολιτικό αυτί» εκτός από το μουσικό για να μπορούν να αφουγκράζονται και να υπακούν στους καθοδηγητές τους.⁷

Ο Ernst Krenek υποστήριζε ότι οι μεγάλες αλλαγές στη μουσική οργάνωση της Σοβιετικής Ένωσης, όπως η ραδιοφωνική μετάδοση των έργων, ο αυξανόμενος αριθμός ακροατών και η ευρεία διάδοση της μουσικής σε όλα τα στρώματα του πληθυσμού, δεν ήταν αυτές που επηρέασαν τη δημιουργία της μουσικής, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, αλλά, περισσότερο, η έλλειψη της διαρκής επαφής με τις εξελίξεις της μουσικής στην υπόλοιπη Ευρώπη.⁸

Σύμφωνα με τον Ρώσο-αμερικανό συνθέτη και συγγραφέα Nicolas Slonimsky, η μελέτη της σοβιετικής μουσικής αντιμετώπιζε ένα μοναδικό πρόβλημα, γιατί για πρώτη φορά η αισθητική μιας τέχνης, είναι άμεσα εξαρτημένη από την πολιτική και εθνική ιδεολογία μιας κοσμικής δύναμης. Οι ηγέτες αυτής της μεγάλης υπερδύναμης αποφάσιζαν για τις αρμονικές τεχνικές και το επιθυμητό ύφος σύνθεσης που θα έπρεπε να έχει η σοβιετική μουσική. Αυτές τις επεμβάσεις, ο Slonimsky της χώρισε σε τρεις περιόδους. Από το 1917 μέχρι το 1927, όταν οι πρωτοπόροι μουσικοί στη Ρωσία προσπάθησαν να δημιουργήσουν μία επανάσταση στην τέχνη, από το 1927 μέχρι το 1936 που σημαδεύτηκε από την ανάδυση της αποκαλούμενης προλεταριακής μουσικής και από το 1936 μέχρι το 1950 όταν ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δέσποζε στην τέχνη, σύμφωνα και με τη φράση του Στάλιν «μια τέχνη εθνική στη μορφή και σοσιαλιστική στο περιεχόμενο».⁹

Όπως υποστήριξε, όμως, ο μουσικολόγος David Fanning, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη σοβιετική μουσική και ειδικότερα με τον Shostakovich, η σοβιετική ιδεολογία δεν κατάφερε να περάσει στη μουσική, πέρα από έναν λυρικό και ηρωικό τόνο και έναν δημόσιο θαυμασμό, που βασίστηκε στη μουσική γλώσσα των κλασικών συνθετών της Ρωσίας του 19^{ου} αιώνα.¹⁰

Σύμφωνα με τον Eric Salzman, η μουσική που δημιουργήθηκε με την πολιτική καταπίεση στη ζωή της Σοβιετικής Ένωσης, δεν αποτελεί εκδήλωση του ρωσικού εθνικισμού, αλλά μορφή «ενός παραδεκτού νεο-κλασικισμού».¹¹

⁷ Z. Αττάλι (J. Attali), *Θόρυβοι, Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μετ. Ν. Ανδριτσάνου, επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1991, σελ. 22.

⁸ E. Krenek, "Music and Social Crisis", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 3, No 9/10, *Arti in a Post War World* (1944), σελ. 53-58.

⁹ N. Slonimsky, "The Changing Style of Soviet Music", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 3, No 3, (Autumn 1950), σελ. 236.

¹⁰ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹¹ E. Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μετ. Γ. Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1983, σελ. 113.

5.3, Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός άρχισε να διαμορφώνεται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως αποτέλεσμα των νέων συνθηκών που συνδέονται με την εμφάνιση της προλεταριακής τέχνης, την ανάπτυξη του εργατικού κινήματος και τη διάδοση των σοσιαλιστικών ιδεών, σε χώρες όπως η Ρωσία, η Βουλγαρία, ή η Γαλλία. Περισσότερο, όμως, αναπτύχθηκε στη Σοβιετική Ένωση μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917, ως μία προσπάθεια να εκφράσει η τέχνη τα ιδεώδη του σοσιαλισμού.¹²

Στην πορεία συνδέθηκε με το μαρξισμό ή τον κομμουνισμό. Αποτέλεσε μία από τις εκφάνσεις της επίσημης πολιτικής της δεκαετίας του 1930 και μετά. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός αποδίδει την ευθύνη στους καλλιτέχνες για την κατασκευή ενός «γνήσιου δημοκρατικού πολιτισμού».¹³

5.3.1. Η «ΜΑΖΙΚΗ ΤΕΧΝΗ» ΠΟΥ ΑΝΤΙΚΑΤΕΣΤΗΣΕ ΤΗΝ «ΤΕΧΝΗ ΓΙΑ ΤΙΣ ΜΑΖΕΣ»

Το 1925 η Κεντρική επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος έβαλε για μία τέχνη η οποία θα γινόταν κατανοητή από εκατομμύρια: «Η μαζική τέχνη που θα αντικαθιστούσε την τέχνη για τις μάζες». Ενώ μετά την επανάσταση αγνοήθηκε, απλώς, η avant-garde, όταν ανέλαβε ο Στάλιν επεδίωξε μεγαλύτερο έλεγχο του κόμματος και ιδεολογική ομοιομορφία. Έτσι, η Ένωση Καλλιτεχνών της Επαναστατημένης Ρωσίας, δημιούργησε ένα νέο επίσημο ύφος ηρωικού ρεαλισμού ή όπως ονομάστηκε σοσιαλιστικού ρεαλισμού, για να εκφράσει τις νέες μορφές που δημιουργήθηκαν από την επανάσταση. Ο σκοπός αυτού του επαναστατικού ορισμού ήταν η δημιουργία μιας τέχνης, η οποία θα διαμόρφωνε και θα ενδυνάμωνε την ψυχολογία των επόμενων γενεών.¹⁴

Οι καλλιτέχνες της avant-garde έπρεπε να επιλέξουν μεταξύ της συμμόρφωσης ή της εξορίας· γιατί, όσοι δεν υπάκουαν με τις προσταγές της νέας τέχνης, οι ίδιοι εξορίζονταν και τα έργα τους καταστρέφονταν ή πουλιούνταν στο εξωτερικό. Βέβαια, κατά τη διάρκεια των αντιφορμαλιστικών εκκαθαρίσεων της δεκαετίας του 1930, η διαφυγή από τη χώρα δεν ήταν πλέον μία από τις επιλογές, ούτε και η συμμόρφωση κατάφερε να προσφέρει προστασία στους καλλιτέχνες για να γλυτώσουν τη φυλάκιση ή την εκτέλεση.¹⁵

Μετά το 1932, που ο Στάλιν συνένωσε όλες τις διανοητικές ομάδες, στην Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων, στην οποία προέδρευε ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού Α.Β. Lunacharsky, όλες οι αναφορές στην τέχνη του προλεταριάτου, που διέπονταν από μια κοινή

¹² Δ. Ιωάννου, *Η Τέχνη σήμερα ως λόγος εξουσίας, Ψυχαναλυτισμός και ελευθερία, Πέρα από τα ερείπια της Μυθολογίας*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1985, σελ. 226, 230.

¹³ C. Norris, “Socialist Realism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 8 Ιανουαρίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹⁴ K. V. Mulcahy, *ό.π.*

¹⁵ K. V. Mulcahy, *ό.π.*

ιδεολογική γραμμή, ονομάζονταν σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ξεκίνησε από τη λογοτεχνία, επεκτάθηκε στο θέατρο και στον κινηματογράφο και τελευταία περιέλαβε και τη μουσική. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1930, ο ολοκληρωτισμός του Στάλιν είχε ολοκληρώσει τον έλεγχο στις τέχνες.¹⁶

Ο Andrey Zhdanov (μέλος του πολιτικού γραφείου του Κομμουνιστικού Κόμματος και υπεύθυνος για τις τέχνες), στο καταστατικό της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων, όρισε την έννοια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως αισθητική του μαρξισμού-λενινισμού: «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι η θεμελιώδης μέθοδος της σοβιετικής λογοτεχνίας και κριτικής: απαιτεί από τον καλλιτέχνη μια πιστή, ιστορικά συγκεκριμένη αναπαράσταση της πραγματικότητας στην επαναστατική της εξέλιξη. Επιπλέον, οφείλει να συμβάλει στον ιδεολογικό μετασχηματισμό και στη διαπαιδαγώγηση των εργατών στο πνεύμα του σοσιαλισμού».¹⁷

Η τέχνη μπορεί να αποτελέσει το γνωστικό μέσο για να αφουγκραστεί ο άνθρωπος την αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό. Γνωστικό μέσο, όμως δεν μπορεί να είναι, όπως υποστήριζε ο συγγραφέας Δημήτρης Ιωάννου¹⁸, αν εκφράζεται με τη «χυδαία γλώσσα» του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν απεικονίζει την πραγματικότητα, όπως υποστήριζαν οι φορείς του, αλλά την περιορίζει μέσα σε μια «αλήθεια» που προσπαθεί να διασπείρει η εξουσία. Η μουσικολόγος Pauline Fairclough χαρακτήρισε το σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως μια «κωδωνοκρουσία θανάτου» για τη σοβιετική καλλιτεχνική δημιουργία.¹⁹

Ο πρώτος «σοσιαλιστής-ρεαλιστής» συνθέτης, στα πλαίσια της μαρξιστικής-λενινιστικής κριτικής, θεωρήθηκε ο Beethoven.²⁰ Τα έργα του παίζονταν συνέχεια στη Σοβιετική Ένωση και ήταν τόσο δημοφιλής ώστε θα μπορούσε να σχηματίσει κανείς την εντύπωση πως επρόκειτο για μεγάλο σοβιετικό συνθέτη. Η σοβιετική μουσικολογική βιβλιογραφία για τον Beethoven, ξεπερνούσε σε μέγεθος κατά πολύ αυτήν οποιουδήποτε άλλου ευρωπαϊού συναδέλφου του.²¹

¹⁶ K. V. Mulcahy, *ό.π.*

¹⁷ M. C. Beardsley, *ό.π.*, σελ. 341-346.

¹⁸ Δ. Ιωάννου, *ό.π.*, σελ. 9-10.

¹⁹ P. Fairclough, “The ‘Perestroika’ of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935”, *Music & Letters*, Vol. 83, No 2, May 2002, σελ. 260.

²⁰ Ε. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 115.

²¹ Μ. Τσέτσος, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών *Η μουσική ως αίτημα. Σκέψεις για τον ύστερο Σοστακόβιτς* Διάλεξη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών «Ντμίτρι Σοστακόβιτς: Μουσική, Κοινωνία, Ιδεολογία, Ημερίδα – Αφιέρωμα για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Ντμίτρι Σοστακόβιτς. <<http://www.mmb.org.gr>> (Προσπέλαση 16 Μαρτίου 2008).

5.3.2. ΤΙ ΕΠΙΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ Ο ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1930 δεν είχε οριστεί επακριβώς η έννοια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για τη μουσική, όπως ήδη είχε γίνει για τη λογοτεχνία. Αυτό έγινε αργότερα και απαιτούσε μεταξύ άλλων θριαμβευτική γραφή, γράψιμο του finale σε μείζονα κλίμακα, ή και ενσωμάτωση λαϊκών τραγουδιών σε συμφωνικές συνθέσεις. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα χρόνια που ακολούθησαν αμέσως μετά, να υπάρχει μία χαρακτηριστική έλλειψη κομπορμιισμού στις πενήντα περίπου συμφωνίες που γράφτηκαν στη Μόσχα και στο Λένινγκραντ μεταξύ του 1932 και του 1936. Ανάμεσα σ' αυτές και η, μέχρι σήμερα, αινιγματική Τέταρτη Συμφωνία του Shostakovich, που αποσύρθηκε και θεωρείται «τραγικό μνημείο της εποχής της».²²

Ο μουσικολόγος Richard Taruskin υποστήριξε ο ότι σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη μουσική, βασικά νοείται ως «ηρωικός κλασικισμός», δηλαδή επιστροφή στις καθарές γραμμές, στην κλασική δομή και στο θεματικό εκφραστικό ύφος και τέθηκε ως απάντηση στην αυτοϊκανοποίηση των πειραματισμών που έκαναν οι μοντερνιστές. Αυτό αποτελεί, ίσως, μία εξήγηση γιατί η Τέταρτη Συμφωνία του Shostakovich αποσύρθηκε πριν από την πρεμιέρα της, το 1936. Ήταν, όπως τη χαρακτήρισε ο Taruskin, πολύ «απειθαρχη» και «φιλόδοξη». Το ότι η coda τελειώνει σε ντο ελάσσονα απείχε πολύ από την υπόδειξη του ηρωικού κλασικισμού (που επέβαλε οι συμφωνίες να τελειώνουν σε μείζονα κλίμακα).²³

Ο Shostakovich είχε σχολιάσει το 1946 ότι τα αισιόδοξα finale των έργων του (οι περισσότερες συμφωνίες του τελειώνουν σε μείζονα κλίμακα) δεν οφείλονται στην πρόθεσή του, αλλά είναι φυσικό επακόλουθο του περιεχομένου των έργων και της «αντικειμενικής λογικής των γεγονότων».²⁴

Ο Ivan Ivonovich Dzerzhinsky (1909-1978) ήταν ο συνθέτης που ήρθε πιο κοντά στην επίσημη ιδέα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη σοβιετική όπερα. Σχετικά με την όπερά του *The Quiet Don River*, το 1936, ο Στάλιν τον επαίνεσε δημόσια για την επεξεργασία ενός καθαρά σοβιετικού θέματος. Αυτό το επεισόδιο έγινε λίγες μέρες πριν τη δημοσιοποίηση στην Pravda του άρθρου για την όπερα *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ* του Shostakovich.²⁵

«Ευνουχισμό του λαού και των καλλιτεχνών» χαρακτήρισε ο Ιάνης Ξενάκης το σοσιαλιστικό ρεαλισμό της Σοβιετικής Ένωσης σε μία συνέντευξή του το 1978. Ακόμη, υποστήριξε πως παρότι ο σοβιετικός λαός ήταν θαυμάσιος, το καθεστώς είχε «πισωδρομήσει» και «αφανίσει» τον πολιτισμό.²⁶

²² P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 259-260.

²³ P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 260.

²⁴ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 141.

²⁵ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 245.

²⁶ Π. Βήχος, «Συνέντευξη του Ιάνη Ξενάκη», *Επαναστατική Μαρξιστική Επιθεώρηση*, Νο 13, 1978, <<http://clubs.pathfinder.gr>>, (Προσπέλαση 15 Μαΐου 2008).

5.4. Φορμαλισμός: Η μορφή και η τεχνική είναι και το μέσο αλλά και ο σκοπός της δημιουργίας

Η τάση του φορμαλισμού απαιτούσε ολοκληρωτική αυτονομία στη μορφή, δίνοντάς της προτεραιότητα απέναντι στο περιεχόμενο. Πρωτοεμφανίστηκε στον ακαδημαϊσμό του 19^{ου} αιώνα εκφράζοντας, μέσα από νέες αναζητήσεις, την απόλυτη άρνηση της παράδοσης, την απόρριψη της ρεαλιστικής αντανάκλασης στην τέχνη, αλλά και την αποδοκιμασία, πολλές φορές, της ίδιας της τέχνης. Ο φορμαλισμός εκδηλώθηκε μέσα από τον ιμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό, τον κυβισμό, το φουτουρισμό, το ντανταϊσμό, το σουρεαλισμό, την αφηρημένη ή ανεικονική τέχνη και άλλες σύγχρονες μορφές τέχνης. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο οι απόψεις του φορμαλισμού ταυτίστηκαν με το φουτουρισμό (που κήρυξε την αποστροφή από την παράδοση) ο οποίος θεμελιώθηκε από τον Ιταλό ποιητή Marinetti και επηρέασε και το σοβιετικό ποιητή Mayakovsky. Για τους φορμαλιστές καλλιτέχνες και θεωρητικούς, η τέχνη είχε ανάγκη από την ανανέωση και την αναζήτηση που θα της προσέφερε ο μοντερνισμός.²⁷

Ο φορμαλιστής Eduard Hanslick (1825-1904) διαφωνούσε ριζικά με την αξίωση του Schumann ότι η αισθητική μας τέχνης είναι η ίδια για όλες και εκείνο που διαφέρει είναι μόνο το υλικό και πίστευε ότι η ομορφιά μιας τέχνης δεν διαχωρίζεται από τις συγκεκριμένες τεχνικές της. Η ομορφιά, δηλαδή, εξαρτάται από το αντικείμενο και όχι από το συναίσθημα που προκαλεί, γι' αυτό οι κριτικοί της μουσικής, όπως υποστήριξε, αναλύουν τα συγκεκριμένα αρμονικά, μελωδικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά των έργων για να αποφανθούν για την ομορφιά τους.²⁸

Για να αντιληφθεί κανείς το φορμαλισμό στη μουσική θα πρέπει, σύμφωνα με τον Μ. Τσέτσο, να κατανοήσει την έννοια της μορφής. Ο όρος μορφή για τον Hanslick δεν είναι μόνο ο τρόπος διάταξης του υλικού της εμπειρίας, δηλαδή η συντακτική διάσταση ενός μουσικού έργου, αλλά και η θεματική ανάπτυξη και επεξεργασία. Με άλλα λόγια, μορφή μιας συμφωνίας είναι η αρχιτεκτονική των διαφόρων τμημάτων που συνδέονται μεταξύ τους και «η συμμετρία» αυτών των τμημάτων σε σχέση με την αλληλουχία τους, την επανάληψή τους, την αντίθεσή τους και την επεξεργασία τους. Ο Hanslick προσπαθώντας να υπερνικήσει την αντίθεση μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου, ισχυριζόταν ότι το περιεχόμενο της μουσικής είναι στην πραγματικότητα οι μορφές του, παρά αυτό που αντιπροσωπεύει ή προκαλεί

²⁷ Σ. Ζορμπαλά, *Τέχνη και Κοινωνία, Δοκίμια*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1984, σελ. 141, 143, 146.

²⁸ C. Norris, "Formalism", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 8 Ιανουαρίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

η αίσθηση.²⁹

Σύμφωνα με τη νέα αισθητική, στην οποία ανήκουν διάφορες φιλοσοφικές θεωρίες του 20^{ου} αιώνα, άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο φορμαλιστικές, η οργανική μουσική κατάρφερε να πάρει την αξιοσέβαστη θέση που της άξιζε και «επεδίωκε» από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Η «νέα αισθητική» απαιτούσε από τη μουσική να μην υπόκειται στην υπηρεσία συγκεκριμένων ηθικών σκοπών, αλλά «να ερευνά και να αποκαλύπτει τον ανώτερο κόσμο της καθολικής αιώνιας αλήθειας». Τις προηγούμενες χρονικές περιόδους οι διάφοροι φιλόσοφοι απέδιδαν στη μουσική νοήματα έξω από αυτήν («έξω-μουσικά»). Σύμφωνα με αυτά μπορούσε η μουσική να επηρεάζει και να ενισχύει τις θρησκευτικές και ηθικές πεποιθήσεις των ανθρώπων και, πολύ περισσότερο, όταν χρησιμοποιούσε ως μέσο το λόγο. Παρόλο, όμως, που ελευθερώθηκε από τους περιορισμούς των κοινωνικών λειτουργιών, που καθορίζονταν παλαιότερα από την Εκκλησία ή την Αυλή, και από την υποταγή της στο κείμενο, δεν ελευθερώθηκε από την υποχρέωσή της στην ύπαρξη έξω-μουσικών νοημάτων, πνευματικού ή μεταφυσικού περιεχομένου· στην ακραία περίπτωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, και ιδεολογικού ή πολιτικού περιεχομένου. Σε απάντηση όλων αυτών οι φορμαλιστές δεν αποδέχτηκαν ότι η μουσική μπορεί να εκφράζει έξω-μουσικά νοήματα και υποστήριξαν ότι μόνο οι τονικές σχέσεις πρέπει να αποτελούν το περιεχόμενο της μουσικής.³⁰

Η μαρξιστική αισθητική ήταν εναντίον της αρχής του φορμαλισμού «η τέχνη για την τέχνη», με την αιτιολογία ότι υπονομεύει την κοινωνική σημασία της τέχνης και καταστρέφει τις ίδιες τις καλλιτεχνικές της αξίες. Βασικό κριτήριο της τέχνης για το μαρξισμό ήταν η σύνδεσή της με την πραγματικότητα και η συναρμογή της με τις νέες εξελίξεις της κοινωνικής και πολιτικής ζωής.³¹

Ακόμη και ο αντίπαλος του Στάλιν, Λέων Τρότσκι, ήταν αντίθετος στον πολιτιστικό φορμαλισμό. Στο έργο του «Λογοτεχνία και Επανάσταση» ο Τρότσκι διαφωνούσε στο ότι ο υλισμός πρέπει να είναι η βάση κάθε καλλιτεχνικής παραγωγής και το περιεχόμενο κάθε καλλιτεχνικής κριτικής. Αν και πίστευε στο νόμο της τέχνης, σύμφωνα με τον οποίο η τέχνη μπορεί να κρίνεται από τα δικά της στερεότυπα, συνέχιζε να τη βλέπει σαν μία αναπαράσταση των ταξικών ενδιαφερόντων και σαν ένα μέσο για την κυριαρχία των τάξεων.³²

Η κριτική που υπέστησαν διάφοροι συνθέτες, όπως ο Shostakovich, που κατηγορήθηκαν για φορμαλισμό, έλεγε πως δίνεται μεγάλη «διανοουμενίστικη» έμφαση στη μορφή σε αντίθεση προς το περιεχόμενο, με την αιτιολογία ότι η μουσική μοιάζει περισσότερο «σύγ-

²⁹ E. Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση-επίμετρο Μ. Τσέτσος, Έξαντας-Νήματα, Αθήνα 2003, σελ.134 και 183. C. Norris, "Formalism", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 8 Ιανουαρίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

³⁰ Λ. Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μετ. Κ. Κορομπίλη, εκδ. Εκρεμμές, Αθήνα 2005, σελ. 279-280 και 284.

³¹ Σ. Ζορμπαλά, *ό.π.*, σελ. 155-156.

³² K. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

χρονη» και «διάφωνη».³³ Τα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά αυτών των έργων σύμφωνα με τους επικριτές τους ήταν: η ατονικότητα, η διαφωνία και η δυσαρμονία.³⁴

Το 1948, εκτός από τους συνθέτες στη Σοβιετική Ένωση, για φορμαλισμό κατηγορήθηκαν και οι θεωρητικοί που ερεύνησαν τις δυνατότητες των νέων αρμονικών συστημάτων. Ο Alexei Ogolevets, που έγραψε ένα μεγάλο θεωρητικό σύγγραμμα για τις κλίμακες και τους τρόπους, σατιρίστηκε σε μία γελοιογραφία στην εφημερίδα *Sovietskaya Muzika*.³⁵

5.5. Μουσικές Εξελίξεις και Καινοτόμα Στοιχεία στην Ευρώπη. Η κατάσταση στην Ε.Σ.Σ.Δ.

Η μουσική του 20^{ου} αιώνα έπρεπε να καθιερώσει τους δικούς της εκφραστικούς και διανοητικούς όρους, παρά το γεγονός ότι μπορούσε να είναι τονική ή ατονική, συντηρητική ή επαναστατική, επηρεασμένη άλλες φορές περισσότερο και άλλες λιγότερο από την παράδοση.³⁶ Έτσι, δημιουργήθηκε μία ένταση μεταξύ της ύστερης παραδοσιακής αίσθησης για την απελευθέρωση από τις καθιερωμένες φόρμες και της «χειραφέτησης» της διαφωνίας και της απομάκρυνσης από την τονικότητα.³⁷

Στη Βιέννη του Mozart, του Haydn και του Beethoven συντελέστηκαν οι μεγαλύτερες αλλαγές σε σχέση με την απομάκρυνση από την κλασική τονικότητα. Ο Schoenberg (1874-1951) που δημιούργησε το δωδεκάφθογγο σύστημα, αλλά και οι μαθητές του εμπλούτισαν τη χρωματική πυκνότητα της μουσικής και δημιούργησαν μια πολυσύνθετη αντίστιξη. Στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία, στην Ιταλία, στην Ισπανία, αλλά και στην Ελλάδα ακολούθηθηκαν σύγχρονα μουσικά ρεύματα, όπως ο νεοκλασικισμός, η προ-τονική και ιμπρεσιονιστική μουσική, η νεο-τονικότητα ή η ατονικότητα, αλλά και άλλες μορφές επηρεασμένες από το εθνικό ιδίωμα και τη λαϊκή παράδοση, ενώ στην Ανατολική Ευρώπη και στη Σκανδιναβία κυριάρχησε το φολκλορικό στοιχείο. Νέο σύγχρονο εθνικό στυλ δημιουργήθηκε στη Λατινική και στην υπόλοιπη Αμερική εμπλουτίζοντας τη λειτουργική τονικότητα με νέα ηχοχρωματικά στοιχεία.³⁸

Εδώ τίθεται το ερώτημα, στο κατά πόσο ακολουθήθηκαν αυτές οι νέες τάσεις στη μουσική της Σοβιετικής Ένωσης.

³³ M. Kennedy, *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, τ. Γ', μετ. Μ. Φιλίππου, Η. Διαμαντούρου, Α. Παντελούς, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα 1993, σελ. 1361.

³⁴ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 251.

³⁵ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 254.

³⁶ E. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 18.

³⁷ A. Bowie. "Philosophy of music, III: Aesthetics, 1750-2000, The 20th century: artists", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 28 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

³⁸ E. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 55-130.

5.5.1. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ

Από το 19^ο αιώνα, η μουσική στη Ρωσία διατήρησε έναν ανεξάρτητο χαρακτήρα, έτσι ώστε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα να πρωτοστατεί στη μουσική εξέλιξη ολόκληρης της Ευρώπης.³⁹ Ο Stravinsky αναφέρει πως η ρωσική μουσική πάντα έλκυε τους ακροατές, για το ιδιαίτερο ανατολίτικο στοιχείο, τη γραφικότητα, τα πλούσια ηχοχρώματα της ορχήστρας και τους περίεργους ρυθμούς. Οι Ρώσοι συνθέτες, αρχικά επηρεασμένοι από την ιταλική σχολή, ενσωμάτωσαν το λαϊκό στοιχείο στην έντεχνη μουσική (όπως έκανε ο Glinka). Στη συνέχεια, η ομάδα των Πέντε (Balakirev, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov και Cui), βασισμένοι στις λαϊκές μελωδίες, έσμιξαν το φολκλόρ με το νατουραλισμό, ενώ ο Tchaikovsky επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη Γερμανική και από τη Γαλλική μουσική.⁴⁰ Σύμφωνα με τον Shostakovich, πάντα η ρωσική μουσική αντλούσε στοιχεία από λαϊκά τραγούδια και ρωσικές ουκρανικές και ανατολίτικες μελωδίες.⁴¹

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ενώ η μουσική είχε αρχίσει να απελευθερώνεται από την επιρροή των Πέντε, ο πόλεμος διέλυσε τις ανανεωτικές προσπάθειες. Η αναταραχή που ακολούθησε στο κράτος της Ρωσίας, και η Οκτωβριανή Επανάσταση, οδήγησε στη χειραφέτηση και στον αποπροσανατολισμό της μουσικής· έτσι, εύκολα οι μπολσεβίκοι κατάφεραν να κατευθύνουν την πορεία της, ανάλογα με τα δικά τους συμφέροντα.⁴²

Μέσα σ' αυτό το καθεστώς, η νέα φιλοσοφία που έπρεπε να χαρακτηρίζει τις τέχνες στη Ρωσία, ήταν ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Τα έργα θα έπρεπε να έχουν μία επαναστατική θεματολογία, που να αναφέρεται στο παρόν της χώρας και να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της καθημερινότητας. Στη μουσική, σύμφωνα με τον Stravinsky, επιβάλλεται και το λαϊκό στυλ, αλλά και ένα εξεζητημένο στυλ, το οποίο «θα συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας ανθρωπίνης προσωπικότητας ταιριαστής με τις αντικειμενικές συνθήκες μιας λαμπρής εποχής».⁴³

Έτσι, μετά τη «σταλινοποίηση» της σοβιετικής μουσικής, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός που απαιτούσε σταθερότητα και εμμονή σε ένα εθνικό και λαϊκό ταυτόχρονα συμφωνικό στυλ, οδήγησε στην επισκίαση του έργου δύο πρωτοπόρων συνθετών που ασχολήθηκαν με τη «μοντέρνα» μουσική, του Nikolay Roslavetz (1881-1944)⁴⁴ που ακολούθησε το δωδεκαφθογγισμό και του Alexander Mossolov (1900-1973) που προώθησε την εκτεταμένη χρήση

³⁹ Ε. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 49.

⁴⁰ Ι. Στραβίνσκυ, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 103-108.

⁴¹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 131.

⁴² Ι. Στραβίνσκυ, *ό.π.*, σελ. 114-115.

⁴³ Ι. Στραβίνσκυ, *ό.π.*, σελ. 121, 124, 126.

⁴⁴ Πολλές από τις χρονολογίες των συνθετών, που δεν αναφερόταν στο βιβλίο του Έρικ Σάλτσμαν (που αποτέλεσε και την κύρια πηγή αυτού του υπο-κεφαλαίου), συμπληρώθηκαν από τα βιογραφικά στοιχεία που υπάρχουν στο μουσικό λεξικό Grove: *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 17 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

των κρουστών οργάνων.⁴⁵ Η μουσική του Rosslavetz χαρακτηρίστηκε ως ένα σύμπλεγμα σύνθετων συγχορδιών, κεντρικών ήχων και ρυθμοφορμών, γι' αυτό, ίσως, τον αποκαλούσαν ως τον Ρώσο Schoenberg. Η μουσική του Mossolov ήταν βασισμένη σ' ένα ατομικιστικό και σύνθετο σύστημα τονικής οργάνωσης με το οποίο δημιουργούσε «οργισμένο πάθος, σκοτεινό χρώμα, θλίψη και απελπισία». Πολλοί συνθέτες στη Ρωσία που χρησιμοποίησαν τεχνικές δωδεκαφθογγισμού, σειριακής και μικροτονικής μουσικής, έμειναν «θαμμένοι», ενώ ανάλογοι συνθέτες στη Δυτική Ευρώπη έγιναν διάσημοι.⁴⁶



Ο Alexander Scriabin (1872-1915), που έζησε πριν από την καθιέρωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, επηρεασμένος από τον Debussy, τον Chopin και από τον Schoenberg, ήταν ο πρώτος Ρώσος συνθέτης που επέδρασε στη μουσική της Δύσης. Το ύφος του αποτέλεσε ένα είδος «εξωτικής modality» και ακολούθησε μία ατονικότητα βασισμένη στις αρμονίες του διαστήματος της τέταρτης, δημιουργώντας, δηλαδή, συγχορδίες όχι με τρίτες, αλλά με τέταρτες. Ο Serge Rachmaninoff (1873-1943) ακολούθησε την παλιά ρομαντική παράδοση στα έργα που είχε γράψει πριν φύγει από τη Ρωσία (1917).⁴⁷

Ο Sergei Prokofiev (1891-1953), ξεκίνησε με τη δημιουργία διάφωνων έργων, με πρωτόγονα, εξεζητημένα ρυθμικά χαρακτηριστικά.⁴⁸ Ο Prokofiev εδραίωσε την τεχνική της μετατοπισμένης τονικότητας, χρησιμοποιώντας την εναλλαγή δύο κλιμάκων με διαφορά ημιτονίου.⁴⁹ Κατά τη διαμονή του στο Παρίσι υιοθέτησε ένα συμφωνικό και θεατρικό στυλ, ενώ επιστρέφοντας στη Σοβιετική Ένωση, διαμόρφωσε τα έργα του σύμφωνα με τις τάσεις του λυρικού και συμφωνικού λαϊκού προτύπου. Τα έργα του αυτής της περιόδου είναι περισσότερο τονικά και σύμφωνα με τις επικρατούσες αισθητικές αντιλήψεις. Όμως, παρά τις προσπάθειες του Prokofiev για συμβιβασμό με τις απαιτήσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δέχτηκε πολλές φορές την επίθεση του επίσημου κράτους, προφανώς λόγω της φαινομενικής έλλειψης εθνικού χαρακτήρα στα έργα του.⁵⁰ Ο ίδιος ο Shostakovich είχε γράψει πως ο Prokofiev ήταν ένα ζωντανό παράδειγμα ανανέωσης του ρωσικού εθνικού στυλ, με τη χρήση νέων αρμονιών, παράξενων ορχηστρικών



⁴⁵ Ε. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 49.

⁴⁶ A. J. Horton, "The Forgotten Avant Garde: Soviet Composers Crushed by Stalin", *Central Europe Review*, Vol. 1, No 1, 28 June 1999. (Προσπέλαση 16 Μαρτίου 2008), <<http://www.ce-review.org>>.

⁴⁷ Ε. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 50-51, 112.

⁴⁸ Ε. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 74.

⁴⁹ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 242.

⁵⁰ Ε. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 74, 113-114.

εφέ και δυναμικών ρυθμικών σχημάτων. Οι αναζητήσεις του, υποστήριξε ο Shostakovich, όχι μόνο δεν ήταν αντίθετες προς τη ρωσική κλασική μουσική, αλλά βοήθησαν στην ανάπτυξή της.⁵¹

Ο Nikolai Yakovlevich Myaskovsky (1881-1950) έγινε γνωστός ως ένας εξαιρετός «τεχνίτης» συμφωνιών. Έγραψε δεκαεφτά συμφωνίες κατά τη διάρκεια της σαραντάχρονης δημιουργικότητάς του. Στα έργα του διακρίνεται η σοβαρότητα και η συγκέντρωση της σκέψης του. Θαύμαζε τον Tchaikovsky και τον Beethoven. Σε πολλές από τις συμφωνίες του υπάρχει συναισθηματική αμεσότητα, απλότητα και καθαρότητα του ύφους, ενώ δε λείπουν τα ζωηρά χρώματα, η αριστοκρατική έκφραση και η μελωδική ομορφιά των θεμάτων.⁵²



Ο Igor Stravinsky (1882-1971), παρότι Ρώσος συνθέτης στην καταγωγή, έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Γαλλία και στην Αμερική. Ενώ ξεκίνησε συνθέτοντας επηρεασμένος από τον Rimsky-Korsakov και τον Debussy, δημιουργώντας ιδιότυπα έργα με ασυνήθιστη φαντασία, στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας απόλυτα όλο το φάσμα του ηχοχρώματος της ορχήστρας, θέσπισε ένα νέο είδος τονικότητας, με παράξενες και ευχάριστες αρμονίες και ρυθμούς. Το είδος αυτό του Stravinsky, ο λεγόμενος «νέο-κλασικισμός», ανανέωσε ολοκληρωτικά τις κλασικές φόρμες. Ενώ χρησιμοποιεί τη δυτική κουλτούρα στη μουσική του, δεν εμπεριέχει ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, δημιουργώντας έτσι την τέχνη για την τέχνη.⁵³ Ο Shostakovich έγραψε το 1935 πως, αν και οι σοβιετικοί συνθέτες δεν πρέπει να μιμούνται τον Stravinsky, είναι πρωτότυπος γιατί «έχει ανοίξει νέους δρόμους στη μουσική» και είναι ένας «δεξιότηχης του χρωματισμού» και «δάσκαλος της ενορχήστρωσης».⁵⁴

Οι συνθέτες που συνδέθηκαν με την επικράτηση του κομμουνιστικού καθεστώτος στη Ρωσία, εκτός από τον Dmitri Shostakovich, ήταν ο Αρμένιος Aram Khachaturian (1903-1978) και ο Dmitry Kabalevsky (1904-1987). Και οι δύο ακολούθησαν στα έργα τους ένα ρομαντικό συμφωνικό στυλ, ιδιαίτερα εντυπωσιακό, με πολλά επιφανειακά λαϊκά στοιχεία.⁵⁵ Ειδικά για τον Khachaturian, ο Shostakovich έγραψε ότι ο τρόπος σύνθεσής του επεκτείνεται πολύ πιο πέρα από μια απλή τεχνική, γιατί περικλείει την αισιόδοξη στάση του συνθέτη απέναντι στη ζωή, και τα έργα του διακρίνονται από ένα ισχυρό, αυθεντικό, εθνικό και λαϊκό πνεύμα.⁵⁶ Η μουσική του Khachaturian διακρίνεται για τη θυελλώδη ζωτικότητα της, την αφθονία του χρωματισμού της και το πλήθος των μελωδιών και των ρυθμών της.⁵⁷

⁵¹ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 253, 276.

⁵² G. Keldysh, "Soviet Music Today", *Tempo*, New Ser., No 32 (Summer 1954), σελ. 24.

⁵³ E. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 83.

⁵⁴ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 65.

⁵⁵ E. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 114-115.

⁵⁶ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 196.

⁵⁷ G. Keldysh, *ό.π.*, σελ. 26.

5.6. Οι Μουσικές Οργανώσεις και οι Ενώσεις Συνθετών

Από το 1920 υπήρχαν, στη Σοβιετική Ένωση, πολλές ευκαιρίες για τους νέους συνθέτες, να συναναστρέφονται σε διάφορους κύκλους και Ενώσεις, με συναδέλφους τους όλων των ηλικιών. Από φοιτητής, ακόμη, ο Shostakovich παρουσίαζε τη δουλειά του στο Σύλλογο Συνθετών του Ωδείου (Conservatoire's Composers' Club), ενώ ήταν μέλος του Κύκλου Φίλων Μουσικής Δωματίου, όπου έδινε ρεσιτάλ μαζί με την αδερφή του Mariya.⁵⁸

5.6.1. Η «LASM»

Η πιο ενδιαφέρουσα Ένωση, αν και είχε πολύ μικρό χρόνο ζωής, ήταν η Ένωση για τη Σύγχρονη Μουσική του Λένινγκραντ (Leningrand Association of Contemporary Music - LASM), που ιδρύθηκε το 1925. Η Ένωση αυτή ήταν σαν ένα τοπικό παράρτημα της Διεθνούς Κοινότητας Σύγχρονης Μουσικής (International Society of Contemporary Music - I.S.C.M.) και της Κεντρικής Ένωσης Συνθετών της Μόσχας, αλλά στην πραγματικότητα η LASM ενεργούσε σχεδόν ανεξάρτητα. Αποτελούνταν από άτομα με κάποια υψηλή θέση στη μουσική ζωή της χώρας, όπως μουσικολόγους, κριτικούς και συνθέτες. Τον Ιανουάριο του 1926 ο Shostakovich εκλέχτηκε μέλος της Ένωσης, ανάμεσα σε πενήντα τρεις μουσικούς. Τότε είχε αρχίσει τις μεταπτυχιακές σπουδές του στο Ωδείο και ήταν ήδη μέλος σε διάφορες άλλες Ενώσεις.⁵⁹

5.6.2. Η «RAPM»

Κατά τη διάρκεια του σπουδών του, ο Shostakovich είχε ωφεληθεί από το σχετικό πλουραλισμό και το φιλελευθερισμό που επικρατούσε στον κόσμο των τεχνών στη Ρωσία και ήταν αποτέλεσμα της πολιτικής του κράτους. Αυτή η ευνοϊκή κατάσταση, όμως, οδήγησε βαθμιαία στο μονοπωλιακό κρατικό έλεγχο της τέχνης. Το 1929 η Ρωσική Ένωση των Προλεταριανών Μουσικών (Russian Association of Proletarian Musicians – RAPM) πέτυχε την ηγεμονία της μουσικής, σε αντίθεση με τη «δυτικού προσανατολισμού» Ένωση για τη Σύγχρονη Μουσική (Association for Contemporary Music – ACM) που απευθυνόταν στη μουσική avant-garde της Ρωσίας. Η υπεροχή της RAPM ήταν περιορισμένη, αλλά ιδιαίτερα εκφοβιστική.⁶⁰

Σε μια δημοσίευσή της το Μάρτιο του 1930, η Ρωσική Ένωση Προλεταριανών Μουσικών (RAPM) κατήγγειλε την αμερικανική μουσική jazz, με την αιτιολογία ότι «γεννήθηκε» σε μια χώρα όπου επικρατούσε η σκλαβιά των μαύρων, καλλιεργήθηκε προς όφελος της κεφαλαιοκρατίας, είχε ως σκοπό να καταστήσει τους εργαζόμενους ανήμπορους να δουλέψουν

⁵⁸ L. Kovnatskaya, “Shostakovich and the LASM”, *Tempo*, New Ser., No 206, Power, Religion... And Music. (September 1998), σελ. 2-6.

⁵⁹ L. Kovnatskaya, *ό.π.*

⁶⁰ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

και οδήγησε στην εξασθένηση του επαναστατικού πνεύματος των μαζών. Άλλη μια φορά αποδοκιμάστηκε από τους Σοβιετικούς η jazz μουσική και περιήλθε στις απαγορευμένες τέχνες, την περίοδο του «μουσικού ψυχρού πολέμου» (1946-1947). Χρόνια αργότερα, η jazz έγινε αποδεκτή στη Σοβιετική Ένωση ως ένα είδος αστικού φολκλόρ.⁶¹

Η μουσική ιδεολογία της RAPM απαιτούσε απλή αρμονική γραφή και συμμετρικούς ρυθμούς. Δεχόταν τον Beethoven, τον Mussorgsky και τη Ρωσική Εθνική Σχολή, ενώ απέρριπτε τον Wagner και τη μοντέρνα σχολή στη Ρωσία και στη Δύση, και παρακινούσε τους σοβιετικούς συνθέτες να γράφουν τραγούδια για το λαό και για σύνολα λαϊκών οργάνων. Στις 23 Απριλίου του 1932 η Ρωσική Ένωση Προλεταριανών Μουσικών (RAPM), αλλά και οι άλλες «προλεταριακές» οργανώσεις της λογοτεχνίας και της τέχνης διαλύθηκαν, μετά από ένα διάταγμα της σοβιετικής κυβέρνησης. Μετά από αυτό οι σοβιετικοί συνθέτες ένωσαν ελεύθεροι να δημιουργήσουν. Όμως, αυτό δεν κράτησε πολύ, γιατί, σύμφωνα με τον Slonimsky, το νέο «σύνθημα» του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ήρθε για να ταραξεί και να «στρατεύσει» και πάλι τους συνθέτες και γενικά όλους τους καλλιτέχνες στη Σοβιετική Ένωση.⁶²

5.6.3. Η ΕΝΩΣΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Η Ένωση των Σοβιετικών Συνθετών αντικατέστησε τη RAPM μετά από την τριχρονή ηγεμονία της. Η νεοϊδρυθείσα Ένωση είχε ως αποστολή της να οργανώσει ορθολογικά την υποδομή της σοβιετικής μουσικής εκπαίδευσης, της σύνθεσης και της κριτικής, αλλά έγινε σύντομα εμφανής η λειτουργία της ως όργανο ελέγχου του κόμματος. Το δόγμα που βρισκόταν πίσω από αυτόν τον έλεγχο, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, καθορίστηκε επίσημα ως «η ειλικρινής και ιστορικά συγκεκριμένη αντιπροσώπευση της πραγματικότητας στην επαναστατική της ανάπτυξη». Πρακτικά, όμως, όπως υποστήριξε ο David Fanning, σήμαινε το αντίθετο.⁶³

Το 1934, ο Shostakovich, που ήταν μέλος και της Ένωσης Σοβιετικών Συνθετών, σε άρθρο του στην εφημερίδα *Sovetskoe Iskusstvo*, δήλωσε χαρούμενος για την απαλλαγή από την ηγεμονία της RAPM, και προέτρεψε τους σοβιετικούς συνθέτες να ασχοληθούν και με τη σύγχρονη δυτική μουσική, να «διδασχθούν» από συνθέτες, όπως ο Schoenberg, ο Krenek, ο Hindemith ή ο Berg, χρησιμοποιώντας τα καλύτερα δυτικά στοιχεία τεχνικής σύνθεσης στα έργα τους. Ακόμη τους παρακίνησε να ενδιαφερθούν και για τη jazz (όπως, εξάλλου, έκανε και αυτός), χωρίς, όμως, να κάνουν κατάχρηση, που θα κατέληγε στην «τζαζομανία». Σε άλλο άρθρο του, ένα χρόνο αργότερα, έγραψε πως στο Ωδείο που σπούδαζε χαρακτήριζαν τον Schoenberg, τον Stravinsky και άλλους συνθέτες της σύγχρονης μουσικής τσαρλατάνους. Όταν αποφοίτησε, αφού μελέτησε προσεκτικά τα έργα τους και ιδιαίτερα του Stravinsky, κα-

⁶¹ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 238-239.

⁶² N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 239-240.

⁶³ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

τάλαβε, όπως δήλωσε, πως το νέο μουσικό ρεύμα που εισήγαγαν είχε πρωτοτυπία, καλλιτεχνικό γούστο και ταλέντο.⁶⁴

Κατά τη διάρκεια των ετών μετά από την Οκτωβριανή Επανάσταση και με την εισαγωγή της νέας οικονομικής πολιτικής του Λένιν (1921), οι περισσότερες καλλιτεχνικές ενώσεις έπαιρναν μεγάλες οικονομικές ενισχύσεις. Το ίδιο και τα Ωδεία χρηματοδοτούνταν με μεγάλα ποσά. Έτσι, για πολλούς καλλιτέχνες στη Σοβιετική Ένωση, υπήρχε μια φαινομενική αλήθεια στο ρητό του Στάλιν «η ζωή γίνεται καλύτερη, η ζωή γίνεται ευτυχέστερη». Οι υλικές ανταμοιβές για τα εγκεκριμένα έργα ήταν σημαντικές, ενώ επικρατούσε μια σιωπή για το πώς ζούσε η πλειοψηφία του πληθυσμού.⁶⁵ Οι συνθέτες που ήταν μέλη στην Ένωση Σοβιετικών Συνθετών πληρώνονταν από το κράτος, ανάλογα με την παραγωγικότητά τους, από 800 έως 3.000 ρούβλια και εάν δημοσιεύονταν τα έργα τους έπαιρναν κάποια επιπλέον αμοιβή. Σύμφωνα με τον Norman Demuth, η αμοιβή των συνθετών ήταν αρκετά γενναιόδωρη. Περαιτέρω αναγνώριση των συνθετών γινόταν με τους διάφορους τίτλους που τους δίνονταν όπως, για παράδειγμα, «ο τιμημένος καλλιτέχνης της Δημοκρατίας» – ένας τίτλος που απονεμήθηκε και στον Dmitri Shostakovich.⁶⁶



⁶⁴ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 49, 52, 64-65.

⁶⁵ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

⁶⁶ N. Demuth, “Music in the U.S.S.R.”, *The Musical Times*, Vol. 78, No 1132 (June 1937), σελ. 549-550.

SHOSTAKOVICH:
«ΣΠΑΤΕΥΜΕΝΟΣ ΣΥΝΘΕΤΗΣ»
Ἡ «ΕΡΓΑΤΗΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ»;

«Χωρίς τη μουσική δεν υπάρχει ζωή»

D. Shostakovich

6

ΠΟΙΟΣ ΗΤΑΝ Ο DMITRI SHOSTAKOVICH

6.1. Η ζωή και το έργο του



Ο Dmitri Dmitriyevich Shostakovich αναφέρεται γενικά ως ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες, ειδικά συμφωνιών, στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Πολλά από τα κοντσέρτα, τα ορχηστρικά και φωνητικά έργα, αλλά και τα κουαρτέτα εγχόρδων του, έχουν καθιερωθεί στο διεθνές ρεπερτόριο. Εκτός από συνθέτης, ο Shostakovich, ήταν και ένας ενεργός πιανίστας που έδινε ρεσιτάλ μέχρι και το 1966.¹

Γεννήθηκε το Σεπτέμβριο του 1906 στο Petersburg (Αγία Πετρούπολη) της Ρωσίας. Ο πατέρας του Dmitry Boleslavovich Shostakovich ήταν Πολωνικής καταγωγής, σπούδασε ιστολογία και τραγουδούσε ερασιτεχνικά. Η μητέρα του Sofia Vasilyevna ήταν πιανίστρια. Η οικογένεια του Dmitri Dmitriyevich ήταν σχετικά εύπορη τα προεπαναστατικά χρόνια (πριν το 1917).²

Τα πρώτα μαθήματα πιάνου διδάχθηκε από τη μητέρα του σε ηλικία εννέα χρόνων. Συνέχισε στην ιδιωτική μουσική σχολή «Glyasser» το 1916-1918 και από το 1919 σπούδασε στο Ωδείο της Πετρούπολης, σύνθεση με καθηγητή τον Maximilian Steinberg, γαμπρό του Rimsky-Korsakov και πιάνο με τον Leonid Nikolayev. Ήδη, από το πρώτο έτος σπουδών του, συνέθεσε ένα Scherzo για ορχήστρα.³

Το 1922 πέθανε ο πατέρας του από πνευμονία και ο 15χρονος Shostakovich έγραψε ένα έργο στη μνήμη του (*Σουίτα για δύο Πιάνα*, op. 6). Το 1923 αρρώστησε από φυματίωση και

¹ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

² Ο.π.

³ M. Kennedy, *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, τ. Γ', μετ. Μ. Φιλίππου, Η. Διαμαντούρου, Α. Παντελούς, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα 1993, σελ. 1197.

χρειάστηκε να κάνει εγχείρηση. Από τον Οκτώβριο του 1924 άρχισε να κερδίζει τα πρώτα του χρήματα παίζοντας πιάνο σε βουβές ταινίες στον κινηματογράφο.⁴

Η πρώτη του συμφωνία, που ήταν και η πτυχιακή του, παίχτηκε το 1925 στην αίθουσα της φιλαρμονικής του Λένινγκραντ (μετονομασία της Αγίας Πετρούπολης) με μεγάλη επιτυχία, η οποία ήταν και η πρώτη απευθείας μετάδοση από το ραδιόφωνο της ΕΣΣΔ. Η συναυλία αυτή αποτέλεσε μία μεγάλη δημόσια και επαγγελματική επιτυχία που του έδωσε διεθνής αναγνώριση. Τον επόμενο χρόνο ανέλαβε να γράψει μία συμφωνία για τη δέκατη επέτειο από την Οκτωβριανή Επανάσταση, που ονομάστηκε «Ένα Συμφωνικό Αφιέρωμα στον Οκτώβρη» και ακολούθησαν πλήθος συνθέσεων.⁵

Τον Ιανουάριο του 1927 συμμετείχε στον πρώτο διαγωνισμό Chopin για πιανίστες στη Βαρσοβία και ήταν ένας από τους οκτώ πρώτους, ενώ ο φίλος του από τη Μόσχα, Lev Oborin, βγήκε πρώτος. Τα αποτελέσματα αυτού του διαγωνισμού απογοήτευσαν τον Shostakovich, ο οποίος θεώρησε πως έπρεπε να παραμερίσει την επαγγελματική σολιστική του ιδιότητα και να αφιερωθεί στη σύνθεση, παρότι συνέχισε να παίζει δημόσια στο πιάνο δικά του, αλλά και άλλα έργα.⁶

Το 1927 γνώρισε τον πολυμαθή διανοούμενο, μουσικολόγο και μουσικοκριτικό Ivan Sollertinsky και από τότε έγινε ένας από τους καλύτερους του φίλους, οι απόψεις του οποίου επηρέασαν την πορεία των συμφωνικών του, κυρίως έργων. Το Μάιο του 1932 παντρεύτηκε τη 18χρονη σπουδάστρια φυσικής Nina Varzar, με την οποία απέκτησαν ένα γιο και μια κόρη.



*Στιγμικότυπα του Shostakovich με τη γυναίκα του Nina Varzar
και το φίλο του Ivan Sollertinsky*

Μετά την παράσταση της όπεράς του *Η Μύτη*, το 1930, παρότι το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά, οι κριτικές ήταν κατά ένα μεγάλο μέρος εχθρικές, ακόμη και από τους «υποστηρικτές» του. Ο Shostakovich κατηγορήθηκε πρώτη φορά για φορμαλισμό, λέξη που θεωρούνταν προσβλητική και απευθυνόταν σε οποιοδήποτε καλλιτεχνικό έργο δε γινόταν κατανοητό

⁴ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

⁵ *Ο.π.*

⁶ *Ο.π.*

από τους απλούς «στενόμυαλους» ανθρώπους. Παρά τις αρνητικές αντιδράσεις του Τύπου, ο Shostakovich αποτέλεσε τις ελπίδες για το μέλλον της σοβιετικής όπερας, γιατί για 15 χρόνια δεν είχε «ανεβεί» καμία ολοκληρωμένη παράσταση καινούριας όπερας.⁷

Τον επόμενο χρόνο (1931), ο Shostakovich ξεκίνησε το γράψιμο της όπερας *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*. Ενώ η όπερα αυτή «ανεβάστηκε» 36 φορές μέσα σε πέντε μήνες στο Λένινγκραντ και 94 στη Μόσχα, με ιδιαίτερες επιδοκίμασιες (1934), ο Στάλιν έφυγε στη μέση μιας παράστασης (τον Ιανουάριο του 1935) και μετά γράφτηκε στην εφημερίδα του Κόμμουνιστούς *Pravda* ένα άρθρο με τίτλο «Μπέρδεμα αντί για μουσική». Η απειλή του Στάλιν φαινόταν ξεκάθαρη από αυτό το άρθρο και ο Shostakovich περίμενε πως θα συλληφθεί· είχε χαρακτηριστεί ως φορμαλιστής, όπως εξάλλου και πολλές άλλες προσωπικότητες της σοβιετικής φιλολογίας και της τέχνης. Ίσως, αυτός ήταν και ο λόγος που ανέβαλε την τελευταία στιγμή την πρεμιέρα της Τέταρτης Συμφωνίας του (1936).⁸ Μετά από το άρθρο στην *Pravda* και τις επικρίσεις για το έργο του, που ακολούθησαν, πολλές πηγές αναφέρουν πως ο Shostakovich σκέφτηκε ακόμη και την αυτοκτονία. Εκείνο, όμως, που τον κράτησε ήταν η γέννηση του γιου του Maxim, το Μάιο του 1936. Η Πέμπτη του Συμφωνία παρουσιάστηκε το 1937 στην αίθουσα της Φιλαρμονικής του Λένινγκραντ με μεγάλη επιτυχία και η ηγεσία επικρότησε και αυτήν αλλά και άλλες μεταγενέστερες συνθέσεις του.⁹

Το 1937 προσελήφθηκε στο Ωδείο του Λένινγκραντ για να διδάξει ενοργάνωση και σύνθεση μαζί με τον Sollertinsky και τον Sofronitsky. Πολλοί από τους μαθητές του, που πήγαιναν πάντα στις πρόβες των έργων του, επηρεαστήκαν από το ύφος του. Την ίδια χρονιά απέκτησε και την κόρη του Gallia. Διέκοψε τη διδασκαλία για δύο χρόνια (1941-1943) κατά τη διάρκεια του Μεγάλου Πατριωτικού Πολέμου και συνέχισε το 1943 στη Μόσχα, ενώ από το 1947 δίδασκε και πάλι στο Λένινγκραντ. Το 1948 σταμάτησε για άλλη μια φορά τη διδασκαλία, μετά τη δεύτερη δυσμένεια από το κομμουνιστικό καθεστώς του Στάλιν και επανήρθε το 1961. Συνέχισε να διδάσκει μέχρι το 1968.¹⁰



⁷ Ο.π.

⁸ Σ. Βολκώφ, *Μαρτυρία, Τα Απομνημονεύματα του Ντμίτρι Σοστακόβιτς*, μετ. Ε. Χατζηδήμου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1982, σελ. 30-32.

⁹ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

¹⁰ Ο.π.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου, μετά την εισβολή των Ναζί στη Ρωσία (1941), έφυγε στη Μόσχα και στη συνέχεια στο Kuysboshev (σημερινή Samara), όπου έγινε και η πρεμιέρα της Έβδομης Συμφωνίας του.¹¹

Από το 1947 εκλέχτηκε τέσσερις φορές βουλευτής στο Ανώτατο Σοβιέτ της Ρωσικής Ομοσπονδίας, ενώ το 1961, έγινε δεκτός σαν κανονικό μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος.¹²

Το 1948 το η Κεντρική Επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος εξέδωσε μία απόφαση, σύμφωνα με την οποία κατηγορήθηκαν για φορμαλιστές πολλοί συνθέτες, όπως ο Prokofiev, ο Khachaturian, ο Popov, ο Myaskovsky και φυσικά ο Shostakovich.¹³



*Ο Shostakovich
με την τρίτη γυναίκα του*

Το 1954 πέθανε η γυναίκα του από καρκίνο και, ενώ το 1955 η παλιά του μαθήτριά Galina Ustvol'skaya αρνήθηκε την πρόταση γάμου που της έκανε ο Shostakovich, παντρεύτηκε, τελικά, τη Margarita Kaynova, υπάλληλο της Κομμουνιστικής Ένωσης Νεολαίας, τον Ιούλιο του 1956· ένας γάμος που κράτησε μόνο τρία χρόνια. Το 1962 παντρεύτηκε τη νεαρή λογοτεχνική συντάκτρια Irina Antonovna Supinskaya, η οποία αφιερώθηκε στη μουσική του και μετά το θάνατό του δημιούργησε ένα οικογενειακό αρχείο στο σπίτι που ζούσαν στη Μόσχα.¹⁴

Από το 1958 είχε αρχίσει να κλονίζεται η υγεία του, παρουσιάζοντας συμπτώματα πολιομυελίτιδας, τα οποία δημιούργησαν προβλήματα στο δεξί του χέρι, ενώ το 1966 παρουσίασε και προβλήματα στην καρδιά του. Τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του, εμφάνισε καρκίνο στους πνεύμονες, ο οποίος έκανε μετάσταση στα νεφρά και στο ήπαρ. Πέθανε στις 9 Αυγούστου του 1975, από καρδιακή ανεπάρκεια, σε ηλικία 69 χρόνων.¹⁵

Έγραψε δεκαπέντε συμφωνίες, τρεις όπερες, μουσική δωματίου, έργα για πιάνο, μουσική για μπαλέτο και μουσική για θέατρο και για κινηματογράφο. Για το σπουδαίο έργο του, τιμήθηκε με πλήθος βραβείων, ενώ, ήταν ο πρώτος μουσικός στη Ρωσία που ανακηρύχτηκε «Ηρωας της Σοσιαλιστικής Εργασίας».¹⁶

¹¹ Ο.π.

¹² Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 144, 244, 269.

¹³ Σ. Βολκώφ, *ό.π.*, σελ. 41. Κ. Neff, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φ. Ανωγειανάκη, β' έκδοση, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985², σελ. 536-537. Μ. Kennedy, *ό.π.*, σελ. 1197-1198.

¹⁴ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

¹⁵ Ο.π.

¹⁶ Κ. Neff, *ό.π.*, σελ. 537. Μ. Kennedy, *ό.π.*, σελ. 1197.

Η φήμη του Shostakovich στο μουσικό κοινό, έχει αυξηθεί σταθερά μετά το θάνατό του, αφού σήμερα θεωρείται ένας από τους δημοφιλέστερους συνθέτες της «σοβαρής» μουσικής τέχνης του 20^{ου} αιώνα.¹⁷

6.2. Μια ιδιόμορφη πηγή έμπνευσης του συνθέτη

Ο Κινέζος νευρολόγος Dajue Wang σε ένα άρθρο του αναφέρεται σε ένα γεγονός που του είχε μνημονεύσει τριάντα χρόνια πριν, ένας καταξιωμένος νευροχειρουργός από τη Σοβιετική Ένωση: Την ασυνήθιστη, ίσως, πηγή έμπνευσης, που είχε ο Dmitri Shostakovich. Όπως είχε δηλώσει στο νευροχειρουργό ο Shostakovich και όπως έδειξε και η ακτινογραφία, στο βάθος του εγκεφάλου του υπήρχε ένα κομμάτι μετάλλου, από ένα βλήμα που εξερράγη δίπλα του, κατά την περίοδο του Μεγάλου Πατριωτικού Πολέμου. Σύμφωνα με αυτά που είχε πει τότε ο συνθέτης στο γιατρό, κάθε φορά που έκλινε το κεφάλι του προς την πλευρά που ήταν



το μέταλλο, μπορούσε να ακούσει μουσική. Το κεφάλι του «γέμιζε» με μελωδίες τις οποίες μετά ενσωμάτωνε στις συνθέσεις του. Όταν επανέφερνε κανονικά το κεφάλι του, αμέσως η μουσική σταματούσε. Καθώς ο νευροχειρουργός τον εξέταζε με το μικροσκόπιο και του ζήτησε να στρέψει το κεφάλι του προς τη μεριά του μετάλλου, φαινόταν πως το μέταλλο εισχωρούσε στο κροταφιαίο κέρας της αριστερής κοιλίας του εγκεφάλου (μία κοίλη κοιλότητα μέσα στον εγκέφαλο που γεμίζει με εγκεφαλονωτιαίο υγρό).¹⁸

Μετά από αυτό, αφού εξετάστηκε και από τον πιο έμπειρο νευροχειρουργό της χώρας του, εκείνος του είπε χαμογελώντας: «Τελικά ένα γερμανικό βλήμα έχει κάνει κάποιο καλό, αφού βοηθάει στην παραγωγή περισσότερης μουσικής».¹⁹

Αυτό το θέμα δημιουργεί πολλά ερωτήματα και ένα από αυτά είναι η πιστότητά του. Όσο γι' αυτό ο Wang, δεν αμφιβάλλει για την αυθεντικότητά του, γιατί γνώριζε πολύ καλά τον καταξιωμένο σοβιετικό χειρουργό που εξέτασε τον συνθέτη, ο οποίος ήταν ένας σοβαρός

¹⁷ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

¹⁸ D. Wang, "Shostakovich: Music on the Brain?", *The Musical Times*, Vol. 124, No 1684 (June 1983), σελ. 347-348.

¹⁹ *Ο.π.*

και ειλικρινής γιατρός. Δεν μπορεί, όμως, σήμερα να το βεβαιώσει, γιατί ούτε αυτός, αλλά ούτε και άλλοι γιατροί που είχαν εξετάσει τον Shostakovich, βρίσκονται στη ζωή.²⁰

Ο Shostakovich βρισκόταν στο Λένινγκραντ κατά τη διάρκεια της πολιορκίας, αλλά κανένα βιογραφικό του δεν είχε αναφέρει το περιστατικό με το βλήμα. Τα ιατρικά αρχεία υπάρχουν και, ίσως, ακόμη και οι ακτινογραφίες, αλλά η άδεια για να ελεγχθούν δεν δίνεται. Αυτό, όπως γράφει ο Wang, οδηγεί σε μια δεύτερη ερώτηση: Αν αυτό ήταν αληθινό γεγονός, γιατί κρατήθηκε μυστικό; Μήπως αυτό αποφάσισαν οι σοβιετικές αρχές γιατί κατά την κρίσιμη χρονολογία του πολέμου ο Shostakovich ήταν ήδη ένα εθνικό σύμβολο; Ή μήπως ο ίδιος ο συνθέτης, μετά από τις προηγούμενες συγκρούσεις που είχε με το καθεστώς, το κράτησε μυστικό και συμμορφώθηκε σε μια κομματική ιδέα της μουσικής;²¹

Ο Wang πάντως, βεβαιώνει πως η πίεση στον κροταφιαίο λοβό του εγκεφάλου, που προκαλείται συνήθως από έναν όγκο, παράγει την αίσθηση του ήχου. Πολλοί ασθενείς που έχουν όγκο στο σημείο εκείνο έχουν περιγράψει ότι ακούνε θορύβους μέσα στο κεφάλι τους, αλλά κανένας δεν το έχει περιγράψει ως μουσική. Περισσότερο ενδιαφέρον θα έχει αν στη μουσική του Shostakovich που γράφτηκε κατά την περίοδο από το 1941 μέχρι το 1943, συνέβη μια αξιοπρόσεκτη αλλαγή. Επειδή, βέβαια, ήταν πολυγραφότατος και πριν από τον πόλεμο, δεν χρειαζόταν καμία τυχαία πηγή έμπνευσης για να συνεχίσει τη σύνθεσή του.²²

Άλλος ένας νευρολόγος, ο Ronald Henson, δήλωσε ότι η κύρια δυσκολία αυτής της ιστορίας έγκειται στην παθολογία και στο κατά πόσο μπορεί να κινείται και να αλλάζει θέση στον εγκέφαλο ένα κομμάτι μετάλλου. Στη διαταραγμένη φυσιολογία, σημείωσε, παρατηρούνται μουσικές παραισθήσεις στον κροταφιαίο λοβό, όταν υπάρχει ένα τραύμα δίπλα σ' αυτόν. Ένας Αμερικανός που μετέβη στη Σοβιετική Ένωση για να εξετάσει την περίπτωση δεν μίλησε ποτέ γι' αυτό. Πάντως, η γενική νευρολογική πεποίθηση είναι ότι ο συνθέτης, πραγματικά υπέστη ένα τραύμα.²³

6.3. Ο Shostakovich και η «μαστοριά» στη μουσική δημιουργία

Την πιο ισχυρή μορφή τέχνης, χαρακτήρισε ο Shostakovich τη μουσική, ικανή να εκφράσει τα πιστεύω των συνθετών και να μεταδώσει διαφορετικά συναισθήματα στους ακροατές.²⁴

Η έμπνευση ενός συνθέτη τροφοδοτείται δημιουργικά και από την πραγματικότητα που τον περιβάλλει, αλλά και από τη μελέτη της κληρονομιάς του και της κλασικής μουσικής, έγραψε σε ένα άρθρο του το 1934. Σε άλλο άρθρο του μιλάει για την καθαρότητα της γλώσσ-

²⁰ Ο.π.

²¹ Ο.π.

²² Ο.π.

²³ Ο.π.

²⁴ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, ό.π., σελ. 56.

σας, κάτι που ισχύει το ίδιο για τη μουσική, όπως και για τη λογοτεχνία. «Η μουσική γλώσσα αποκτά διαύγεια και εκφραστικότητα όχι μόνο σαν αποτέλεσμα αρμονικών ηχητικών συνδυασμών, αλλά κυρίως όταν ο συνθέτης έχει και βαθιά αντίληψη για τις ιδέες και τα συναισθήματα που θέλει να αποδώσει». Γι' αυτό υποστήριζε πως ο ίδιος, πάντα είχε ως βάση κάποιο θέμα, και κάποιο συγκεκριμένο περιεχόμενο για τα έργα του, που προηγείτο χρονικά της σύνθεσης. Γιατί, πίστευε, πως είναι λάθος ο συνθέτης να ερμηνεύει τα έργα μετά την εκτέλεσή τους, με τη βοήθεια των κριτικών. Η απλότητα και η καθαρότητα της γλώσσας, έγραψε δύο χρόνια μετά, θα οδηγήσει σε μια «πραγματική σοβιετική συμφωνία».²⁵

Σε άρθρο του το 1952 στη *Sovietskaya Muzika*, ασχολήθηκε με το πρόβλημα της «μαστοριάς». Μαστοριά για τον Shostakovich είναι η ικανότητα του συνθέτη να εκφράσει τα συναισθήματα και τις ιδέες του λαού, με τόλμη και πρωτοτυπία. Μαστοριά δεν είναι μόνο η επαγγελματική κατάρτιση, αλλά είναι και η απόλυτη αρμονία μορφής και περιεχομένου, στη χρησιμοποίηση όλων των στοιχείων της μουσικής γλώσσας, για να εκφράσει αποτελεσματικά τα νοήματα του περιεχομένου. Είναι η ικανότητα να βρίσκεις τον καλύτερο καλλιτεχνικό τρόπο για να εκφράσεις μια ιδέα, η οποία πρέπει να έχει σημαντικό περιεχόμενο για να συγκινεί τους ακροατές, χωρίς να είναι εμφανής η τεχνική τελειότητα του συνθέτη. Αυτή είναι η συνταγή που, όπως ανέφερε ο Shostakovich, χρησιμοποίησαν συνθέτες όπως ο Beethoven, ο Bach, ο Mozart, ο Tchaikovsky, ο Mussorgsky και ο Σούμπερτ.²⁶



Δείγμα υψηλού επαγγελματισμού αποτελούσε για τον Shostakovich ο ενθουσιασμός και η δημιουργική διάθεση που πρέπει να έχουν πάντα οι συνθέτες. Και μαζί με την τεχνική κατάρτιση, το ταλέντο και το σωστό ιδεολογικό προσανατολισμό, μπορεί να οδηγηθούν στην επιτυχία. Η συμβουλή που έδινε επανειλημμένα στους νέους συνθέτες είναι να ακούν όσο περισσότερα έργα μπορούν, να μελετάνε τους «μεγάλους» συνθέτες και να παίζουν πολύ καλό πιάνο.²⁷

Οι συνθέτες πρέπει να αντιλαμβάνονται το πνεύμα της εποχής και να δημιουργούν επαναστατική μουσική που να ενώνει και να ενεργοποιεί το λαό, εκφράζοντας πανανθρώπινα, προοδευτικά και ουμανιστικά νοήματα.²⁸

Ο Shostakovich επειδή έγραψε και πολύ μουσική για κινηματογράφο, σχολίασε στον τύπο τις σχέσεις των συνθετών με τους σκηνοθέτες, αλλά προπαντός αυτά που έπρεπε να εκφράζει αυτό το είδος της μουσικής. Η μουσική για κινηματογράφο πρέπει να είναι ανεξάρτητη, απόλυτα ρεαλιστική και καθόλου περιγραφική για να

²⁵ Ο.π., σελ. 50, 56, 61, 166.

²⁶ Ο.π., σελ. 173-174, 227-228.

²⁷ Ο.π., σελ. 184, 197, 199.

²⁸ Ο.π., σελ. 313.

έχει τη συγκινησιακή δύναμη που απαιτείται.²⁹

Ακόμη, ασχολήθηκε και με τη σχέση μεταξύ των συνθετών με τους μαέστρους και τους σολίστες των έργων τους. Οι συνθέτες πρέπει να συνεργάζονται μαζί τους και να τους βοηθάνε να κατανοήσουν τις προθέσεις τους, αλλά και να ακούνε τις συμβουλές των πεπειραμένων εκτελεστών οι οποίοι πολλές φορές υποδεικνύουν σωστές, πρακτικές λύσεις σε διάφορα καλλιτεχνικά προβλήματα.³⁰

6.4. Η μεγάλη αγάπη για την πατρίδα του

Ο Shostakovich ήταν πάνω απ' όλα ένας Ρώσος καλλιτέχνης, όπως ο ίδιος είχε γράψει πολλές φορές. Συνέθετε για την πατρίδα του εμπνευσμένος από τα γεγονότα που συνέβησαν σ' αυτήν. Προσπαθούσε με τις μουσικές του φράσεις να αποδώσει τα αισθήματα του σοβιετικού λαού. Ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του Μεγάλου Πατριωτικού Πολέμου ένιωθε πως είχε το χρέος να συμβάλει με το έργο του στην εμπύχωση των συμπατριωτών του, που αγωνίζονταν για την ελευθερία της πατρίδας του. Ήθελε να εκφράσει τη μεγάλη τόλμη και τη ρωμαλεότητα των σοβιετικών πολεμιστών. Ένιωθε την ευθύνη της δημιουργίας, σε όλη τη διάρκεια του πολέμου, που τον ωθούσε να «πολεμήσει» μέσα από τις παρτιτούρες για την επίτευξη της ειρήνης. Το 1944 είχε γράψει στην εφημερίδα *Sovetskoe Iskusstvo*³¹ ότι: «Ποιες ρωμαλέες, μνημειώδεις καλλιτεχνικές εικόνες μπορούν να μεταδώσουν τη μεγαλοσύνη και το θάρρος του πολεμιστή λαού μας; Πλήθος εικόνες απ' αυτούς τους σκληρούς και ένδοξους καιρούς στριμώχνονται στην ψυχή του καλλιτέχνη και καρτερούμε με χαρά και αγωνία να γεννηθούν, να 'ρθουν στη ζωή σε λέξεις, ήχους και χρώματα». Μετά την «παραφονία» του πόλεμου, τα όπλα βρίσκονταν στα χέρια των καλλιτεχνών που έπρεπε, μέσα από τα έργα τους να διατυμπανίσουν τη μελωδία της ειρήνης, είχε γράψει τον επόμενο χρόνο³², θέλοντας να αφυπνίσει τους καλλιτέχνες για δημιουργία.



²⁹ Βλ. *Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, ό.π.,* σελ. 74-75, 161, 201, 206.

³⁰ *Ό.π.,* σελ. 178.

³¹ *Ό.π.,* σελ. 129.

³² *Ό.π.,* σελ. 137.



Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ SHOSTAKOVICH ΜΕ ΤΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ: «ΨΕΡΕΓΓΥΟΤΗΤΑ Ή ΑΝΑΞΙΟΠΙΣΤΙΑ;»

7.1. Οι επικρίσεις για τον συνθέτη και ο συμβιβασμός (;) του

Ενώ οι συνθέσεις του Shostakovich δέχτηκαν επικρίσεις από τον τύπο, οι επίσημες δηλώσεις του εξέφραζαν την ανησυχία της δημιουργίας της μουσικής «για τους ανθρώπους». Όταν έδωσε την πρώτη του συνέντευξη στον ξένο τύπο, διατύπωσε τις ορθόδοξες λενινιστικές του απόψεις, σχετικά με τη σχέση της μουσικής και της ιδεολογίας και με τη θέση και τον αγώνα της σοβιετικής μουσικής.¹ Πολλές φορές εξέφρασε την ευγνωμοσύνη του, μέσα από δημοσιεύσεις των άρθρων του σε εφημερίδες ή περιοδικά, για την πολιτική του Κόμματος και την κυβέρνηση των Σοβιετικών, που φροντίζει για όλους και για όλα, που έχει εξασφαλίσει οικονομικά τους σοβιετικούς συνθέτες, αλλά και όλους τους καλλιτέχνες, έτσι ώστε να είναι ελεύθεροι να δημιουργήσουν. «Ως ένδειξη εμπιστοσύνης» θεωρούσε τα βραβεία και τις τιμητικές διακρίσεις που του απέδιδε η κυβέρνηση γι' αυτόν και το έργο του, τα οποία και απολάμβανε με χαρά και ευγνωμοσύνη.²

Ο Shostakovich, ενώ ήταν μέλος της Ένωσης για τη Σύγχρονη Μουσική του Λένινγκραντ (LACM) και άλλων ομάδων σχετικών με τη συζήτηση και τη διάδοση της νέας μουσικής, κράτησε μια απόσταση από το φανερό προπαγανδισμό για το μοντερνισμό. Σχετικά με τις δηλώσεις του, το 1930, σύμφωνα με τις οποίες υποστήριζε τις παραδοσιακές μουσικές αξίες, είναι δύσκολο να καθοριστεί αν αυτές αποτελούσαν μια γνήσια πεποίθησή του ή ήταν θέμα σκοπιμότητας και συμφέροντος. Γιατί, πολλές φορές ήρθε σε αντίθεση με αυτές τις απόψεις. Το 1930, για παράδειγμα, στη RAPM καταφέρθηκε εναντίον του υποτιθέμενου καπι-

¹ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

² Βλ. Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 57. Βλ. στο ίδιο βιβλίο και σελ. 72, 92, 98, 132, 134, 147, 157, 164, 167, 189, 206, 241, 248, 261, 285, 291 κ.α.

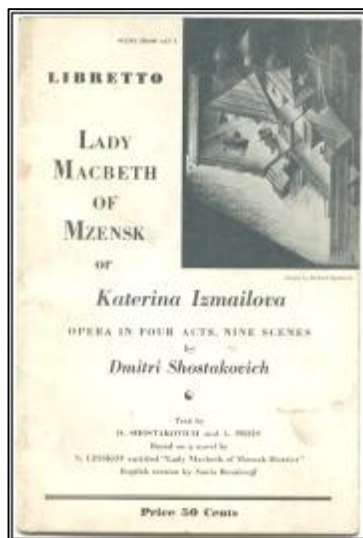
ταλιστικού παραπτώματος της τζαζ και των ελαφρών υφών και απολογήθηκε για τις δικές του συνθέσεις, όπως το *Τσάι για Δύο* δικαιολογούμενος ότι το έγραψε μέσα σε 45 λεπτά ξαπλωμένος στο κρεβάτι (το 1928). Όταν, όμως, η κομματική γραμμή επέτρεψε μια σχετική ανεκτικότητα στη μουσική, έγραψε την *Πρώτη Jazz Σουίτα*, το Φεβρουάριο του 1934, με την οποία συμμετείχε και σε ένα διαγωνισμό jazz μουσικής στο Λένινγκραντ.³

Η έναρξη της συμμετοχής του Shostakovich στην επίσημη δημόσια πλευρά της μουσικής στη Σοβιετική Ένωση συντελέστηκε το 1932, με την ένταξή του ως ιδρυτικό μέλος στην Ένωση Συνθετών του Λένινγκραντ.⁴

Ο Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθηνών, Μάρκος Τσέτσος, χαρακτήρισε «διφυδής» τη σχέση του Shostakovich με το καθεστώς, γιατί παρατήρησε μετριοπαθή αποδοχή στο δημόσιο βίο και δεικτική αποδοκιμασία στον ιδιωτικό.⁵

7.1.1. ΠΡΩΤΗ ΔΥΣΜΕΝΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ

Ο Στάλιν από την αρχή, σχεδόν, της εξουσίας του, άρχισε τις μαζικές εκκαθαρίσεις (η εποχή του «Μεγάλου Τρόμου», όπως ονομάστηκε). Μετά τη δολοφονία του μαρξιστή μπολσεβίκου Sergey Kiron, το 1934, άγγιξε και τους μουσικούς, λιγότερο βέβαια απ' ό,τι τους συγγραφείς, υπό την έννοια ότι πολλοί λίγοι μουσικοί ήταν αυτοί που δολοφονήθηκαν. Απειλήθηκε, όμως, η επαγγελματική καριέρα πολλών από αυτούς. Ο Shostakovich αποτέλεσε το



στόχο του «δικτάτορα», επειδή, σύμφωνα με τον Fanning, ήταν ο πιο σπουδαίος και διεθνώς αναγνωρισμένος σοβιετικός συνθέτης, άσχετα από τις πεποιθήσεις του που είχε εκφράσει και δημόσια.⁶

Στις 22 Ιανουαρίου του 1934 πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα της όπερας του Shostakovich *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ* και απέσπασε θετικές κριτικές. Ο Ivan Sollertinsky έγραψε χαρακτηριστικά ότι «δεν έχει όμοιά της, ως προς το βάθος και το μέγεθος, στην ιστορία του Ρωσικού μουσικού θεάτρου». Μετά, όμως, από την παρουσία του Στάλιν σε μια παράσταση της *Λαίδης Μάκμπεθ* (δύο χρόνια μετά) γράφτηκε στην εφημερίδα *Pravda* στις 28 Ιανουαρίου του 1936, το ανυπόγραφο και καταδικαστικό άρθρο «Μπέρδεμα αντί για μου-

³ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

⁴ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 34.

⁵ Μ. Τσέτσος, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών *Η μουσική ως αίνιγμα. Σκέψεις για τον ύστερο Σοστακόβιτς* Διάλεξη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών «Ντμίτρι Σοστακόβιτς: Μουσική, Κοινωνία, Ιδεολογία, Ημερίδα – Αφιέρωμα για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Ντμίτρι Σοστακόβιτς. <<http://www.mmb.org.gr>> (Προσπέλαση 16 Μαρτίου 2008).

⁶ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

σική», το οποίο κατηγορούσε τον Shostakovich για αριστεριστή, που προκαλεί σύγχυση με τη μουσική του, αντί να επικεντρώνεται στην ανθρώπινη πλευρά της προειδοποιώντας τον για συνέπειες, εάν δεν αλλάξει την πορεία του. Ο συνθέτης πληγώθηκε ιδιαίτερα από τις επικρίσεις και την τόσο «αβάσιμη και αδικαιολόγητα αυστηρή κριτική» που δέχτηκε.⁷

Η *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ* απεικόνιζε τις σκοτεινές περιόδους της προεπαναστατικής Ρωσίας. Ο συνθέτης τη χαρακτήρισε ως τραγική-σατυρική και υποστήριξε πως μέσα από αυτήν ήθελε να απεικονίσει την κοινωνική οπισθοδρόμηση εκείνης της εποχής και να προκαλέσει «ένα αίσθημα μίσους απέναντι στην τυραννική και εξευτελιστική ατμόσφαιρα που επικρατεί στο σπιτικό του Ρώσου εμπόρου». Οι διακυμάνσεις της μουσικής συμβαδίζουν με αυτές του κειμένου και προετοιμάζουν το θεατή για τις σκηνές που έπονται. Ως παράδειγμα, ανέφερε ο συνθέτης, το σημείο που ο πρωταγωνιστής φέρεται «άσπλαχνα και αηδιαστικά» και η μουσική είναι «χυδαία, ελαφρή».⁸

Το άρθρο της *Pravda* κατηγορούσε την όπερα για φορμαλισμό, για απουσία μελωδίας και για μία πεσιμιστική και ανήθικη ιστορία. Αυτό το άρθρο εγκαθίδρυσε και τρεις νέους κανόνες οπερατικής σύνθεσης: Το θέμα των οπερών έπρεπε να εγκρίνεται από το κόμμα, η πλοκή να έχει ευτυχές τέλος ή μια θετική χροιά και η μουσική να είναι «ρεαλιστική», δηλαδή, χωρίς διαφωνίες ή άλλα στοιχεία που να πηγάζουν από το μοντερνισμό. Όποιος συνθέτης δεν τηρούσε οποιονδήποτε από αυτούς τους κανόνες κατηγορούνταν για φορμαλισμό, που θεωρούνταν η χειρότερη από όλες τις καλλιτεχνικές κατηγορίες.⁹

Επηρεασμένοι από αυτό οι μουσικοκριτικοί, αλλά και η κοινή γνώμη, άλλαξαν τις απόψεις τους, για την όπερα του Shostakovich, αφού μετά τις διθυραμβικές κριτικές που είχαν γραφτεί, καταφέρθηκαν όλοι εναντίον του, στηλιτεύοντάς τον.¹⁰ Ακόμη και ο Ivan Sollertinsky, παρότι ήταν «ισόβιος» φίλος του Shostakovich και είχε ισχυρή επιρροή στη δημιουργική προοπτική του συνθέτη (ο Shostakovich αφιέρωσε στη μνήμη του το τρίο πιάνων του, μετά το θάνατό του το 1944), κατά τη διάρκεια της μουσικής διαμάχης για τη *Λαίδη Μάκβεθ*, χαρακτήρισε το έργο ως το «το βάρδο του φορμαλισμού», συντασσόμενος κι αυτός, όπως και πολλοί άλλοι με τη «γραμμή» του κόμματος.¹¹

Άλλο ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στην *Pravda*, στις 6 Φεβρουαρίου του ίδιου χρόνου, με τον τίτλο *Κίβδηλο Μπαλέτο* επιτίθονταν στη μουσική για μπαλέτο του Shostakovich *Φω-*

⁷ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 45, 70. D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

⁸ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 36-37, 42-43.

⁹ K. V. Mulcahy, “Official Culture and Cultural Repression: The Case of Dmitri Shostakovich”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No 3, (Autumn 1984), σελ. 69-83.

¹⁰ Α. Χαρκιολάκης, «Μουσική υπό διωγμό: οι πολιτικές διώξεις του Σοστακόβιτς», Σύλλογος Οι φίλοι της μουσικής, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Αθήνα 30 Ιανουαρίου 2006, <<http://www.mmb.org.gr>>.

¹¹ L.M. Butir, L. Georgievna Danko, “Sollertinsky, Ivan Ivanovich”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσέλαση 13 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

τεινό Ρυάκι, για την «επιπόλαια» επεξεργασία ενός παράξενου σοβιετικού θέματος, αφού το μπαλέτο αντιπροσώπευε τη ζωή σε ένα φανταστικό Κολχός (συνεταιριστικό αγρόκτημα).¹²

Το Δεκέμβριο του 1936, η εφημερίδα *Revi Muzikale*¹³ δημοσίευσε ένα άρθρο του Shostakovich που το χαρακτήριζε «ομολογία πίστωσης» και που έμοιαζε, κατά τη γνώμη μου, σαν ένα μικρό βιογραφικό σημείωμα, στο τέλος του οποίου διαφαινόταν και η αγωνία του για το μέλλον.

Η Τέταρτη Συμφωνία του Shostakovich ήταν μισοτελειωμένη, όταν η εφημερίδα *Pravda* άρχισε να επιτίθεται στον συνθέτη, αρχίζοντας μία από τις πιο τρομακτικές περιόδους της καριέρας του.¹⁴

Η θέση του Shostakovich κλονίστηκε και χρειάστηκε πολύς καιρός μέχρι να ανακτήσει και πάλι τη φήμη του. Γιατί, πολλοί ήταν οι επικριτές του συνθέτη, αλλά και άλλων συναδέλφων του μουσικών. Την εποχή του Μεγάλου Τρόμου, σχεδόν κάθε οικογένεια στη Μόσχα και στην Αγία Πετρούπολη είχε και ένα θύμα αυτής της εκκαθάρισης. Ο γαμπρός του, η πεθερά του και ο θείος του Shostakovich, συλλήφθηκαν, καθώς και η προηγούμενη ερωμένη του Konstantinovskaya. Ακόμη και καλλιτέχνες που συνδέθηκαν μαζί του, όπως ο ποιητής Boris Kornolov και ο λιμπρετίστας Adrian Pyotrovsky κυνηγήθηκαν από το καθεστώς.¹⁵

7.1.2. Η ΔΕΥΤΕΡΗ «ΑΠΟΚΗΡΥΞΗ»

Κατά τη διάρκεια των χρόνων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στη Σοβιετική Ένωση, οι συνθέτες είχαν την ευκαιρία για τη δημιουργία διαφορετικών έργων, γιατί μπορούσαν να συνθέτουν «τραγική» και αρκετά σύνθετη μουσική, με την πρόφαση ότι αναφέρεται στα χρόνια της κατοχής, αλλά και γνωρίζοντας ότι οι αρχές είχαν επικεντρώσει αλλού το ενδιαφέρον τους. Όμως, αυτό κράτησε λίγο γιατί, μετά το τέλος του πολέμου, επέστρεψε αμέσως ο στενός, επίσημος έλεγχος της τέχνης. Και μάλιστα, η «επαγρύπνηση ενάντια στη δυτική μόλυν-



Η προτομή που βρίσκεται στο εξωτερικό του σπιτιού, στο οποίο ζούσε ο Shostakovich, από το 1937 μέχρι το 1941 - οδός Bolshaya Puskarskaya 29, Λένινγκραντ.

¹² N. Slonimsky, "The Changing Style of Soviet Music", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 3, No 3, (Autumn 1950), σελ. 240.

¹³ Βλ. Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 72.

¹⁴ P. Fairclough, "The 'Perestroika' of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935", *Music & Letters*, Vol. 83 No 2, May 2002, σελ. 260.

¹⁵ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

ση» ήταν ακόμη πιο αυστηρή, λαμβάνοντας υπόψη και την επαφή που είχαν οι Ρώσοι με τη Δύση κατά τη διάρκεια του πολέμου.¹⁶

Όσοι καλλιτέχνες δεν υπάκουαν στις προσταγές του κόμματος δεν ξαναπαίζονταν τα έργα τους και έτσι, το κοινό, δεν είχε την ευκαιρία να τα ακούσει. Ακόμη και τα εθνικά θέατρα συμμορφώνονταν στις επίσημες διαταγές και παρουσίαζαν μόνο εγκεκριμένο ρεπερτόριο.¹⁷

Ο πρώτος γραμματέας της Ένωσης συνθετών, Tikhon Khrennikov, κατέκρινε τους σοβιετικούς συνθέτες που επηρεάζονταν από τις δυτικές φόρμες και αποδοκίμαζε τις μοντέρνες τεχνικές, όπως η σειριακή και η ηλεκτρονική μουσική. Αυτός υπέδειξε στον Στάλιν τον τρόπο ελέγχου της σοβιετικής μουσικής (το 1948), ενώ στο πρώτο συνέδριο συνθετών επιτέθηκε στον Shostakovich και σε άλλους φορμαλιστές μουσικούς.¹⁸



Ο Shostakovich το 1946.

Ο Shostakovich, για μια περίοδο περίπου οκτώ χρόνων, είχε στραφεί συνθετικά προς τα κοντσέρτα και τα κουαρτέτα, δημιουργώντας ένα «χάσμα» στο συνθετικό του έργο. Το γεγονός ότι ανέλαβε την προεδρία στην Ένωση Συνθετών του Λένινγκραντ και το ότι εκλέχτηκε μέλος του Ανώτατου Σοβιέτ της Ρωσικής Ομοσπονδίας (Φεβρουάριος 1947) του πρόσφερε λίγη προστασία, αλλά η θύελλα δεν άργησε να ξεσπάσει. Τον Ιούλιο του 1947, ενώ εργαζόταν στο πρώτο κοντσέρτο για βιολί, που ήταν άλλη μια «κρυπτο-συμφωνία», όπως τη χαρακτήρισε ο Fanning, άρχισε η αιφνίδια επίδειξη αυστηρότητας και η λήψη αυστηρών μέτρων για τη μουσική, που ήδη είχε επιπτώσεις στους συγγραφείς και στους παραγωγούς ταινιών. Στους συνθέτες «έφτασε» τον Ιανουάριο του 1948 από τον Andrey Zhdanov.¹⁹ Στις 10 Φεβρουαρίου, εξέδωσε το κομματικό διάταγμα, σύμφωνα με το οποίο, η μουσική έπρεπε να είναι ήρεμη και γαλήνια για να παρέχει στους Σοβιετικούς μια αίσθηση ασφάλειας. Όπως επισημαίνονταν στο διάταγμα αυτό, δύο τάσεις κυριαρχούσαν στη μουσική· αυτήν που η σοβιετική μουσική βασιζόταν στις παραδόσεις της ρωσικής μουσικής σχολής και στην κλασική κληρονομιά και είχε και ιδεολογικό περιεχόμενο και ρεαλιστική αλήθεια, και αυτήν που εξέφραζε το φορμαλισμό, δηλαδή την απόρριψη της κλασικής κληρονομιάς και του λαϊκού χαρακτήρα της μουσικής, για έναν «κάλπικο» νεωτερισμό που πρόσφερε μόνο «στενόκαρδες» ατομικές συγκινήσεις και δεν υπηρετούσε το λαό. Το χρέος των σοβιετικών συνθετών, σύμφωνα με το διάταγμα του Zhdanov ήταν, όχι μόνο να αναπτύξουν και να τελειοποιήσουν τη σοβιετική μουσική, αλλά και να την προφυλάξουν από

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ K. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

¹⁸ K. V. Mulcahy, *ό.π.*

¹⁹ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

κάθε παρακμιακή «ξένη» επίδραση.²⁰ Έτσι, ενώ επέκρινε την όπερα *Η Μεγάλη Φιλία* του τανταντούχου κομφορμιστή Vano Muradeli, στόχευε, κυρίως, στον Shostakovich, στον Myaskovsky, στον Popov, στον Prokofiev, στον Shaporin και στον Shebalin, με την κατηγορία ότι άφησαν τη σοβιετική μουσική να ξεστρατίσει και για διάφορα άλλα αμαρτήματα, τα οποία συνοψίζονταν όλα στη λέξη «φορμαλισμός». Ο Shostakovich βρέθηκε, για μια ακόμη φορά, στη μαύρη λίστα των συνθετών και εκτός της διδασκαλίας, που τόσο αγαπούσε.²¹

Ο Muradeli, αλλά και πολλοί από τους συνθέτες που κατηγορήθηκαν, απάντησαν στις κριτικές παραδεχόμενοι έμμεσα το «σφάλμα» τους. Ο Prokofiev, αναγνώρισε ότι επέτρεψε την ατονικότητα και τα στοιχεία του φορμαλισμού, γιατί «μολύνθηκε» από την επαφή του με τις δυτικές ιδέες και ο Khatchaturian αποδέχτηκε ότι ακολούθησε ένα μονοπάτι ξένο για τους σοβιετικούς συνθέτες. Ο Shostakovich παραδέχτηκε ότι παρέκκλινε προς το φορμαλισμό και πως το Κόμμα είχε δίκιο για τις κατηγορίες.²² Έμμεση απάντηση έδωσε και μέσα από τον τύπου, αφού υποστήριξε πως οι συνθέτες πρέπει να ασχολούνται με όλα τα είδη της μουσικής και να συνθέτουν σκεπτόμενοι τους συνανθρώπους τους, ώστε να γίνεται αποδεκτή η μουσική τους και δήλωσε ότι έλαβε σοβαρά υπόψιν του τις κριτικές που του έγιναν, όπως έκανε και θα κάνει πάντα.²³ – Χρόνια αργότερα, όμως, ο Shostakovich, διακωμώδησε την ομιλία του Ιανουαρίου του Zhdanov, με το έργο του *Antiformalisticheskiiy Rayok*, μια σατυρική καντάτα δωματίου, που συνέθεσε το 1957, αλλά ολοκλήρωσε το 1960. Για προφανείς λόγους, αυτό το έργο δεν δημοσιοποιήθηκε στη διάρκεια της ζωής του συνθέτη και η πρώτη εκτέλεσή του έγινε το 1989, την εποχή του «γκλασνόστ» (πολιτική διαφάνεια στα κομμουνιστικά καθεστώτα).²⁴

Στα πλαίσια της πολιτικής κατευνασμού ο Shostakovich έγραψε, το 1949, το ορατόριο *Το Τραγούδι των Δασών*, με το οποίο εγκωμιάζε την εκστρατεία του Στάλιν για αναδάσωση· αυτό του απέδωσε το βραβείο «Στάλιν» που αντιπροσώπευε 100.000 ρούβλια. Παρόμοια πολιτική κατευνασμού, σύμφωνα με τον Fanning, αποτέλεσαν τα *Δέκα Ποιήματα* και οι διασκευές για χορωδία δύο ρωσικών παραδοσιακών τραγουδιών. Το πρώτο, μάλιστα, από αυτά παιζόταν ως σήμα στην έναρξη των ειδήσεων στο ραδιόφωνο και τραγουδήθηκε από τον Yuri Gagarin στην πρώτη επανδρωμένη διαστημική πτήση, το 1961. Πολλά, όμως, από τα έργα του συνθέτη, την εποχή εκείνη (μετά το διάταγμα του Zhdanov), για ευνόητους λόγους, δεν παίζονταν δημόσια, αλλά μόνο ιδιωτικά, στο σπίτι του συνθέτη και με κοινό κάποιους πιστούς του φίλους, όπως ο κύκλος τραγουδιών *Από την Εβραϊκή Λαϊκή Ποίηση*.²⁵

²⁰ Ζ. Ατταλί (J. Attali), *Θόρυβοι, Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μετ. Ν. Ανδριτσάνου, Επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1991, σελ. 21.

²¹ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.* Βλ. και *Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, ό.π.*, σελ. 148.

²² N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 252.

²³ *Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, ό.π.*, σελ. 150.

²⁴ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

²⁵ *Ο.π.*

Μεγάλο ρόλο στη μετά το 1948 εποχή έπαιξε, για τον Shostakovich, η συμμετοχή του σε διάφορες αντιπροσωπείες στα διεθνή συνέδρια και αποτέλεσε το φερέφωνο για την «υποτιθέμενη» ανθρωπιστική και προοδευτική μεταπολεμική Σοβιετική Ένωση. Μετά από ένα τηλεφώνημα που δέχτηκε από τον Στάλιν, που του υποσχόταν ότι θα στηρίξει τη μουσική του, ο Shostakovich στάλθηκε, το Μάρτιο του 1949, σε μια διάσκεψη ειρήνης στη Νέα Υόρκη, όπου έπρεπε να υποστηρίξει το σοβιετικό σύστημα· η αμοιβή του γι' αυτό ήταν μια κρατική έπαυλη στο Bolshevo. Για τους ίδιους λόγους πήγε στη Βιέννη το Δεκέμβριο του 1952 και τον Ιούνιο του 1953.²⁶

Μέχρι το 1945 η «δημόσια» φωνή του Shostakovich εκφράστηκε με τις επικές του συμφωνίες. Αποτελούν, βέβαια, σπουδαία έργα, όπως υποστήριξε ο Fanning, που κατέχουν μια σταθερή θέση στο ρεπερτόριο των ορχηστρών, στοιχεία που συντελούν στο παράδοξο ότι «υπό μεγάλη πολιτική πίεση μπορεί να γραφτούν μεγάλα έργα».²⁷

7.1.3. Η ΜΕΤΑ-ΣΤΑΛΙΝ ΕΠΟΧΗ

Μετά το θάνατο του Στάλιν, στις 5 Μαρτίου του 1953, το καλλιτεχνικό κλίμα στη Σοβιετική Ένωση άρχισε αισθητά να χαλαρώνει και «ακούστηκαν» και πάλι οι θέσεις όσων υποστήριζαν τη δημιουργικότητα και το ταλέντο του Shostakovich.²⁸ Ο ίδιος ο συνθέτης, το 1962, εξέφρασε για πρώτη φορά την άποψη ότι η προσωπολατρία του Στάλιν έκανε ζημιά στις τέχνες και στη μουσική.²⁹

Κατά τη μετα-Στάλιν εποχή, παίχτηκαν τα «απαγορευμένα» έργα του Shostakovich: Το τέταρτο και το πέμπτο κουαρτέτο εκτελέστηκαν το 1953, το κοντσέρτο για βιολί και ο κύκλος τραγουδιών *Από την Εβραϊκή λαϊκή ποίηση* το 1955, η Τέταρτη Συμφωνία το 1961 και η αναθεωρημένη έκδοση της *Λαίδης Μάκβεθ του Μτσενσκ*, με τίτλο *Katerina Ismailova*, το 1963. Στις 28 Μαΐου του 1958 το διάταγμα του αντι-φορμαλισμού του 1948 εν μέρει ακυρώθηκε. Ο Shostakovich απολάμβανε τιμές και στη Ρωσία, αλλά και στο εξωτερικό. Αυτή την περίοδο πολυάριθμες ήταν οι διακρίσεις και οι απονομές τίτλων Διδάκτορα διαφόρων πανεπιστημίων και μέλους Ακαδημιών. Κατά τη μετα-Στάλιν εποχή είχε την ευκαιρία να συναντηθεί με συνθέτες Αμερικανούς και Άγγλους στην ΕΣΣΔ, αλλά και στην Αμερική και στην Αγγλία.³⁰

Σε ανοικτή συνεδρίαση της Ένωσης Συνθετών, το Μάρτιο του 1954, ενώ οι περισσότεροι ομιλητές επαίνεσαν τη Δέκατη Συμφωνία του Shostakovich, κάποιοι την κατέκριναν. Ο Shostakovich, δείχνοντας μετριοφροσύνη και αυτοκριτική, συμφώνησε στα σχόλια για την έλλειψη δραματικής πληρότητας στο finale, λέγοντας πως λείπει ένα πλατύ μελωδικό θέμα,

²⁶ Ο.π.

²⁷ Ο.π.

²⁸ Ο.π.

²⁹ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 286.

³⁰ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

και αναρωτήθηκε, μάλιστα, αν έπρεπε να τροποποιήσει αυτό το μέρος ή να το ξαναγράψει.³¹ Μέσα, όμως, από την εφημερίδα *Sovietskaya Muzika*,³² απαντώντας έμμεσα σ' αυτούς, παρατήρησε πως όσοι συζητούν για τις διάφορες μουσικές συνθέσεις, πρέπει να εστιάζουν την προσοχή τους στην υψηλή ιδεολογική και καλλιτεχνική ποιότητα ενός έργου και όχι στο εάν ο δημιουργός του ανήκει σε κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα. Έτσι, συμβούλεψε, πως δεν πρέπει το Συνδικάτο Συνθετών να αποθαρρύνει τους συνθέτες στο να ανιχνεύουν «ανεξάρτητα και ανεξερεύνητα μονοπάτια της τέχνης». Αυτή, θεωρώ, ήταν από τις πρώτες δημόσιες έμμεσες αναφορές του συνθέτη, μετά το θάνατο του Στάλιν, για τη χρησιμοποίηση νέων τεχνικών και φορμών.



H Nina Dorliak, o Alexei Maslennikov, η Tamara Antipova και ο Shostakovich στο πιάνο, κατά τη συναυλία του κύκλου τραγουδιών Από την εβραϊκή Λαϊκή Ποίηση, στην αίθουσα του Ωδείου της Μόσχας, το 1955.

Τον Απρίλιο του 1954, δέχτηκε άλλη μια σκληρή κριτική από την Ένωση Σοβιετικών Συνθετών, για τα *24 Πρελούδια και Φούγκες για Πιάνο*.³³ Μετά, όμως, από τις δύο επίσημα εγκεκριμένες συμφωνίες του, την Ενδεκάτη *Το έτος 1905* (που κέρδισε και το βραβείο Λένιν το 1958) και τη Δωδεκάτη *Το έτος 1917* (αφιερωμένη στη μνήμη του Λένιν) ο Shostakovich «συγχωρήθηκε» από το κόμμα και τιμήθηκε εντός και εκτός της Σοβιετικής Ένωσης, σαν ένας ιδανικός και πιστός κομμουνιστής καλλιτέχνης.³⁴

Το 1961, μετά την προσχώρησή του στο Κομμουνιστικό Κόμμα (που, όπως υποστήριξε ο Fanning, έγινε υπό μεγάλη πίεση και του δημιούργησε έντονα συναισθήματα ντροπής) και μη μπορώντας να υιοθετήσει μια αντιπαραθετική πολιτική θέση και να αντισταχθεί στην εξουσία, δέχτηκε την περιφρόνηση της νεότερης γενιάς των συνθετών οι οποίοι ακολούθησαν πιο προοδευτικές μουσικές τάσεις (ιδιαίτερα από τη Δύση) και κατηγορήθηκε για αναχρονισμό.³⁵

³¹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 182, 198-199.

³² *Ό.π.*, σελ. 184.

³³ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

³⁴ K. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

³⁵ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*



Στο Ωδείο της Μόσχας το 1961.

Το 1962 ήταν ακόμη μία χρονιά που ο Shostakovich δέχτηκε την έμμεση, αυτή τη φορά, λογοκρισία των υψηλά ιστάμενων για τη Συμφωνία αρ. 13, στην οποία είχε μελοποιήσει ένα ποίημα του Yevgeny Yevtushenko, με τίτλο *Babi Yar*. Το ποίημα αυτό αναφερόταν σε ένα χωριό της Ουκρανίας, στο οποίο οι Ναζί έσφαξαν όλους τους κατοίκους του, γιατί ήταν Εβραίοι. Επειδή το καθεστώς των Σοβιετικών ήταν κρυφο-αντισημιτικό προσπάθησαν να εμποδίσουν την πρεμιέρα της συμφωνίας, αλλά δεν τα κατάφεραν.³⁶ Και οι δύο τελευταίες συμφωνίες του, όμως, δεν είχαν πολιτικό περιεχόμενο, κάτι που θα του έκανε να χάσει την επίσημη γι' αυτές έγκριση· η Δέκατη Τέταρτη που γράφτηκε το 1969 είχε μια εμμονή στο θάνατο και τα ποιήματά της δεν ήταν ρωσικά· η Δέκατη Πέμπτη (1971) ήταν η πρώτη συμφωνία του που δεν είχε προγραμματικό περιεχόμενο και είχε χαρακτηριστικά διαφωνιών, όπως η Τέταρτη. Παρ' όλα αυτά όμως, οι πρεμιέρες τους πραγματοποιήθηκαν κανονικά.³⁷

7.2. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, ο Φορμαλισμός και ο Shostakovich

Ο Igor Stravinsky στη «Μουσική Ποιητική» παραθέτει ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα σοσιαλιστικού ρεαλισμού, το σχολιασμό του «φημισμένου μουσικολόγου», όπως ειρωνικά χαρακτήρισε, Alexey Tolstoi,³⁸ για την Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich, που είχε γραφτεί σε ένα επίσημο κομμουνιστικό έντυπο. Ο Stravinsky χαρακτήρισε αυτό το κείμενο ως «ένα αριστούργημα συγκεντρωμένης κακογουστιάς, διανοητικής αναπηρίας και τέλειου αποπροσανατολισμού στην αναγνώριση των βασικών αξιών της ζωής» και θεώρησε απαράδεκτο το χαρακτηρισμό ενός μουσικού έργου ως «Συμφωνία του Σοσιαλισμού».³⁹

Ο Tolstoi τοποθέτησε το συγκεκριμένο έργο (την Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich) στην ανάγκη δημιουργίας καλλιτεχνημάτων που έχουν ως στόχο να εκπληρώσουν την άμεση

³⁶ Α. Χαρκιολάκης, *ό.π.*

³⁷ Κ. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

³⁸ «Ερυθρό Κόμη» χαρακτήριζαν πολλές φορές τον Tolstoi, σύμφωνα με τον Volkov. Βλ. S. Volkov, *Σοστακόβιτς και Στάλιν. Από την ελευθερία έκφρασης στην πολιτική προπαγάνδα*, μετ. Λ. Πολενάκης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2005, σελ. 212.

³⁹ Ι. Στραβίνσκυ, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, 121, 124, 126-1\27.

ανάγκη έκφρασης του λαού και όχι των ίδιων των καλλιτεχνών· οι καλλιτέχνες «πρέπει» να εκφράζουν τη λαϊκή, σοσιαλιστική επιθυμία. Σύμφωνα, όμως, με τον Aaron Copland,⁴⁰ οι καλλιτέχνες πρέπει να εκφράζουν τη συνείδησή τους, αλλά και να χρησιμοποιούν στις συνθέσεις τους τη «γλώσσα» που νομίζουν πως ταιριάζει στο κοινό που θα ακουστούν. Είναι, όμως, ιδιαίτερα δύσκολο να ικανοποιούν τις δικές τους καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και ταυτόχρονα να κεντρίζουν και τη λαϊκή φαντασία.

Ο ίδιος ο Shostakovich υποστήριξε πως το σημαντικότερο καθήκον της σοσιαλιστικής ρεαλιστικής τέχνης είναι η καταγραφή της πνευματικής συγκρότησης των σύγχρονων ανθρώπων της εποχής του, της αυταπάρασης και του θάρρους τους, μέσα στα «μεγάλα και άψογα έργα» των σοβιετικών συνθετών.⁴¹

Η μεγάλη επιμονή, όμως, του καθεστώτος για τη σύνθεση μεγάλων έργων στα πλαίσια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οδήγησε στη δημιουργία απαράδεκτων συνθέσεων με επιφανειακό ενθουσιασμό και εσωτερική ψυχρότητα, όπως είχε γράψει ο Shostakovich το 1956, κατά τη διάρκεια της μετα-σταλινικής εποχής. Την ευθύνη καταλόγισε στην κατευθυντήρια γραμμή μουσικής ιδεολογίας, της γραμματείας της Ένωσης Συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης, που εξαιτίας της υπεραπλούστευσης των αρχών και των κριτηρίων της ρεαλιστικής τέχνης, οδήγησε στη μη απαιτητική αξιολογική στάση, ως προς τα ιδεολογικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά των έργων. Έτσι, πρότεινε, την παρουσία πολλών καλλιτεχνικών τάσεων, την πρωτοτυπία των ιδεών και την επικράτηση του προσωπικού στυλ του συνθέτη, πράγματα που, όπως ισχυρίστηκε ο Shostakovich, προϋπόθετε και η μέθοδος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.⁴²

Ο 1935 ο Shostakovich έγραψε: «κάποτε με χτύπησαν έντονα οι κριτικοί, κυρίως για φορμαλισμό. Απορρίπτω ολοκληρωτικά αυτή την κατηγορία. Ουδέποτε υπήρξα, και ούτε και θα γίνω ποτέ, φορμαλιστής. Το να στιγματίζεται ένα έργο σαν φορμαλιστικό επειδή η γλώσσα του είναι πολύπλοκη και όχι αμέσως κατανοητή είναι απαράδεκτη επιπολαιότητα». Χρόνια αργότερα, υποστήριξε και πάλι, πως ο φορμαλισμός είναι ένας όρος που βάζουν οι άνθρωποι σε πράγματα που δεν καταλαβαίνουν ή δεν τους αρέσουν και αποτελεί μια ψυχρή τέχνη, κενή από συναίσθημα και νοήματα· είναι η τέχνη για την τέχνη, όταν το μέσο που επιλέγουν οι συνθέτες γίνεται αυτοσκοπός.⁴³

Ένα χρόνο μετά το διάταγμα του Zhdanov, στις 29-3-1949, ο Shostakovich έγραψε στην εφημερίδα *Vechernyaya Moskva*, για εχθρούς που επιδιώκουν να διασπάσουν την ειρηνική συνύπαρξη των συνθετών. Χαρακτήρισε το σοσιαλιστικό ρεαλισμό μία προοδευτική κοσμοθεωρία που είναι αποτέλεσμα «αρμονικής, ειλικρινούς, αισιόδοξης θεώρησης του κόσμου». Από την άλλη μεριά, έγραψε για το φορμαλισμό, ότι είναι ένα αντιδημοκρατικό είδος τέχνης,

⁴⁰ Α. Κόπλαντ, *Μουσική και Φαντασία*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 123, 125.

⁴¹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 207.

⁴² *Ο.π.*, σελ. 212, 286.

⁴³ *Ο.π.*, σελ. 58, 215.

στερημένο από αγάπη για το λαό, στο οποίο η μορφή υπερισχύει του περιεχομένου, και προέρχεται από «παθολογικά διαταραγμένη, πεσιμιστική αντίληψη για την πραγματικότητα και από την έλλειψη πίστης στις δυνάμεις και τα ιδανικά του ανθρώπου». Τόνισε πως είναι μια μηδενιστική κοσμοθεωρία, η οποία οδηγεί «στον εκφυλισμό της μουσικής σαν αισθητική κατηγορία του ωραίου».⁴⁴



Ενώ ο Shostakovich είχε ως αφετηρία τον Beethoven, τα δύο αντίθετα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, ο συναισθηματικός λυρισμός και το κωμικό και διάφονο πνεύμα του, δεν συμφωνούσαν πολλές φορές, με τις απαιτήσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που επέβαλε στους καλλιτέχνες το κομμουνιστικό καθεστώς της Ρωσίας.⁴⁵ Και ο David Fanning,⁴⁶ υποστήριξε πως αν εξαιρέσουμε τις δύο όπερες και τη μουσική για θέατρο για τον *Amlet*, οι είκοσι και πλέον συνθέσεις του για το θέατρο και τον κινηματογράφο, μεταξύ του 1928 και του 1936, δίνουν την εντύπωση μιας εσπευσμένης εγκεφαλικής μουσικής, που διαφέρει κατά πολύ από το προπαγανδιστικό περιεχόμενο των κειμένων της και που με κανέναν τρόπο δεν μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε φορμαλιστική. Καμία από αυτές τις συνθέσεις δεν είναι χωρίς κάποιο εσωτερικό ενδιαφέρον και πολλές εμπεριέχουν μελλοντικές ενδείξεις νεωτερισμού.

7.3. Σοβιετικός Συμφωνισμός

Η συμφωνία ήταν ένα από τα σημαντικότερα είδη ορχηστρικής μουσικής της κλασικής περιόδου του 18^{ου}-19^{ου} αιώνα, που έφτασε στο απόγειό της με τον Beethoven. Αυτό το είδος σύνθεσης προτιμούσε και ο Στάλιν για να προβάλλει τα «ιδεώδη» (!) του καθεστώτος του και να «καθοδηγήσει» το λαό.

Το συμφωνικό είδος αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη σοβιετική μουσική του 20^{ου} αιώνα, γιατί, όπως έγραψε ο Shostakovich στην εφημερίδα *Sovietskaya Muzika*, «στους σοβιετικούς συνθέτες έλαχε να συνεχίσουν τις εξαιρετες παραδόσεις της κλασικής συμφωνικής μουσικής». Σύμφωνα με τον συνθέτη, η συμφωνική μουσική, που χαρακτήρισε ως την πιο σημαντική μορφή σύνθεσης, αλλά και ταυτόχρονα την πιο δύσκολη, μπορεί να εκφράσει βαθιά νοήματα που να έχουν σχέση με την ανθρωπότητα. Πολλά είναι τα συμφωνικά έργα των σοβιετικών συνθετών που έγιναν γνωστά και παίζονται σε όλο τον κόσμο με μεγάλη επιτυχία.⁴⁷

Ο Sollertinsky, όπως και άλλοι μουσικολόγοι, θεωρούσε ότι η συμφωνία ήταν κάτι ανάλογο με τη νουβέλα που διαμορφώνει λαϊκές συνειδήσεις. «Η συμφωνία πρέπει να περιέχει

⁴⁴ Ο.π., σελ. 152-153.

⁴⁵ Ε. Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μετ. Γ. Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1983, σελ. 115.

⁴⁶ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

⁴⁷ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 60, 172.

μέγιστη, συμπτυκνωμένη, εσωτερική δύναμη, ιδεολογικό βάθος και διαύγεια στη μετάδοση του καθορισμένου ζωτικού μηνύματος» δήλωσε ο Aleksandr Ostretsov, το Φεβρουάριο του 1935.⁴⁸

Ενώ ο Solomon Volkov⁴⁹ ισχυρίστηκε ότι Shostakovich έδωσε καινούρια ζωή στη συμφωνική μουσική πολιτικοποιώντας την, ο ίδιος ο συνθέτης υποστήριξε⁵⁰ ότι δημιούργησε τη συμφωνική του μουσική, όχι από έλλειψη ελευθερίας ή από καταπίεση, αλλά από ένα μεγάλο αίσθημα ευθύνης απέναντι στο σοβιετικό λαό. Αυτό διακήρυττε δημόσια μέσα από τα άρθρα στις εφημερίδες και τα περιοδικά, αλλά και μέσα από ομιλίες του.

Η μουσική στη μετα-μπετοβενική συμφωνική παράδοση, της οποίας ο Shostakovich ήταν, ίσως, ο τελευταίος μεγάλος τεχνίτης, αποτέλεσε το μεγαλύτερο εν δυνάμει μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης που επινοήθηκε ποτέ, σχολίασε ο Taruskin.⁵¹

7.3.1. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ ΤΟΥ SHOSTAKOVICH

Ο Shostakovich αποτέλεσε, αρχικά, έναν ενθουσιώδη οπαδό της επανάστασης. Ξεκινώντας με την Πρώτη του Συμφωνία, της οποίας η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε το 1925, έγινε ο αγαπημένος συνθέτης της σοβιετικής κουλτούρας. Η Δεύτερη Συμφωνία του *Στον Οκτώβρη*, αφιερώθηκε στη μνήμη της μπολσεβίκικης επανάστασης, που ακολουθήθηκε από την *Πρώτη του Μάη* (Τρίτη Συμφωνία), η οποία τιμούσε τη διεθνή ημέρα των εργατών. Όμως, σιγά σιγά άρχισε να αναπτύσσει ένα πρωτοποριακό μουσικό ύφος, που χαρακτηρίστηκε από μουσικό μοντερνισμό και σαφή θεματικό υλικό.⁵²

Το καθαρά ορχηστρικό μέρος της Δεύτερης Συμφωνίας (1927) είναι πολύ περισσότερο ριζοσπαστικό από ότι της Τέταρτης. Στη Δεύτερη Συμφωνία ο Shostakovich ηθελημένα απομακρύνεται από όλες τις κληροδοτημένες αντιλήψεις περί συμφωνικής φόρμας. Ακόμη και ο τίτλος *Στον Οκτώβρη*, υποδηλώνει μια αλλαγή.⁵³ Γι' αυτό, εξάλλου, ο Άγγλος μουσικολόγος Gerald Abraham χαρακτηρίζει τη Δεύτερη Συμφωνία σαν ένα ACM (Ένωση για τη Σύγχρονη Μουσική) ορχηστρικό κομμάτι με ένα RAPM (Ρωσική Ένωση των Προλεταριανών Μουσικών) finale, σχολιάζοντας μ' αυτόν τον τρόπο το γεγονός ότι η συγκεκριμένη συμφωνία είχε γίνει αποδεκτή και από τα δύο μέρη.⁵⁴

⁴⁸ P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 260-261, 265.

⁴⁹ S. Volkov, *ό.π.*, σελ. 233.

⁵⁰ Βλ. Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 210-211.

⁵¹ R. Taruskin, "Who Was Shostakovich?", *The Atlantic Monthly*, February 1995, σελ. 63-72, <<http://www.geocities.com>>, (Προσπέλαση 25 Απριλίου 2008).

⁵² K. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

⁵³ H. Ottaway, "Looking Again at Shostakovich 4", *Tempo*, New Ser., No 115 (December 1975), σελ. 17-18.

⁵⁴ J. D. Huband, "Shostakovich's Fifth Symphony: A Soviet Artist's Reply...?", *Tempo*, New Ser., No 173, Soviet Issue. (June 1990), σελ. 12.

Την Πρώτη Συμφωνία του Shostakovich, χαρακτήρισε ο Eric Salzman ως μια «καρικατούρα της κλασικής συμφωνίας», ένα έργο «λιτό, βίαιο γεμάτο από σαρκασμό», ενώ στη Δεύτερη Συμφωνία του, διέκρινε έντονους και δύσκολους ρυθμούς, αλλά και πλούσιους χρωματισμούς· μετά την Πέμπτη του Συμφωνία, όμως, ακολούθησε ένα ηρωικό ύφος στα έργα του, όπως σημείωσε ο Salzman.⁵⁵

Στο επίμετρο του βιβλίου του Hanslick με τίτλο *Για το ωραίο στη μουσική*, ο μουσικολόγος Μάρκος Τσέτσος υποστήριξε ότι συμφωνίες σαν την Τρίτη του Shostakovich, εκφράζουν πιο εύκολα εξωμουσικούς σκοπούς, λόγω της έλλειψης μουσικού θέματος ή της χαλαρής θεματικότητας.⁵⁶

7.3.1.1. Η αινιγματική Τέταρτη

Τον Ιανουάριο του 1936, λίγο πριν χάσει την εύνοια του καθεστώτος εξαιτίας των δημοσιευμάτων στην *Pravda*, ο Shostakovich είχε ετοιμάσει το έδαφος για την υποδοχή της νέας του δουλειάς, κυρίως με τη βοήθεια του φίλου του Ivan Sollertinsky.⁵⁷

Τον Απρίλιο του 1936 ολοκλήρωσε την παρτιτούρα του πιάνου για την Τέταρτη Συμφωνία του και το Μάιο την ενορχήστρωση. Όμως, το Νοέμβριο, λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα της, ο Shostakovich, υπέκυψε στην επίσημη πίεση, σύμφωνα με τον David Fanning, και απέσυρε το έργο. Δημοσιεύτηκε σε φόρμα ντουέτου το 1946, λίγο πριν τη δεύτερη «αποκήρυξη» του από το καθεστώς, αλλά παίχτηκε μετά το 1961, αφού αποκαταστάθηκε ολοκληρωτικά το όνομά του, στη μετα-Στάλιν εποχή.⁵⁸

Ο Volkov υποστήριζε στο βιβλίο του *Σοστακόβιτς και Στάλιν* ότι τρεις παράγοντες συνέβαλλαν στην ακύρωση της πρεμιέρας της συμφωνίας: Οι μουσικοί δεν δέχτηκαν να παίξουν ένα «φορμαλιστικό» έργο, φοβούμενοι μην κατηγορηθούν, ο μαέστρος είχε αδιάφορη στάση και ο συνθέτης δέχτηκε «πιέσεις από ψηλά».⁵⁹

Η Τέταρτη Συμφωνία, όπως και η όπερα *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*, είχε παρουσιάσει ευδιάκριτες νεωτεριστικές κλίσεις.⁶⁰ Ο Shostakovich δήλωσε, πριν ακόμη ξεκινήσει το γράψιμο της συμφωνίας, πως αυτή θα αποτελέσει μία σύνοψη των μουσικών του πιστεύω. Μετά από την απόσυρσή της, όμως, σχολιάζοντας κάποια από τα έργα του, είχε δηλώσει δημόσια ότι η Τέταρτη Συμφωνία του ήταν αποτυχία και ότι μόνο ένα-δύο μέρη της τον ικανοποιού-

⁵⁵ E. Σάλτσμαν, *ό.π.*, σελ. 115.

⁵⁶ E. Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση-επίμετρο Μ. Τσέτσος, Έξαντας-Νήματα, Αθήνα 2003, σελ.183-184.

⁵⁷ P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 260-261.

⁵⁸ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

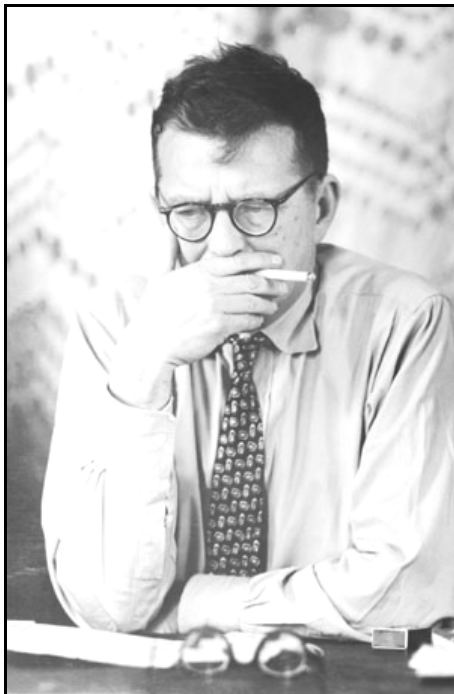
⁵⁹ S. Volkov, *Σοστακόβιτς και Στάλιν*. *ό.π.*, σελ. 198.

⁶⁰ C. Norris, “Marxism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 11 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

σαν, παρόλο που όταν δόθηκε η πρώτη της εκτέλεση, το 1961, δεν άλλαξε και δεν διόρθωσε τίποτε στο έργο.⁶¹

Τις πιο ενδιαφέρουσες δομές από όλες τις άλλες συμφωνίες παρατήρησε σ' αυτήν ο μουσικολόγος David Huband,⁶² ενώ ο Mulcahy⁶³ έγραψε πως ο Shostakovich μέσα από τη συμφωνία εξερευνούσε τη διάφωνη αντίστιξη.

Ο Shostakovich, όπως ισχυρίστηκε η Fairclough, προκαλούσε την τύχη του παραδίδοντας την Τέταρτη Συμφωνία για πρόβα και πιστεύοντας πως θα γίνει αποδεκτή. Μπορεί και να θεωρούσε ο ίδιος ότι το αδιαμόρφωτο, ακόμα, δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, θα επέτρεπε σ' αυτό το συμφωνικό του έργο, να αποτελέσει το μοντέλο της σοβιετικής περεστρόικα στη συμφωνία.⁶⁴



Ένας από τους βιογράφους του Shostakovich, ο Boris Schwarz, υποστήριξε ότι ο συνθέτης θα μπορούσε να διορθώσει την Τέταρτη Συμφωνία, σε μία προσπάθεια να εξασφαλίσει την αποδοχή της κατά τη διάρκεια της εχθρικής περιόδου ή θα μπορούσε να την καταστρέψει. Όμως, ο Shostakovich γνώριζε την αξία της, γι' αυτό, απλώς, την απέσυρε από το κοινό, μέχρι την πρεμιέρα της στις 30 Δεκεμβρίου του 1961.⁶⁵

⁶¹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 58, 224, 267.

⁶² J. D. Huband, *ό.π.*, σελ. 14.

⁶³ K. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

⁶⁴ P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 260-261.

⁶⁵ J. D. Huband, *ό.π.*, σελ. 14.

Ο μουσικολόγος Hugh Ottaway πίστευε πως η Τέταρτη, την οποία έγραψε έξι χρόνια μετά την προηγούμενη (Τρίτη), είναι η πρώτη πραγματική συμφωνία που έγραψε μετά την αποφοίτησή του. Χωρίς αμφιβολία, η δουλειά του στην Τέταρτη Συμφωνία, αποτέλεσε μία αποφασιστική, σχεδόν ηρωική προσπάθεια να πετύχει μια γνήσια συμφωνική έκφραση. Φυσικά, είναι πιθανόν, ότι το κίνητρό του ήταν η επιθυμία να δείξει στους οπαδούς της παράδοσης, ότι ένας «μοντερνιστής» μπορεί επίσης να συνθέσει ηρωικό συμφωνισμό. Ήταν ένα μεγάλο μέγεθος έργο, για να εκτελείται από πολύ μεγάλη ορχήστρα (η διάρκεια της ήταν πάνω από μια ώρα και τα όργανα ήταν ογδόντα τέσσερα (τα περισσότερα που απαιτούνται από όλες τις συμφωνίες του Shostakovich). Πιθανόν ο σκοπός του ήταν να συμφιλιώσει τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της νέας μουσικής γλώσσας, με την παραδοσιακή αντίληψη περί συμφωνίας. Αυτή η άποψη υποστηρίζεται από την ίδια τη δουλειά του συνθέτη, αλλά και από την εξέλιξή του κατά τα επόμενα χρόνια.⁶⁶

Σε αντίθεση με την Τρίτη Συμφωνία, στην Τέταρτη υπάρχει και ουσία και καλή παρουσίαση, όμως, το συμφωνικό αποτέλεσμα στη μουσική δεν έχει λογική ακολουθία. Όλα τα μέρη, δήλωσε ο Ottaway, είτε πετυχημένα είτε όχι, φώτισαν το δρόμο στη σπουδαία εξέλιξη του Shostakovich. Παρόλο το ότι υπάρχει βαθιά δομικότητα και μία γενική αντιρομαντική τάση, υπάρχει επίσης μία βαθιά ανθρώπινη έκφραση τύπου Mahler, που μόνο μονομερώς επιτυγχάνει να δώσει μορφή στον εαυτό της. Οι αντιθέσεις αυτές υπογραμμίζονται από την προσπάθεια συμφιλίωσης των δυνάμεων και των δύο τάσεων.⁶⁷

Το πρώτο concerto για βιολί αποτέλεσε ένα παράλληλο έργο με την Τέταρτη Συμφωνία. Και στα δύο έργα υπάρχουν έντονες οι συνθετικές εξερευνήσεις του Shostakovich και αυτός, ίσως, είναι ο λόγος, που η πρεμιέρα και των δύο αυτών έργων καθυστέρησε πολλά χρόνια, εξαιτίας των πολιτιστικών εκκαθαρίσεων του Στάλιν.⁶⁸

Στοιχεία και επιρροές από τη «διαφωνική» Πρώτη Συμφωνία του Ρορον, για την οποία ο Shostakovich είχε παραδεχτεί ότι ήταν ένας ένθερμος θαυμαστής της, υπάρχουν στην Τέταρτη Συμφωνία του Shostakovich. Ο Ρορον ήταν συμμαθητής του στο Ωδείο του Λένινγκραντ και επαινέθηκε πολλές φορές από τον Prokofiev και τον Glazounov.⁶⁹ Αυτές τις δύο συμφωνίες τις συνδέει μια κοινή μοίρα. Το Μάρτιο του 1935 και ενώ ακόμη ο Shostakovich συνέθετε τη δική του (Τέταρτη) ο Ρορον παρουσίασε τη συμφωνία του, η οποία αμέσως μετά την πρεμιέρα, αποσύρθηκε (ένα μήνα μετά την έγκρισή της) και ποτέ ξανά δεν παρουσιάστηκε στο κοινό, κατά τη διάρκεια ζωής του συνθέτη της. Η απόσυρση αυτής της συμφωνίας άρει την υπόθεση ότι η Τέταρτη του Shostakovich μπορεί να αποσύρθηκε εξαιτίας της coda

⁶⁶ H. Ottaway, *ό.π.*, σελ. 17-18.

⁶⁷ H. Ottaway, *ό.π.*, σελ. 24.

⁶⁸ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*,

⁶⁹ A J. Horton, “The Forgotten Avant Garde: Soviet Composers Crushed by Stalin”, *Central Europe Review*, Vol. 1, No 1, 28 June 1999. (Προσπέλαση 16 Μαρτίου 2008). <<http://www.ce-review.org>>.

που είναι γραμμένη στη Ντο Ελάσσονα, αφού η συμφωνία του Ρορον τελειώνει με μια «ε-κρηκτική και αποθεωτική» Ντο Μείζονα.⁷⁰

Στοιχεία από τη Δεύτερη Συμφωνία του Mahler (με τίτλο *The Resurrexion* που γράφηκε το 1874), εντόπισε ο Huband στην Τέταρτη Συμφωνία του Shostakovich.⁷¹ Ο Volkon στο βιβλίο του *Σοστακόβιτς και Στάλιν*,⁷² ισχυρίστηκε πως πολλές είναι οι μουσικές παραλληλίες της Τέταρτης Συμφωνίας με άλλα έργα. Το κυρίαρχο θέμα του finale, που σύμφωνα με τον Volkon, ο συνθέτης άρχισε να το γράφει μετά τις κατηγορίες της *Pravda*, το χαρακτηρίζει «μαλερικό πένθιμο εμβατήριο» γιατί προέρχεται από τη μελωδία ενός τραγουδιού από τα *Άσματα ενός οδοιπόρου* του Mahler. Το τέλος του finale έχει αναφορές από τον *Οιδίποδα Τύραννο* και από *Το πουλί της φωτιάς* του Stravinsky. Ακόμη, ο Volkon βρίσκει ομοιότητες και με το μουσικό υλικό της *Λαίδης Μάκβεθ*. Σε όλες αυτές τις παραλληλίες που τις ονόμασε ο Volkon «κρυπτική μέθοδο», ισχυρίστηκε ότι ο Shostakovich υποδηλώνει έμμεσα τον πόνο και τη λύπη που νιώθει από το σταλινικό καθεστώς και την οργή απέναντι στον ίδιο τον Στάλιν, σχηματίζοντας το μουσικό του πορτρέτο.

Ο μουσικοκριτικός Sergei Klubon είχε γράψει μετά την πρώτη εκτέλεση της συμφωνίας (το 1961) ότι: «νιώθεις διαρκώς την ένταση των πνευματικών δυνάμεων του καλλιτέχνη, την προσοχή ενός ερευνητικού μυαλού και την άσβεστη φλόγα της καρδιάς του. Και από το χείμαρρο της μουσικής που σπινθηρίζει από θέματα που δημιουργούν έντονες αντιθέσεις, από τις εικόνες, τα χρώματα και τους ρυθμούς αναδύεται η εικόνα μιας εποχής γεμάτης δραματικά γεγονότα και ξεπροβάλλει ο σύνθετος συναισθηματικός κόσμος του σημερινού ανθρώπου».⁷³

Σύμφωνα με τον μουσικοκριτικό Jeremy Eichler τα δεκαπέντε κουαρτέτα εγχόρδων του Shostakovich αποτέλεσαν ένα είδος προσωπικού ημερολογίου που απεικονίζουν τις ελπίδες και τους φόβους του, ενώ οι δεκαπέντε συμφωνίες του αποκαλύπτουν το πρόσωπο που ήθελε να φαίνεται προς τα έξω και ιδιαίτερα προς τους ανώτερους Σοβιετικούς. Η Τέταρτη Συμφωνία του, όμως, αποτελεί ένα μυστήριο γιατί, έχει μεν την ξεχωριστή γραφή των κουαρτέτων, αλλά προβάλλεται σε ένα ορχηστρικό επίπεδο, πολύ πιο ογκώδη και περίπλοκο. Αυτό μπορεί να οδήγησε στην ακύρωση της πρεμιέρας και στο θάψιμο των παρτιτούρων για αρκετά χρόνια, μέχρι το πρώτο της «ανέβασμα» το 1961. Πολλοί υποστήριξαν ότι τα έργα που έγραψε ο Shostakovich μετά την Τέταρτη Συμφωνία αποτέλεσαν μία σιωπηρή υποχώρηση και προδοσία των ιδανικών του συνθέτη.⁷⁴

⁷⁰ P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 271-272.

⁷¹ J. D. Huband, *ό.π.*, σελ. 14.

⁷² S. Volkon, *Σοστακόβιτς και Στάλιν. ό.π.*, σελ. 196-197.

⁷³ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 268.

⁷⁴ J. Eichler, *From Stalin's Russia, a buried symphony*, Boston Globe, Boston, Mass: Feb. 15 2008, pg C. 6, <<http://proquest.umi.com>>, (Προσπέλαση 6 Μαρτίου 2008).

7.3.12. Η «Συμφωνία του Σοσιαλισμού»

Ο Shostakovich, αφού τελείωσε το γράψιμο της *Λαίδη Μάκβεθ* (το 1934), συνέθεσε τη Σονάτα για Τσέλο op. 40, μία από τις πιο συντηρητικές δουλειές της πρώιμης περιόδου του. Αν και ολοκληρώθηκε περίπου ένα χρόνο πριν από την αρχική δουλειά του συνθέτη πάνω στην Τέταρτη Συμφωνία, η Σονάτα για τσέλο προετοίμασε, με πολλούς τρόπους, την Πέμπτη Συμφωνία.⁷⁵

Η πρεμιέρα της Πέμπτης Συμφωνίας του Shostakovich δόθηκε στις 21 Νοεμβρίου 1937 στη Φιλαρμονική του Λένινγκραντ με θριαμβευτική επιτυχία και από τότε και έπειτα, ήταν αυτή που εκτελέστηκε περισσότερο από όλες τις άλλες συμφωνίες του Shostakovich.⁷⁶

Πριν από την επίσημη πρεμιέρα, η συμφωνία αυτή παίχτηκε και σε μία συγκέντρωση στελεχών του κόμματος, όπως συνηθιζόταν, με μεγάλη και πάλι επιτυχία. Ο συγγραφέας Alexey Tolstoi, που ήταν «αφοσιωμένος θαυμαστής» του Shostakovich, έγραψε, μεταξύ άλλων, στην εφημερίδα *Isvestia* τα ακόλουθα: «Δοξασμένη να είναι η εποχή μας που χάρισε στον κόσμο μια τέτοια πληθώρα μεγάλων ήχων και νοημάτων! Και δόξα στο λαό μας που ανατρέφει τέτοιους καλλιτέχνες!».⁷⁷



Η Πέμπτη Συμφωνία αποτέλεσε μια εξαιρετική δημόσια επιδοκιμασία. «Ένα βουβό κλάμα αγκάλιασε το πρώτο μέρος, ενώ μια ημίωρη επευφημία επιφύλασσε το κοινό για το finale», έγραψε ο Fanning. Αποκαταστάθηκε έτσι, το όνομα του συνθέτη για μεγάλο μέρος της μάζας του σοβιετικού κοινού. Ο Shostakovich χρησιμοποίησε μια πολιτικά «σωστή» επαγγελματική γλώσσα με την ικανότητα να καλύψει με μαεστρία την αμφιθυμία που ήθελε να εκφράσει. Ακούστηκαν, βέβαια, μερικές αρνητικές κριτικές, όμως η γενική συναίνεση ήταν θετική.⁷⁸

Ο «ήρωας» αεροπόρος Gromov (που έκανε μία απευθείας πτήση στην Αμερική μέχρι και το Βόρειο Πόλο), ανέφερε πως ο η Πέμπτη Συμφωνία αντιπροσωπεύει το αληθινό πνεύμα

⁷⁵ J. D. Huband, *ό.π.*, σελ. 13.

⁷⁶ *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, επιμ. έκδ. S. Sadie, τ. 17, MacMillan Press Limited, Νέα Υόρκη 1980, σελ. 267.

⁷⁷ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 73.

⁷⁸ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

του Shostakovich για τις συμφωνίες και ότι το κοινό σε όλη τη διάρκεια της συμφωνίας, διατηρήθηκε σε μία κατάσταση χαρούμενης έντασης.⁷⁹

Οι κριτικοί, που τελικά επευφήμησαν τη συμφωνία, δε γνώριζαν την Τέταρτη Συμφωνία του συνθέτη (επειδή την είχε αποσύρει ο ίδιος πριν παιχτεί), και ήταν προδιαθετειμένοι στο να την υποτιμήσουν ως «παραχώρηση» στην πολιτική πίεση, μετά τα όσα είχαν συμβεί με την όπερα *Λαίδη Μάκβεθ*. Αλλά, εξετάζοντάς την αναδρομικά, μπορεί να ειπωθεί ότι ο Shostakovich δεν έκανε καμία σημαντική παραχώρηση οποιουδήποτε είδους, εκτός, ίσως, από το πομπώδες Finale, που τελείωνε και στην ομώνυμη μείζονα κλίμακα. Αν ο συνθέτης ήθελε πραγματικά να κάνει παραχωρήσεις θα έγραφε μια συμφωνία με τους όρους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μία προγραμματική ή ποιητική συμφωνία. Αλλά επέλεξε να γράψει μια σύνθεση στην οποία, απλά, απέφυγε κάποιες από τις υπερβολές που «χάλασαν» την Τέταρτη Συμφωνία· πέτυχε, δηλαδή, να φτιάξει μία νέα συμφωνία, βελτιωμένη για τα δικά του πρότυπα. Επέστρεψε στην παραδοσιακή φόρμα των τεσσάρων μερών (ενώ η Τέταρτη είχε τρία μέρη) για μία φυσιολογικού μεγέθους ορχήστρα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι μια συμφωνία δεν είναι βιώσιμη, αν δεν έχει μια σταθερή δομή. Το αρμονικό ιδίωμα είναι λιγότερο αυστηρό, περισσότερο τονικό, το θεματικό υλικό πιο προσιτό, ακόμη και το κάθε μέτρο αποτυπώνει την προσωπική του σφραγίδα. Ο συλλογισμός, το χιούμορ και η μεγαλοπρέπεια του συνθέτη αναμιγνύονται με την τέλεια ισορροπία και την αυτοεκπλήρωση.⁸⁰

Στην περίπτωση της Πέμπτης Συμφωνίας δίνεται, από τους μουσικολόγους, ιδιαίτερη έμφαση στο κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο. Είναι δυνατόν, όμως, οι προσπάθειες να συνδεθεί το συνθετικό στυλ του συνθέτη με τα προβλήματα του σοβιετικού καθεστώτος, να επισκίασαν τα μουσικά θέματα; Η Πέμπτη Συμφωνία θεωρήθηκε από πολλούς μουσικοϊστορικούς μια απολογητική μουσική απάντηση στην επίθεση της *Pravda* στην όπερα *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*, δεν παρουσιάζει, όμως, τόσο δραματική αλλαγή στο μουσικό της στυλ, όπως πιστευόταν.⁸¹ Δεν είναι ένα έργο που έχει συλληφθεί με μία διάθεση συμβιβασμού και απολογίας προς το σταλινικό καθεστώς, υποστήριξε και ο Headington, αλλά αντίθετα υπερέχει σε έντονα συναισθήματα.⁸²



Ο Shostakovich
το 1937.

Η Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich αποτελεί ένα έργο δημιουργικής επιβίωσης και αναγέννησης, ακούγοντας ιδιαίτερα τη φωνητική γραμμή του finale, έγραψε ο D. Fanning.⁸³ Ο Volkov χαρακτήρισε τη μουσική του finale συνταρακτική, αλλά ταυτόχρονα αμφίθυμη,

⁷⁹ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 240.

⁸⁰ *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, *ό.π.*, σελ. 267.

⁸¹ J. D. Huband, *ό.π.*, σελ. 11.

⁸² C. Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής. Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, μετ. Μ. Δραγούμης, τ. Β' Από τον Γερμανικό Ρομαντισμό κι εφεξής, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1993, σελ. 167-177, 214.

⁸³ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

στην οποία βλέπει όχι έναν ειλικρινή ενθουσιασμό, αλλά την αντανάκλαση των καταστροφικών συνθηκών της δεκαετίας του 1930, μέσα από «μαστορικά», έξυπνα «καρφιά» και υπαινιγμούς, για το αυταρχικό καθεστώς του Στάλιν. Όπως και στην Τέταρτη, βρίσκει και σ' αυτήν (ο Volkov) κρυμμένες αναφορές σε έργα του Berlioz και του Strauss, αλλά και στο έργο *Boris Godounov* των Pouskin-Mussorgsky, που τα θέματά τους είχαν σχέση με την πορεία προς τον τόπο εκτέλεσης και την ελπίδα σωτηρίας. Την Πέμπτη Συμφωνία ο Volkov ονόμασε «συμφωνία-μυθιστόρημα» γεμάτη υπόγειους ψυχολογικούς και πολιτικούς υπαινιγμούς.⁸⁴

Ο μουσικολόγος P. Griffiths υποστήριξε, όμως, πως αν και ο Shostakovich, όπως και ο Prokofiev διέθετε την τυπική νεοκλασική ροπή προς τον εκλεκτικισμό, αποθαρρύνθηκε από την επίσημη πολιτική της Ρωσίας και έτσι, μετά από ιδεολογική πίεση, χρησιμοποίησε στην Πέμπτη Συμφωνία έναν συνδυασμό των στυλ του Tchaikovsky και του Mahler.⁸⁵

Στην πρεμιέρα της συμφωνίας που δόθηκε στη Μόσχα το 1938 από την Κρατική Ορχήστρα, κάτω από τον τίτλο της, υπήρχε ο υπότιτλος «Η δημιουργική απάντηση ενός σοβιετικού συνθέτη στη δίκαιη κριτική» που είχε γράψει κάποιος δημοσιογράφος, αλλά που ο Shostakovich παρότι, πιθανόν, δεν συμφωνούσε, δεν έκανε κάτι για να τον αφαιρέσει, ίσως, για να μην προκαλέσει τους κυβερνώντες.⁸⁶

Στην εναρκτήρια κίνηση της Πέμπτης Συμφωνίας χρησιμοποιείται η τεχνική της ορχηστρικής ομοφωνίας, όταν, δηλαδή, η ορχήστρα παίζει το θεματικό υλικό σε οκτάβες. Έτσι δημιουργείται μία ξαφνική αντίθεση στο διπλό κανόνα της εξέλιξης, δημιουργώντας ένα από τα πιο μνημειώδη περάσματα στο συμφωνικό ρεπερτόριο.⁸⁷

Μοντέλο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού θεωρήθηκε από πολλούς μουσικοκριτικούς η Πέμπτη Συμφωνία, η οποία επανατοποθέτησε τον Shostakovich ως τον πιο αντιπροσωπευτικό συνθέτη της γενιάς του στη Σοβιετική Ένωση, παρόλο που το περισσότερο μέρος της σύνθεσης παρουσιάζει αντίθεση στο ύφος και στο στυλ, με αυτό που οι σοβιετικές αρχές πίστευαν ότι θα πρέπει να είναι μια συμφωνία. Η ιδανική συμφωνία αυτής της περιόδου, σύμφωνα με τις σοβιετικές αρχές, θα έπρεπε να περιέχει φολκλορική μουσική και εθνικιστικές ιδέες που, όμως, λείπουν από την Πέμπτη και ο ηρωισμός επίσης, θεωρείται ένα ιδανικό. Ίσως, η αρχική επιτυχία της, υποστήριξε ο Huband, πηγάζει από αυτό που ονομάζεται ηρωικό φινάλε (που εκτελούνταν από τους μαέστρους πιο γρήγορα απ' ό,τι ήταν γραμμένο από τον συνθέτη). Η Πέμπτη Συμφωνία επιδεικνύει τη συμφιλίωση της καλλιτεχνικής ελευθερίας με την παραδοσιακή μορφή και περιεχόμενο. Η επίθεση της *Pravda* στη *Λαίδη Μάκβεθ* δεν ανάγκασε τον συνθέτη να επαναξιολογήσει τη φύση της μουσικής του γλώσσας. Η επίδραση αυτού στην Πέμπτη Συμφωνία θεωρήθηκε πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι ήταν πραγματικά. Πρέπει να τη θεω-

⁸⁴ S. Volkov, *Σοστακόβιτς και Στάλιν. ό.π.*, σελ. 208-210.

⁸⁵ Π. Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, μετ. Μ. Κώστιου, εκδ. Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος & Σια Ο.Ε., Αθήνα 1993, σελ. 147.

⁸⁶ E. Wilson *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber and Faber, London 1994, σελ. 126.

⁸⁷ J. D. Huband, *ό.π.*, σελ. 12.

ρήσουμε όχι μόνο σαν αντίδραση στην επίσημη κριτική, αλλά και σαν αποτέλεσμα της μουσικής του εξέλιξης.⁸⁸

Ο ίδιος ο Shostakovich, χαρακτήρισε την Πέμπτη του Συμφωνία «λυρική-ηρωική» με μια αισιόδοξη στάση, η οποία διαφαίνεται μετά από μια σειρά τραγικών συγκρούσεων και εσωτερικής και διανοητικής πάλης. Πρόθεση του συνθέτη, όπως έγραψε, ήταν να αναγνωρίσει ο σοβιετικός ακροατής την αλλαγή της πορείας του στη μουσική, σε μια κατεύθυνση με μεγαλύτερη διαύγεια και περισσότερη απλότητα. Το Finale, για τον ίδιο, είναι η απάντηση στα ερωτήματα που τέθηκαν στα τρία προηγούμενα μέρη: ο άνθρωπος, που αποτελεί την κεντρική ιδέα της συμφωνίας, μέσα σε ένα χαρούμενο και αισιόδοξο κλίμα, λυτρώνεται από όσα είχε υποφέρει, αλλά και από την ένταση των τριών άλλων μερών. Στο σχολιασμό συναδέλφων σχετικά με το ότι η συμφωνία αποτελεί αυτοβιογραφικό έργο, ο συνθέτης απάντησε πως όλα του τα έργα έχουν αυτοβιογραφικά στοιχεία και δήλωσε «εκείνο το έργο που ο δημιουργός του είναι άορατος, είναι βαρετό και φτωχό».⁸⁹

Ο Taruskin αποκάλυψε την Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich «μία πλούσια κωδικοποιημένη φράση της οποίας η σημασία δεν μπορεί ποτέ να κατανοηθεί ή να παραφραστεί με καθορισμένο τρόπο».⁹⁰

Από την πλευρά της συνθετικής εμπειρίας, βλέποντάς την σε ευρύτερα πλαίσια έμπνευσης, ο θετικισμός που μεταφέρει η Τέταρτη στην Πέμπτη είναι πολύ έντονος. Ακριβώς επειδή, ο σκοπός του ήταν γνήσια συμφωνικός, ο Shostakovich αντιμετώπισε ένα βασικό πρόβλημα. Επειδή ο μοντερνισμός ήταν φορέας αφηρημένων εννοιών, οι επιζητούμενες σύντομες εκρήξεις και η απουσία οργανικής ολότητας δεν θα μπορούσαν να συμπορευτούν. Αυτό που χρειάζονταν ήταν περισσότερο μια βασική επαναξιολόγηση, μια αλλαγή στην εμφάνιση. Γι' αυτό, στην πραγματικότητα, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το ανθρώπινο στοιχείο, καθώς επίσης και η μουσικότητα. Για όλα αυτά το δρόμο είχε ανοίξει η Τέταρτη. Η σύγκριση των δύο αυτών συμφωνιών, ειδικά στις εξωτερικές τους κινήσεις, όσον αφορά τις ιδέες, την αντιμετώπισή τους και την ποιότητα της παρουσίασης τους είναι πολύ ελκυστική. Η Πέμπτη ξεκίνησε να γράφεται τέσσερις μόλις μήνες μετά από την απόφαση να αποσύρει την Τέταρτη και συμπληρώθηκε μέσα σε μόλις τρεις μήνες.⁹¹

Πιστεύω πως η Πέμπτη Συμφωνία αποτελεί την πιο σημαντική και κρίσιμη καμπή στην καλλιτεχνική παραγωγή του Shostakovich και είναι, πιθανόν, το κομμάτι που σχολιάστηκε περισσότερο από όλα και με τόσο αντιφατικές κρίσεις στην παγκόσμια ιστορία της μουσικής.

⁸⁸ J. D. Huband, «ό.π.», σελ. 15-16.

⁸⁹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, ό.π., σελ. 73, 91.

⁹⁰ R. Taruskin, ό.π.

⁹¹ H. Ottaway, ό.π., σελ. 24.

8

ΜΙΑ ΑΜΦΙΛΕΓΟΜΕΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΙΔΙΟΦΥΙΑ

8.1. Ο Shostakovich σχολιάζει

8.1.1. ΤΟ «ΧΡΕΟΣ» ΤΩΝ ΣΟΒΙΕΤΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Με αφορμή την ίδρυση της Ένωσης Συνθετών του Λένινγκραντ, ο Shostakovich υποστήριξε ότι πρέπει να ενθαρρυνθούν οι συνθέτες για τη δημιουργία μεγάλου μεγέθους έργων, όπως η συμφωνία και η όπερα, να ασχοληθούν και με «ξεχασμένα» έργα για διάφορα σόλο όργανα και να απαλλαγούν από την επιβολή των λαϊκών τραγουδιών, στρεφόμενοι σε νέες μουσικές μορφές.¹ Όμως, λίγα χρόνια αργότερα θα αλλάξει τις δημόσιες απόψεις του περί λαϊκών τραγουδιών και νεωτερισμών, προφανώς από την πίεση που δεχόταν από το καθεστώς. Και γενικά, θα αλλάξει τις θέσεις που εξέφραζε δημόσια για τις νέες δημιουργίες των σοβιετικών συνθετών.

Για να βρουν οι σοβιετικοί συνθέτες το προσωπικό τους μουσικό ιδίωμα, πρέπει, σύμφωνα με τον Shostakovich, να μελετήσουν, αλλά και να αφομοιώσουν την ευρωπαϊκή κλασική κληρονομιά τους, όπως εξάλλου και όλοι οι γνωστοί συνθέτες γνώριζαν την παγκόσμια μουσική.²

Ο Shostakovich πίστευε πως η σοβιετική μουσική πρέπει να είναι παθιασμένη και έντονη και να περιέχει πάντα ουσιώδεις ιδέες και ειλικρινή νοήματα και κατέκρινε



¹ Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 34-35.

² Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *ό.π.*, σελ. 79-80.

τα έργα που δεν προκαλούσαν καμιά εντύπωση στους ακροατές, χαρακτηρίζοντάς τα αδιάφορα, ακόμη και επικίνδυνα. Τα σοβιετικά έργα, «πρέπει» να συγκινούν και να γοητεύουν το λαό, αφήνοντας μουσική εντύπωση στη μνήμη του, ακόμη κι αν έχουν αδυναμίες και λάθη. Έτσι, δικαιολόγησε και πάλι το ρόλο της προκαταρκτικής ακρόασης, στην οποία τα έργα ελέγχονταν πριν παιχτούν δημόσια και απορρίπτονταν τα ανούσια και αδιάφορα, που δεν είχαν να προσφέρουν τίποτε στο σοβιετικό λαό.³

Αναφερόμενος στην προγραμματική σοβιετική μουσική, υποστήριξε πως αυτή έχει να κάνει με το ιδεολογικό περιεχόμενο των έργων και τη σχέση τους με τη σοσιαλιστική πραγματικότητα. Δεν είναι η μουσική που έχει κάποιον πρόλογο του συνθέτη ή έναν περιγραφικό τίτλο, αλλά που την διαπερνάει μία εσωτερική ιδέα που εκφράζεται με αντίστοιχες μουσικές εικόνες. Έτσι, θα μπορεί ο συνθέτης να έχει άμεση επαφή με τους ακροατές του δια μέσου των εικόνων που του δίνει, οι οποίες πρέπει να είναι κατανοητές και οικείες. Όπως έγραψε «εξισώνω το πρόγραμμα με το περιεχόμενο».⁴

Σε άρθρο του, το 1953, υποστήριξε πως και οι σοβιετικοί συνθέτες είχαν ιερό καθήκον να δημιουργούν έργα που να εκφράζουν το δημιουργικό σθένος και την πνευματική ομορφιά του λαού, όπως και το Κομμουνιστικό Κόμμα φροντίζει για τα ζητήματα της λογοτεχνίας, της τέχνης και της ιδεολογικής διαπαιδαγώγησης των εργαζομένων. Έτσι, οι συνθέτες πρέπει να γράφουν έργα ειλικρινά, βαθιά στο περιεχόμενο και όμορφα στη φόρμα.⁵

Το έργο των σοβιετικών συνθετών, χαρακτήρισε ο Shostakovich, ως υπέροχο λειτουργήμα γιατί στοχεύει στην απεικόνιση μιας ζωντανής εικόνας της εποχής τους. Οι συνθέτες δημιουργούν έργα με βαθύ περιεχόμενο επειδή αισθάνονται πολίτες της Σοβιετικής Ένωσης και κληρονόμοι των μεγάλων παραδόσεων της και όχι γιατί εξαναγκάζονται να το κάνουν, είχε δηλώσει ο Shostakovich ως απάντηση σε ξένους δημοσιογράφους.⁶

8.1.2. Η ΔΙΚΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗ



Μετά την επιτυχία της πρεμιέρας της πρώτης του συμφωνίας και τον «εξαιρετο ήχο» που τον «γέμισε θάρρος και ελπίδα», στην αρχή, δηλαδή, της καριέρας του, ο Shostakovich είχε δηλώσει ότι αν εξασφαλίσει την επιβίωσή του, θα αφιερώσει τη ζωή του στη μουσική. Δέκα χρόνια αργότερα ισχυρίστηκε πάλι, πως νιώθει καλά μόνο όταν είναι «πνιγμένος στη δουλειά». Αφού παιζόταν επανειλημμένα η Πέμπτη Συμφωνία πάντα με επιτυχία, ο συνθέτης εξέφρασε τη «λαχτάρα» του να συνεχίσει να

³ Ο.π., σελ. 132-133.

⁴ Ο.π., σελ. 166.

⁵ Ο.π., σελ. 179-180.

⁶ Ο.π., σελ. 262, 264.

συνθέτει έργα που να εμπνέουν στους ανθρώπους θάρρος, χαρά και αγωνιστικό πνεύμα. Εξάλλου, έγραφε για τους ανθρώπους, όπως δήλωσε σε άλλο άρθρο του, γι' αυτό έπρεπε η γλώσσα του να είναι προσιτή, ώστε να τον καταλαβαίνουν.⁷

Με όλα αυτά που εξέφραζε περί απλής γλώσσας και ανθρωπιάς στη μουσική, ίσως, ήθελε να δικαιολογήσει τη στροφή που πήρε η συνθετική του δημιουργία, μετά την Τέταρτη Συμφωνία που αποσύρθηκε πριν παιχτεί δημόσια· το ηρωικό και πομπώδες ύφος, την απόλυτη τονικότητα, το «μπετοβενικό» στυλ στη συμφωνία και την απομάκρυνση από τα νεωτεριστικά στοιχεία που ακολουθούσαν την εποχή αυτή, κατά πλειοψηφία, άλλοι συνθέτες, σε άλλες χώρες της Ευρώπης.

Όπως παραδέχτηκε αργότερα, (1956), δέχτηκε επιρροές στα έργα του από τον «λάτρη της ακραίας μοντερνιστικής τέχνης» Boris Asafyev (στα μέσα της δεκαετίας του 1920) –ο οποίος με τη σειρά του θαύμαζε τον Stravinsky, τον Schoenberg, τον Krenek και τους συνθέτες της Ομάδας των Έξι από τη Γαλλία–, αλλά και από το στενό του φίλο Ivan Sollertinsky, από τον οποίο μνήθηκε στη μελέτη συνθετών, όπως ο Brahms, ο Mahler και ο Bruckner.⁸

Απαντώντας μέσα από την εφημερίδα *Νέοι Καιροί*,⁹ σε μία κριτική που του έγινε από έναν Αμερικανό δημοσιογράφο, ο οποίος τον κατηγόρησε ότι δεν μπορούσε να δημιουργήσει στη Σοβιετική Ένωση, γιατί οι κριτικές του Κόμματος στάθηκαν εμπόδιο στην καλλιτεχνική του ανάπτυξη, ο Shostakovich δήλωσε ειρωνικά ότι είχε απόλυτη ελευθερία από... την υποταγή στους εκατομμυριούχους, από τις δωροδοκίες, και από τους αστούς εκδότες· εννοώντας και παραπέμποντας στις δεσμεύσεις που είχαν οι Αμερικανοί συνθέτες. Στη συνέχεια δήλωσε πως οι Σοβιετικοί έχουν απόλυτη πνευματική ελευθερία που κατακτήθηκε από το λαό και υψηλό αίσθημα ευθύνης απέναντι στο λαό. Αξίωσε από τον Αμερικανό-κριτή του έργου του, αλλά και από όλους τους δυτικούς, να μην κρίνουν τα έργα των Σοβιετικών με πνεύμα αντισοβιετισμού και με εικασίες αμφίβολων πολιτικών αντιλήψεων.



⁷ Ο.π., σελ. 15, 47, 92.

⁸ Ο.π., σελ. 221.

⁹ Ο.π., σελ. 209-211.



Στο τρίτο μέρος της 10^{ης} συμφωνίας του, αλλά και σε άλλα μεταγενέστερα έργα, εμφανίζεται ανοικτά το προσωπικό μουσικό μονόγραμμα του Shostakovich (η μουσική του η υπογραφή) D-S-C-H (νότες Ρε, Μι ύφεση, Ντο και Σι – D-Eb-C-H).¹⁰

8.1.3. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΙ

Στην εφημερίδα *Sovietskaya Muzika*, το Νοέμβριο του 1952, λίγους μήνες μετά το θάνατο του Στάλιν, ο Shostakovich εξέφρασε μια ευχή, που νομίζω πως αποτελεί ένα «άνοιγμα» στις δημόσια εκφρασμένες απόψεις του σχετικά με τις μορφές, αλλά και τις κατευθύνσεις της σύνθεσης: «Η ζωή, βάζοντας συνεχώς μπροστά μας νέα ιδεολογικά καθήκοντα, απαιτεί από μας να είμαστε ικανοί να καινοτομούμε στον τρόπο με τον οποίο θίγουμε τα σύγχρονα θέματα. Με την παθητική αναπαραγωγή τυποποιημένων σχημάτων δε θα δημιουργήσουμε τις καινούργιες ζωντανές μουσικές εικόνες που περιμένει από εμάς το σοβιετικό κοινό».¹¹

Το 1956 τόνισε πως πρέπει να επεκταθεί το εύρος των σκέψεων, των αισθημάτων και των χρωματισμών των σοβιετικών συνθετών, αντίθετα από τις απόψεις των δογματικών της μουσικής, που ήταν καχύποπτοι απέναντι σε κάθε είδους εμπλουτισμό. Οι σοβιετικοί ακροατές, υποστήριξε, θα συνεχίσουν να συγκινούνται και από μια νέα μουσική που θα αντανακλά την πνευματική υπόσταση των δημιουργών. Οι οδηγίες του Συνδικάτου Συνθετών πέτυχαν το σκοπό τους, σύμφωνα με τον Shostakovich και οδήγησαν στην τελειοποίηση της μεθόδου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στις μουσικές συνθέσεις. Εκείνο, όμως, που δεν φρόντισαν, ήταν η ανάπτυξη της ατομικότητας και των προσωπικών χαρακτηριστικών του κάθε συνθέτη, υποστήριξε ο Shostakovich.¹²

Οι τολμηρές καινοτομίες, σε αντίθεση με το «παπαγάλισμα» παραδεκτών κανόνων, βοήθουν τους συνθέτες να λύσουν πολλά προβλήματα στη σύγχρονη μουσική, έγραψε, μεταξύ άλλων, το 1957. Και χαρακτήρισε δογματικούς αυτούς που χωρίς να εξετάσουν την πολυμορφία κάποιου έργου καταλήγουν σε πρωτόγονες απόψεις, στο όνομα της μαρξιστικής-λενινιστικής αισθητικής. Στο άρθρο αυτό έγραψε μια συνηθισμένη του φράση: «...το σημαντικό καθήκον της μουσικής είναι να υπηρετεί το λαό...», αλλά αυτή τη φορά τη συμπλήρωσε: «...και τις μεγάλες προοδευτικές ιδέες της εποχής μας». «Ο πρωτογονισμός είναι εχθρός

¹⁰ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹¹ *Ο.π.*, σελ. 174.

¹² *Ο.π.*, σελ. 214, 235.

της τέχνης», υποστήριξε το 1958, γι' αυτό οι συνθέτες πρέπει να ψάχνουν καινούριους δρόμους για να εκφράσουν τις σκέψεις του λαού και την καθημερινότητά του.¹³

Τα χαρακτηριστικά των αναζητήσεων των σοβιετικών συνθετών, όπως έγραψε ο Shostakovich το 1961 (αλλά και το 1962), ήταν οι ρεαλιστικοί νεωτερισμοί, η αναζήτηση νέων μεθόδων για να εκφράσουν «τη νέα» συνείδηση του λαού, η φυσικότητα και η εκδήλωση των συναισθημάτων. «Πρέπει να συνεχίσουμε να καινοτομούμε», αποφάνθηκε ο συνθέτης, «προσέχοντας οι νέες εξελίξεις να είναι εσωτερικά συνδεδεμένες με τις εθνικές ρεαλιστικές μας παραδόσεις». Τα νέα έργα που θα δημιουργηθούν θα εκφράζουν τα κατορθώματα και τις ελπίδες των ηρώων της «σημερινής» ζωής. Για να καθρεφτίζουν τα εκφραστικά μέσα τις νέες προοδευτικές όψεις της ζωής, «πρέπει να είναι πιο ζωντανά και αποτελεσματικά από τα προηγούμενα». Εξάλλου, σε άλλο μεταγενέστερο άρθρο του, έγραψε ότι η λέξη αναζήτηση είναι συνώνυμη με τη λέξη δημιουργία.¹⁴

Με το σύγχρονο εθνικό στυλ, ασχολήθηκε το 1961, θεωρώντας το ως το μεγαλύτερο πρόβλημα της σοβιετικής μουσικής: επειδή είναι σύνθετο και εξελίσσεται συνέχεια, αφού αλλάζουν συνεχώς και τα χαρακτηριστικά του. Οι σταθερές ιδέες, όμως, που, όπως υποστήριζε ο Shostakovich, έπρεπε να το φωτίζουν, είναι ο Λένιν, το Κόμμα και ο λαός.¹⁵

Όσον αφορά τα στοιχεία του σειραϊκού ή του αλεατορικού συστήματος, πίστευε ότι μπορούν να χρησιμοποιούνται από τους συνθέτες, αρκεί αυτό να γίνεται με μέτρο. Εξάλλου, όπως ανέφερε, και στα έργα του Mozart και του Beethoven υπάρχουν στοιχεία σειραϊκής τεχνικής, ενώ, σίγουρα, οι συνθέτες αυτοί δεν γνώριζαν τις καινοτομίες και τη θεωρία του Schoenberg. Σε κάποιο βαθμό, δήλωσε, είναι σωστό και για τη μουσική το ρητό «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα».¹⁶

Δύο χρόνια πριν από το θάνατό του, ο Shostakovich παραδέχτηκε πως χρησιμοποίησε στα έργα του στοιχεία δωδεκαφθογγικής μουσικής, υποστηρίζοντας πως οι συνθέτες για να εκφράσουν το δημιουργικό τους έργο, μπορούν να χρησιμοποιήσουν οποιοδήποτε μουσικό μέσο επιθυμούν. Κακό είναι μόνο όταν χρησιμοποιούν σε ένα ολόκληρο έργο, μία και μόνη τεχνική.¹⁷

Στην τελευταία συλλογή της Laurel Fay (η οποία δημοσίευσε διάφορες συλλογές άρθρων και εγγράφων για τον Shostakovich) περιλαμβάνεται αρχαιακό υλικό με γράμματα του Shostakovich προς στον Στάλιν, προς τη μητέρα του και άλλα έγγραφα που αφορούσαν την

¹³ *Ο.π.*, σελ. 231, 240, 248.

¹⁴ *Ο.π.*, σελ. 270, 280, 285, 412.

¹⁵ *Ο.π.*, σελ. 275-277.

¹⁶ *Ο.π.*, σελ. 350.

¹⁷ *Ο.π.*, σελ. 387.

παραμονή του συνθέτη στις Η.Π.Α. Σε κάποια από αυτά αποδεικνύεται η σχέση του Shostakovich με τη νεότερη γενιά των συνθετών και το δωδεκάφθογγο.¹⁸

8.2. Μετα-Κριτική

Ο Shostakovich σχολιάστηκε πάρα πολύ όσο ήταν στη ζωή, αλλά ακόμη περισσότερο μετά το θάνατό του. Στους μουσικολογικούς κύκλους της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, αλλά και της Δύσης, ήταν ένα από τα κύρια θέματα. Τώρα, όμως, τα πράγματα φαίνονται διαφορετικά και κρίνονται συνολικά, γιατί είναι ένα κεφάλαιο που έχει κλείσει. Δεν περιμένουμε κανένα άλλο έργο του που, ίσως, θα μπορούσε να φωτίσει διαφορετικά τα προηγούμενα.

Τα δέκα χρόνια μεταξύ του θριάμβου της πρώτης του συμφωνίας (1925) και της πρώτης πτώσης του από την επίσημη επιείκεια, ο Shostakovich ακολούθησε διαφορετικό δρόμο από τα μετέπειτα χρόνια. Το αρχικό του ένστικτο ήταν να βάλει στις συνθέσεις του μερικές μοντέρνες και πρωτοποριακές ιδέες, που εισήχθησαν από τη Δύση, αλλά η ανάγκη του για χρήματα, με τα οποία έπρεπε να στηρίξει και τη χήρα μητέρα του, του υπαγόρευσαν την τροπή που πήρε στη φύση των έργων του.¹⁹

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε, επειδή υπάρχουν ελάχιστες αποδείξεις, για το βαθμό που επηρεάστηκε ο Shostakovich από τη σοβιετική πολιτιστική πολιτική, ειδικά πριν το 1936-1937. Είναι αποδεδειγμένη η νεωτεριστική και επαναστατική του φύση που διέπνεε τη νεότητά του. Αμέσως μόλις αποφοίτησε από την τάξη σύνθεσης του Steinberg, «γύρισε την πλάτη του», όχι μόνο στο Ωδείο, αλλά και στην πρώτη του συμφωνία επειδή του φάνηκαν φορείς μιας συντηρητικής παράδοσης. Μετά την αποφοίτησή του, ήταν πρωτοπόρος στο κίνημα του ρωσικού μοντερνισμού και επηρεάστηκε από την επαφή που είχε με τους νέους «young workers theater» του Λένινγκραντ. Ο πρώτος βιογράφος του, Ivan Martynov, παρατήρησε ότι πολλές από τις καινοτομίες του στη δεκαετία του 1920 είναι απόρροια των νέων τάσεων στο χώρο της υποκριτικής και ειδικά στην κίνηση και στη χειρονομία.²⁰

Στην αρχή της σταδιοδρομίας του εξέφρασε την πεποίθηση ότι η σάτιρα και το χιούμορ είναι οι φυσικές μορφές έκφρασης για έναν σοβιετικό συνθέτη. Σ' αυτό το ύφος έγραψε την πρώτη του όπερα *Η Μύτη*, στην οποία, μάλιστα, χρησιμοποιεί μεγάλες εβδομες και άλλα ι-διόρρυθμα χαρακτηριστικά, που υπάρχουν κατά κόρον στη μουσική του Ρώσου «μοντερνιστή» Nicolai Roslavetz. Δηλαδή, και η μουσική γλώσσα του Shostakovich, στα πρώιμα έργα του, αποτελεί πρότυπο του μοντερνισμού.²¹ Η υιοθέτηση τεχνικών της ρωσικής avant-garde της δεκαετίας του 1920 στα πρώτα του έργα, αποτελεί μια εξομοίωση μεταξύ της επίσημης

¹⁸ P. Fairclough, "Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies", *Music & Letters*, Vol. 86, No 3, (2005), σελ. 452-460.

¹⁹ D. Fanning, *ό.π.*

²⁰ H. Ottaway, "Looking Again at Shostakovich 4", *Tempo*, New Ser., No 115 (December 1975), σελ. 16-17.

²¹ N. Slonimsky, "The Changing Style of Soviet Music", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 3, No 3, (Autumn 1950), σελ. 241.

υφολογικής προσταγής και της επιθυμίας του να υπονομεύσει τα πρότυπα των κανόνων που επέβαλλε το σταλινικό καθεστώς.²²

Από τη δεύτερη κιόλας συμφωνία του, υπήρχε μια έντονη αντιπαράθεση μεταξύ της σύγχρονης, προοδευτικής μουσικής και των τραγουδιών για τις μάζες, ένα φαινόμενο γνωστό στους Σοβιετικούς ως «δύο Shostakoviches». Ο πραγματικός Shostakovich είναι μια δυσδιάκριτη έννοια συμπεριλαμβανομένων και των δύο μορφών, επομένως δεν μπορεί να αντιπροσωπεύσει μια ομοιομορφία στο ύφος και μια μονόπλευρη ιδεολογία. Ο «επίσημος» Shostakovich έπρεπε να ικανοποιεί τις προσδοκίες του καθεστώτος. Η διχοτομία μεταξύ των δύο μουσικών προσωπικοτήτων του συνθέτη αυξήθηκε εμφανώς μετά το 1936.²³ Έτσι, από το 1937 το συνθετικό του έργο πήρε δύο διαφορετικές πορείες εξέλιξης. Η μία ήταν αυτή που αντικατόπτριζε το πολιτικό κλίμα της εποχής, ενώ η άλλη ωρίμαζε σταθερά και γινόταν σταδιακά προοδευτική. Η δεύτερη, που καθρεφτιζόταν στη μουσική δωματίου του, ξεκίνησε μετά τους πρώτους καλλιτεχνικούς διωγμούς και συνεχίστηκε μέχρι το θάνατό του. Σ' αυτήν αποκαλύπτεται το βάθος της ψυχής του και της καλλιτεχνικής του ζωής.²⁴

Στα έργα δωματίου, αλλά και στα σολιστικά του έργα, που έγραψε μετά το διάταγμα του Zhdanov, εντοπίζεται η καλύτερη μουσική του, σύμφωνα με τον Mulcahy. Είναι μικρότερα σε μέγεθος έργα, από ότι οι συμφωνίες, αλλά πολύ πιο εκλεπτυσμένα και με περισσότερο συναίσθημα.²⁵

Η μουσική του Shostakovich προσέφερε μία «συναισθηματική βαλβίδα ασφαλείας» την περίοδο του «Μεγάλου Τρόμου» που ζούσαν οι Σοβιετικοί, για την οποία για δεκαετίες δεν μπορούσαν ούτε να γράψουν, αλλά ούτε ακόμη και να συζητήσουν.²⁶

Ο Nikolas Slonimsky έγραψε το 1950 ότι «η μουσική βιογραφία του Shostakovich είναι ένας τέλειος καθρέφτης των μεταβαλλόμενων πολιτικών στη σοβιετική μουσική».²⁷

Ο ίδιος ο Shostakovich, πολλές φορές απαντούσε θετικά στις ερωτήσεις των δυτικών δημοσιογράφων για το αν οι επικρίσεις του κόμματος του έκαναν καλό. Βέβαια, όπως είχε πει στο φίλο του Rostropovich, το 1962, μετά από μια συνέντευξη τύπου στο Εδιμβούργο «δεν γνωρίζουν ότι δεν πρέπει να μου κάνουν τέτοιες ερωτήσεις; Τι μπορούσα να πω;».²⁸

Ο γιος του, Maxim, όμως, σε μία συνέντευξη που έδωσε στην εφημερίδα *Το Βήμα* με αφορμή την επέτειο των εκατό χρόνων από τη γέννηση του πατέρα του, δήλωσε γι' αυτόν

²² C. Norris, "Marxism", *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 11 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

²³ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

²⁴ K. V. Mulcahy, "Official Culture and Cultural Repression: The Case of Dmitri Shostakovich", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No 3, (Autumn 1984), σελ. 69-83.

²⁵ K. V. Mulcahy, *ό.π.*, σελ. 69-83.

²⁶ D. Fanning, "Shostakovich Studies, 1. Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich", *Cambridge University Press*, (Προσπέλαση 18 Μαρτίου 2008), <<http://cambridge.org>>, σελ. 3.

²⁷ N. Slonimsky, *ό.π.*, σελ. 240.

²⁸ V. Ashkenazy, "Papa, what if the hang you for this?" *Financial Times*, London, Aug. 5 2000, (Προσπέλαση 6 Μαρτίου 2008), <<http://proquest.umi.com>>, σελ. 8.

πως: «παρά την καταπίεση που αισθανόταν ως την ημέρα που πέθανε, επίδραση του καθεστώτος στο έργο του δεν υπήρξε. Είχε τα δικά του κριτήρια...».²⁹



Ο Shostakovich με το γιο του Maxim

8.2.1. ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ

Ο Shostakovich γενικά δέχτηκε επιρροές και από τη γερμανική, αλλά και από τη γαλλική τέχνη που γνώριζε καλά. Τα πρώτα του έργα ήταν επηρεασμένα από την αντιστικτική μορφή του Krenek και του Hindemith. Η «σκληρότητα» των δύο Σονάτων για πιάνο, καθώς και του τρίτου του Κοντσέρτου (για πιάνο) οφείλεται στον Prokofiev, ενώ τα λυρικά ιντερλούδια θυμίζουν Skryabin. Η Δεύτερη Συμφωνία του, που αρχικά ονομάστηκε *Συμφωνικό Αφιέρωμα στον Οκτώβρη* αποτελεί, ουσιαστικά, ένα ορατόριο μιας μόνο κίνησης. Είναι γνωστή για το «μιασματικό» ξεκίνημά της, με τις προφητικές πολυρρυθμίες της Λιγκετιανής μικροπολυφωνίας του 1960. Οι επιρροές από το *Wozzeck* του Berg είναι εμφανείς. Τα βαλς, τα μαρς, οι πόλκες και τα γκαλόπ είναι επηρεασμένα από τον Offenbach, που «γνώρισε» ο συνθέτης μετά από ενθάρρυνση του φίλου του Ivan Sollertinsky, αλλά και από άλλους συνθέτες οπερετών όπως ο Tchaikovsky, ο Lehár και ο Johann Strauss. Τα έργα του για μπαλέτο στηρίζονται σε μεγάλο ποσοστό σε μια αντιστικτική δομή, που συνδυάζει Hindemith και Stravinsky, ενώ η σατυρική έναρξη στην όπερα *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ* «θυμίζει» Tchaikovsky. Σε πολλά από τα συμφωνικά του έργα (από την Τέταρτη Συμφωνία και μετά), δέχτηκε επιρροές από τον Mahler, που ήταν ένας από τους αγαπημένους του συνθέτες. Τα 24 πρελούδια για πιάνο που συνθέσε μεταξύ του 1932 και του 1933 ακολουθούν τις «προσταγές» του Chopin, σχετικά με τις διασκευασμένες ανιούσες κινήσεις στον κύκλο των πεμπτών, του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου, ενώ το ύφος τους μιμείται το συγκριτικά συγκρατημένο τρόπο του Prokofiev, από το έργο του, *Visions Fugitives*. Από τον Prokofiev δέχτηκε επιρροές και στο κοντσέρτο του για πιάνο, το οποίο διακρίνεται για το θεατρικό του στοιχείο, πο-

²⁹ Μ. Σοστακόβιτς, «Η καταπίεση οδήγησε τον πατέρα μου στον θάνατο...», *Το Βήμαonline*, Κυριακή 24 Σεπτεμβρίου 2006, αρ. φ. 14873, (Προσπέλαση 28 Δεκεμβρίου 2007), <<http://tovima.dolnet.gr>>.

λύ περισσότερο από τα παρόμοια στοιχεία που βρίσκονται στα σκηινικά έργα του Shostakovich.³⁰

8.2.2. ΤΑ «ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΑ» ΕΡΓΑ ΤΟΥ SHOSTAKOVICH

Στις ακραίες στάσεις του συνθέτη συμπεριλαμβάνονται τα έργα: η ενορχήστρωση της *Διεθνούς* που υιοθέτησε η Σοβιετική Ένωση ως εθνικό ύμνο μεταξύ του 1917 και του 1944, οι διασκευές που έκανε τον καιρό του πολέμου, της μουσικής για μπαλέτο *Επίσημος Μάρτιος για Στρατιωτική Μπάντα*, οι διασκευές ρωσικών, αγγλικών, αμερικανικών και ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών, η πατριωτική έμφαση που έδωσε στα χορωδιακά του έργα (από τα οποία κανένα δεν έχει επιβιώσει στο χορωδιακό ρεπερτόριο) και η μουσική του για δώδεκα, περίπου, ταινίες που τον βοήθησαν να δημιουργήσει το υλικό για το μέρος της Δέκατης Συμφωνίας *Η Πτώση του Βερολίνου*.³¹

Τα άλλα έργα, στα οποία ήταν εμφανείς οι κρυφές του σκέψεις, ήταν τα *Τέσσερις Ρομάντζες σε Ποίηση Pushkin*, ορ. 46 και *Έξι Ρομάντζες σε Στίχους Άγγλων Ποιητών*, ορ. 62, οι δύο ολοκληρωμένες του όπερες *Η Μύτη* και *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*, για τις οποίες ο Shostakovich είχε τη δικαιολογία ότι το αντισοβιετικό τους περιεχόμενο αναφέρονταν είτε στη Τσαρική Ρωσία, είτε στον εξωτερικό εχθρό της χώρας που ήταν η κεφαλαιοκρατία και ο φασισμός. Τα ίδια ίσχυαν και για τον κύκλο τραγουδιών *Από την Εβραϊκή Λαϊκή Ποίηση*, για το δεύτερο Πιάνο Τρίο, για το τέταρτο κουαρτέτο και για το πρώτο κοντσέρτο για βιολί, τα οποία η μουσική τους γλώσσα είναι διαποτισμένη με μια εκφραστική ασάφεια που χαρακτηρίστηκε από διάφορες τροπικές αλλαγές (όπως ελαττωμένες δεύτερες και αυξημένες τέταρτες).³²

8.2.3. ΕΝΤΥΠΟΣ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

Μετά το θάνατό του Shostakovich, οι κριτικές που γράφτηκαν για το έργο του είναι διφορούμενες. Στην *Pravda*, δημοσιεύτηκε ένα άρθρο, που υπέγραφαν ογδόντα πέντε μέλη του πολιτικού και μουσικού elite της χώρας στο οποίο τον χαρακτήριζαν ως έναν αληθινό γιο του Κομμουνιστικού Κόμματος, ένα σημαντικό κρατικό στέλεχος, έναν πολίτη-καλλιτέχνη που αφιέρωσε τη ζωή του για την ανάπτυξη της σοβιετικής μουσικής και εξέφραζε τα ιδανικά του σοβιετικού ανθρωπισμού και διεθνισμού και της ειρήνης και φιλίας των λαών.³³

Οι *Times* του Λονδίνου τον χαρακτήρισαν ως «αφοσιωμένο οπαδό στον Κομμουνισμό και τη Σοβιετική Δύναμη, ενώ οι *New York Times* αναφέρθηκαν σ' αυτόν ως έναν ταγμένο Κομμουνιστή που δέχτηκε μερικές φορές σκληρή ιδεολογική κριτική. Αντίθετα, σε βιβλία μεταναστών, όπως του Yury Jelagin και του Yury Olkhovskh που αναφέρονται στα χρόνια του 1950, εμφανίζεται ως θύμα της τακτικής του Ψυχρού Πολέμου.³⁴

³⁰ Ε. Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μετ. Γ. Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1983, σελ. 115.

³¹ D. Fanning, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", *ό.π.*

³² *Ο.π.*

³³ *Ο.π.*

³⁴ *Ο.π.*

Σε ένα άρθρο στην εφημερίδα *Το Βήμα*, με την αφορμή της συμπλήρωσης εκατό χρόνων από τη γέννηση του συνθέτη, η μουσικοκριτικός Ίσμα Τουλάτου αναρωτιέται αν τελικά ο Shostakovich ήταν απολογητής του σοβιετικού καθεστώτος ή τραγικό θύμα του. Σημειώνει πως αφού ο ίδιος έζησε τα γεγονότα της Οκτωβριανής Επανάστασης, η Συμφωνία του *Στον Οκτώβρη* μπορεί να μην ήταν απλώς μία «ωδή στο θρίαμβο των μπολσεβίκων αλλά ένα μνημόσυνο στα θύματά τους».³⁵

Για πολλά χρόνια, σοβαροί μελετητές της Δύσης, δεν ασχολήθηκαν με τον Shostakovich, χαρακτηρίζοντάς τον ως ανίσχυρο να αντισταχθεί στο καθεστώς της «ανωτέρας βίας». Μια ρεαλιστικότερη αξιολόγηση, σύμφωνα με τον Fanning, υπήρξε από τον Solomon Volkon το 1979, όταν εκδόθηκε το βιβλίο *Μαρτυρία, Τα Απομνημονεύματα του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, Όπως εξιστορούνται και εκδίδονται από τον Σόλομον Βολκώφ*, ο οποίος παρουσίασε μια εικόνα βαθιάς δυσαρέσκειας από τον Shostakovich για το κομμουνιστικό σύστημα, που ξεκινάει από τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Το βιβλίο, όμως, αυτό αποτέλεσε πηγή διαμάχης γιατί βασίστηκε, κυρίως, σε άρθρα και ομιλίες του ίδιου του συνθέτη, όπως ισχυρίστηκε ο Volkon, αλλά δεν είναι διευκρινισμένο αν όντως αυτά που αναφέρει είναι κείμενα του Shostakovich. Η οικογένεια, οι φίλοι και οι συνάδελφοι του συνθέτη, είχαν αμφιβολίες για την αυθεντικότητα του βιβλίου και την ακρίβεια των απόψεων που περιέχει, παρότι κάποιοι άσκησαν θετική κριτική. Οι διαμάχες αυτές, για το ποια ήταν η σχέση του Shostakovich με το κομμουνιστικό καθεστώς, ανέδειξαν ένα μεγάλο μουσικολογικό πρόβλημα στα τέλη του 20^{ου} αιώνα.³⁶

Ο μουσικοκριτικός Geoffrey Norris σε μία κριτική για τη *Μαρτυρία* του Volkon το χαρακτήρισε ως ένα πεσιμιστικό υβρεογράφημα του Shostakovich απέναντι σε όλους και όλα. Δια στόματος Volkon φέρεται ο Shostakovich να καυτηριάζει όχι μόνο τη δουλειά σύγχρονων συναδέλφων του, αλλά ακόμα και την εξωτερική τους εμφάνιση. Έξι συνθέτες σύγχρονοι του Shostakovich (Basner, Vaynberg, Karayev, Levitin, Tishchenko και Karen Khachaturian) με γράμμα τους στην εφημερίδα *Literaturnaya Gazeta* δήλωσαν ότι «γνωρίζοντας το καταπληκτικό τακτ και την ευγένεια του Dmitri Dmitriyevich είναι αδύνατον ακόμη και να φανταστούμε ότι είναι ο συγγραφέας όλων αυτών των αγενών παρατηρήσεων και των περιγραφών, που καταρρακώνουν μεγάλους συνθέτες, μουσικούς και συγγραφείς (Σοβιετικούς και ξένους), από τις οποίες είναι γεμάτο το βιβλίο».³⁷

Και η Fairclough αμφιβάλει για την πιστότητα των πηγών του Volkon που παρουσιάζει στο βιβλίο του *Μαρτυρία*, γιατί ο συγγραφέας δεν έχει εμφανίσει ποτέ καμία από τις χειρόγραφες σημειώσεις του Shostakovich που ισχυρίζεται πως έχει. Εξάλλου, οι περισσότεροι ε-

³⁵ I. M. Τουλάτου, «Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, Απολογητής ή θύμα του Στάλιν;», *Το Βήμαonline*, Κυριακή 24 Σεπτεμβρίου 2006, αρ. φ. 14873, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.tovima.gr>>.

³⁶ D. Fanning, “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *ό.π.*

³⁷ G. Norris, “Bitter Memories, The Shostakovich testimony”, *The Musical Times*, Vol. 121, No 1646, (April 1980), σελ. 241-243.

πιστήμονες που ασχολούνται με τον συνθέτη και τη ζωή του, αναγνωρίζουν για βιογράφο του την Laurel Fay και όχι τον Solomon Volkov.³⁸



Αριστερά, ο Shostakovich με τον φίλο του τσελίστα Mstislav Rostropovich, ενώ δεξιά με τον Rostropovich και τη σύζυγό του, soprano, Galina Vishnevskaya, και τον βιολονίστα David Oistrakh.

8.3.2.1. Τι πίστευε ο Ρώσος πιανίστας Ashkenasy

Ο Ρώσος δεξιотέχνης πιανίστας Vladimir Ashkenasy, υποστήριζε πως οι δυτικοί μουσικολόγοι δεν μπορούν να καταλάβουν ότι η ανάγκη για επιβίωση των Ρώσων καλλιτεχνών στη Σοβιετική Ένωση, ανάγκασε και τον Shostakovich να προστατέψει τον εαυτό του. Ο Shostakovich ενεργώντας ηρωικά, είπε με τη μουσική αυτό που δεν θα μπορούσε να αρθρώσει με λέξεις, όχι μόνο για να επιβιώσει, αλλά και για να κληροδοτήσει στο μέλλον μία μουσική γεμάτη ένταση και πνευματική πεμπτουσία. Μετουσίωσε στη μουσική του την προσωπική του εμπειρία, στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης και γι' αυτό, διατείνεται ο Ashkenasy, «πρέπει να είμαστε ευγνώμονες».³⁹

Ο Ashkenasy δεν συμφωνεί με τους δυτικούς που πιστεύουν ότι ο Shostakovich ήταν ο πιστός γιος του σοβιετικού καθεστώτος. Τα πρώτα χρόνια της ζωής του, δεν μπορούσε να αντιταχθεί στην προλεταριανή ιδεολογία, για να μπορέσει να λειτουργήσει ως συνθέτης και να ανταπεξέλθει στις προσωπικές του ανάγκες, γι' αυτό συνέθεσε, το 1927, τη Συμφωνία *Στον Οκτώβρη* και το 1930 τη Συμφωνία *Πρώτη Μαΐου*. Και μετά την Πέμπτη του Συμφωνία απέπτυξε ένα ιδιαίτερο σύστημα σύνθεσης, γράφοντας έργα για το επίσημο κράτος στα οποία, όμως, εξέφραζε και την εσωτερική του ύπαρξη. Άδικα υπάρχει η δυτική άποψη ότι ο Shostakovich ήταν ένας κομφορμιστής συνθέτης υποταγμένος στο καθεστώς και πρόθυμος να υπηρετήσει τις αρχές του. Ο Ashkenasy αναρωτιέται γιατί τότε ο Shostakovich συνέθεσε, το

³⁸ P. Fairclough, *ό.π.*, σελ. 452-460.

³⁹ V. Ashkenazy, *ό.π.*, σελ. 8.

1948, τον κύκλο τραγουδιών *Από την εβραϊκή λαϊκή ποίηση*, μία περίοδο έντονου αντισημιτισμού; Και απαντάει πως ήταν ο μόνος τρόπος για να υποστηρίξει δημόσια την καταπίεση, με τη χρησιμοποίηση του λαϊκού κειμένου.⁴⁰

Μιλάει, ακόμη, για τα δύσκολα χρόνια στη Σοβιετική Ένωση, που ακόμη και τη δεκαετία του '60 και του '70 έπρεπε να προσέχουν την κάθε τους κίνηση και λέξη που θα κάνουν ή θα πούνε γιατί δεν είχαν το δικαίωμα ούτε να προσφύγουν στη δικαιοσύνη.⁴¹



Ο τάφος του Shostakovich στη Μόσχα.

Διακρίνεται χαραγμένο το προσωπικό του μουσικό μονόγραμμα, D-S-C-H (Ρε-Μιβ-Ντο-Σι)

⁴⁰ *Ο.π.*, σελ. 8.

⁴¹ *Ο.π.*, σελ. 8.

Όλα τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, όπως εξάλλου και το σοβιετικό, θεωρούσαν πολύ σημαντική τη δημιουργία της τέχνης, γι' αυτό, πιστεύω, δεν μπορούσαν να την αφήσουν να έχει μια τυχαία ανάπτυξη σε «τυχαία» χέρια. Η τέχνη για τους Σοβιετικούς ήταν πολύ σπουδαία για να αφεθεί στις δημιουργικές ενέργειες των καλλιτεχνών ή στις αισθητικές προτιμήσεις του κοινού. Οι συνθέτες της Σοβιετικής Ένωσης, εξαναγκασμένοι να υπηρετήσουν τις αρχές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, είχαν έναν άμεσο κοινωνικό ρόλο: να παρουσιάσουν, μέσα από τη μουσική τους, την κοινωνική ανάπλαση, εμπνεόμενοι από το περιβάλλον που ζούσαν και από τους αγώνες της χώρας τους για την εγκαθίδρυση του κομμουνισμού.

Αναζητώντας απαντήσεις σε όλα τα ερωτήματα που τέθηκαν στο σύνολο της μελέτης μου καταλήγω στο συμπέρασμα ότι ο Shostakovich ήταν ένας καλλιτέχνης, ο οποίος λειτούργησε σε ένα καθεστώς που τον ανέδειξε μεν, τον χρησιμοποίησε δε. Έτσι, μελετώντας τη δημιουργική του αναζήτηση στη συνθετική μουσική του δράση, υπήρξαν περίοδοι που προσαρμόστηκε στις ανάγκες της εξουσίας, η οποία ήταν πολύ εξαρτημένη από τη μουσική δημιουργία και που την χρησιμοποιούσε, ακόμη και για προπαγανδιστικούς λόγους, από το φόβο που έχει η κάθε εξουσία για να μην χάσει τη δύναμή της. Οι εξουσίες πάντα φοβούνται την πρωτοπορία και την προοδευτικότητα, γιατί αποτελούν κίνδυνο για την ανατροπή τους.

Η συνθετική δημιουργικότητα του Shostakovich, χωρίς την εξάρτηση της σοσιαλιστικής κοινωνίας θα τον πήγαινε, πιθανόν, σε πολύ διαφορετικούς συνθετικούς δρόμους, τους οποίους δεν μπορούμε ούτε καν να φανταστούμε.

Ο Shostakovich στα έργα του είχε πάντα μια κεντρική ιδέα, μια φιλοσοφική αντίληψη, που συνήθως ήταν ουμανιστική. Γιατί, όπως πίστευε, δεν μπορούσε να στηριχτεί ένα έργο χωρίς να έχει ένα «δυνατό» και εκφραστικό περιεχόμενο, το οποίο ταυτόχρονα να εξωτερικεύεται, ώστε να γίνεται κατανοητό και από τους απλούς συνανθρώπους του.

Κρίθηκε, αλλά και κατακρίθηκε πολλές φορές, δεχόμενος θετικές, αλλά και αρνητικές κριτικές για τα έργα του, καλοπροαίρετες, αλλά και κακοπροαίρετες. Και ο ίδιος έγραψε κρίσεις για έργα συμπατριωτών του, αλλά και άλλων γνωστών συνθετών. Οι κριτικές του αυτές, είχαν πάντα καλή πρόθεση και ήταν βασισμένες στα «αντικειμενικά κριτήρια», όπως είχε υποστηρίξει. Και, όπως ο ίδιος πίστευε είναι σημαντικό για τους καλλιτέχνες να παίρνουν θέση. Πολλές φορές έκανε αυτοκριτική στο έργο του, αλλά και συμφωνούσε σε κρίσεις για αδυναμίες σε κάποιες από τις συνθέσεις του, δείχνοντας ιδιαίτερη μετριοφροσύνη.

Αρθρογραφούσε σε εφημερίδες και περιοδικά της χώρας του, για τη σοβιετική μουσική, τη σχέση του με το καθεστώς, την αγάπη του για την πατρίδα, τη μουσική δημιουργία στη Σοβιετική Ένωση, κάνοντας σχόλια για τα έργα του, αλλά και κριτικές για συναυλίες και έργα άλλων συνθετών. Όμως, φαίνεται ξεκάθαρα η ιδεολογική διαφορά αυτών των άρθρων κατά τη διάρκεια των ετών. Έτσι, ενώ την εποχή του «Μεγάλου Τρόμου» αναφέρεται συνέχεια στις ομιλίες και στα άρθρα του, για τη διαύγεια και την εκφραστικότητα που πρέπει να έχει η μουσική μέσα από τους αρμονικούς ήχους, όταν απευθύνεται στους ανθρώπους και στα ιδεώδη του κομμουνισμού, τη μετά-Στάλιν εποχή, εκφράζεται πιο ελεύθερα, μιλάει για τις νέες φόρμες και τεχνικές και προτρέπει τους συνθέτες να ασχοληθούν με αυτές· να μην αναπαράγουν παθητικά τα τυποποιημένα σχήματα, αλλά να εμπνευστούν και από άλλα νέα και πρωτότυπα, όπως όριζαν, εξάλλου, και οι νέες ιδεολογικές τάσεις της εποχής. Εξάλλου, υποστηρίζει ότι και μέσα από την πρωτοτυπία μπορεί να εκφραστούν τα μεγάλα σοβιετικά ιδεώδη, η εθνική κουλτούρα και τα συναισθήματα των σοβιετικών πολιτών· μέσα από μια νέα «εικονογράφηση» στη μουσική γλώσσα.

Μετά από τις δύο αποκηρύξεις και κατηγορίες για φορμαλισμό, στα χρόνια μεταξύ του 1930 και του 1950, ο Shostakovich δεν εκδιώχτηκε και δεν εξορίστηκε από το καθεστώς, όπως άλλοι καλλιτέχνες την ίδια περίοδο, αλλά κατάφερε να απολάβει μια εθνική και διεθνή αναγνώριση μέσα από μια πλούσια κληρονομιά ιδιαίτερα εμπνευσμένων έργων. Ίσως επειδή το σοβιετικό καθεστώς είχε ανάγκη τον συνθέτη για προπαγανδιστικούς λόγους και για να συμβάλλει στην πολιτιστική άνθηση που επεδίωκαν για το «μεγάλο» σοβιετικό έθνος, πράγμα που έπραξε ο ίδιος με το πλούσιο συμφωνικό του ρεπερτόριο.

Άραγε, λόγω των πολιτικών συνθηκών, λειτούργησε συμβιβαστικά επειδή διαφορετικά θα μπορούσε να αμφισβητηθεί; Ίσως, εντέλει, οι καλλιτέχνες εκφραζόταν όπως επιθυμούσαν οι ίδιοι, ξεγελώντας το ίδιο το σύστημα της εξουσίας, που «απαιτούσε» συγκεκριμένες, εξαναγκαστικές, εκφραστικές συνθέσεις, στα δύσκολα εκείνα χρόνια της επιβίωσης;

Ο Shostakovich συμβιβάστηκε με το κόμμα τουλάχιστον δημόσια. Έγραψε συμφωνίες πάνω σε εγκεκριμένα θέματα, έγραψε άρθρα και έδωσε ομιλίες στις οποίες υποστήριξε τις πολιτικές του κόμματος, υπηρέτησε σε διεθνείς αντιπροσωπείες και δέχτηκε κυβερνητικές τιμές, ενώ έγραψε και μια ωδή για το πρόγραμμα αναδάσωσης του Στάλιν. Όλα αυτά μπορεί, φαινομενικά, να αποδεικνύουν την ολοκληρωτική υποταγή του στο καθεστώς.

Πολλοί καλλιτέχνες συμμορφώθηκαν για να επιβιώσουν, προσθέτοντας στα έργα τους πατριωτικά θέματα ή εγκεκριμένα φολκλωρικά στοιχεία και μεγάλη δόση αισιοδοξίας. Κάποιοι άλλοι κλείστηκαν στον εαυτό τους και προσπαθούσαν να εκφραστούν μέσω του προσωπικού τους ύφους, χρησιμοποιώντας μη πολιτικά θέματα. Ο Shostakovich, πιστεύω, πως έκανε και τα δύο. Μερικές από τις συμφωνίες του, ειδικά η Πέμπτη, η Έβδομη, η Ενδέκατη και η Δωδέκατη, ήταν συνθέσεις που δημιουργήθηκαν σύμφωνα με τις απαιτήσεις της επίσημης «γραμμής».

Γιατί, όμως, παρά τις συνεχόμενες απειλές, επέζησε από τους αντιφορμαλιστικούς διωγμούς του Στάλιν; Δεν θα μπορούσε, βέβαια, να ξεγελάσει το καθεστώς με αντικαθεστωτική μουσική, αφού οι απαιτήσεις του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ήταν ρητές και ξεκάθαρες και γινόταν εύκολα διακριτές στα καλλιτεχνικά έργα. Ο Shostakovich συμμορφώθηκε σ' αυτές τις απαιτήσεις. Γι' αυτό, εξάλλου, πιστεύω ότι απέσυρε την Τέταρτη Συμφωνία. Δεν θα μάθουμε ποτέ τι θα είχε συμβεί αν δεν είχε υποκύψει.

Αναγκάστηκε να συνθέσει την επίσημη συμφωνική μουσική με σκοπό να «αγοράσει» λίγη επαγγελματική ελευθερία. Θα μπορούσα να πω πως ο Shostakovich χρησιμοποίησε το καθεστώς και όχι το καθεστώς τον Shostakovich. Αναγκάστηκε να συμβιβαστεί και γι' αυτό συνέχισε να συνθέτει. Εδώ, πιστεύω, πως η κατάλληλη λέξη είναι προσαρμογή και όχι συμβιβασμός. Προσαρμόστηκε στις απαιτήσεις του καθεστώτος για να συνεχίσει να δημιουργεί, συντηρώντας την καλλιτεχνική του ιδιοφυία. Πώς θα είχε αναπτυχθεί η μουσική του αν είχε συνεχίσει το μονοπάτι που ξεκίνησε με την Τέταρτη Συμφωνία; Από τι αλήθεια στέρησε τον κόσμο της μουσικής ακολουθώντας το συγκεκριμένο δρόμο που πήρε; Από την άλλη μεριά, τι θα γινόταν αν δεν είχε προσαρμοστεί και δεν είχε συνθέσει την μεγαλειώδη Πέμπτη Συμφωνία; Ποια θα ήταν η συνθετική του πορεία αν δεν είχε δεχθεί τις πρώτες κατηγορίες για τη Λαϊδή Μάκβεθ; Ποτέ δεν θα το μάθουμε.

Πιστεύω, πάντως, πως ο συνθέτης Shostakovich, συμβιβάστηκε με το καθεστώς για έναν και μοναδικό λόγο· τον ρωσικό λαό που τόσο θαύμαζε και αγαπούσε. Αλλά, ο άνθρωπος Shostakovich με το επαναστατικό πνεύμα, δεν συμβιβάστηκε ποτέ. Απλώς, προσαρμόστηκε κατά καιρούς, στις αξιώσεις του σταλινικού κομμουνιστικού κόμματος κι αυτό το έκανε για να μπορέσει να συνεχίσει το μεγάλο του όραμα και λειτούργημα: τη μουσική Δημιουργία. Έτσι, μπορώ να πω, πως ο Shostakovich χρησιμοποίησε το καθεστώς αξιοποιώντας στο έπακρο τις δυνατότητες που του πρόσφερε.

Αναζητώντας τις απαντήσεις στο ερώτημα της στράτευσης του Shostakovich, θα πρέπει να πιστέψουμε ότι, λίγο πολύ, όλοι στρατεύονται στις ανάγκες της κοινωνίας που ζούνε. Η εξάρτηση, όμως, της συνθετικής δημιουργίας, από τις ανάγκες ενός πολιτικού καθεστώτος, οριοθετεί περισσότερο την έννοια της στράτευσης, όπως και το ολοκληρωτικό καθεστώς που ζούσε ο Shostakovich χρησιμοποιούσε τη στράτευση σε όλες τις πτυχές της κοινωνικής ζωής. Αλήθεια, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι δεν είναι εξαρτημένος μέσα στον κοινωνικό περίγυρο που ζει, από οποιαδήποτε μορφή εξουσίας, η οποία μπορεί να μην έχει την απόλυτη έννοια της στράτευσης, αλλά σίγουρα έχει της εξάρτησης;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, T. W., *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, μετ. Θ. Λουπασάκης, Γ. Σαγκριώτης, Φ. Τερζάκης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997.
- Ashkenazy, V., *Papa, what if the hang you for this?* Financial Times, London, Aug. 5 2000, (Προσπέλαση 6 Μαρτίου 2008), <<http://proquest.umi.com/>>.
- Ατταλί Ζ., (Z. Attali), *Θόρυβοι, Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσική*, μετ. Ν. Ανδριτσάνου, επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1991.
- Beardsley, M. C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989.
- Berstein, S., Milza, P., *Ιστορία της Ευρώπης. Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, Τόμος 3³, μετ. Μ. Κοκολάκης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Βήχος, Π., *Συνέντευξη του Ιάνη Ξενάκη, Επαναστατική Μαρξιστική Επιθεώρηση* Νο 13, 1978, (Προσπέλαση 15 Μαΐου 2008), <<http://clubs.pathfinder.gr/logiamusic>>.
- Βολκώφ, Σ., *Μαρτυρία, Τα Απομνημονεύματα του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς*, μετ. Ε. Χατζηδήμου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1982.
- Bowie, A., “Philosophy of music, III: Aesthetics, 1750-2000, The 20th century: artists”, *Grove music online*. Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 28 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Butir, L.M., Georgievna Danko, L., “Sollertinsky, Ivan Ivanovich”, *Grove music online*. Ed. L. Macy (Προσπέλαση 13 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Campbell, S., “Criticism: II. History to 1945, 5. Russia”, *Grove music online*. Ed. L. Macy (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Capra, M., “Criticism: II. History to 1945, 4. Italy”, *Grove music online*. Ed. L. Macy (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

- Γεράσιμος, Θ., *Η Ελευθερία της τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.
- Γκερ, Λ., *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μετ. Κ. Κορομπίλη, εκδ. Εκρεμμές, Αθήνα 2005.
- Γκρίφιθς, Π., *Μοντέρνα Μουσική*, μετ. Μ. Κώστιου, εκδ. Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος & Σια Ο.Ε., Αθήνα 1993.
- Demuth, N., “Music in the U.S.S.R.”, *The Musical Times*, Vol. 78, No 1132 (June 1937).
- Dennis, F., Powell, J., “Futurism”, *Grove music online*. Ed. L. Macy (Προσπέλαση 29 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Eichler, J., “From Stalin’s Russia, a buried symphony”, *Boston Globe*, Boston, Mass: Feb. 15 2008, pg C. 6, <<http://proquest.umi.com>>, (Προσπέλαση 6 Μαρτίου 2008).
- Ellis, K., “Criticism: II. History to 1945, 2. France and Belgium”, *Grove music online*. Ed. L. Macy (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Fairclough, P., “Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies”, *Music & Letters*, Vol. 86, No 3 (2005).
- Fairclough, P., “The ‘Perestroika’ of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935”, *Music & Letters*, Vol. 83 No 2, May 2002.
- Fanning, D. “Shostakovich Studies, 1. Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich”, *Cambridge University Press*, (Προσπέλαση 18 Μαρτίου 2008), <<http://cambridge.org>>.
- Fanning, D., “Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Frolova-Walker, M., “Russian Federation: 3. Art music 1860-1917”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Hanslick, E., *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση-επίμετρο Μ. Τσέτσος, Έξαντας-Νήματα, Αθήνα 2003.
- Headington, C., *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, μετ. Μ. Δραγούμης, τ. Β΄ Από τον Γερμανικό Ρομαντισμό κι εφεξής, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1993.

- Ηλιάδη, Α. Κ., *Σχόλια και παρατηρήσεις για την εποχή και το φαινόμενο του Ναζισμού*, (Προσπέλαση 9 Απριλίου 2008), <<http://www.e-telescope.gr/>>.
- Horton, A. J., “The Forgotten Avant Garde: Soviet Composers Crushed by Stalin”, *Central Europe Review*, Vol. 1, No 1, 28 June 1999. (Προσπέλαση 16 Μαρτίου 2008), <<http://www.ce-review.org>>.
- Huband, J. D., “Shostakovich’s Fifth Symphony: A Soviet Artist’s Reply...?”, *Tempo*, New Ser., No 173, Soviet Issue, (June 1990).
- Ιστορία του Νεότερου και του Σύγχρονου Κόσμου* (από το 1815 έως σήμερα)¹, ΥΠΕΠΘ, Ο-ΕΔΒ, Αθήνα 2007.
- Ιωάννου, Δ., *Η Τέχνη σήμερα ως λόγος εξουσίας, Ψυχαναλυτισμός και ελευθερία, Πέρα από τα ερείπια της Μυθοπλασίας*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1985.
- Keldysh, G., “Soviet Music Today”, *Tempo*, New Ser., No 32 (Summer 1954).
- Kennedy, M., *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, τ. Γ΄, μετ. Μ. Φιλίππου, Η. Διαμαντούρου, Α. Παντελούς, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα 1993.
- Κόκκινος, Γ., Ράπτης, Κ., Αλεξάκη, Ε., Καζάκος, Α., *Τέχνη και Εξουσία*, Επιμέλεια Γ. Κόκκινος <<http://www.ekebi.gr/>>.
- Κολιόπουλος, Ι. Σ., *Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945, Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, η΄ ανατύπωση, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2001.
- Κόπλαντ, Α., *Μουσική και Φαντασία*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980.
- Kovnatskaya, L., “Shostakovich and the LASM”, *Tempo*, New Ser., No 206, Power, Religion... And Music. (September 1998).
- Krenek, E., “Music and Social Crisis”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 3, No 9/10, *Arti in a Post War World* (1944).
- Λάβδας, Κ., *Ευρωπαϊκά Ιδεολογικά Ρεύματα κατά το β΄ μισό του 20ού Αιώνα και τη Μετασοβιετική Περίοδο. Δημιουργία και Εξέλιξη των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002.
- Μαρίνος, Χ., «‘Εκφυλισμένη τέχνη’ και Τρίτο Ράιχ», *Η Καθημερινή*, Κυριακή 9 Ιανουαρίου 2005, (Προσπέλαση 9 Απριλίου 2008), <<http://www.kathimerini.gr>>.

- Maus, F. E., “Criticism: I. General issues”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Μείζον Ελληνικό Λεξικό, Ηλεκτρονική Έκδοση, Τεγόπουλος-Φυτράκης.
- Mitchell, D., “A State of Emergency”, *Tempo*, New Series No 37 (Autumn 1955).
- Moller, L. E., “Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda”, *Music Educators Journal*, Vol. 67, No 3 (November 1980).
- Μπαλτάς, Α., *Δύο μαέστροι συζητούν με αφορμή τον Σοστακόβιτς, Βύρων Φιδετζής - Άλκης Μπαλτάς*, Συνέντευξη στον Πάρι Κωνσταντινίδη. (Πρόσπελαση 5 Ιανουαρίου 2008), <<http://features.classicalmusic.gr/>>.
- Μπλάκινγκ, Τζ., *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας, μετ. Μ. Γρηγορίου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981.
- Mulcahy, K. V., “Official Culture and Cultural Repression: The Case of Dmitri Shostakovich”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No 3, (Autumn 1984).
- Neff, K., *Ιστορία της Μουσικής, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φ. Ανωγειανάκη*, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985².
- Noble, J., “Criticism, opera”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Norris, C., “Formalism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 8 Ιανουαρίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>
- Norris, C., “Marxism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 11 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Norris, C., “Socialist Realism”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 8 Ιανουαρίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Norris, G., “Bitter Memories, The Shostakovich testimony”, *The Musical Times*, Vol. 121, No 1646, (April 1980).
- Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, *Για τον ίδιο και την εποχή του*, μετ. Ν. Σαραντάκος, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985.
- Ottaway, H., “Looking Again at Shostakovich 4”, *Tempo*, New Ser., No 115 (December 1975).

- Ράπτης, Κ., *Γενική Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β΄, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2000.
- Rothstein, E., “Criticism: III. Since 1945”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Σάλτσμαν, Ε., *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μετ. Γ. Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1983.
- Scaife, N., “Criticism: II. History to 1945, 3. Britain”, *Grove music online*. Ed. L. Macy (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Shehan, P. K., “Music Critic”, *Music Educators Journal*, Vol. 69, No 2, (October 1982).
- Σκαλκώτας, Ν., «Η μουσικοκριτική», *Μουσική Ζωή*, τεύχος 6, 31 Μαρτίου 1931.
- Slonimsky, N., “The Changing Style of Soviet Music”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 3, No 3, (Autumn 1950).
- Σοστακόβιτς, Μ. «Η καταπίεση οδήγησε τον πατέρα μου στον θάνατο...», *Το Βημαonline*, Κυριακή 24 Σεπτεμβρίου 2006, αρ. φ. 14873, (Προσπέλαση 28 Δεκεμβρίου 2007), <<http://tovima.dolnet.gr>>.
- Stanley, G., “Criticism: II. History to 1945, 1. Germany and Austria”, *Grove music online*, Ed. L. Macy, (Προσπέλαση 10 Απριλίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Στραβίνσκυ, Ι., *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μετ. Μ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980.
- Taruskin, R., “Who Was Shostakovich?”, *The Atlantic Monthly*, February 1995, (Προσπέλαση 25 Απριλίου 2008), <<http://www.geocities.com/>>.
- The New Grove Dictionary of music and Musicians*, επιμ. έκδ. S. Sadie, τ. 17, MacMillan Press Limited, Νέα Υόρκη 1980.
- Τι είδαμε στη Σοβιετική Ένωση – Αναμνήσεις-Εντυπώσεις*, εκδ. Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις», 1968.
- Τουλάτου, Ι. Μ. «Ντμίτρι Σοστακόβιτς, Απολογητής ή θύμα του Στάλιν;», *Το Βημαonline*, Κυριακή 24 Σεπτεμβρίου 2006, αρ. φ. 14873, (Προσπέλαση 31 Μαρτίου 2008), <<http://www.tovima.gr>>.

- Τσέτσος, Μ., «Η μουσική ως αίνιγμα. Σκέψεις για τον ύστερο Σοστακόβιτς», Διάλεξη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών «Ντμίτρι Σοστακόβιτς: Μουσική, Κοινωνία, Ιδεολόγια, Ημερίδα – Αφιέρωμα για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Ντμίτρι Σοστακόβιτς. (Προσπέλαση 16 Μαρτίου 2008), <<http://www.mmb.org.gr/>>.
- Volkon, S., *Σοστακόβιτς και Στάλιν. Από την ελευθερία έκφρασης στην πολιτική προπαγάνδα*. μετ. Α. Πολενάκης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2005.
- Wang, D., “Shostakovich: Music on the Brain?”, *The Musical Times*, Vol. 124, No 1684 (June 1983).
- Wiedman, R., “Introduction to Musical Criticism”, *Music Educators Journal*, Vol. 25, No 1, (September 1938).
- Wilson E., *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber and Faber, London 1994.
- Χαρκιολάκης, Α., «Μουσική υπό διωγμό: οι πολιτικές διώξεις του Σοστακόβιτς», *Σύλλογος Οι φίλοι της μουσικής, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος*, Αθήνα 30 Ιανουαρίου 2006, <<http://www.mmb.org.gr>>.
- Ζορμπαλά, Σ., *Τέχνη και Κοινωνία, Δοκίμια*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1984.
- Ψαρούδας, Ι., «Α΄ Λαϊκή Συναυλία της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών», *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 1930.

Οι φωτογραφίες της Διπλωματικής Εργασίας προέρχονται από το διαδίκτυο:
<<http://images.google.gr>>, (Προσπέλαση, 17 Απριλίου 2008).

Conquest Hall

1850-51

2

St. Michael's Church

St. Michael's Church
p. 121

July 20th

Apr

Viol

Viol

Cell

Cell

Cell

Flu

Flu

Clarinet

Org

Viol

Viol

Cell

Cell

Cell

Sid