



Humor i Sjostakovitsj' 9. symfoni

Kjersti Økland Kvadsheim

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Våren 2011

Forsideillustrasjon:

Charles Fisher «Chip» Cooper

Forord

I forbindelse med arbeidet med denne oppgaven er det flere som skal takkes. Først må jeg takke min fantastiske veileder Asbjørn Eriksen som har gitt meg gode råd og hjelp hele veien. Ingunn Økland og Ingrid Økland fortjener også en stor takk for korrekturlesing. Jeg vil også takke familien min som har støttet meg og hatt tro på at jeg skulle klare det, og da særlig mor som har delt frustrasjon når det har blitt imot. Til slutt vil jeg takke mine fantastiske medstudenter som har gjort alle timene på lesesalen overkommelige. Takk for mange hyggelige lunsjer og kaffepauser!

Oslo, april 2011

Kjersti Økland Kvadsheim

Innholdsfortegnelse

Figurer.....	vii
Diskografi.....	ix
1. Innledning.....	1
1.1 Problemer.....	2
1.2 Metode.....	3
1.3 Oppgavens disposisjon.....	4
1.4 Om kildematerialet.....	5
2. Musikalsk humor.....	9
2.1 De ulike humorteoriene.....	9
2.2 Humor i musikk.....	14
3. Sjostakovitsj i kontekst.....	23
3.1 Biografi.....	23
3.2 Sensur og kulturpolitikk i Sovjet.....	28
3.3 Sjostakovitsj' møte med sensuren.....	32
3.4 Sjostakovitsj og musikken.....	36
4. Symfoni nr. 9.....	39
4.1 Musikkhistorisk plassering.....	39
4.2 Symfoniens oppbygning.....	42
4.3 Toneartskarakteristikk.....	43
4.4 1. sats Allegro.....	44
4.5 2. sats Moderato.....	45
4.6 3. sats Presto.....	45
4.7 4. sats Largo.....	46
4.8 5. sats Allegretto.....	47
5. Symfoni nr. 9 — Humoranalyse.....	49

5.1 Symfoniens mottakelse	50
5.2 Symfoniens oppbygning.....	52
5.3 1. sats	53
5.4 3. sats	59
5.5 5. sats	61
5.6 Parodi på militærmusikk	64
6. Konklusjon	71
6.1 Sjostakovitsj og humor	72
6.2 Humor i Symfoni nr. 9	74
6.3 Sluttord	75
Kilder	79
Litteratur	79
Partitur	80
Musikk.....	81

Figurer

1. Beethovens skjebnesymfonimotiv og Sjostakovitsj' motiv
2. Krigsmotiv
3. 1. sats, takt 1-8
4. 1. sats, takt 9-13
5. 1. sats takt 30-34
6. 1. sats, takt 46-55
7. 3. sats, takt 1-8
8. 5. sats, takt 116-118
9. 3. sats, takt 68-85
10. 5. sats, takt 284-292

Diskografi

1. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Allegro. Mariss Jansons, Oslo Philharmonic Orcherstra
2. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Moderato. Mariss Jansons, Oslo Philharmonic Orcherstra
3. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Presto. Mariss Jansons, Oslo Philharmonic Orcherstra
4. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Largo. Mariss Jansons, Oslo Philharmonic Orcherstra
5. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Allegretto. Mariss Jansons, Oslo Philharmonic Orcherstra
6. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Allegro. Kirill Kondrashin, Moscow Philharmonic Orchestra
7. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Moderato-Adagio. Kirill Kondrashin, Moscow Philharmonic Orchestra
8. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Presto. Kirill Kondrashin, Moscow Philharmonic Orchestra
9. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Largo. Kirill Kondrashin, Moscow Philharmonic Orchestra
10. Symphony No. 9, E flat, Op. 70 — Allegretto-Allegro. Kirill Kondrashin, Moscow Philharmonic Orchestra

1. Innledning

Jeg har alltid likt russisk musikk. De russiske komponistene har et eget uttrykk som jeg er blitt veldig glad i. Dmitrij Sjostakovitsj er den av disse som absolutt ligger mitt hjerte nærmest, og har i mange år vært en av mine favorittkomponister. Det var derfor et enkelt valg da jeg skulle velge tema for masteroppgaven min. Av all hans musikk falt valget på Symfoni nr. 9, op. 70 fordi det er denne jeg kjenner best. Jeg var med å spille den for mange år siden, og den har vært en av mine klare favoritter siden.

Jeg har valgt å vinkle oppgaven inn på humor fordi jeg lenge har vært fascinert av hvordan humor kan formidles gjennom musikk. Det faller bra sammen med Sjostakovitsj, fordi det nok er den skjulte politiske humoren i denne musikken som er den delen av musikalsk humor jeg synes er mest interessant. I tillegg er Sjostakovitsj en komponist som gjerne blir trukket fram som eksempel når det i musikkhistorien er snakk om musikalsk humor, sammen med blant andre Haydn og Prokofjev. Problemstillingen min har derfor vært: Hva er musikalsk humor, og hvilke humoristiske virkemidler finnes i Sjostakovitsj' Symfoni nr. 9?

Denne symfonien ble skrevet i august 1945, og blir sammen med Symfoni nr. 7 og 8 regnet som en trilogi som gjerne kalles krigssymfoniene. Det er kanskje noen som synes det er litt rart at jeg vil skrive om humor i forbindelse med en krigssymfoni. Denne sjangeren skaper enkelte assosiasjoner hos publikum som ikke er helt forenlig med humor. Men det er nettopp denne absurde posisjonen som gjør at krigssymfonien med litt bakgrunnskunnskap kan oppfattes humoristisk. Den inneholder parodier på militærmusikk som fungerer som en benektelse av enkelte krigselementer. Og den generelle stemningen i symfonien er ikke forenlig med de forventninger vi gjerne har til en symfoni som er skrevet i forbindelse med en krig. Den bryter også markant i uttrykk sammenlignet med de to foregående symfoniene, som ble komponert i løpet av 2. verdenskrig.

Et av de spørsmålene jeg har fått oftest i arbeidet med denne oppgaven, tror jeg må være «finnes det humor i musikk?». Ja, det gjør det. Den musikalske humoren

bruker veldig mange av de samme virkemidlene som vi finner i vitser og annen humor. Forskjellen er at du gjerne må ha en kodefortrolighet for å forstå hva som er humor i musikk. Mye av det kan være litt skjult og derfor vanskelig å oppfatte for folk uten særlig mye kunnskap om musikk. Men det finnes også en del tydeligere humor som de fleste kan forholde seg til. Det kan for eksempel være etterlikning av dyrelyder og bruk av sitater fra annen, velkjent musikk.

1.1 Problemer

Utfordringen med å skrive om humor er at det er veldig varierende fra person til person hva som oppfattes humoristisk innen musikk, men også i all annen humor. Personer med god skolering innenfor musikk har gjerne et bedre utgangspunkt for å oppdage musikalsk humor enn «mannen i gata». Da tenker jeg særlig på humor i form av avvik fra stilmønstre, men også en del andre humoristiske virkemidler er mye lettere å oppfatte for personer med god kunnskap om musikk. Oppfattelsen av humor er også noe som forandrer seg over tid. Blir vi fortalt en god vits for første gang, er den mye morsommere enn når vi har hørt den samme vitsen mange ganger. Men i musikken er det flere nyanser vi gjerne ikke hører første gang. Musikken har flere dimensjoner. Et orkester har mange ulike stemmer, og det tar tid å bli kjent med alle stemmene og dimensjonene i et symfonisk verk. Derfor kan musikken bli mer og mer morsom jo flere ganger vi hører den. Gjentakelsen kan altså slå ut begge veier, og det er noe jeg vil prøve å ta hensyn til i arbeidet med denne oppgaven.

Et problem med å undersøke humor i musikken til avdøde komponister, er at det er nesten umulig å vite hva som var komponistens intensjon da verket ble skrevet. Jeg kan ikke vite hvilke humoristiske virkemidler som er der fordi vedkommende ønsket å skape humor i musikken. Mange komponister hadde en enorm produksjon og var så kreative at de rant fullstendig over av ideer. I slike tilfeller er det lite sannsynlig at hver minste vending er like nøye gjennomtenkt, og mye av humoren i musikken er nok rett og slett resultat av at komponisten var i ekstra godt humør den dagen det ble skrevet.

Til tross for dette er det stadig flere som forsker på nettopp humor i musikk, og det er noen vendinger i musikken som i de fleste tilfeller oppfattes humoristisk, selv om de kanskje ikke er ment som det i utgangspunktet. I tillegg kan mye av det som regnes som morsomt i verbal humor, også overføres til musikalsk humor. Siden det er vanskelig å vite hva Sjostakovitsj skrev for å være morsom, kommer jeg først og fremst til å ta for meg det som oppfattes humoristisk i dag, men selvsagt ta hensyn til at dette ble skrevet i forbindelse med 2. verdenskrig og den stemningen det må ha vært i Sovjetunionen på den tida.

For å finne det som er ment som humor, er det veldig ofte helt nødvendig med kodefortrolighet til musikken. Om dette skriver Henri Bergson følgende: «Mange komiske effekter er uoversettelige fra ett språk til et annet, fordi de beror på skikker og idéer innenfor et bestemt samfunn» (Bergson 1971:12). Når jeg skal skrive om, og analysere humoren i Sjostakovitsj' musikk, er det vanskelig fordi jeg er en norsk ungdom som ikke har all kodefortrolighet som kanskje er nødvendig med tanke på at musikken er skrevet i Sovjetunionen like etter krigen. Det er derfor veldig sannsynlig at det er elementer jeg overser.

1.2 Metode

I arbeidet med teoridelen av oppgaven har jeg gjennom relevant litteratur gjort meg kjent med ulike humorteorier. Av all den informasjonen jeg har samlet, har jeg plukket ut det som har relevans. I tillegg til humorteori har jeg også fordypet meg i sovjetisk musikkliv og kulturpolitikk.

Analyse har vært en viktig del av arbeidet. Jeg har først analysert symfonien strukturelt for å bli bedre kjent med musikken og få en oversikt over dens oppbygning og temabehandling. Stykkets form knytter seg tett til den symfoniske tradisjonen slik at det gir mening å anvende de tradisjonelle formbegrepene. Fordi det ikke er symfoniens oppbygning som er hovedfokuset, er det en forholdsvis kort analyse.

I humoranalysen har jeg tatt utgangspunkt i den informasjonen jeg har tilegnet meg gjennom litteratur og den strukturelle analysen. Det er ikke skrevet noe

særlig om hvordan du analyserer humoren i et musikkstykke. Jeg har derfor måttet finne min egen metode. Jeg har gått kronologisk gjennom symfonien for å lage en oversiktlig gjennomgang av hvordan de ulike humoristiske virkemidlene blir brukt.

For å få full forståelse av et verk, er det viktig med kunnskap om konteksten det er skrevet i. Dette er spesielt viktig når det gjelder musikk fra Sovjet. Sjostakovitsj komponerte musikk i en tid og i et miljø som er ekstremt fjernt fra det jeg er kjent med som hadde min oppvekst i Norge på 1990-tallet, lykkelig uvitende om Sovjetunionen, dens oppløsning og de konsekvenser dette hadde. Jeg kan lese alt jeg kommer over om russisk og sovjetisk historie, politikk, kulturliv, samfunn og så videre, men jeg vil aldri kunne sette meg inn i hvordan det var å leve i Sovjetunionen rundt 2. verdenskrig. Men gjennom tilegnet kunnskap kan jeg få en bedre forståelse av det. Jeg har et annet perspektiv på musikken med min vestlige bakgrunn. Denne musikken er skrevet under ekstremt streng sensur, så det sier seg selv at den må være preget av dette. I tillegg er det et verk hvor det fra komponistens side ikke er lagt noen føringer for hvordan det skal tolkes. Jeg har tatt for meg musikken slik den oppfattes i vesten i dag, men hele tida med en visshet om at dette kanskje ikke stemmer for hvordan den ble oppfattet i sovjet i 1945. Dessuten er humor og musikk noe alle oppfatter forskjellig.

1.3 Oppgavens disposisjon

I kapittel 2 presenterer jeg ulike syn på humor. Dette kapittelet er todelt. For å forstå den musikalske humoren er det nødvendig med en liten innføring i generell humorteori. Det vil først være en del hvor jeg legger fram ulike filosofiske syn på humor og hva det er som får oss til å le i ulike situasjoner. Her er det veldig mange ting som går igjen og kan overføres til musikalsk humor, som den andre delen av dette kapittelet tar for seg. Her skal jeg forklare hva det er som gjør at klassisk musikk kan oppfattes humoristisk.

Det neste kapittelet er en innføring i Sjostakovitsj' liv og musikk, og sovjetisk kulturpolitikk. Her vil det først være en kort biografidel om Sjostakovitsj, slik at

leseren kan bli litt bedre kjent med komponistens liv. Deretter vil jeg se litt på sovjetisk kulturpolitikk og sensur for å skape en bredere forståelse for hvilket politisk klima Sjostakovitsj komponerte i, og hva han hele tida måtte ta hensyn til. Jeg kommer også til å gå inn på Sjostakovitsj' møte med sensuren og hvordan denne sannsynligvis påvirket livet hans og kanskje også hans musikalske stil.

I kapittel 4 beveger vi oss over til musikken og analyse av symfonien. Kapitlet starter med en innføring i konteksten og forventningene folk hadde til verket. Deretter beveger vi oss over til å se på ulike komponister Sjostakovitsj kan ha brukt som inspirasjon, og hvilken stil symfonien er komponert i. Hoveddelen av dette kapitlet vil være en strukturanalyse hvor jeg ser på symfoniens oppbygning og gir en nærmere analyse av hver enkelt sats med særlig vekt på temabehandling. Dette er for at leseren skal bli litt bedre kjent med verket før jeg beveger meg over til humoranalysen. For å få fullt utbytte av analysen er det nødvendig å ha partituret for hånden.

Kapittel 5 er oppgavens hoveddel. Jeg vil starte dette kapitlet med å skrive litt om symfoniens mottakelse, fordi symfonien brøt med de forventningene folk flest hadde til den. Deretter vil jeg gå mer i detalj og beskrive bruken av humoristiske virkemidler i verket. Dette vil være basert på teorikapitlet, slik at vi får sett hvordan de ulike virkemidlene kan fungere i praksis. Jeg kommer til å ha en kronologisk gjennomgang av symfonien for å gjøre det mest mulig oversiktlig. Alle noteeksemplene i denne delen av oppgaven er transponert til C, slik at det skal bli samsvar mellom det jeg skriver i teksten og notene.

1.4 Om kildematerialet

Det finnes veldig mye litteratur om russisk/sovjetisk musikk og Sjostakovitsj. Særlig de seinere årene har det kommet en del ny litteratur. Etter Sovjetunionens oppløsningen i 1991 har det vært mulig å snakke litt friere, og sannsynligvis riktigere, om sovjets musikkliv. De siste årene er det også en del ny informasjon som har blitt frigitt fordi myndighetene ikke lenger kan holde det borte fra offentligheten. Jeg har brukt mest nyere litteratur, men har også noen

kilder fra 1970 og 1980-tallet. På grunn av språk og tilgjengelighet har jeg holdt meg til vestlige kilder.

For å bli bedre kjent med Sjostakovitsj og russisk musikkliv har jeg lest Laurel Fays biografi *Shostakovich: a life* (2000). Denne gir en fin framstilling av livet hans og en del om de problemene han hadde med Partiet. Jeg har også lest Francis Maes bok *A History of Russian Music* (2006). Dette er en bok som gir en bred og god innføring i russisk musikkhistorie. Den har vært nyttig for å gi meg et større bilde på hva som egentlig har foregått i russisk/sovjetisk musikkliv. Christer Bouijs avhandling *Dmitrij Sjostakovitj och den sovjetiska kulturpolitiken* (1984) har vært til god hjelp for å forstå hvordan kulturpolitikken har hatt innvirkning på Sjostakovitsj' liv. Også Jon-Roar Bjørkvolds bok *Det musiske menneske* (2007) har vært et viktig bidrag i denne forbindelse. Jeg har også lest en del av blant andre Hakobian og Taruskin for å få en videre forståelse av det sovjetiske musikklivet.

Det er noen bøker innenfor kjernelitteraturen jeg har valgt ikke å bruke. Den ene er Esti Sheinbergs bok *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich* (2000). Denne handler ikke om humor, men heller ironi, satire og parodi som musikalske virkemidler uten å koble det til humor. Hun skriver heller ingenting om Symfoni nr. 9, noe som gjør den enda mindre relevant for denne oppgaven. En annen bok jeg har valgt bort er Solomon Volkovs bok *Testimony* (1981). Dette er en bok med Sjostakovitsj' memoarer fortalt direkte til Volkov. Denne boka ble første gang utgitt i 1979, 4 år etter Sjostakovitsj' død. Helt siden utgivelsen har det vært stor uenighet blant forskere om bokas opprinnelse, om det egentlig er Sjostakovitsj' egne memoarer fortalt gjennom Volkov, eller om det er diktning. Fordi dette er memoarer sier den ikke så mye om Sjostakovitsj selv, mer om miljøet rundt ham. På grunn av vinklingen og usikkerheten om autentisiteten har jeg valgt å ta avstand fra den og heller konsentrere meg om sikrere litteratur.

I forbindelse med humorteorien har jeg lest en del filosofiske tekster. Her kan nevnes Sigmund Freuds bok *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1994, første gang utgitt i 1905), samt Henri Bergson *Latteren* (1971, første gang utgitt i 1901). I tillegg har jeg lest *The Philosophy of Laughter and Humor* (1987) som er

en samling filosofiske tekstutdrag fra Platon til vår tid. Denne er samlet og redigert av John Morreall. Det er ikke skrevet så mye om musikalsk humor, men det finnes noe. En artikkel jeg har brukt mye er Asbjørn Eriksens *Humor i instrumentalmusikk — et forsøk på systematisering* (1995). Denne artikkelen gir en veldig fin innføring i hvordan ulike humoristiske virkemidler kan bli brukt i musikk og gir mange gode eksempler på dette. En annen artikkel som har vært nyttig er Peter Kays *Music and Humor: What's So Funny?* (2007). Jeg har også hatt nytte av litteratur om humoren i Haydns musikk, som for eksempel Gretchen Wheelocks bok *Haydn's ingenious jesting with art* (1992). Det er mye her som kan overføres til Sjostakovitsj, selv om musikken tilsynelatende er veldig forskjellig.

Viktige kilder i forbindelse med analysearbeidet, er noter og innspilling av musikken. Jeg har benyttet et lommepartitur utgitt av Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. Det finnes utallige innspillinger av denne symfonien. Jeg har hørt på en liten brøkdel av dem for å finne en jeg liker, og som jeg kan bruke som utgangspunkt i analysene, noen russiske og noen vestlige. Det som er interessant med å sammenlikne de ulike innspillingene, er at det gjerne er i de vestlige innspillingene humoren er mest tydelig. Men det er også mulig at det er fordi jeg forstår disse innspillingene bedre på grunn av min vestlige bakgrunn. Denne forskjellen i uttrykk har nok også sammenheng med at de russiske innspillingene ligger tettere opp til den sovjetiske erfaringen fra 2. verdenskrig, en erfaring de vestlige aldri vil kunne få. Samtidig er jo ofte dirigentene russiske, også i de vestlige innspillingene, så de vil derfor kunne overføre en del av det russiske uttrykket til det aktuelle orkesteret. Den største forskjellen får vi derfor mellom de russiske innspillingene og de vestlige innspillingene som også har vestlig dirigent.

Innspillingene har vært nyttige hjelpemidler. Selv om det er notene som kanskje er det viktigste hjelpemiddelet når det kommer til analysen, er innspillingene fine som en levendegjøring av musikken. Jeg har kommet fram til to innspillinger som jeg liker og har brukt som supplement i analysen: Mariss Jansons med Oslo Filharmoniske Orkester fra 1992, og Kirill Kondrashin med Moskva Filharmoniske Orkester fra 1965. Dette er to veldig forskjellige innspillinger, en vestlig av nyere dato og en eldre sovjetisk innspilling. Jansons' innspilling har et

enkelt og rent uttrykk. Det blir lagt vekt på den lette, humoristiske stemningen i musikken. Kondrashins har tidvis dårlig lyd kvalitet, likevel synes jeg det er en veldig flott versjon av symfonien. Den er viktigere enn Jansons' versjon, så uttrykket er veldig annerledes. Den er full av rubato, som ikke nødvendigvis står notert i partituret. Særlig i 1. sats er det et veldig svingende tempo. Gjennom hele symfonien har Kondrashin mye mer ekstreme tempi enn Jansons. Det sakte går enda saktere, mens de hurtige partiene har et forrykende tempo. Begge innspillingene finnes på vedlagt CD.

I oppgaven er det en del russiske navn og betegnelser. Jeg har stavet disse etter vanlig norsk praksis.

2. Musikalsk humor

Humor er et utrolig vidt begrep som det er vanskelig å definere. I tillegg er det personavhengig. Alle har sin type humor som de ler av, og det er derfor nesten like mange meninger om hva som er humor og hva som er morsomt, som det er folk i verden. Til tross for dette er det mulig å finne fellesnevner innenfor humoren. Selv om folk har sin egen humor, kan den nesten alltid føres tilbake til en mer generell humorteori som er felles for de fleste innen ulike kulturer. Det er denne teorien dette kapitlet skal være en innføring i. For å forstå hva musikalsk humor er, er det nødvendig med en innføring i generelle humor-teorier. Det er fordi veldig mange av de samme virkemidlene blir brukt begge steder. I de fleste tilfellene er det stilfremmede elementer og uoverensstemmelser i musikken som gjør at mottakeren trekker på smilebåndene, men det finnes også mange eksempler på parodi, ironi og satire.

2.1 De ulike humorteoriene

Det som gjør humor ganske komplisert, er at det finnes så mange typer latter og humor. Sannsynligvis er det også dette som gjør at så mange filosofer synes det er interessant og ønsker å forske på det. Det trenger ikke være en god vits som frambringer latter hos noen, det kan også være at vedkommende er redd, lettet, sjokkert, nervøs, eller mange andre grunner. Det er altså ikke all latter som er humoristisk latter, og det er heller ikke all humor som frambringer latter. Ofte får den oss bare til å smile, eller rett og slett bare føle et velbehag over at historien tok en morsom, uventet vending.

Det er skrevet en del om hva humor og latter er, og hva det er som får oss til å le. Hva det er som gjør at noe oppfattes som morsomt og hva det er som frambringer latter. Freuds bok *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905) og Bergsons *Latteren* (1900) er kanskje de mest kjente arbeidene på dette området. Freud gir en analyse av vitsen og forsøker å forklare hva som gjør at vi ler av en vits, mens Bergson skriver om latteren og hva det er som framkaller denne i

ulike situasjoner. Her trenger det ikke være den humoristiske latteren, men like gjerne hvorfor vi ler når noe ikke er morsomt. En annen som har forsket en del på humor og latter er John Morreall (1987). Han presenterer i boka *The Philosophy of Laughter and Humor* et mangfold artikler og bokutdrag skrevet av filosofer fra Platon fram til vår tid. Denne boka gir en god framstilling av hva ulike filosofer mener latteren og humoren er og hva den bunner i.

Det finnes tre tradisjonelle humorteorier. Disse har vært utgangspunktet for det meste av humorforskningen helt siden antikken. Etter det vi kjenner til i dag er Platon den første filosofen som hadde noen mening om humor og hva det er som får oss til å le. Siden den tid har det vært mange som har ment mye om humor og latter, og det har etter hvert blitt en etablert vitenskap, særlig innenfor lingvistik. Selv om det har blitt skrevet om dette i over to tusen år, er det først i seinere tid de tre teoriene har fått navn. De tre humorteoriene er: Overlegenhetsteori, Lettelsesteori og Inkongruensteori¹ (Morreall 1987).

Overlegenhetsteorien går ut på at vi ler når vi føler oss overlegne i forhold til andre eller til oss selv i tidligere situasjoner, for eksempel minner av oss selv i situasjoner hvor vi har dummet oss ut (Morreall 1987:5). Det var Platon og Aristoteles som utformet denne teorien, og Thomas Hobbes (1588-1679) som videreutviklet den. I følge Hobbes er latter «nothing but an expression of our sudden glory when we realize that in some way we are superior to someone else» (Morreall 1987:19). Et eksempel på en slik situasjon kan være når noen faller. Hvis den uheldige derimot skader seg blir overlegenheten for stor og vi vil ikke lenger synes det er morsomt. Vi går da fra å være følelsesmessig overlegne til å være medfølende.

Dette skriver også Bergson om. Vi ler av andres feil og mangler, men blir en feil framstilt på en måte som frambringer sympati, vil det være umulig å le av den fordi vi ikke ler av folk vi synes synd på. Følelsene er derfor latterens største fiende (Bergson 1971:87). Overlegenhetsteorien har altså vært en gjeldende humorteori helt siden antikken. Vi ler når vi føler oss bedre enn andre og av folk som gjør feil. Men denne teorien har en grense, og det er at vi ikke synes det er

¹ De engelske begrepene er Superiority Theory, Relief Theory og Incongruity Theory.

morsomt lenger når forskjellen mellom oss selv og den vi ler av blir for stor, slik at vi heller synes synd på vedkommende.

Lettelsesteorien har en mer fysisk tilnærming til latter. Det vil si at vi ler for å lette på trykket hvis vi for eksempel er nervøse for noe (Morreall 1987:6). Det kan også være en plutselig oppløsning av frykt eller andre negative følelser som framkaller latter (Morreall 1987:41). Lettelsesteorien handler altså ikke om humor, men om latteren som en fysisk reaksjon på redsel og spenning. Denne latteren kan komme hvis vi gruer oss til noe, som å ta berg-og-dal-bane for første gang, eller gjøre andre spennende ting. Når vi etter hvert finner ut at det ikke var farlig i det hele tatt, men heller gøy, får den spenningen som har bygd seg opp inni oss gjerne utløp i form av latter. Vi kan også begynne å le hvis vi kommer styrket ut av en truende situasjon. Latteren blir her en måte å tømme seg for alt trykket som har bygget seg opp inni oss.

Inkongruensteorien tar for seg den humoristiske latteren, og er en teori som forklarer hva som kreves for at vi skal synes noe er morsomt. Den forklarer hvilke elementer som må være til stede for at vi skal synes en hendelse er morsom, og som dermed framkaller latter. Dette kan for eksempel være en iakttagelse eller en tanke som strider mot det vi hadde forventet i en gitt situasjon (Morreall 1987:6). Inkongruens betyr uoverensstemmelse, og vil i denne sammenhengen bli brukt om noe uventet som skjer, noe som ikke passer med det hendelsesforløpet vi har sett for oss. Forskerne har delte meninger om hva vi synes er morsomt og hvilke typer inkongruenser som framkaller humor og latter. Aristoteles var nok den første som skrev om inkongruensteorien. Han mente, i motsetning til Platon, at det ikke bare var andres underlegenhet som framkalte latter, men også mange typer inkongruenser. Det vil si at noe uforutsett skjer som gjør oss så overrasket at vi kan begynne å le (Morreall 1987:14).

I følge Michael Clark er det ikke alle typer inkongruenser som er morsomme. Inkongruensen må ha en form for personlig tilknytning til oss for at vi skal synes den er morsom. Av den grunn kan vi le av våre egne barn når de gjør noe morsomt, men kanskje ikke av naboens barn når de gjør akkurat det samme (Clark 1987:141). Inkongruensteorien viser oss også at latter og humor ikke er

det samme. Latter er en fysisk reaksjon, mens humor er en emosjonell, kognitiv reaksjon. Vi kan le uten at vi synes noe er morsomt, på samme måte som vi kan synes noe er morsomt uten at vi trenger å begynne å le (Kay 2007:42). Inkongruenser er et brudd på det forventede. For at vi skal kunne oppdage dette bruddet må vi derfor ha en viss kjennskap til hendelsen hvor inkongruensen finner sted, om det er i musikk eller andre ting.

I artikkelen *Funny Ha-ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity* skriver John Morreal at vi ikke nødvendigvis reagerer på inkongruens med latter og humor, det finnes flere andre måter å reagere på. Han deler disse reaksjonene inn i tre ulike kategorier. De tre er negativitet, virkelighetsassimilasjon og forlystelse² (Morreall 1987:188).

Den første reaksjonen, negativitet, tar for seg negative reaksjoner på inkongruens, som frykt, sinne og tristhet. Ved denne typen inkongruens blir vi opprørt av brudd på våre forventninger, av slik vi synes ting burde være, og når ting ikke skjer på den måten vi mener det burde gjøre. Her menes ikke kjente handlinger som skjer i en annen rekkefølge enn vi forventet, men at det kommer en uforutsett hendelse, som at vi for eksempel knuser eller mister noe. Det kan også være noe vi vet om på forhånd, men som utvikler seg på en helt annen måte enn vi forventet. Denne følelsen kan også slå tilbake på oss selv. I slike tilfeller er det fordi vi angrer på måten vi har oppført oss eller noe vi har sagt til folk vi er glad i. Det kan også være noe så enkelt som at det er hull eller flekker på klærne (Morreall 1987:190). Vi blir altså triste eller sinte fordi vi skulle ønske at situasjonen var annerledes, eller at vi skulle vært foruten hele hendelsen. Forutsetningen for denne reaksjonen på inkongruenser er ikke at det skjer noe veldig alvorlig, men heller at det er en uforutsett hendelse som overrumpler oss på et dårlig tidspunkt. Det kan også være noe vi ikke liker, som en dårlig spøk som går ut over oss, erting, eller at noen går over streken og vi føler oss plaget.

Den neste reaksjonen, virkelighetsassimilasjon, tar for seg våre forvirrede reaksjoner på merkelige hendelser. Den uventede hendelsen er hverken

² De engelske begrepene er Negative Emotion, Reality Assimilation og Humorous Amusement.

opprørende eller morsom, den er heller rar, og vi har problemer med å finne en logisk mening med det som har skjedd. Det bruker vi så mye energi på, at vi lett mister fokuset (Morreall 1987:192-193). Vi kan bli forvirret fordi vi blir overrumplet av en rar hendelse, men den vekker også nysgjerrigheten vår og vi har et ønske om å forstå hva som har skjedd, forsøke å få noe fornuftig ut av situasjonen. Vi ønsker å forandre vår egen forståelse av hvordan vi oppfatter det nylig inntrufne.

Forlystelse er en ganske annerledes reaksjon enn de to foregående. Her er den aktuelle situasjonen ikke forstyrrende, som ved negativitet, og vi har heller ikke problemer med å forstå hva som har skjedd, som i virkelighetsassimilasjon. Vi har ingen ønsker om at hendelsen skulle uteblitt, og vi har heller ikke noe behov for at det skulle vært annerledes på noen måte, vi liker inkongruensen (Morreall 1987:195). Her er Morreall uenig med en del andre filosofer. Det er mange som mener at inkongruenser generelt frambringer en negativ følelse hos oss, og som ikke ser at de tidvis kan frambringe forlystelse. Morreall mener at det er helt avhengig av typen inkongruens, og det er også derfor han har delt reaksjonene i tre ulike grupper. Vi kan altså stilles overfor en inkongruens og sette pris på denne uten å ville finne ut av hva som egentlig skjedde (Morreall 1987:196). Vi synes ting er morsomme fordi det ikke stemmer helt med sånn vi trodde det skulle være, eller fordi det ikke passer inn i sammenhengen.

Forlystelse kan igjen deles i to undergrupper. Vi har den typen forlystelse som er humoristiske og får oss til å le, og vi har den typen som kan betegnes som hyggelige hendelser. Humoristisk forlystelse oppstår når hjernen klarer å lage en mening ut av den nye situasjonen øyeblikkelig, samtidig som det må være morsomt. Hyggelige forlystelser er overraskende hendelser som ikke er morsomme. Eksempler på dette kan være plutselig å treffe en god venn du ikke har sett på lenge, eller å komme hjem til nyvaska hus og dekket bord etter en lang dag.

Humor og latterteorien er altså delt i tre ulike retninger. Det er få filosofer som har forsket på og hatt meninger om alle tre, de fleste er tilhengere av én, kanskje to, og skriver tekster som underbygger deres syn på denne humorteorien. John Morreall skriver litt om alle tre, men absolutt mest om inkongruensteorien, fordi

han mener det er den eneste som omhandler humor. Jeg velger også å konsentrere meg om denne, fordi det er den som har mest relevans for analysen av Sjostakovitsj' musikk.

Et humoristisk virkemiddel som faller litt utenfor disse teoriene er parodi. Det er et velfungerende humoristisk virkemiddel både i vitser, stand-up og musikk. Parodi oppstår blant annet når noe overføres fra det høytidelige til det banale. Parodi skal være en latterlig etterligning av noe/noen, og for å oppnå dette blir det ofte brukt en form for degradering. Men vi må være forsiktige med å karakterisere all parodi som noe degradert, for degraderingen er bare ett av virkemidlene som blir brukt innen parodien. Degradering er også et komisk virkemiddel, som kan brukes uavhengig av parodi. Siden degradering er mye brukt, kan det motsatte, opphøyningen, ofte være enda morsommere. Særlig fordi opphøyning ikke er like vanlig, resulterer den ofte i at vi også får en inkongruens. Med opphøyning menes noe banalt som blir satt inn i en mer høytidelig sammenheng, for eksempel barnesanger som brukes som sitater i klassisk «seriøs» musikk.

Det finnes altså tre humor- og latterteorier. Av disse er det bare inkongruens-teorien som tar for seg humoristisk latter. Denne kan igjen deles i tre, hvor det bare er forlystelse som tar for seg positive reaksjoner på inkongruenser, og da også den humoristiske reaksjonen. Vi ler av absurde ting som vi ikke klarer å få en fornuftig mening ut av. Vi ler når vi føler oss bedre enn andre, men vi klarer ikke å le av personer vi har sympati for. Ler vi for eksempel av noen som faller, er sannsynligvis denne latteren grunnet i at måten personen falt på var morsom.

2.2 Humor i musikk

I musikalsk humor finner vi mange av de samme virkemidlene som blir brukt i verbal humor, som vitser. Begge steder er det gjerne tvetydigheter, uventede vendinger og inkongruenser som er utgangspunktet for de forskjellige typene humor. En av forskjellene mellom verbal humor og musikalsk humor er reaksjonen. En vits er bare vellykket hvis tilhørerne begynner å le. I musikken er det litt annerledes. Her kan humoren være vellykket selv om publikum ikke

begynner å gapskratte. Reaksjonen er oftere litt stille humring, eller at musikken gir lytteren en god følelse. En av hovedgrunnene til dette tror jeg er at humor i musikk ofte blir brukt mer som et underholdende «krydder», mens verbale vitser er underholdning i seg selv, og derfor må være morsomme for at de skal fungere.

Asbjørn Ø. Eriksen har skrevet artikkelen *Humor i instrumentalmusikk* (1995). Han skriver at instrumentalmusikken kan inneholde humor i like stor grad som andre kunstarter. Det finnes også ulike typer humor i musikken, som lun, barnslig humor, grotesk humor og sarkasme (Eriksen 1995:5). For at lytteren skal kunne oppfatte denne humoren kreves det en viss kodefortrolighet. Det kan ofte være nødvendig å kunne gjenkjenne bestemte stiler, oppfatte subtile nyanser innenfor stilen og skille ut stilfremmede elementer (Eriksen 1995:18).

Selv om Overlegenhetsteorien og Lettelsesteorien ikke i utgangspunktet tar for seg den type humor vi gjerne finner i musikk, kan de likevel ha noe for seg også her. I slike situasjoner er det gjerne ikke like planlagt fra komponisten eller utøverens side som ved inkongruenser, men humoren oppstår likevel. Peter Kay har flere gode eksempler på slike tilfeller. Et av disse er hvis du befinner deg på en vokalresital og sangeren synger falskt og ikke i tempo. Her vil en lytter som kjenner tonalitet og rytme kanskje begynne å le, i henhold til overlegenhetsteorien. Men reaksjonen kan selvsagt også være negativ (Kay 2007:40). Av egen erfaring vil jeg påstå at det er mest sannsynlig at det vil forekomme negativ reaksjon som irritasjon og skuffelse. Det er det mest naturlige med tanke på at publikum gjerne har kjøpt billett til konserten. Skuffelsen blir derfor stor når det ikke svarer til forventningene. Likevel er jeg enig med Kay i at det kan frambringe latter, men da må det i tilfelle bikke over fra å være litt surt og urytmisk til å være forferdelig falskt og helt uten rytme. Dette kan også være avhengig av vår erfaring med den aktuelle utøveren fra tidligere konserter. Er det en veldig dyktig utøver som vi har hørt flere ganger før, er det lettere å begynne å le, fordi inkongruensen her blir mye større enn hvis det er en utøver vi ikke kjenner til.

Eksempler på denne typen humor finner vi overalt i dagens samfunn gjennom talentprogrammer på TV. Her blir umusikalske folk hengt ut og ledd av i beste

sendetid. I tillegg blir de gjengangere på nettsteder som Youtube og Facebook, hvor folk legger ut opptak. Forskjellen mellom disse to eksemplene er at på en resital skal det nok mer til før vi begynner å le, fordi det er innenfor en seriøs ramme og publikum forventer en flott konsert. På talentprogram er det mange deltakere som vet at de ikke kan synge, men de får sine «15 minutes of fame». De som ser slike programmer er også klar over dette, og det er derfor greit å le av dem.

Inkongruenser er kanskje det enkleste og mest brukte virkemiddelet i musikalsk humor. Bruken av inkongruenser er ofte veldig tydelig, og er derfor lett å oppfatte selv om du ikke har så mye kunnskap om den aktuelle musikkjangeren. Men det kommer selvsagt an på hvor tydelig inkongruensen er, og hvilken type det er snakk om. Inkongruenser i musikken kan komme i alle mulige former. Den mest brukte er kanskje bråe, uventede skift i dynamikken.

Inkongruenser er et virkemiddel som er veldig avhengig av sammenhengen det kommer i for at det skal være morsomt. For at musikken skal være overraskende må vi ha en forventning om hva som skal komme. Denne forventningen får vi ved å ha kjennskap til den aktuelle musikkens oppbygning og de musikalske normene og reglene som var gjeldende da stykket ble skrevet. Musikken kan også bygge opp en forventning hos oss innad i stykket. Det er dette som er tilfellet i 2. sats av Haydns Symfoni nr. 94, den såkalte paukeslagsymfonien. Her begynner satsen i piano for seinere å gå ned til pianissimo. Da skapes en forventning hos lytterne om at dette er en rolig, dempet sats. Overraskelsen blir derfor stor når det plutselig kommer en fortissimoakkord som avbryter det rolige uttrykket.

Det kan være vanskelig å oppfatte humor i musikk. På grunn av dette må publikum være aktive lyttere for å klare å oppfatte den musikalske humoren. I mange tilfeller må de også ha en kodefortrolighet til musikken som blir spilt, og de må gjerne ha en viss kjennskap til musikalsk humor og i hvilke former denne kan oppstå for at humoren skal bli oppfattet. Peter Kay skriver at musikalsk humor kan finnes der samtidas normer eller komposisjonsregler blir brutt. Humoren vi finner i musikk frambringer vanligvis forlystelse hos lytteren, ikke nødvendigvis åpenhjertig latter (Kay 2007:48).

Men det finnes musikk som kan få lytterne til å le høylytt, men da skal de humoristiske innslagene i musikken være veldig overdrevne. Det er noen komponister som virkelig behersker dette. Peter Schickele skriver nesten bare humoristisk, klassisk musikk. Han komponerer mye selv, men bruker veldig mye sitater og parodier i musikken, både fra populærmusikk og annen klassisk musikk. Det er også stadige brudd på konvensjoner og forventninger. Det som gjør hans musikk spesiell, er at han gjør det så overdrevet at du ikke kan annet enn å begynne le. Det finnes også flere musikere som bruker mye humor i framføringen av musikken. På denne måten kan de nå ut til et større, nytt og ofte yngre publikum, og den klassiske musikken blir ikke lenger så «kjedelig». Men er det egentlig greit å le i en konsertsal?

I konsertsaler i Norge i dag er det en del konvensjoner som står veldig sterkt, og disse bidrar dessverre til at latter og andre emosjonelle reaksjoner blir uglesett. Jeg mener det er på tide med en oppdatering av de klassiske konsertkonvensjonene. Klassiske konserter har blitt for alvorstunge. Inneholder musikken morsomme vendinger burde det være lov å gi uttrykk for dette uten frykt for negative reaksjoner fra sidemannen. De fleste går på konsert for å hygge seg, og da burde det være rom for spontane reaksjoner. Til og med applaus mellom satsene. På Kammermusikkfestivalen i Stavanger har de i en årrekke forsøkt å gjøre noe med dette. Der arrangerer de hvert år noen «useriøse» konserter hvor musikerne morer seg og spiller mer leken musikk de ikke får anledning til å spille ellers. Disse konsertene ble lenge holdt i Stavanger Konserthus, men har de siste årene blitt flyttet til «Folken», rockescenen i Stavanger. Både musikerne og publikum elsker den uhøytidelige stemningen og muligheten de har til å nyte god drikke mens de er på konsert. Dette ser en også andre steder. Det arrangeres stadig flere kafékonserter med klassisk musikk, hvor publikum har anledning til å spise, drikke og småsnakke under konserten. Jeg håper det snart er aksept for å overføre noe av denne uhøytidelige stemningen til konsertsaler.

For å oppnå denne litt uhøytidelige stemningen og at publikum skal synes musikken er morsom, er det flere elementer som kan være med. Eriksen har delt disse virkemidlene inn i fem kategorier; 1) etterlikning av fenomener i den ytre

verden 2) diskrepans i forhold til verkets premisser 3) diskrepans i form av avvik fra stilmnormer 4) overdreven bruk av stilkisjeer og 5) bruk av sitater (Eriksen 1995:13). Disse kategoriene tar for seg en del andre virkemidler enn de som allerede er omtalt, jeg vil derfor ta utgangspunkt i disse kategoriene i min videre presentasjon av humorvirkemidler.

Den første kategorien dreier seg først og fremst om lydimitasjoner, onomatopoetika. Det vil si ikke-musikalske lyder som musikken forsøker å herme etter. Her kan det være snakk om etterligning av dyrelyder og naturfenomener, men også en del maskinlyder. Musikken kan også formidle landskap som hav, vidder og ørken ved å skape tilsvarende «flater» i musikken. Disse etterligningene er ikke humoristiske i seg selv, det er den musikalske sammenhengen som kan gjøre dem morsomme. Det må komme som en overraskelse, eller være overdrevet og malplassert, for at publikum skal synes at det er morsomt. Det vil også hjelpe at imitasjonene har hovedfokus og ikke er en del av akkompagnementet (Eriksen 1995:13-14).

Diskrepans i forhold til verkets premisser er uavhengig av de overordnede stilmnormene. Denne kategorien tar heller for seg de elementene som bryter med de mønstrene verket selv bygger opp, og det er disse bruddene som kan være morsomme. Endringen av fraseavslutninger kan komme inn under denne kategorien. En dyktig komponist vil ofte finne alternative måter å avslutte fraser på — for å overraske lytteren. Dette er ikke nødvendigvis veldig morsomt. Det er de gangene fraseavslutningen bryter fullstendig med forventningene vi kan begynne å le. Dette skjer hvis musikken for eksempel forbereder en stor, avsluttende, tradisjonell kadens hvor tonika ikke kommer, men heller en helt annen akkord som vi ikke hadde forventet. Metriske forskyvninger kan også være et godt virkemiddel. Å legge til et slag eller ta bort et slag for å hakke opp driven i musikken gjør det veldig uforutsigbart, og det er lett å få publikum til å le ved å utnytte denne uforutsigbarheten.

Kategori 3, diskrepans i form av avvik fra stilmnormer, skiller seg fra kategori nummer 2 ved at det her gjelder uregelmessigheter til den overordnede stilen eller sjangeren, ikke uventede elementer innad i stykket. Stilbruddene her er ofte veldig tydelige og derfor lette å oppfatte. De opptrer vanligvis på to måter. Enten

ved at det kommer et plutselig brudd, eller ved at det er et kontinuerlig stilfremmed element (Eriksen 1995:28). Et virkemiddel her kan være å mikse ulike sjangre. Bråe toneartsskift som ikke er forberedt på forhånd, kan også ha denne effekten. En annen måte å få publikum til å le, er å bruke uventede forsinkelser. Det kan være å forsinke den forventede oppløsningen av akkorder med flere takter, eller legge inn flere forslagstoner som ikke løses opp på det ventede tidspunktet eller den måten vi gjerne forventer. Det kan også være bruk av uventede lyder. Hvis det plutselig blir brukt kazoo eller andre «lekeinstrumenter» i en ellers klassisk symfonibesetning, vil overraskelsen her bli så stor at publikum kan bryte ut i latter.

Overdreven bruk av stilkisjeer er et enkelt og virkningsfullt virkemiddel. Et av de beste eksemplene på dette er overdreven repetisjon. Det oppstår ved at en passasje eller et motiv blir repetert ekstra mange ganger sammenlignet med den musikalske normen. I romantikken var det vanlig å ha triumfpregede finaleavslutninger hvor samme akkord ble gjentatt opp mot 4-6 ganger de siste taktene. Hvis denne avslutningen blir mye lenger, og avslutningsakkorden blir spilt mange nok ganger, blir dette så overdrevet at det blir morsomt. Det som gjør at vi synes repetisjon er morsomt er at det, i følge Bergson, minner oss om det mekaniske. Det tar bort det menneskelige aspektet ved musikken.

Den siste kategorien tar for seg sitatbruk. Dette er et enkelt og vellykket virkemiddel som det kan være lett for veldig mange å oppfatte. Å legge inn en kjent folkesang eller poplåt i et klassisk verk kan enkelt føre til latter hos publikum hvis det gjøres overdrevet og tydelig nok. Det kan også brukes upassende sitater, altså å bruke sitater i én musikalsk stil sammen med musikk i en annen stil. Dette høres vanligvis veldig rart ut, og vil derfor ofte resultere i latter hos publikum. Her kan også feilsitering brukes med hell, det vil si at du benytter en kjent melodi, men bytter ut en tone eller to, eller endrer litt på rytmen. Forutsetningen for at feilsitering skal fungere som humoristisk virkemiddel, er at det brukes et veldig kjent sitat som de aller fleste kjenner.

Musikalsk parodi er også et godt humoristisk virkemiddel. Parodi er en sidestilling mellom to ulike skjema, en som øret vårt følger, og en som vi forventer, som vi har lært fra tidligere. Parodien endrer ikke forventningene

våre, men viser at det er mulig for to skjemaer å eksistere på samme tid, både komponistens egen musikk og noen andres musikk (Kay 2007:49). Parodi er et virkemiddel som kan være veldig lett å kjenne igjen, også for de som ikke har veldig mye kunnskap om musikk. I en musikalsk parodi blir det gjerne brukt sitater fra kjente stykker eller musikkformer. I musikalske parodier gjelder mye av det samme som i annen parodi, og et godt virkemiddel her kan være å opphøye det banale. Det finnes mange eksempler hvor komponisten har brukt kjente barnesanger i ellers seriøs musikk.

Så hva er egentlig poenget med musikalsk humor? Det kan kanskje være et forsøk på å tilføre musikken noe ekstra for å skjerpe lytteren, men jeg tror også det kan bidra til å senke den klassiske musikken til et nivå tilpasset mannen i gata, slik at den ikke bare er for de med høy kulturell kapital. For at det skal skje må humoren være veldig tydelig, men oftest er nok musikalsk humor litt vanskelig tilgjengelig for folk flest, det kreves noe stilkunnskap om den aktuelle musikken. Den musikalske humoren er nok der for å tilføre stykket og musikken noe ekstra. Det kan gi en overlegenhetsfølelse for de som forstår humoren i musikken. Det er tilfredsstillende å forstå noe som ikke alle andre forstår.

Forutsetningen for at musikalsk humor i det hele tatt skal kunne oppstå er at lytterne har en viss kjennskap til den musikalske formen til det aktuelle stykket og hva som egentlig forventes av musikken. Noe humor er tydelig for de fleste, uten at de trenger å ha veldig mye kunnskap om musikk. Det kan være sitater fra kjent musikk eller at musikken etterligner utenommusikalske lyder. Men mye av humoren krever en viss kjennskap til den stilen musikken er skrevet i, og i mange tilfeller også en kjennskap til musikalsk humor og i hvilke sammenhenger den kan oppstå.

Vi kan si at den musikalske humoren utvider publikum i begge retninger. På den ene siden har vi den tydelige humoren som kan oppfattes av de fleste. Denne kan bidra til at flere kommer på konserter hvor det spilles klassisk musikk, fordi de får mer ut av det, og finner en underholdningsverdi i musikken de gjerne ikke ville funnet ellers. Humoren gjør at musikken blir lettere tilgjengelig. På den andre siden har vi den mer subtile humoren. Denne krever en del bakgrunnskunnskap og er for de med musikalsk skolering. Denne utvider kanskje ikke

publikummet veldig, denne gruppen lytter til musikk fra før. Men den subtile humoren bidrar til at de kan få mer ut av musikken, og kanskje skape nye lytteropplevelser.

3. Sjostakovitsj i kontekst

Sjostakovitsj komponerte musikk i en tid og et politisk klima som er veldig fjernt fra vår virkelighet her i Norge. På grunn av dette er det viktig med en liten innføring i hans liv og den sovjetiske kulturpolitikken, slik at vi kan få en bedre forståelse av hva Sjostakovitsj hele tida måtte ta hensyn til. Det vil også gjøre det lettere å forstå verket i forbindelse med analysen.

3.1 Biografi

Dmitrij Dmitrijevitsj Sjostakovitsj ble født i St. Petersburg 25. september 1906. Foreldrene hans het Dmitrij Boleslavovitsj Sjostakovitsj og Sofija Vasilyevna Sjostakovitsj, og han var deres andre barn. Siden han hadde farens navn, fikk han kallenavnet Mitia. Som 8-åring begynte han å spille piano, med mora som lærer. Han hadde godt gehør og en veldig god musikalsk hukommelse. Han spilte ikke etter noter i starten, men heller slik mora spilte stykkene for ham. På grunn av sin store interesse for musikk, lærte han seg likevel fort noter, og han ble etter hvert en veldig dyktig bladleser. Bare noen måneder etter at moren hadde begynt å lære ham å spille piano, tok hun ham med til den ledende pianolæreren i Petrograd, Ignatij Gljasser. Han ble mektig imponert og Sjostakovitsj fikk plass på den private musikkskolen hans³.

Sjostakovitsj var 12 år da han besluttet å vie livet sitt til musikk. Han tok timer i musikk på Petrograd-konservatoriet og fikk privatundervisning i matematikk, litteratur og historie. Disse fagene fikk mindre og mindre oppmerksomhet i forhold til musikken. Det tok ikke mange år før han sluttet helt med denne undervisningen, og viet seg til musikken. Lysten til å komponere skal ha kommet så snart han begynte å spille piano.

³ All biografi i kapittel 3.1, der annet ikke er referert, er hentet fra Fay, Laurel 2000. *Shostakovich: a life*. Oxford: Oxford University Press.

Høsten 1919 ble Sjostakovitsj tatt opp som student i både komposisjon og piano ved Petrograd-konservatoriet etter anbefaling fra konservatoriets leder, Aleksander Glazunov. Sjostakovitsj hadde Maksimilian Stejnberg som komposisjonslærer. Første gang Sjostakovitsj spilte egne komposisjoner på konsert, var under åpningen av en kunstutstilling 8. mai 1920.

Sjostakovitsj' far døde av lungebetennelse i februar 1922. Familien stod da uten inntekt, og både mora og søstera begynte å arbeide for å forsørge familien, og for å sikre at Mitia fikk fortsette på konservatoriet.

I 1924 ønsket Sjostakovitsj å overføres til Moskva for å fortsette utdanningen sin på konservatoriet der. Etter opptaksprøver fikk han tildelt Nikolaj Mjaskovskij som komposisjonslærer. Men hans beskyttende mor fikk overtalt ham til å bli i Leningrad og fullføre utdanningen der. Symfoni nr. 1, op. 10 (1925) var hans avsluttende eksamen ved konservatoriet, Sjostakovitsj var da 19 år gammel. Denne hadde sin premiere på sesongavslutningen til Leningrad Filharmoniske Orkester 12. mai 1926. Den fikk til dels gode kritikker, og ble sammenlignet med Glazunovs debut som symfonikomponist i 1881, 44 år tidligere.

Etter endt utdanning livnærte Sjostakovitsj seg til dels som kinopianist, men også som konsertpianist og komponist. I januar 1928 flyttet Sjostakovitsj til Moskva. Her fikk han midlertidig jobb som pianist på Mejerholdteateret og fikk bo hjemme hos Vsevolod Mejerhold, som var en ildsjel innen moderne teater. Men oppholdet i Moskva varte ikke lenge, og etter bare to måneder flyttet han tilbake til Leningrad. Sannsynligvis var det oppholdet hos Mejerhold som var Sjostakovitsj' inspirasjon til å skrive en opera, og 18. januar 1930 var det urpremiere på hans første opera, *Nesen*, op 15, basert på Nikolaj Gogols novelle med samme navn. Den fikk dårlig mottakelse, og for å beholde noe av æren ba Sjostakovitsj om at den skulle bli trukket tilbake etter bare tre forestillinger. Forespørselen ble ikke tatt til følge, og operaen hadde til sammen 14 forestillinger i løpet av våren før den forsvant fra repertoaret.

13. mai 1932 giftet Sjostakovitsj seg med Nina Vasilevna Varzar. Etter bare tre år planla han å flytte til Moskva på grunn av en annen kvinne, men Nina var allerede gravid, så han ble hos henne i Leningrad. De fikk en datter i mai 1936.

22. januar 1934 hadde hans andre opera *Lady Macbeth fra Mtsensk*, op. 29, premiere. Operaen var dedisert til Nina. Denne operaen fikk en langt bedre mottakelse enn *Nesen*. Den ble satt opp både i Leningrad og Moskva, og gikk for fulle hus i over to år. Ved operaen i Moskva hadde de til sammen 83 forestillinger. I løpet av de første 5 månedene hadde den blitt sendt på radio hele fem ganger. Januar 1936 kom et vendepunkt i Sjostakovitsj' liv. Josef Stalin overvar en forestilling av *Lady Macbeth*. Dette operabesøket resulterte i et direkte angrep på Sjostakovitsj i en artikkel i *Pravda*. Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 3.3. Operaen ble umiddelbart stanset over hele Sovjet, og ble ikke framført igjen før 1961. Etter dette angrepet fra Stalin gikk det ett og et halvt år hvor Sjostakovitsj nesten forsvant fra kulturlivet i Sovjet. Symfoni nr. 5 var hans tilbakekomst til rampelyset.

I mai 1938 fikk Sjostakovitsj en sønn, Maksim Sjostakovitsj. Han arvet en del av musikkglæden til faren, og utdannet seg til pianist og dirigent. Han dirigerte flere av farens urpremierer, og turnerer i dag verden rundt for å dirigere farens musikk. Maksim Sjostakovitsj hoppet av til vesten på en konsertturné i 1981 og tok med seg familien til USA. Grunnen til dette var ufriheten i Sovjet og hvordan hans far, Dmitrij Sjostakovitsj måtte lide på grunn av musikken sin, som vi skal se etter hvert. Maksim ville ikke finne seg i at en ikke kan være seg selv i sitt eget land (Bouij 1984:282).

Da tyskerne invaderte Sovjetunionen i 1940, var Sjostakovitsj raskt ute med å melde seg til tjeneste. Han ble avvist to ganger. Etter det andre avslaget ble han med i Heimevernet, og her fikk han endelig være med å forsvare Leningrad. Som en del av Heimevernet ble han først satt til å grave grøfter og barrierer rundt Leningrad. Etter noen uker ble han omplassert til å være brannvakt på taket av konservatoriet. Etter hvert som naziblokadene rundt Leningrad ble tettere, ble byens kunstneriske og intellektuelle institusjoner evakuert. Men Sjostakovitsj ble igjen. Fire måneder etter invasjonen ble Sjostakovitsj beordret til å forlate Leningrad av lokale representanter fra Partiet. Han ble da flydd til Moskva sammen med kona og de to barna deres. Etter et kort opphold i Moskva ble de flyttet videre til Kujbysjev, i dag Samara.

5. mars 1942 hadde Symfoni nr. 7, op. 60, premiere i Kujbysjev. Konserten ble direkte sendt på radio over hele landet og ble også overført til utlandet. Symfonien ble en umiddelbar suksess både i inn- og utland. Partituret ble mikrofilmet og sendt rundt hele den vestlige verden. I løpet av krigen ble den spilt minst en gang i hver sovjetiske by som klarte å stable på beina et stort nok orkester.

Sjostakovitsj likte seg aldri særlig godt i Kujbysjev, og hadde derfor lyst å flytte til Moskva. Han mente det ville være lettere å leve og jobbe der, men det var vanskelig å finne et sted å bo. På en tur til Moskva var Sjostakovitsj fast bestemt på å løse problemene. Han sa ja til en professorstilling på Moskva-konservatoriet, og fikk i løpet av den første måneden der skaffet et sted å bo.

Utover i 1944, da folk skjønnte at krigen var på vei mot en avslutning, kunngjorde Sjostakovitsj at han hadde tenkt å skrive en ny symfoni, den 9. i rekka. Sjostakovitsj fortalt da at denne symfonien skulle være en heroisk frigjørings-symfoni, men som vi skal se seinere, var det endelige resultatet langt fra den frigjørings-symfonien alle trodde det skulle bli. Den hadde premiere 3. november 1945 og åpnet sesongen til Leningrad Filharmoniske Orkester. Den ble også direkte sendt på radio i hele Sovjet.

Etter krigen ville Sjostakovitsj gjerne flytte tilbake til barndomsbyen sin. Men i stedet flyttet de inn i en ny, større leilighet i Moskva. Denne og et sommerhus på landet skal de ha fått tildelt av Stalin. Det ble derfor ikke lenger opp til ham selv å avgjøre hvor han skulle bo. Han ble kjøpt av Partiet for at han skulle bli boende i Moskva. Vinteren 1946/1947 var bra for populariteten til Sjostakovitsj. Han mottok Leninordenen som en av de beste professorene på Moskva-konservatoriet. I tillegg ble han professor i komposisjon ved Leningrad-konservatoriet.

Nina Sjostakovitsj døde i desember 1954. Dmitrijs sorg var så stor at han ikke klarte å komponere. I stedet fant han fram operaen *Lady Macbeth* og begynte å gjøre endringer på denne. Det ble en fin måte å bearbeide sorgen på, siden operaen i sin tid var skrevet til henne. Sommeren 1956 giftet han seg med

Margarita Kainova. Hun var nesten 20 år yngre, og Sjostakovitsj skal ha fridd i løpet av det første møtet. De skiltes etter bare tre år.

I løpet av andre halvdel av 1950-tallet mottok Sjostakovitsj en rekke priser og utmerkelser både i Sovjet og i utlandet. Blant disse var Sibelius-prisen. Han donerte hele pengepremien til den finsk-russiske foreningen.

Sjostakovitsj hadde ledervervet i komponistforeningen i flere år. I 1960 førte dette vervet til at han ble meldt inn i kommunistpartiet. Men han skal ikke ha meldt seg inn frivillig. Det var et sårt punkt som han nødig snakket med noen om. Det kom som en overraskelse på en del av vennene hans, men det var også en del som tok det som en selvfølge. De mente Sjostakovitsj lenge hadde vært en undersått av Partiet, og mye av musikken hans — særlig det han skrev etter Symfoni nr. 10 — inneholder propaganda for sosialistisk realisme.

I 1962 giftet Sjostakovitsj seg for tredje gang, med Irina Supinskaja. Hun var bare 27 år, men det skal ha vært et godt ekteskap som gav Sjostakovitsj ny energi. Han fikk inspirasjon til å komponere, og det var mange som mente at han fikk noen ekstra år å leve takket være Irinas gode hjelp og støtte.

Mot slutten av livet var Sjostakovitsj preget av dårlig helse og sykdom. Han tilbrakte mye tid på sykehus og hadde en kronisk lidelse i høyre arm som gjorde det tidvis vanskelig å komponere. I 1970, etter at han hadde fått vite at det var polio som var årsaken til den dårlige armen, dro han til Kurgan for å få behandling av en av legene der. Denne behandlingen hjalp, og Sjostakovitsj kunne endelig spille piano igjen. Men det varte ikke lenge, og han ble snart dårligere. I tillegg til armlagene slet han med psykiske problemer. 8. januar 1972 var det premiere på Symfoni nr. 15, op. 141, dirigert av sønnen Maksim. Ikke lenge etter fikk han lungekreft og måtte tilbringe mye tid på sykehus. Etter to års skrivestopp klarte han endelig å komponere igjen og skrev strykekvartett nr. 14, op. 142. Det siste året hadde han stor produksjon til tross for sykdommen. På dødsleiet komponerte han en bratsjsonate, op. 147. Han levde ikke lenge nok til å høre den bli framført. Dmitrij Sjostakovitsj døde 9. august 1975.

3.2 Sensur og kulturpolitikk i Sovjet

Det har skjedd utrolig mye innenfor sensur og kulturens utvikling i Russland, for mye til at jeg kan ha med alt her. Jeg velger derfor å begynne historien i 1917, etter revolusjonen, og gi en kort gjennomgang av kulturpolitikken og sensuren etter dette. Sovjetunionen ble opprettet i en tid preget av uro. Tsarregimet hadde blitt oppløst og landet hadde vært gjennom revolusjon, borgerkrig og økonomisk krise på få år. Det hadde vært sensur i Russland i lang tid, men den fikk en ny form i Sovjetunionen under Lenin og seinere Stalin, som vi skal se etter hvert.

Etter revolusjonen handlet kulturpolitikken mye om å finne fram til et eget sovjetisk uttrykk. Kunstnerne følte de var frigjort fra de gamle tradisjonene fra før revolusjonen og produksjonen på denne tida rommet derfor alt fra proletarmusikk til eksperimentell musikk tilsvarende den som fantes i Vest-Europa. I 1917 ble gruppa *Proletkult* dannet. Målet var å skape en egen proletarkunst. Kunsten skulle være som et hvilket som helst fabrikkprodukt. Mye av musikken som ble til under *Proletkult* var massesanger og annen propagandamusikk som skulle bidra til å styrke staten (Bergesen 2004:33).

Bolsjevikene ville byråkratisere kulturen, og på den måten få all offentlig aktivitet inn i store institusjoner. Denne byråkratiseringen begynte med *Narkompros* Folkekommissariat for Opplysning og Utdanning, som hadde ansvaret for all intellektuell, kunstnerisk og pedagogisk aktivitet i Sovjet. Alle private aktører ble gjort offentlige og kom også inn under denne institusjonen. *Narkompros* ble ledet av Anatolij Lunatsjarskij. Denne stillingen tilsvarte noe liknende en kulturminister. I 1922 ble sensuren systematisert og ble en egen undergruppe av *Narkompros*. Lunatsjarskij var liberal, noe som gjorde at mye radikal kunst unnslopp sensuren (Maes 2006:237-238).

Byråkratiet tok etter hvert også kontroll over musikklivet. Først ble teatrene nasjonalisert, deretter fulgte orkestrene, private musikkskoler, musikkforlag, instrumentmakere, biblioteker, arkiver og konsertsteder. Det var en egen komité som fikk ansvaret for musikkrepertoaret. Konservatoriene kom også under *Narkompros*. Glazunov var motstander av byråkratiseringen og prøvde å holde Petrograd-konservatoriet utenfor så lenge som mulig. Det ble naturlig nok store

protester mot byråkratiseringen innad i musikkmiljøet, og disse ble også støttet av folk utenfra. Protestene ble ikke tatt til følge, og i stedet publiserte Partiet «Grunnleggende Retningslinjer i Kunstens Verden». Disse retningslinjene slo fast at staten hadde kontrollen over all kunst (Maes 2006:241-242).

På 1920-tallet var det to foreninger som særlig dominerte musikklivet i Sovjet. De var uavhengige institusjoner og praktisk talt uforsonlige. Disse var, på den ene siden, ASM, Foreningen for Samtidsmusikk, og på den andre siden RAPM, Russisk Forening for Proletarmusikere. Begge ble etablert i 1923, og sistnevnte var en arvtaker av *Proletkult*. ASM var vestlig orientert og musikken til komponistene i denne foreningen var for intelligentsiaen, den var profesjonell og seriøs. Musikken til RAPM støttet opp om bolsjevikene, og skulle derfor være for folk flest. Musikken skulle avspeile ideologien og være forståelig for folket (Hakobian 1998:41-42). ASM var en periode del av ISCM, Internasjonal Forening for Samtidsmusikk, og fungerte som deres lokale avdeling. Det var denne kontakten med den internasjonale musikkbransjen som gjorde det mulig for sovjetiske komponister å få oppmerksomhet i utlandet, samtidig som utenlandske komponister og dirigenter kunne besøke Sovjet (Hakobian 1998:47-48).

I 1928 kom Stalins første femårsplan. Målet med denne planen var å bygge sosialismen i landet, og kunsten skulle bidra til dette. Totalitær makt tvang landet inn i en urban industrialisering og kollektivisering. Det foregikk en politisk og økonomisk brutalitet, full av massearrestar og utsulting. Som en del av denne prosessen ble det også satt i gang en kulturell revolusjon. Stalin ville ha full kontroll over kulturlivet. I desember dette året ble det bestemt at Kontrollkomiteen skulle styre all formidlingen av kunst og litteratur. Lunatsjarskij ble umiddelbart avsatt og erstattet med Andrej Zjdanov. ASM ble også tvunget til nedleggelse. Det ble de proletære organisasjonene, som RAPM, som dominerte musikklivet. Denne omveltningen førte til at Moskva-konservatoriet skiftet navn, og mange av professorene fra den førrevolusjonære musikalske eliten ble sparket. Det var bare de med akseptabel klassebakgrunn som fikk studere der. Komponistene måtte forkaste alle de musikalske stilene som hadde florert under Tsarregimet og heller skrive massesanger og

propagandamusikk. Så snart myndighetene hadde oppnådd den kontrollen de ønsket ved hjelp av RAPM, ble også denne foreningen nedlagt (Taruskin 1997:511-513).

23. april 1932 kom Partiet med en ny resolusjon kalt «Om Rekonstruksjonen av Litterære og Kunstneriske Organisasjoner». Denne gikk ut på at alle kunstneriske organisasjoner ble tvangsoppløst, og det ble heller opprettet sentrale foreninger direkte underlagt Partiet, en for hver kunstart. Dette gjorde at det ble mye enklere å kontrollere kunstnerne. Den nye komponistforeningen fikk navnet Union for Sovjetiske Komponister. Komponistene skulle kjempe mot ideologien til ASM, atonalitet, jazz, og annen vestlig påvirkning (Hakobian 1998:93-95). I tillegg til at disse foreningene var til fordel for staten som nå hadde fullstendig kontroll på alt som ble produsert av kunst, kom det til en viss grad noe positivt ut av det for kunstnerne også. Som medlem i foreningene var du i teorien sikra en fast inntekt, men for å få denne inntekten var du nødt til å produsere den «riktige» kunsten, nemlig propagandakunst (Hakobian 1998:115). I starten ble denne resolusjonen ønsket velkommen av kunstnerne. Det var helt klart lettere, også for dem, å forholde seg til noen få statlige foreninger, heller enn det virvaret av ulike foreninger og organisasjoner som hadde vært. Men det ble snart klart at disse statlige foreningene egentlig var en diktatorisk sentralstyring av kulturen. Denne styringen viste seg å være en del av det stalinistiske systemet som hadde kommet for å bli (Bouij 1984:99).

Den sosialistiske realismen skulle være en forklaring og veiledning til hva kunsten skulle inneholde, og hva som var forbudt. Den ble snart en enerådende doktrine. Christer Bouij (1984:100-101) gir en fin framleggelse av hva den sosialistiske realismen egentlig gikk ut på. Den besto av fem prinsipper: *partijnost*, *narodnost*, *klassovost*, *idejnost* og *tipitsjnost*. Den klart viktigste av disse var *partijnost*, partiånd. Kunstneren måtte være bevisst kunstens politiske rolle, og at kunstneren var delaktig i Partiets oppbygning av sosialismen. Kunstneren arbeidet etter et politisk program. De andre prinsippene gikk ut på at kunsten skulle hente uttrykksmidler fra de brede lagene i befolkningen og på den måten være forståelig for massene. Den skulle også ta parti med, og henvende seg til, arbeidere og bønder. Gjennom å velge passende emner for kunsten kunne en

gjennom den marxist-leninistiske ideologien forklare virkeligheten og samfunnsutviklingen. I tillegg skulle den vise det typiske for samfunnet, slik det ville bli når den nye politikken fikk ordentlig fotfeste.

Det kan virke som om mye av dette kun kan anvendes på litteratur, og det var også det den var beregnet på i utgangspunktet. Men det ble fort klart at de nye reglene også skulle gjelde de andre kunstformene, selv om det ikke alltid var så lett å vite hvordan dette skulle overføres til for eksempel musikk. Sovjetiske musikkritikere oversatte ofte ren instrumentalmusikk til en slags handling, og det blir derfor klart at også instrumentalmusikken, som kanskje ikke har noen handling i utgangspunktet, også måtte følge disse reglene. Men på dette tidspunktet var det få eller ingen som klart kunne si hva den sosialistiske realismen innenfor musikken egentlig stod for. Det skjedde først i 1936, da Partiet kom med en ny, mye klarere musikkpolitikk (Bouij 1984:101). Innenfor operaen ble det blant annet spesifisert, fra Stalin selv, at den skulle ha en libretto med nasjonal karakter og naturligvis ha med den positive helten (Bouij 1984:133).

Innen litteraturen ble det oppgitt noen standardromaner skrevet på slutten av 1920-tallet, hvor strukturen og framgangsmåten skulle bli gjengitt i all annen litteratur. Disse skulle være «fasiten». Uansett hvilken sjanger eller hva bøkene handlet om, skulle de være positive. De skulle formidle sosialismens seier, ha et optimistisk blikk på Sovjetunionen og den sosialistiske framtida. Verk som ikke fulgte reglene hadde ingen mulighet for å bli publisert, og det var derfor mange som heller valgte taushet (Acton 1995:237). Nå var det ikke lenger tilstrekkelig å bare sensurere det som brøt med konvensjonene, nå ble kunstnerne tvunget til å produsere kunst innenfor statlig bestemte emner og stiler.

Kunsten skulle altså gjenspeile virkeligheten, og de gikk derfor bort fra «kunst for kunstens skyld». All selvstendig kunst ble heretter stemplet som formalisme (Maes 2006:255). Uttrykket formalisme betyr at en kunstner ikke har noe å fortelle og fyller derfor en form med «tomt innhold». Formalistisk kunst er til for sin egen skyld, den er subjektiv, og skal ikke fremme et politisk syn. Det er en abstrakt kunst hvor formen er viktigere enn innholdet (Bouij 1984:104).

Den store terroren fant sted på 1930-tallet, og særlig 1937-1938. Kommunistpartiet foretok en utrensning innad i Partiet, og tvangs-kollektiviseringen og omleggingen av kulturpolitikken gjorde også sine innhogg i befolkningen (Maes 2006:301-302). Terroren rammet tilsynelatende vilkårlig, noe som gjorde det enda verre for folk, etter som de ikke visste hvem som var neste offer. Hverdagen var derfor preget av en enorm frykt. Og midt oppi dette skulle Sjostakovitsj komponere. Selv om han, sammen med mange andre kunstnere nok levde i en konstant frykt over å bli tatt, var det politikerne, og ikke kunstnerne terroren rammet hardest (Fay 2000:97-98).

5. mars 1953 døde Josef Stalin. Det ble Nikita Khrusjtsjov som overtok makten i Sovjetunionen. Han var mer liberal enn Stalin og tok avstand fra mye av terroren som hadde rådet under Stalin. Han ville gjenoppbygge det kollektive lederskapet og ville tilbake til Lenins sosialistiske prinsipper. Khrusjtsjov spilte også til en viss grad på lag med kunstnerne, og det ble enklere å publisere verk. Kulturpolitikken fikk en etterlengtet snuoperasjon. Denne perioden i Sovjets historie kalles gjerne «tøværret». Etter 10 år som leder, i 1963, foretok Khrusjtsjov en snuoperasjon. Han mente nå at uhemmet kreativitet ikke ville bli tolerert, og flere forfattere ble arrestert. Kulturpolitikken ble likevel ikke like streng som under Stalin, så kunstnerne hadde fremdeles tilsynelatende fritt spillerom (Maes 2006:360-361).

3.3 Sjostakovitsj' møte med sensuren

Det var i 1930 operaen *Nesen* hadde sin uroppførelse. De konservative kulturkretsene så på *Nesen* som ren provokasjon, og etter bare 14 forestillinger ble den tatt av plakaten for så å ikke bli oppført på 30 år (Bjørkvold 2007:310). *Nesen* var et markert brudd med den etablerte operakonvensjonen, på samme måte som Stravinskij's *Vårofferet* hadde vært det for ballettradisjonen 14 år tidligere (Bjørkvold 2007:303). For at Sjostakovitsj skulle klare å rette opp inntrykket etter *Nesen* var han nødt til å ta noen grep. Han hadde allerede begynt arbeidet med en ny opera, *Lady Macbeth*, og det var nødvendig for karrieren hans at han fikk vist at han dugde som operakomponist. Han var flere ganger ute

i media og tok avstand fra *Nesen* og fortalte at den nye operaen ikke var på langt nær så vågal, men derimot bestod av bare sangbare melodier (Bjørkvold 2007:311). *Lady Macbeth* ble en braksuksess. Men da operaen ble flyttet over til Moskvas Bolsjoj-teater ble grensen nådd.

26. januar 1936 kom Josef Stalin på en forestilling av *Lady Macbeth*. Han likte ikke det han hørte, og gikk før forestillingen var ferdig. To dager seinere ble det trykket en leder i *Pravda* (en avis drevet av sentralkomiteen i kommunistpartiet) under overskriften «Rot istedenfor musikk». I denne lederen ble det påstått at Sjostakovitsj' musikk var rotete, det var bare masse lyder, ikke musikk. Det ble også stilt spørsmål ved formalismen i operaen. Stalin mente at Sjostakovitsj skrev for moderne, og at det var for lite elementer av russisk folkemusikk i musikken hans. Det ble opprettet en kulturkomité med øyeblikkelig virkning, som skulle overvåke alle kunstneriske institusjoner, inkludert teater og utdanningsinstitusjoner (Fay 2000:87-89). I tillegg til at musikken nok var alt for modernistisk for Stalin, var også handlingen i den problematisk. Handlingen i operaen tar for seg mennesker med sterke følelser og behov, udugelig politi og fangeleirene i Sibir. Det er ikke utenkelig at Stalin kan ha sett på dette som kritikk mot sitt eget regime (Bouij 1984:134).

«Rot istedenfor musikk» tok for seg kulturpolitikken til Partiet, og hadde til formål å gjøre det klart for alle kunstnere at det ikke ville gå ustraffet hen å bryte med denne politikken. Den beste måten å få understreket dette poenget var helt klart å la det gå ut over Sjostakovitsj, en av de mest suksessrike komponistene i Sovjet på den tida. Gjennom denne artikkelen fikk Partiet gjort det klart at ingen, ikke en gang Sjostakovitsj, kunne ignorere kulturpolitikken. Indirekte blir det også sagt at kunstnere som bryter reglene vil møte samme skjebne som politikere som ikke følger Partiets regler (Maes 2006:301-302). Det holdt altså ikke å bare forby operaen, Sjostakovitsj ble gjennom dette angrepet kanskje den første komponisten som ble truet på livet av politiske krefter på grunn av en kunstnerisk forbrytelse (Taruskin 2009:349).

Alt oppstyret rundt Sjostakovitsj og den nyetablerte kulturkomiteen lagde mye problemer for den videre karrieren til Sjostakovitsj. Noen dager før den planlagte premieren av Symfoni nr. 4, op. 43 ble han kalt inn til samtale med en

representant for Partiet i Leningrad. Han ble rådet til å avlyse konserten og trekke tilbake symfonien, noe han selvfølgelig gjorde. Karrieren hans hadde på daværende tidspunkt ikke råd til en ny fadese etter *Pravda*-artikkelen (Fay 2000:95). Ett år seinere var det klart for premiere på Symfoni nr. 5, op. 47. Det var sterke forventninger til denne, ettersom hele karrieren til Sjostakovitsj stod på spill. Det ble en braksuksess hos publikum og Sjostakovitsj ble hyllet for at han klarte å komme tilbake etter to år med kraftig motstand. Men ikke alle var like fornøyde. To representanter fra kulturkomiteen ble sendt til Leningrad for å overvære en framføring av symfonien. De konkluderte med at «the audience did not consist of ordinary concertgoers but of plants, hand-picked to assure the success of the work.» (Fay 2000:100).

20 år etter *Pravda*-artikkelen «Rot istedenfor musikk» var den strenge kulturpolitikken i ferd med å snu. Fordi Khrusjtsjov ønsket å spille på lag med knustnerne i Sovjet, gav han Sjostakovitsj spalteplass i *Pravda* slik at han kunne gå åpent ut og kritisere sine forfølgere i Komponistforeningen (Bjørkvold 2007:330). For å vise sin nye styrke som en av de viktigere kunstnere i Sovjet, skrev Sjostakovitsj Symfoni nr. 13, *Babij Jar*, op. 113. I denne symfonien samarbeidet han med den opprørske poeten Jevgenij Jevtusjenko. Hver av de fem satsene tar for seg et dikt som blir sunget av bassolist og mannskor (Bjørkvold 2007:332).

Symfonien var opprinnelig tenkt som et ensatsig stykke basert på diktet *Babij Jar*, men Sjostakovitsj fant etter hvert ut at dette burde bli et større verk, og Jevtusjenko skrev derfor fire nye dikt til bruk i symfonien. Diktene ble publisert fortløpende etter hvert som de var ferdige. Innholdet i diktene var ikke i tråd med reglementet, så alarmen gikk hos sensurapparatet. Jevtusjenko ble flere ganger forsøkt overtalt til å endre diktene, men stod på sitt. Bassolisten som egentlig skulle synge på premieren måtte trekke seg. På premiéredagen ble også koret forsøkt overtalt til å trekke seg, men Jevtusjenko fikk overtalt dem til å fortsette, det var hans tekster, ikke deres. Den nye bassolisten ble også forsøkt fjernet, han ble plutselig beordret til å vikariere i operaen samme kveld, men dirigenten grep inn og fikk ordnet en annen vikar til operaen. Symfonien fikk sin premiere, men TV-overføringen var stoppet og det patruljerte politi utenfor

konsertlokalet. Få dager seinere ble symfonien strekt kritisert i pressen og Jevtusjenko ble endelig tvunget til å revidere teksten (Bjørkvold 2007:338-340). Sjostakovitsj ble forsøkt overtalt til å inkludere den nye teksten i partituret. Han gikk med på å framføre den nye tekstversjonen, men teksten i partituret ble aldri revidert (Maes 2006:368).

Hvorfor var det så viktig for myndighetene å endre teksten i diktet *Babij Jar*? Det opprinnelige diktet tok utgangspunkt i en jødepogrom ved Babij Jar utenfor Kiev hvor titusener av jøder ble massakrert i løpet av få dager. Jevtusjenko bruker denne hendelsen for å fortelle om menneskets lidelseshistorie, og da spesielt jødeforfølgelse og massehenrettelser. Selv om russerne ikke var direkte delaktige i massakren ved Babij Jar, var de sovjetiske styresmaktene i høyeste grad skyld i forfølgelse og henrettelser innad i Sovjet. Den nye versjonen av *Babij Jar* framhever Sovjets heroisme under 2. verdenskrig. Identifikasjonen med jødene ble neddempet, sammenligningen med Kristi korsfestelse ble fjernet, russernes lidelser ble likestilt med jødene, og Sovjets nedkjempelse av fascismen ble satt inn som tema (Bjørkvold 2007:340).

Den sovjetiske sensuren rammet Sjostakovitsj hardest i forbindelse med verk med tekst, som operaene *Nesen* og *Lady Macbeth*, og symfonien *Babij Jar*. Grunnen til dette er nok først og fremst at det er så mye enklere å sensurere tekst enn instrumentalmusikk, fordi betydningen i verk med tekst er så mye enklere å tolke. Riktignok ble også Symfoni nr. 4 trukket tilbake, men da var Sjostakovitsj allerede under angrep etter *Lady Macbeth*.

Sjostakovitsj slet lenge med psykiske problemer. Med tanke på den strenge sensuren og all motgangen Partiet lagde for ham, er det ikke så rart. Han var hele tida åpen om problemene. Han innrømte tabber og takket Partiet for deres klare retningslinjer. Men samtidig må det ha vært et vanskelig forhold mellom Sjostakovitsj og Partiet. I Sovjet prøvde de å kontrollere ham, men når han var i utlandet utnyttet de hans internasjonale rykte og forventet at han skulle vise Sovjetunionen fra dens beste side (Maes 2006:312).

3.4 Sjostakovitsj og musikken

Det var mange som hadde meninger om musikken til Sjostakovitsj og som prøvde å tolke den. Både musikkritikere og andre hadde meninger om hva ulike musikalske motiver betydde. Dette likte ikke Sjostakovitsj, og han skal ha gjort et poeng av å snakke gjennom musikken, ikke om den. Det skulle være opp til den enkelte å legge den meningen en selv ville i musikken, og derfor ville han heller ikke legge føringer for publikums forståelse av den. På samme måte som at han ikke ville snakke om musikken, ønsket han heller ikke å dele sitt privatliv med hvem som helst. Det var derfor bare nære venner og familie som fikk mulighet til å oppleve ham som den han virkelig var. Etter hans død har det blitt utgitt flere bøker med memoarer, brev og dagbøker, så den stive fasaden han forsøkte å holde mens han levde, har sprukket noe, og gitt allmennheten innsikt i den store komponistens liv.

I *Det Musiske Menneske* skriver Jon-Roar Bjørkvold om *jurodstvo-masken* som fantes i gammel russisk tradisjon. Denne masken gir rom for åpen kritikk av makthavere og politiske autoriteter. En *jurodivij* var opprinnelig en religiøs skikkelse som under beskyttelse av sin hellighet kunne, gjennom overnaturlig visdom og åndsgaver, ytre seg uavhengig, gjerne profetisk, om det samfunn og de mennesker han selv stod på siden av (Bjørkvold 2007:309). Det er flere som mener at Sjostakovitsj måtte benytte denne masken for å kunne komponere noenlunde fritt. Det er slett ikke sikkert han hadde noe forhold til denne masken selv, men den kan hjelpe nåtida til å lettere forstå noe av det han gikk gjennom da han komponerte, og også til å forstå musikken bedre. Da Sjostakovitsj skrev operaen *Nesen* skrev han uten maske. Musikken her var helt og holdent hans eget uttrykk. Etter *Pravda*-angrepet ble Sjostakovitsj nødt til å ta på seg denne masken og legge om komposisjonsstilen sin.

Med *jurodstvo-masken* kunne Sjostakovitsj utnytte skillet mellom makthaverne og folket. Det var et markant skille mellom disse to. Makthaverne hadde nok ikke helt begrep om hvordan folket hadde det, og de klarte nok ikke å sette seg inn i deres situasjon. Derfor hørte de musikken til Sjostakovitsj på en annen måte enn det folket gjorde. Når Sjostakovitsj overførte *jurodstvo-masken* til musikken, hadde musikken en tilsynelatende glatt overflate som fulgte retningslinjene til

kulturkomiteen. På samme tid var musikken fylt av vendinger som det russiske publikummet forstod, fordi de delte hans undertrykte og forfulgte skjebne (Bjørkvold 2007:315).

Fordi Sjostakovitsj komponerte denne todelte musikken som på samme tid fulgte myndighetenes regler og var en form for protestmusikk, er det nok mange som har lurt på om han var dissident. Han hadde helt klart sine problemer med sensur og staten, og han var nok også uenig i veldig mye, men avvikere eksisterte ikke under Stalin. Alle dissidenter var enten døde eller i gulag. Terroren i Sovjet var så stor at det ikke var noen som turde å si i mot Partiet (Maes 2006:351). Og det var nok også derfor Sjostakovitsj prøvde å skjule det så godt som han gjorde.

Bouij (1984:181-182) skriver også om denne dobbeltheten i Sjostakovitsj' musikk. Fram til og med Symfoni nr. 4 var musikken «endimensjonal», men etter sensurangrepet på denne, ble det en dobbelthet i mange av hans store verk. Bouij hevder at Symfoni nr. 5 offisielt handlet om menneskets framtid, men egentlig inneholdt et protestbudskap om påtvunget jubel under trussel. Symfoni nr. 7 handlet offisielt om tyskernes beleiring av Leningrad, men på et dypere nivå om Stalins herjinger. Musikken hans fortsatte å ha en dobbelthet selv etter Stalins død. Og slik fortsetter det. Offisielt er musikken pompøs og staselig, mens for de innviede som kunne «koden» var det protestmusikk. Til tider var han også bekymret for at for mange skulle forstå. Musikken hans hadde et enormt publikum, og det var også mange informatører blant dem. Det var derfor fullt mulig at «vanlige» folk som forstod koden ville rapportere til systemet.

Richard Taruskin skriver presist og interessant om hva det er som gjør at folk interesserer seg for ulike typer musikk og hva det er i musikken som engasjerer oss (Taruskin 2009). At folk hørte krig, undertrykkelse og protest i musikken til Sjostakovitsj er ikke rart. Vi tillegger gjerne musikk og annen kunst egenskaper ut fra nylige opplevelser i egne liv. Finner vi elementer i musikken som kan minne om annen musikk eller vanlige hendelser, tolker vi gjerne musikken ut fra disse «knaggene», selv om det sjelden er helt korrekt ut fra komponistens intensjoner. Det som gjorde musikken til Sjostakovitsj så populær, var at den engasjerte folk. Vi hører ikke på musikk vi ikke liker eller musikk som ikke tiltaler interessene våre.

Det var ikke mulighet for store diskusjoner rundt musikken i Sovjet, og musikken måtte følge de reglene som var. Derfor er det lett å forstå at musikken gjerne var full av skjulte betydninger. Taruskin bruker et sitat fra Nietzsche for å beskrive russisk musikk generelt og Sjostakovitsj spesielt: «Music reaches its high-water mark, only among men who have not the ability or the right to argue» (Nietzsche sitert i Taruskin 2009:348). Siden Sjostakovitsj ikke snakket om musikken sin selv, var det opp til publikum å tolke meningen med musikken. Og sovjeterne var sofistikerte ironikere. De spurte aldri om den meningen de selv fant i musikken var den riktige i forhold til komponistens intensjoner, de prioriterte egne interesser først (Taruskin 2009:353). Fordelen med ikke å lage programmusikk er at det er helt opp til den enkelte å få en mening eller handling ut av det. I et regime som Sovjet var dette også en klar fordel, fordi det da var umulig for myndighetene å slå fast hva som var protestmusikk.

4. Symfoni nr. 9

4.1 Musikkhistorisk plassering

Mange komponister var svært overtroiske på den tida da Sjostakovitsj skrev denne symfonien, en overtro så sterk at den nesten ble en forbannelse. Den skyldtes at mange av de store romantiske komponistene — Beethoven, Spohr, Schubert, Glazunov, Bruckner, Dvorak og Mahler — bare rakk å skrive 9 symfonier. Når 9. symfoni var fullført, våget ikke komponistene å komponere flere. Denne overtroen var så sterk at Mahler ikke turde å kalle sitt neste store symfoniske verk etter 8. symfonien for en symfoni, men gav den heller navnet *Das Lied von der Erde*. Da han til slutt fikk samlet mot til å komponere flere symfonier, valgte han å komponere 9. og 10. symfoni parallelt, i et forsøk på å lure døden. Han rakk likevel aldri å fullføre den 10. symfonien. Hvis en komponist på tross av denne overtroen skulle skrive en 9. symfoni skulle den i det minste være et stort, monumentalt verk, som for å virkelig vise at han dugde som symfonikomponist (Blokker 1979:104).

Sjostakovitsj sin Symfoni nr. 9 ble, delvis på grunn av denne overtroen, en stor overraskelse for publikum. Alle hadde forventet en stor 9. symfoni med solister, kor og stort orkester. Den skulle være en musikalsk kroning av seieren i 2. verdenskrig (i Sovjet kalt *Den store fedrelandskrigen*). Sjostakovitsj hadde selv bidratt til å skape denne forventningen da han i oktober 1943, på premiéredagen til Symfoni nr. 8, gikk ut og sa at han skulle skrive en ny symfoni, og at denne skulle tilegnes seieren og storheten til det russiske folk (Maes 2006:307). Det er derfor ikke rart at det ble rabalder når det viste seg å være en symfoni som brøt totalt med de to foregående krigssymfoniene. Den var en rent instrumental symfoni, lett orkestrert og full av satire og ironi. De fleste kollegene hans reagerte positivt på de musikalske kvalitetene i verket, men myndighetene tok avstand fra den (Maes 2006:308).

Når vi skal analysere musikk er det nyttig å vite når stykket er komponert. Ved å koble det sammen med viktige hendelser i samtida blir det lettere å forstå hva

som kan ha fungert som inspirasjon til stykket. Denne kunnskapen kan også hjelpe oss hvis vi ønsker å finne ut hvilke følelser som kan ligge til grunn for stykket, eller komme litt nærmere resepsjonen av verket da det ble uroppført. I tilfelle med denne symfonien kan denne kunnskapen hjelpe oss til å se ironien i verket. En skulle tro at Symfoni nr. 9, som er skrevet rett etter 2. verdenskrig var slutt, ville være mye tyngre, men samtidig heroisk, for å speile samtidas hendelser. Det er den ikke, og det gjør den veldig interessant å jobbe med.

Sjostakovitsj brukte lang tid på den 9. symfonien. Han begynte planleggingen av den allerede i 1944. På det tidspunktet ville han ha med solister og kor i tillegg til orkesteret. Da ville han ha fått en stor, pompøs symfoni liknende Beethovens Symfoni nr. 9. Sjostakovitsj begynte på denne heroiske symfonien vinteren 1945, og det ble fort kjent blant sovjetiske musikere at han jobbet med en ny symfoni. Han var til og med ute i pressen og fortalte om det monumentale verket han holdt på å skrive, som skulle hedre minnet av soldatene som døde, og hylle alle krigsheltene (Fay 2000:146). Han la etter hvert fra seg arbeidet med denne symfonien. Ifølge Fay er grunnen til dette enten at han var redd for at det kunne oppfattes som en kopi av Beethovens 9. symfoni, eller rett og slett fordi han var misfornøyd med sitt eget arbeid. Han gjenopptok arbeidet i juli 1945, og resultatet ble et helt nytt verk, veldig ulikt det han hadde tenkt i starten. Symfonien var ferdig 30. august, og den korte symfonien hadde ingen ting til felles med det monumentale verket alle forventet. Symfonien hadde sin premiere på sesongåpningen til Leningrad Filharmoniske Orkester 3. november 1945 (Fay 2000:146-147).

Roy Blokker (1979:110) skriver at Sjostakovitsj i denne symfonien gjør orkesteret om til en gjeng med klovner. Det er lett å forstå hvorfor den sovjetiske politiske maskinen, som hadde mer enn nok med å rydde opp etter krigen, ikke tok seg tid til å le av denne symfonien, og heller ikke hadde tålmodighet med de som gjorde det. Han skriver videre at den 9. symfonien er et herlig og nødvendig opphold etter de tunge krigssymfoniene, nummer 7 og 8.

Selv om Sjostakovitsj var en russisk komponist og skolert i den tradisjonen, hadde musikken hans, og da særlig symfoniene og strykekvartettene, klar påvirkning fra den tyske tradisjonen med Beethoven og Mahler i spissen.

Symfoni nr. 9 er unntaket fra dette. Symfonien er veldig kort, og stilen minner oss om stilen til Haydn. Haydns symfonier var lette, underholdende verk, og dette har Sjostakovitsj tatt med seg i denne symfonien. Istedenfor å begynne med en stor orkestertutti, som mange hadde ventet, begynner symfonien med bare strykere, hvor førstefiolinen har temaet. Dette temaet er enkelt, og svinger seg ubekymret av sted. Et ordentlig tuttiparti finner vi ikke før langt ut i gjennomføringsdelen. Men selv om det overordnede uttrykket er klassisistisk, er inspirasjonen fra Mahler til stede også i denne symfonien. Det er særlig i de langsomme satsene vi kan høre Mahlerske trekk, og da spesielt i det tragiske uttrykket i 4. sats.

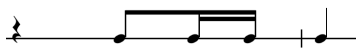
Symfonien kan plasseres i en neoklassisk stil, sammen med Prokofjevs klassiske symfoni, op. 25. Neoklassisismen gjorde seg først og fremst gjeldende i mellomkrigstida, men Sjostakovitsj benyttet seg av denne stilen også etter 2. verdenskrig. Hensikten var å finne tilbake til den balanserte formen og de klare tematiske forløpene fra før romantikken. Komponistene søkte ikke å gjenskape det strukturerte tonale systemet fra klassisismen, de benyttet seg heller av en utvidet tonalitet, modalitet eller atonalitet. På grunn av dette får «neo» gjerne en parodisk betydning som en forvrengning av det egentlige klassisistiske uttrykket (Whittall 2011). Neoklassisisme er et vidt begrep. Det omhandler både det estetiske, epoke og stil. Neoklassisismen var antiromantisk og anti-impresjonistisk. Det ble forsøkt å etterstrebe en ny saklighet i musikken som hadde vært fraværende i romantikken og senromantikken (Vollsnes 1996:181). Dette passer jo godt med denne symfonien. Sjostakovitsj går tilbake til klassisismen på en del områder som oppbygning og lengde, men beholder det moderne uttrykket når det kommer til tonalitet og uttrykk.

Påvirkningen fra Beethoven resulterte blant annet i at Sjostakovitsj utviklet sitt eget rytmiske motiv tilsvarende skjebnesymfonimotivet til Beethoven. Sjostakovitsj' motiv er satt sammen av to åttendedeler og en fjerdedel. Eksempelet på neste side viser Beethovens og Sjostakovitsj' motiv i forhold til hverandre.



Figur 1

Dette motivet går igjen i flere av hans verk, blant annet Symfoni nr. 9. Første gang han bruker dette motivet er i Symfoni nr. 5, og det blir seinere brukt i mye av musikken. Vi finner det også flere steder i Symfoni nr. 9. I Symfoni nr. 7 finner vi en variasjon av dette motivet som går igjen i hele symfonien som et slags krigsmotiv.



Figur 2

Beethoven brukte sitt motiv i bare én symfoni, mens Sjostakovitsj brukte det i mange verk, men med små variasjoner. Det har ikke samme funksjon som skjebnesymfonimotivet, men er mer et signaturmotiv, på samme måte som det musikalske monogrammet D S (Ess) C H han innførte i Symfoni nr. 10, 3. sats.

Sjostakovitsj har orkestrert mange passasjer i denne symfonien for bare strykere eller treblåsere, eller en enkel blanding av de to. Det er få orkestertutti, og selv ikke de største klimaksene i finalen kan nærme seg tilsvarende klimaks i for eksempel Symfoni nr. 7, Leningradsymfonien. Symfonien er skrevet for et lite orkester i motsetning til de andre symfoniene hans. Besetningen er standard 1800-talls, den samme som Tsjajkovskij brukte i sine symfonier. Så vi ser at også valg av besetning bidrar til det klassisistiske/romantiske uttrykket.

4.2 Symfoniens oppbygning

Symfoni nr. 9 er bygd opp av 5 satser. Den starter med en allegrosats som følger sonatesatsformen. Denne blir avløst av en rolig, vakker, melodios sats, slik andresatser «skal» være, før vi får en hurtig scherzo. Mot slutten av 3. sats skifter musikken gradvis karakter som en forberedelse til 4. sats som starter attacca, og som fortsetter attacca over i 5. sats.

Symfonien følger den tradisjonelle oppbygningen av en symfoni og er det nærmeste Sjostakovitsj kom å skrive en symfoni i form etter en klassisk 1700-talls symfoni. Åpningssatsen blir gjerne sammenlignet med Haydns musikk og klassisismen. Som for å understreke dette uttrykket blir eksposisjonsdelen repetert.

4.3 Toneartskarakteristikk

De fleste komponister har hatt et bevisst forhold til toneartskarakteristikk og hva de ulike toneartene symboliserer. Dette gjelder særlig i barokken hvor affektlæren stod sterkt, og det var her de ulike toneartene fikk sine grunnleggende betydninger. De ulike betydningene har fulgt med opp gjennom musikkhistorien. Det har blitt en tradisjon de fleste komponistene har holdt seg til, og som gjør at vi fremdeles har noe av det samme forholdet til de ulike toneartene. Men det er også noen forandringer. Selv om toneartskarakteristikken er mye den samme, har den også forandret seg i takt med tida. En viktig person i denne utviklingen var Beethoven. Han var en komponist som både ble og blir sett opp til. Hvilke tonearter han valgte til sine symfonier har derfor blitt stående som en slags ny betydning for hva toneartene assosieres med i dag.

Sjostakovitsj' 9. symfoni går også i Ess-dur. Det er kanskje ment som en referanse til Beethoven og til Eroica-symfonien. Sjostakovitsj' symfoni ble jo skrevet like etter krigen som en frigjøringsymfoni. Ess-dur er også en praktisk toneart rent instrumentasjonsteknisk. Siden messing gjerne er stemt i B eller F, er B-toneartene veldig behagelige for dem å spille i. Dette er sannsynligvis også en av grunnene til at Ess-dur som heroisk toneart oppsto, fordi de i barokken var opptatt av at musikken skulle være praktisk og lett å spille. I denne symfonien er det en utstrakt bruk av messing, og derfor passer det godt å bruke denne messingvennlige tonearten her.

4.4 1. sats *Allegro*

Åpningssatsen er en elegant strukturert sonatesatsform. Hovedtemaet er et veldig lyst og lett tema som kan minne om en haydnsk finalesats, men med et mer moderne tonespråk. Vi får altså et neoklassisk element helt fra starten. Temaet blir først presentert av fioliner, for så å bli ført videre av fløyte og obo. I denne videreføringen får vi en slags dialog mellom førstefiolin og obo. Hovedtemaet blir raskt avsluttet, og etter bare 46 takter blir sidetemaet presentert. Det blir introdusert av et trombonesignal. Dette signalet er en opptakt som skarp tromme og strykerne svarer på, og leder videre inn i piccolos presentasjon av sidetemaet. Dette får en brå avslutning, og den korte eksposisjonsdelen repeteres. Dette gjøres ikke i noen andre av Sjostakovitsj' symfonier og det bidrar ytterligere til det neoklassisistiske uttrykket i symfonien.

Etter eksposisjonens repetisjon blir vi brått ført over i gjennomføringsdelen som er basert på hovedtemaet. Denne delen kan deles i tre deler, eller tre ideer. Gjennomføringen begynner med en del som er ganske tett instrumentert, hvor temaet blir elegant overført fra gruppe til gruppe i orkesteret. De instrumentene som til en hver tid ikke spiller temaet, spiller en tersbevegelse som ligger som en motor i bakgrunnen. Ved tall 15 begynner del to av gjennomføringsdelen. Her er den første orkestertuttien i symfonien. Piccoloens melodi i sidetemaet blir innført, men spilles nå av full treblås- og messingseksjon. Spenningen i musikken bygger seg opp og når et høydepunkt ved del tre av gjennomføringen som begynner på tall 16. Dette er en mer suggererende del hvor den samme rytmen blir gjentatt hele tida i fioliner, mens fagott, horn og skarp tromme kommer med noen små motiver av og til. Sjostakovitsj har lagt inn flere taktartskifter her som gjør at det som kunne vært forutsigbart likevel blir uforutsigbart.

Det er ingen gradvis overgang fra gjennomføringen til reprisen. Temaet er orkestrert større her enn i eksposisjonen, og vi får også en variasjon av hovedtemaet spilt av fagott, celloer og kontrabasser. Trombonens opptakt avbryter fort musikken, men resten av orkesteret overser denne og spiller videre på hovedtemaet. Først på sjuende forsøket lykkes trombonen i å føre musikken videre til sidetemaet, som nå blir spilt av solo fiolin. Klarinett leder reprisen elegant over i codaen, og 1. sats er slutt.

4.5 2. sats *Moderato*

Denne satsen følger ingen tradisjonell form, men oppbygningen av satsen og de ulike temaene danner formen A-B-A'-B'-Coda. Satsen blir åpnet av solo klarinett som spiller en enkel, nydelig melodi akkompagnert av cello og kontrabass. Etter hvert får klarinetten følge av en ny klarinett, og når musikken beveger seg fra d-moll til D-dur blir de ledsaget av fløyte, to oboer og fagott. Denne treblåsersekvensen blir avbrutt av et skifte til f-moll og dempede strykere, tema B. Dette temaet har et veldig annerledes uttrykk enn det foregående. Stemningen her er ganske dunkel og bryter med den vemodige åpningsmelodien. I starten er det bare strykere, men horn kommer inn som en forsterkning av melodilinjen på høydepunktene. Etter hvert kommer treblåserne inn igjen og beveger gradvis musikken tilbake til D-dur og A-temaet som kommer tilbake i en variasjon på tall 40. Nå er det fløyte som spiller melodien akkompagnert av hele strykergruppen, ikke bare cello og kontrabass. B-delen kommer tilbake på tall 42. Fløyte fører oss over i codaen ved å repetere åpningsmelodien. Tempoet blir redusert fra moderato til adagio og piccolo spiller åpningsmelodien en siste gang før satsen er slutt.

4.6 3. sats *Presto*

Til nå har symfonien fulgt den wienerklassiske symfonioppbygningen med sonatesatsform i 1. sats og en rolig, moderato 2. sats. Dette fortsetter her med en lett scherzo hvor humøret fra åpningen er tilbake. Satsen er bygd opp som en tredelt scherzo, med en trio som midtdel. Vi får altså en A-B-A' form, hvor A-delen igjen er delt opp i tre ulike tema eller ideer. Tema I er det som åpner satsen. Det er også det som kommer flest ganger gjennom hele satsen, og kan kalles et slags ritornell, selv om dette ikke er en typisk rondosats. Satsens taktart ($\frac{6}{8}$) og uttrykk, kan derimot minne om dansesatsen gigue, hvor det også var vanlig med repeterende tema.

Det er en enslig klarinett som åpner satsen, med bare en sparsom rytmisk støtte fra to fagotter. Etter bare 8 takter får klarinetten selskap av piccolo og to fløyter,

og to oboer slutter seg til fagottenes rytmiske figur. Dette temaet er kort, og strykerne kommer snart inn med Tema II, et rytmisk motiv som bryter med det foregående. Dette temaet blir også raskt erstattet av Tema III, et sprudlende, hoppende rytmisk motiv i bass og treblåsere over en motidé i fioliner. Dette rytmiske motivet blir hoveddrivet i resten av satsen.

Satsens triodel blir introdusert av en fallende messingpassasje over timpani. Selve midtpartiet består av en trompetsolo over et litt masete akkompagnement i strykerne. Etter at temaet har blitt spilt en gang av trompet, tar orkesterets bassinstrumenter over og spiller en variasjon av samme tema, mens skarptromme nå spiller strykernes rytmiske figur. Måten temaet varieres på er typisk for Sjostakovitsj. Han bruker de samme rytmiske figurene, men endrer intervallene, og derfor høres det ganske annerledes ut. Etter denne tema-variasjonen tar de lyse strykerne over og fører oss tilbake til åpningstemaet. Tema III blir spilt en siste gang før musikken gradvis beveger seg over i en roligere variasjon av dette temaet, som fungerer både som en avslutning på denne satsen og en innledning til neste sats. Selv om musikken roes ned, får satsen en brå avslutning gjennom at den blir avbrutt av tromboner og tuba som starter 4. sats.

4.7 4. sats *Largo*

Ut fra partituret kan denne satsen se litt stusselig ut med bare 34 takter, og vi kan begynne å lure på om den i det hele tatt kan kalles en sats. Men den er absolutt det, og varigheten er faktisk lenger enn 3. sats. Satsen starter attacca. Den begynner med en b-mollfanfare i trombone og tuba som går umerkelig over i en fermate-akkord hos bratsj og kontrabasser som ligger som et teppe under fagottens solokadens. Etter kadensen gjentas innledningen, men den er nå litt lengre og i A-dur, før det kommer en ny solokadens i fagott. I løpet av denne soloen forandres stemningen i satsen. Den er ikke lenger melankolsk, strykere kommer inn og skaper en ny varme i musikken. De akkompagnerer i de resterende taktene av satsen, og plutselig er vi i 5. sats.

4.8 5. sats *Allegretto*

Denne satsen, som også har tilknytning til sonatesatsformprinsippet, har et mye mer burlesk uttrykk enn de andre satsene. Jo lenger inn i finalen vi kommer, jo sterkere blir den burleske følelsen. Åpningstemaet blir først presentert av fagott, som en fortsettelse på 4. sats. Temaet har her et helt tynt rytmisk akkompagnement av bratsjer og kontrabasser. Etter at temaet har blitt presentert tar førstefiolinene over, akkompagnert av resten av strykerne. Etter disse to rundene med hovedtemaet avbryter obo med en variasjon av dette. Etter oboens variasjon av temaet kommer det originale åpningstemaet tilbake, men nå er det større orkestrert. Melodien spilles nå av piccolo, fløyte og klarinett, mens hele strykergruppen pluss obo, fagott og horn akkompagnerer. Dette leder videre over i et nytt tema som kan kalles satsens sidetema. Dette temaet er mye viktigere enn åpningstemaet og spilles av bare strykere. Etter en gjennomspilling av temaet tar messing og seinere treblåsere over, og fører oss inn i gjennomføringsdelen.

Satsens gjennomføringsdel starter med åpningstemaet spilt av cello og kontrabass. Dette blir etter kort tid kombinert med sidetemaet spilt av klarinetter. Obo prøver seg flere ganger på trombonens opptakt fra 1. sats, uten at det fører til noe spesielt. Etter hvert som gjennomføringsdelen utvikler seg, glir satsens hoved- og sidetema inn i hverandre og blir til ett. Midt i gjennomføringen får vi en brå tempoforandring, *pochissimo animato*. I tillegg til at det går mye forttere, skifter det også uttrykk til å være mye mer stressende. Intensiteten stiger stadig, og vi får en 50 takter lang oppbygning til reprisen. Her blir en triumferende framføring av åpningstemaet spilt av bassinstrumentene, og resten av orkesteret akkompagnerer denne marsjen. Sidetemaet blir også repetert, i fullt orkester, og dette fører over i symfoniens coda. Codaen består av fragmenter av åpningstemaet spilt vekselvis av strykere og treblåsere. De jager hverandre hit og dit og fragmentene blir stadig kortere og tempoet høyere, helt til symfonien får sin bråe slutt.

5. Symfoni nr. 9 — Humoranalyse

Selv om mye av musikken til Sjostakovitsj var tilpasset den sovjetiske kulturpolitikken må vi være forsiktige med å hevde at det er en samfunnskritikk i alt han skrev, det finnes for eksempel ikke anti-Stalin elementer i alt. Det er på samme måte med humoren. Selv om Sjostakovitsj har mye humor i musikken, finnes det også veldig mange komposisjoner hvor det omtrent ikke finnes spor av det. Symfoni nr. 9 er derimot spekket med humor. Denne finner vi først og fremst som enkle motiver og parodier i hver enkelt sats, men også i symfoniens oppbygning. Skal vi finne humor i musikk, særlig hos Sjostakovitsj, er det viktig å se musikken i lys av den konteksten det ble skrevet i. Ofte har konteksten veldig stor betydning for innholdet og meningen i musikken.

I min analyse av symfonien prøver jeg ikke å tillegge musikken en intensjon som kanskje ikke er der fra Sjostakovitsj' side. All musikk har en intensjon, men jeg ønsker ikke å legge noen føringer for hva den er i dette tilfellet. Det er opp til hver enkelt lytter å avgjøre. Sjostakovitsj snakket aldri om hva musikken hans skulle formidle, han ville at det skulle være opp til den enkelte lytter eller utøver å tolke musikken. Jeg har ikke tenkt å rokke ved dette. Det jeg derimot *skal* gjøre, er å se på hvordan musikken skaper effekter som lytteren synes er morsomme.

Som jeg skrev i kapittel 4, var Symfoni nr. 9 en stor overraskelse for publikum. Alle ventet på en «oppfølger» til Symfoni nr. 7 og 8, som begge er store, majestetiske symfonier. Den skulle også være en frigjøringsymfoni som skulle hedre friheten og de som kjempet for den. Sånn ble det altså ikke. Sjostakovitsj skrev en enkel, kort og munter symfoni. Humoren begynner allerede her. Ikke nok med at det er mange inkongruenser i symfonien, hele symfonien er altså en inkongruens. Den er det stikk motsatte av det folk ventet at den skulle være. Istedenfor en symfoni som lignet på Beethoven og Mahlers 9. symfonier, fikk vi en symfoni med klar påvirkning fra Haydn. Riktignok er det enkelte ting i symfonien som minner om Beethoven og Mahler, særlig i oppbygning og i de langsomme satsene, men ikke på langt nær så mye som forventet. Det overordnede uttrykket i symfonien minner mer om 1700-tallsmusikk, og det

passer derfor bedre å plassere denne symfonien i en neoklassisk stil eller en annen kontemporær stil.

Både Haydn og Sjostakovitsj brukte humor som virkemiddel i musikken, og vi kan finne temaer og motiver i denne symfonien som minner om tilsvarende temaer hos Haydn. Men Sjostakovitsj komponerte i en helt annen samfunns-situasjon enn Haydn. Haydn komponerte som hoffkomponist nesten hele sitt liv og var ganske fri med tanke på hva han kunne komponere. Sjostakovitsj derimot, komponerte under streng sensur, noe som selvfølgelig har hatt innvirkning på musikken.

5.1 Symfoniens mottakelse

I løpet av 1930-tallet hadde det blitt vanlig å skrive hyllester til den røde armé og annen patriotisk musikk. Dette fortsatte under krigen med krigssymfonier og liknende. Det ble derfor knyttet store forventninger til Sjostakovitsj' nye symfoni (Bouij 1984:177-178). Han bidro også selv til å skape denne forventningen. 7. november 1944 sto følgende i avisa:

What are my dreams today, reflecting on the future of our creative art? Undoubtedly, like every Soviet artist, I harbor the tremulous dream of a large-scale work in which the overpowering feelings ruling us today would find expression. I think that the epigraph to all our work in the coming years will be the single word "Victory" (Sjostakovitsj sitert i Maes 2006:308).

Som vi vet brøt han med dette, og det endelige resultatet har en utstrakt bruk av satiriske idiom og paroditeknikker. Dette er kompositoriske virkemidler som han utviklet i løpet av sin første periode som komponist (Maes 2006:357).

I den tilstanden som rådet etter krigen var de satiriske elementene nødt til å sjokkere, og med denne symfonien tar Sjostakovitsj igjen en plass blant de satiriske modernistene (Maes 2006:357-258). Og publikum ble sjokkerte. Selve urframføringen ble en suksess hvor de tre siste satsene ble gjentatt. Men publikum delte seg i to; for og mot på hver sin side (Fay 2000:147). Mange av Sjostakovitsj' kolleger var positive til verket; til de musikalske kvalitetene og livsgleden i musikken. Myndighetene tok derimot avstand fra den, noe som blant

annet resulterte i at Sjostakovitsj ikke mottok Stalinprisen for denne symfonien, slik han gjorde for mange av de andre symfoniene (Maes 2006:308). Den Stalinvennlige musikkviteren og kritikeren Israel Nestjev mente at symfonien var beviset på ideologisk svakhet, og at den mislyktes i å speile den sanne ånden hos sovjetborgerne, den var også et kynisk og ondt groteskeri (Bouij 1984:179). I samme artikkel skriver han også:

What remains to be proposed is that the Ninth Symphony is a kind of respite, a light and amusing interlude between Shostakovich's significant creations, a temporary rejection of great, serious problems for the sake of playful, filigree-trimmed trifles. But is it the right time for a great artist to go on vacation, to take a break from contemporary problems? (Nestjev sitert i Fay 2000:152).

En britisk kritiker mente dette måtte være «probably the least symphonic music ever written» (Schwarz 1972:210). En annen kritiker beskrev den på følgende måte:

We were prepared to listen to a new monumental fresco, something that we had a right to expect from the author of the Seventh and Eighth Symphonies, especially at a time when the Soviet people were still full of the recent victory over fascism. But we heard something quite different, something that at first astounded us by its unexpectedness (Schwarz 1972:211).

Sjostakovitsj forsvarte symfonien med at den var en måte å formidle at Sovjet nå var tilbake til det normale etter krigen. Den skal også reflektere et håp som ble født under krigen, nemlig at en mer liberal æra skulle komme (Maes 2006:357-358). Han sa selv at det var et muntert lite stykke som musikere kom til å elske å spille og kritikere kom til å elske å fordømme (Bouij 1984:178).

Hakobian skriver at å komme med denne symfonien i 1945 kanskje var et av de største feiltrinnene Sjostakovitsj gjorde i løpet av karrieren. Det var bare den overbærende atmosfæren i månedene etter krigen som reddet Sjostakovitsj fra å bli sensurert. Likevel var det noen kritikere som mente at Sjostakovitsj var ufølsom overfor opplevelsene resten av nasjonen hadde fra krigen (Hakobian 1998:190).

5.2 Symfoniens oppbygning

Symfonien består av 5 satser. Det er et litt uvanlig antall, særlig siden symfonien har klar påvirkning fra klassisk stil. Denne oppbygningen gjør at vi får annen hver hurtig og langsom sats. Det er de hurtige satsene som har mest humor, mens de langsomme er mer alvorstunge. Vi får derfor et skille mellom disse satsene, annen hver leken og seriøs. Den store kontrasten mellom satsene bidrar til det humoristiske uttrykket i symfonien, samtidig som de forsterker hverandre. Overgangen fra 1. til 2. sats er ikke veldig morsom. Det er vanlig med rolige andresatser, så inkongruensen blir ikke så stor her. Overgangen mellom 2. og 3. sats kan være litt mer overraskende. Fremdeles holder Sjostakovitsj seg til det normale siden han har valgt en scherzo som 3. sats, men uttrykket i disse to satsene er så forskjellig at enkelte lyttere kanskje vil finne denne overgangen overraskende og litt morsom. De tre siste satsene går attacca, noe som gjør overgangene litt smidigere her. 4. sats blir forberedt mot slutten av 3. sats, men likevel kan overgangen være overraskende, fordi 4. sats starter med en messingfanfare i fortissimo. Denne kan komme brått på uoppmerksomme lyttere. Den mest ekstreme overgangen finner vi mellom 4. og 5. sats. Det er fagott som fører oss over i 5. sats, og vi går fra en ekstremt innadventt sats til et lett og humoristisk tema. Måten en reagerer på disse kontrastene kan forstås ved hjelp av Morrealls tre humorkategorier. Noen vil synes det er helt unødvendig og blir irritert på måten Sjostakovitsj har bygd opp symfonien. Andre vil prøve forgjeves å forstå musikken, uten at de egentlig kommer noe nærmere. De har heller ikke noen mening om hvordan dette kunne vært gjort annerledes. Til slutt har vi de som forstår humoren i kontrastene og som synes denne er morsom.

Humoren i symfonien finner vi i all hovedsak i 1., 3. og 5. sats. 2. og 4. sats er alvorlige, og derfor store kontraster til de andre satsene. Det er i de to langsomme satsene Sjostakovitsj får formidlet noe av grusomheten som har skjedd. De tre hurtige satsene er mye lystigere, og det var nok den store munterheten her som bidro til at folk ble så skuffet da symfonien kom. De mente at Sjostakovitsj ikke viste nok alvor i forhold til krigen og alle grusomhetene som hadde skjedd. Jeg tolker 2. og 4. sats som beskrivelse av nettopp dette. De er alvorstynget, og særlig 2. sats kan fungere som sørgemusikk over de falne. Hele

symfonien har en dobbelthet i seg. På den ene siden er det en lystig seiers- symfoni, men vi har også to mer alvorstyngede satser som kanskje symboliserer alle liv som gikk tapt under krigen.

5.3 1. sats

Denne satsen begynner med et lekent tema som svinger seg lett av gårde. De første 4 taktene har et klart haydnsk preg og kunne godt vært starten på en finalerondo i en symfoni av Haydn. Men etter disse første taktene slår Sjostakovitsj' tonespråk inn og vi får masse tonale krumspring som vi ikke ville funnet hos Haydn. Disse vendingene bryter med 1700-tallsstilen og vi får en del komiske avvik gjennom disse bruddene. Sjostakovitsj skaper tonale forandringer liknende de vi kan finne i Prokofjevs klassiske symfoni, op. 25. Det høres riktig ut, samtidig som vi aldri ville funnet det i musikk fra 1700-tallet. Åpningen går i satsens hovedtoneart, Ess-dur, men allerede i takt 4 kommer en forandring. Her spilles plutselig molltersen Gb unisont i alle tre spillende stemmer. Dette er i utgangspunktet ikke veldig revolusjonært, men fordi det i takt 3 spilles en Ess-durskala opp mot denne med crescendo, blir den skalafremmede tonen veldig påfallende. Og på grunn av denne molltersen blir også tilbakekomsten til durtersen G i takten etter gjerne oppfattet som en noe fremmed tone. I takt 6 fortsetter Sjostakovitsj med å fjerne seg fra hovedtonearten ved å ha oppløsning for både H og E.



Figur 3: 1. sats, takt 1-8

Det fortsetter på denne måten ut over i hovedtemaet. Det er hele tida bare små tonale avvik som gjør at det skiller seg fra klassisk stil. Et oppløsningstegn her, og et kryss eller en b der.

I takt 12 finner vi et nytt avvik til den klassiske stilen. Her avbryter cello og kontrabass fløyta melodi med en nedgang hvor karakteren bryter veldig med melodien. Vi får også en stor kontrast her mellom fløyta lyse register, og cello og kontrabass' dype register.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 3/2 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Flute part is in the treble clef and plays a melodic line with some grace notes. The Violoncello and Contrabass parts are in the bass clef. The Violoncello part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* (piano) dynamic, then switches to *arco* (arco) in measure 12. The Contrabass part also starts with a *p* dynamic and switches to *arco* in measure 12. The score ends with a *p* dynamic marking in measure 13.

Figur 4: 1. sats, takt 9-13

Det er stadige tonale krumspring og uventede avbrytelser fra akkompagnerende instrumenter i fortsettelsen. Disse avbrytelsene fortsetter helt til sidetemaet gjør sin entré. Avbrytelsene skaper også en kontrast mellom de ulike stemmene gjennom at det spilles i ulike register. Sjostakovitsj vrir i hele åpningen på små detaljer sammenlignet med den klassiske stilmormen, og resultatet blir en vellykket neoklassisk stil gjennom forvrengningen av det klassisistiske. Det neoklassisistiske blir her nærmest en parodi på den klassiske stilen. Mye er likt, men tonalitet og uttrykk er helt annerledes, og derfor får vi en vellykket parodi på, og forvrengning av, det klassisistiske. Dette hører hjemme i Eriksens kategori nummer 3. Etterlikningen av klassisk stil blir et avvik fra stilmormen.

Før tall 3, i mellompartiet mellom hovedtemaet og sidetemaet, har Sjostakovitsj laget dialoger mellom de ulike instrumentene og instrumentgruppene. Disse dialogene kan gjerne høres ut som erting, som om de ulike stemmene gjør narr av hverandre. Strykerne og obo har her en kort dialog i forlengelsen av obos presentasjon av hovedtemaet, før førstefiolin tar musikken videre inn i et åttendedelsparti. Dette partiet blir en oppbygning som fører over i en ny, litt lengre dialog på tall 4. Her har obo fått med seg klarinett og fagott. Det høres ut

som ingen vil gi seg og gå videre, før førstefiolin tar ansvar og starter en åttendedelsnedgang som de andre instrumentene henger seg på, og diskusjonen blir avsluttet. Dette er morsomt fordi vi gjennom denne dialogen faller ut av det musikalske. Musikken får et utenommusikalsk, menneskelig aspekt. Vi kan derfor plassere dette i Eriksens humorkategori nummer 1, fordi vi får en etterlikning av et utenommusikalsk fenomen gjennom at musikken skaper en dialog som kan minne om en menneskelig dialog.

Figur 5: 1. sats, takt 30-34

Mer humor får vi like etterpå, med introduksjonen av sidetemaet på tall 6. Sidetemaet innledes av et trombonesignal. Dette signalet består av en stigende kvart som fører oss elegant over i dominanttonearten B-dur og sidetemaet. Dette signalet er et veldig godt eksempel på musikalsk humor, og motivet er morsomt på flere måter. Selve signalet i seg selv, den stigende kvarten, er ikke særlig morsomt, det er instrumenteringen, konteksten, referansene til det militære og måten Sjostakovitsj repeterer dette signalet, som utgjør humoren. Dette signalet kan også relateres til flere av Eriksens humorkategorier. Det er en diskrepans i forhold til verkets premisser gjennom at vi får en plutselig endring i uttrykkskarakter i overgangen fra hovedtemaet til sidetemaet. Det er også en overdreven bruk av stilkisjeer, som vi skal se etter hvert. I tillegg fungerer det som en slags parodi på militærmusikk, som jeg kommer tilbake til i kapittel 5.6.

Piccolo *f*
 Trombone *ff* *p sub.*
 Timpani *f* *pp*
 Snare Drum *f* *pp sub.*
 Triangle *pizz.* *p*
 Violin 1 *pizz. ff* *p sub.*
 Violin 2 *pizz. ff* *p sub.*
 Viola *ff pizz.* *p sub.*
 Violoncello *ff pizz.* *p sub.*
 Contrabass *ff* *p sub.*

Picc. *f*
 Tbn. *f*
 Timp.
 S. D.
 Tri.
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Figur 6: 1. sats, takt 46-55

Det virker som om dette trombonesignalet er innledningen til et stort, majestetisk sidetema fordi det spilles fortissimo av trombone, akkompagnert av akkorder i strykerne, timpani og skarptromme. Men istedenfor dette forventede

temaet, kommer et litt puslete tema spilt av piccolo. Sjostakovitsj bryter her med forventningen vi har opparbeidet oss, og vi får et antiklimaks som gir en humoristisk effekt. Kontrasten i lydbildet mellom trombonen og piccolo er så stor at dette også blir komisk. Trombone er et grovt bassinstrument, og etter satsens lette hovedtema kan trombonen her høres ganske aggressiv og truende ut. Piccoloen er derimot et sopraninstrument og liten og spinkel i forhold. Når denne da spiller det litt stotrende og nervøse sidetemaet, blir kontrasten enorm.

I tillegg til at det er en stor kontrast mellom instrumentene som spiller, er også hele trombonemotivet en kontrast til det som har blitt spilt. Før trombonen kommer inn, er det strykerne som presenterer hovedtemaet for siste gang i denne omgang. Dette skaper en kontrast på flere måter. Instrumentlyden mellom strykerne og trombone er veldig forskjellig, noe som blir markert ved at sistnevnte avbryter en etablert strykerklang. I tillegg kommer trombonen inn med et tritonusintervall i forhold til strykernes avslutningstone. Gjennom disse to enkle grepene rykkes vi så langt unna hovedtemaet som mulig, både tonalt og melodisk.

Plutselig endring i dynamikken kan være et godt virkemiddel. Det faller inn under Eriksens kategori nr. 2 og er en diskrepans i forhold til verkets premisser. Et godt eksempel på denne måten å bruke dynamikk på, finner vi i sidetemaet fra 1. sats. Trombonen starter i fortissimo, og i det piccolo kommer inn opplever vi en stor dynamisk kontrast. Denne får vi fordi de lydsterke instrumentene, trombone og slagverk, byttes ut med mer lydsvake instrumenter. I tillegg blir besetningen mindre.

Trombonesignalet er nok det som er mest kjent, og som gjerne trekkes fram når det er snakk om humor i denne symfonien. Grunnen er at det er et genialt virkemiddel fordi det er så enkelt. En stigende kvart, og det er det. Sjostakovitsj klarer å bruke et lite, nærmest ubetydelig motiv til å skape humor i en hel symfoni, fordi han bruker det i så mange forskjellige sammenhenger. Det blir derfor et kjent element, samtidig som det hele tida blir tilført noe nytt gjennom konteksten det kommer i.

I gjennomføringsdelen skjer det mye. Her blandes de ulike temaene og uttrykkene og vi får en veldig kaotisk gjennomføring sammenlignet med den formmessig tradisjonelle eksposisjonen. Dette kaoset gjør at det neoklassiske uttrykket blir drevet til det ytterste, og det er ikke lenger noe haydnisk over det, knapt noe neoklassisistisk heller. All enkelheten fra starten er borte. I denne delen er det flere elementer som kan ses på som humoristiske virkemidler. Et slikt parti finner vi for eksempel ved tall 16. Her spiller fiolinene en gjentakende rytme i 13 takter. Uttrykket blir litt masete og repetisjonen i fiolinene kan være morsom fordi den virker overdrevet. Dette er et eksempel på Eriksens kategori nummer 4. Repetisjonene i fiolin blir en overdreven bruk av stilklisjeer som kan framkalle latter hos enkelte lyttere. Samtidig kan det nok diskuteres hvor morsomt dette egentlig er, siden det kommer i en kaotisk gjennomføring hvor aksepten for å gjøre slike ting er mye større, og inkongruensen og det humoristiske derfor blir mindre.

I satsens reprise, som begynner i takt 156, kommer trombonemotivet tilbake. Her bruker Sjostakovitsj det på en måte som frambringer enda mer humor, og vi får en komisk videreføring av en musikalsk idé. Samtidig som hovedtemaet spilles, blir trombonesignalet gjentatt hele 6 ganger. Hver gang blir det «oversett» av resten av orkesteret, som fortsetter uanfektet. Her kan vi også trekke inn kategori nummer 4. Trombonens stadige forsøk på å bryte igjennom med sitt lille motiv blir en komisk overdrivelse. Vi får altså to motstemmer som står på sitt uavhengig av hva som skjer rundt. Den 7. gangen klarer trombonen endelig å sette i gang sidetemaet, som denne gangen blir spilt av en enslig fiolin. Denne endringen i instrumentasjon bidrar til å understreke det litt puslete sidetemaet, siden fiolinens rolle i orkesteret vanligvis er i store grupper, ikke alene. Her får vi en diskrepans i forhold til verkets premisser slik Eriksen skriver om. Det er vanlig å ominstrumentere i en reprise, slik det blir gjort her. Hovedtemaet spilles av tutti strykere istedenfor bare førstefiolin slik det var i eksposisjonen. Det blir derfor skapt en forventning om at også sidetemaet skal være større orkestrert. Det er det derimot ikke. Sidetemaet er fremdeles puslete, selv om det nå spilles av et annet instrument.

Sjostakovitsj har altså klart på finurlig vis å bruke en enkel kvart til å påvirke stemningen og humøret i en hel sats. Det er en musikalsk idé som blir brukt på mange måter gjennom satsen for å skape humor. Her i reprisen er det et motiv som repeteres mange ganger uten et fast mønster. Det er også denne effekten som bidrar til humoren. Fordi det ikke er et fast mønster vet vi aldri helt når vi kan forvente at det skal komme neste gang, og denne usikkerheten gjør at vi får en inkongruens, og da blir det jo enda morsommere. I tillegg bruker han kontrasten mellom ulike instrumenter og det fungerer veldig godt i denne sammenhengen.

Gjennom hele satsen er det akkorder og sforzandi som fungerer som små «stikk» som bryter opp musikken. I starten kommer de ikke så ofte, her oppfattes det mer som et musikalsk virkemiddel. Utover i reprisen kommer disse stikkene stadig oftere og gjerne i flere stemmer på en gang. Dette blir til slutt så overdrevet at det blir morsomt. Overdrivelsen er et virkemiddel både Freud og Bergson trekker fram i sine bøker om humor. Også Eriksen skriver om dette, og plasserer overdrivelse inn i sin kategori nummer 4; overdreven bruk av stilklisjeer.

Det tydeligste humoristiske elementet i denne satsen er nok trombonesignalet, som til en viss grad dominerer humoren i denne satsen fordi dette kommer igjen flere ganger gjennom hele satsen. Dette signalet representerer flere humoristiske virkemidler. Det bidrar til å skape kontraster i musikken, repetisjon, og det er ikke minst en forsmak på de militære elementene og fanfarene som kommer utover i symfonien. I tillegg har vi det neoklassisistiske uttrykket i starten, og parodien på dette.

5.4 3. sats

I tradisjonelle 1800-tallssymfonier var tredjesats vanligvis en scherzo, og i så måte følger Sjostakovitsj en lang tradisjon ved å la denne satsen ha et scherzo-preg. I partituret har denne satsen bare fått tempobetegnelsen *Presto*, men med en gang musikken begynner er det liten tvil om at dette er en scherzo. Men Sjostakovitsj drar den lette scherzo-stemningen mye lenger enn de fleste 1800-

tallskomponistene. Tradisjonelle scherzi er ikke alltid så humoristiske, men har gjerne et lett og lekent uttrykk. Det er måten Sjostakovitsj tar scherzostemningen mye lenger enn det vanlige som er med på å skape humor. Satsen har også et danseelement som går igjen. Som nevnt i kapittel 4.6, er satsens taktart $6/8$ og passer med den gamle danseformen gigue. I tillegg blir temaene repetert, de har mange store sprang, og satsen har et høyt tempo, som også var vanlig i dansesatser.

Dette gigue-elementet kan være morsomt i starten. Her er det en frisk og munter åpning som kan minne om åpningen til en barokk gigue, men etter hvert blir denne formen etablert og det humoristiske elementet forsvinner. Det er åpningen av satsen som har det mest tradisjonelle uttrykket. Men vi har det samme her som i åpningen av 1. sats, en stadig tonal forvrengning av den tilsynelatende klassiske melodilinjen. Det er egentlig et fint og logisk tema, men det er noen intervaller som er større enn forventet og en del løse fortegn som bidrar til å fjerne oss fra satsens toneart, G-dur.

The image shows a musical score for measures 1-8 of the 3rd movement. It features four staves: Clarinet in A (top), Bassoon (second), Clarinet (third), and Bassoon (bottom). The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The Clarinet in A and Clarinet parts play a melodic line with various dynamics including *p*, *f*, and *dim.*. The Bassoon parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments, also marked with *p*, *f*, and *dim.*. The score includes slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Figur 7: 3. sats, takt 1-8

I satsens midtdel finner vi en trompetfanfare. Denne har klare militære, parodiske trekk og vil derfor bli analysert på bakgrunn av dette litt seinere. Her skal det derfor dreie seg om denne delens overordnede uttrykk, som også er morsomt. Vi kan koble denne passasjen til Eriksens humorkategori nummer 3, avvik fra stilnormer. Hele denne delen har et lekent, men samtidig litt hektisk uttrykk, som resulterer i at den blir litt sirkuspreget. Strykerne har en sekstendelsbevegelse som akkompagnement til melodien. Dette bidrar til å

skape en voldsom driv i musikken. Denne driven, sammen med den tonalt forvrengte fanfaren, kan minne om den typen musikk som spilles i et sirkus når noe spennende er i ferd med å skje. Vi får en solid stilkollisjon til den dansesatsen vi trodde det skulle bli. I scherzo-satser er det vanlig med store kontraster mellom A og B-delene, men jeg mener denne kontrasten er morsom likevel fordi det bryter så mye med de forventningene publikum hadde ut fra symfoniens kontekst.

Et annet humoristisk virkemiddel i denne satsen er tempoet. Sjostakovitsj har gitt satsen tempobetegnelsen *Presto*, så det går vanvittig fort. I tillegg har han lagt inn masse etterslag gjennom nesten hele satsen. Denne kombinasjonen gjør at det høres ut som det nesten går for fort for de som må sitte og spille etterslag. Dette gjør at det mange steder nesten høres litt kavete ut, og vi kan begynne å lure på om orkesteret ikke er helt sammen. Vi får altså to motstridende komponenter i satsen. Tempoet som skaper et enormt driv, og etterslagene som holder igjen og roer det litt ned, slik at det ikke skal gå helt over stakk og stein.

5.5 5. sats

Denne satsen starter med en fagottsolo som er en fortsettelse fra 4. sats. Overgangen mellom disse to satsene blir morsom fordi forskjellen i uttrykk mellom disse satsene er enorm. Åpningen av 5. sats går i en helt annen retning enn den ekspressive 4. satsen. Istedenfor en uttrykksfull solo, får vi nå et mye lettere uttrykk med mye staccato. At det er fagott som spiller åpningen her er også morsomt. Grunnen til dette er at fagott ikke er et typisk soloinstrument, det regnes heller som et av orkesterets bassinstrumenter. Det blir en komisk, litt klossete karakter, og kan minne om elefanten i Saint-Saëns' *Dyrenes karneval*. Det blir en seig og treig staccato, ikke den lette staccatoen vi får hos lysere instrumenter som fiolin eller fløyte. Hvis fagott spiller solo er det gjerne av den typen vi finner i 4. sats, nydelig emosjonelt og desperat. Forandringen blir så brutal at det nesten blir gjort narr av instrumentet.

Sidetemaet består av to elementer. Fiolinene har melodien mens cello og kontrabass akkompagnerer med en slags obligatstemme eller motstemme. Disse

to melodiene har forskjellige uttrykk og register. Sidetemaet er en marsj som spilles av fiolinene, noe som gjør at vi får et klart og distinkt uttrykk. Obligatstemmen spilles i et mørkt register og blir litt mer mumlete. Kontrasten mellom dem blir derfor så stor at den kan være morsom. I tillegg har vi en morsom repetisjon i obligatstemmen. Den er et rytmisk skalamotiv bestående av 4 sekstendeler og 2 åttendedeler (se fig. 8). Dette motivet repeteres hele tida som et akkompagnement eller en motstemme til fiolinenes marsj. Kontrasten mellom de to temaene er en diskrepans i forhold til verkets premisser, men der Eriksen (1995:19) mener dette gjelder plutselige, uforutsette endringer, får vi her en underlig konstellasjon mellom to temaer som spilles samtidig. Repetisjonen i obligatstemmen er en overdreven bruk av stilkisjé.



Figur 8: 5. sats, takt 116-118

Gjennomføringsdelen starter med at cello og kontrabass gjentar starten av hovedtemaet. Etter at de har spilt en runde med dette kommer klarinett inn med sidetemaet mens obo siterer trombonesignalet fra 1. sats. Dette forløpet blir repetert en gang før bratsj blir med på hovedtemaet. Nå blir ikke dette temaet lenger avbrutt av sidetemaet, de fortsetter heller å spille hovedtemaet og modulerer opp en liten ters for hver gang. Etter hvert blir også fiolinene med, og først nå klarer de å komme seg videre over i sidetemaet. Det humoristiske i dette er at det kan høres ut som om de har startproblemer og trenger noen forsøk på å komme i gang før de klarer å komme seg videre. Igjen kan det diskuteres om dette egentlig er overraskende og morsomt fordi vi nå befinner oss i en gjennomføring hvor det meste er tillatt, men jeg mener det er et eksempel på Eriksens kategori nr. 4 med overdreven bruk av en stilkisjé. Temaet blir repetert så mange ganger uten særlig mye forandring at det nesten blir banalt.

I *pochissimo animato*, midtveis i gjennomføringen, har fiolinene en lang sekstendelspassasje. Som akkompagnement til denne spiller horn, fagotter og de dype strykerne noen tunge akkorder som bryter med fiolinenes hektiske spill. I takt 263 slutter tromboner og tuba seg til dette mens resten av strykerne blir med på sekstendelsløpet. Det resulterer i at vi får en messinggruppe som høres

ganske nifs og truende ut. Sammen med strykernes sekstendeler blir dette litt komisk, fordi kontrasten er så stor. På den ene siden har vi fiolinene som spiller i et imponerende tempo i et register som går helt opp til b³. På den andre siden har vi messinggruppen forsterket med fagotter som spiller halvnoter i et register helt ned til ₁A. Spennet blir derfor enormt, både rytmisk og tonalt, og kontrasten her er morsom. Dette partiet blir avbrutt av en trompetfanfare, og humoren blir nærmest fullkommen. Her får vi litt av det samme avviket som i sidetemaet, fordi det er et stilbrudd mellom de to lagene i musikken som ikke er helt forenlig.

I reprisen av sidetemaet er det en annen instrumentering enn i eksposisjonen. I satsens eksposisjon er det fiolinene som er hovedfokus, mens cello og kontrabass' obligatstemme ligger i bakgrunnen. I reprisen er obligatstemmen mye tydeligere og effekten av dette blir at det nå er to likeverdige stemmer som spilles oppå hverandre, ikke tema med obligatstemme slik det er i eksposisjonen. Kontrasten mellom disse to stemmene er så stor at den blir morsom. Også uttrykket mellom dem er så forskjellig at de ikke helt passer sammen, så vi får en diskrepans i forhold til verkets premisser. Denne passasjen er også morsom fordi den blir så overdreven. Det kan virke som om Sjostakovitsj her virkelig skal bevise at han kan skrive pompøs og storslått musikk. Det blir en passasje som er så overdrevet at det heller blir banalt, og vi får en parodi på storslått orkestermusikk. Denne banaliteten passer inn i Eriksens kategori 4 som en overdreven stilklijé.

Codaen består av en dialog mellom fiolinene på den ene siden og fløyter og klarinett på den andre. I starten av codaen spiller de bruddstykker fra satsens åpningstema mens resten av strykerne og slagverk har en akkompagnerende figur. Fragmentene blir kortere og kortere fram til resten av orkesteret henger seg på og vi får en nøyaktig repetisjon av denne delen, men større orkestrert. Når dette har blitt spilt en gang byttes åpningstemaet ut med sidetemaets obligatstemme. Diskusjonen fortsetter fram til 3. siste takt hvor strykerne og treblåsere spiller den siste oppgangen unisont før resten av orkesteret blir med på de to siste akkordene. Det som skaper humoren er hvordan dialogen er utformet. Codaen starter i piano, så får vi en gradvis crescendo til det hele avsluttes i fortissimo. Måten styrkegraden økes på gjør at det kan høres ut som

om dialogen blir stadig mer opphetet, og de ulike instrumentgruppene avbryter hverandre hele tida. Det er rett og slett en veldig flott og humoristisk måte å avslutte en symfoni av denne typen på.

Det er store kontraster i hele denne satsen, og de finnes i mange varianter. I sidetemaet er det motstemmene som skaper kontrastene, både i uttrykk og i instrumentering. Flere steder i satsen finner vi også kontraster mellom ulike register og rytmiske elementer. Kontraster er ikke nødvendigvis morsomt i seg selv, hvert tilfelle må vurderes for seg, fordi dette er et virkemiddel som er veldig avhengig av kontekst for å være morsomt. I denne satsen passer konteksten, og de fleste kontrastene her kan ses på som et bidrag til humoren i satsen.

5.6 Parodi på militærmusikk

Gjennom hele symfonien finner vi ulike temaer og motiver som kan minne om militærmusikk og som skaper assosiasjoner til det militære eller til krigen. Disse militære innslagene kan knyttes opp mot de fleste av Eriksens humorkategorier og fungerer både som stilreferanse og parodi. I et forsøk på å gjøre denne gjennomgangen så oversiktlig som mulig, har jeg samlet omtalen av alle militærreferansene her. Det vil gjøre det enklere å sammenlikne og finne likhetstrekk mellom de forskjellige militære innslagene, og vi vil også lettere kunne sammenligne satsene.

Det er noen elementer som kjennetegner militærmusikk. Først og fremst er det instrumentbruken. Det er for det meste messing og slagverk som blir brukt, og da særlig trompet og skarptromme. Men treblåsere kan også ha tilknytning til militærmusikk gjennom janitsjarmusikk. Musikken er ofte treklangbasert. Dette har sammenheng med at messingblåserne tradisjonelt har spilt etter naturtonerekka. Stilmessig er det et marsjidiom som går igjen. Det er stort sett taktfast musikk som enten skal marsjeres til, eller signalmusikk som fanfarer. Som vi skal se, finner vi det meste av dette i denne symfonien.

Trombonemotivet i 1. sats representerer det første militære elementet i symfonien. Det er et signal som, særlig sammen med skarptromme, er et

vellykket fanfareelement. Den militære referansen er her komprimert til et enkelt kvartintervall. Skarptromme bidrar også til å understreke det militære som en fortsettelse av trombonens kvart. Det er kanskje trommen som er den avgjørende faktoren til at vi i det hele tatt opplever dette som en militær referanse. Slagverk, som kommer inn som akkompagnement sammen med strykerne, fortsetter et stykke inn i piccolos framføring av sidetemaet. Dette gir også en morsom effekt fordi vi her får en kontrast mellom det militære og den mer puslete, uskyldige melodien som utgjør sidetemaet. Det militære innslaget kan oppfattes som en parodi på militærfanfarer. Det blir degradert fordi trombonen ikke rekker å komme noen vei. Den starter veldig optimistisk, men blir med en gang avbrutt av slagverk og etter hvert piccolo. Kontrasten mellom disse to, trombonens fanfare og piccolos melodi, kan plasseres i Eriksens kategori nr. 2 diskrepans i forhold til verkets premisser.

I 3. sats er det en lengre trompetfanfare i midtdelen som starter i takt 68. Denne er en god stilreferanse på militærmusikk. Det som gjør at denne fanfaren er morsom, er måten den melodiske utformingen bryter med forventningene vi gjerne har til en trompetfanfare. Uttrykket er klart militært. Det er en triumferende fanfare, men den blir sammen med akkompagnementet ganske overdrevet og derfor parodisk. Det er også stadige tonale fordreininger som gjør den tonalt uforutsigbar. En fanfare er en treklangsbasert figur, og det finner vi også til en viss grad her. Fanfaren starter med en ren kvart, fra dominant til tonika som nå er F#. Melodien er preget av veldig mye kromatikk, så den kan virke atonal. Vi får derfor en forvrengt fanfare. Den starter tradisjonelt, men beveger seg raskt bort fra dette, og den er preget av fortattede intervaller i forhold til en vanlig trompetfanfare. Se eksempel på neste side.

Etter at trompetfanfaren er slutt tar orkesterets bassinstrumenter over melodien og skarptromma overtar fiolinenes sekstendelsbevegelse. Det militære fortsetter derfor å være en del av uttrykket, men nå gjennom slagverk, og ikke trompet. Det som gjør denne passasjen komisk, er bassinstrumentenes forvrengning av trompetfanfaren. Den bryter med de forventningene vi har til normal militærmusikk. Derfor kan den plasseres i kategori nummer 3, avvik fra stilmnormer.

The image displays a musical score for the 3rd movement, measures 68-85. The score is organized into three systems. The first system features the Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system includes the Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The third system includes the Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics such as *ff* and *sf* are indicated throughout the score.

Figur 9: 3. sats, takt 68-85

I 5. sats er det flere parodier. De har et annet uttrykk enn de militære stilreferansene vi finner i resten av symfonien. De har ikke lenger et triumferende uttrykk, heller det motsatte. Der det i 3. sats spilles av solo trompet, er det i 5.

sats gjerne to trompeter som spiller sammen i dissonerende intervaller. Dette gjør at vi får en helt annen karakter, og det blir enda tydeligere at dette er en parodi og ikke hyllest. Konteksten er heller ikke den samme. Disse innslagene med militærmusikk plasseres gjerne i en kontekst som virker litt rar og som bryter med det vi forventer. Det kan derfor plasseres i kategori nummer 3. I 3. sats spiller resten av orkesteret et akkompagnement som bygger opp om fanfaren, men i 5. sats er det som om orkesteret ikke lar seg merke av det militære og fortsetter med sitt. Det kan høres ut som om resten av orkesteret overser trompetenes forsøk på å nå gjennom med militærmusikken. Det militære blir degradert, revet ned fra pidestallen og ertet av resten av orkesteret. Dissonansene, sammen med at fanfarene nå er plassert på upassende steder, gjør at inkongruensen blir stor og vi begynner lettere å le.

En av 5. sats' mange parodier finner vi i takt 284 (se eksempel neste side). Denne fungerer som en innledning til det jeg har valgt å kalle satsens reprise. Her består parodien av et veldig kort trompetsignal. Det varer bare i 5 takter, så her skjer det mye på kort tid. Det som gjør det morsomt, er at det utgjør en fallende kromatisk skala samtidig som det er lagt inn en liten ritenuto. Det virker nesten som musikken er i ferd med å gå helt i stå, og det hele kan minne om en kassettspiller som holder på å gå tom for batteri. Tradisjonelt har fallende kromatiske skalaer i musikken vært en måte å formidle sorg og død, men her er det nok heller en parodi på militærmusikk. Isolerer vi trompetfanfaren kan den høres ut som en nedtrapping. Når vi legger på resten av orkesteret, hører vi at det likevel er en tydelig oppbygning mot det som kommer. Orkesteret forsøker å lage en så stor og markert oppbygning som mulig, men resultatet blir et annet. Det hele blir så overdrevet at det blir morsomt, og vi får en fanfare som raser sammen. Det blir et misforhold mellom materiale og utforming i denne overgangen, og det er denne overdrivelsen som er morsom ut fra konteksten. Også her kan vi knytte det opp mot Eriksens kategori nummer 4. Sjostakovitsj lager en stor orkester-tutti, men stilkisjeen blir overdreven og derfor morsom. Den blir også litt ironisk, og det virker som om Sjostakovitsj gjør narr av publikums forventninger.

Figur 10: 5. sats, takt 284-292

Fanfaren leder inn i et stort tuttiparti hvor fagott, trompet, trombone og tuba spiller hovedtemaet akkompagnert av resten av orkesteret. Tuttien består av hovedtemaet spilt som en marsj, og når vi tenker på den ensomme fagotten i begynnelsen, er det nesten ikke til å kjenne igjen. Dette er et stort parti som orkestreringsmessig bryter med resten av symfonien. Det blir derfor et fremmed element i denne symfonien, og en diskrepans i forhold til verkets premisser. På grunn av marsjen får passasjen et militært preg. Sammen med det overdådige uttrykket blir dette en god parodi. Det oppfattes også som en parodi fordi det i forhold til resten av symfonien blir så overdrevet. Sjostakovitsj lager en altfor pompøs orkestertutti, og resultatet blir heller det motsatte. Også her trekker han det for langt, og det blir ironisk og banalt. Det er et veldig godt eksempel på Eriksens kategori nummer 4 med overdreven bruk av stillklisjeer. Det er kanskje

dette partiet som mest kan knyttes til krigens grusomhet, fordi det blir en nærmest grotesk framstilling av det militære og dets optimisme.

Orkestertuttien leder oss videre over i sidetemaet. Obligatstemmen til sidetemaet blir nå spilt av to trompeter. Disse har en mye større plass i lydbildet enn det cello og kontrabass hadde første gangen dette temaet ble spilt, noe som gjør at også dette temaet kan være vanskelig å kjenne igjen med en gang. At det er trompetene som spiller denne obligatstemmen, er med på å gjøre temaet litt mer komisk. Første gangen blir dette temaet spilt av cello og kontrabass, noe som resulterte i at lydbildet ble mørkt og dystert. For at det skal passe til trompetens register, er temaet nå lagt opp flere oktaver, og fordi trompetens lyd er mer distinkt kommer det klarere fram i lydbildet. Det som bidrar til å gjøre det hele enda litt morsommere er at det er nettopp trompet som spiller, fordi det er trompeten som har stått for det meste av humoren i denne satsen. I tillegg er det den som gjerne skaper de sterkeste assosiasjonene til det militære og krigen. Som prikken over i-en i denne passasjen får vi en komisk pause i trompetenes lystige fanfare. De slutter plutselig å spille på tall 96 og tar seg to slag pause. Plasseringen av det første pauseslaget passer inn i sammenhengen, men neste slag har resten av orkesteret en tutti-akkord før alle fortsetter der de slapp, inkludert trompetene. Det er dette andre slaget som skaper humoren, fordi det høres ut som om trompetene trenger et ekstra slag for å hive etter pusten. Det gjør at de kommer for seint, og må kaste seg etter de andre. Uansett hvilke assosiasjoner lytterne får, er det en enkel og vellykket måte å skape humor.

6. Konklusjon

I problemstillingen min spurte jeg hva musikalsk humor er. Humorforskningen har vist at vi ikke bare ler av ting som er morsomme. Vi ler også i helt andre situasjoner, som ikke er morsomme i det hele tatt. Det er fordi latter først og fremst er en fysisk reaksjon, mens humor er en emosjonell og kognitiv reaksjon. I kapittel 2 så vi på de ulike latterteoriene. Det finnes tre ulike teorier, men det er kun en av disse som tar for seg den humoristiske latteren, den såkalte inkongruensteorien. Denne går ut på at vi ler når det skjer uventede ting som vi synes er morsomme. Det er denne teorien som tar for seg humor, fordi all humor er en form for inkongruens.

Det er vanskelig å lage en enkel definisjon på humor. Det er et vidt begrep, og de fleste oppfatter det forskjellig og har forskjellig syn på hva som er morsomt. Humor kan være en evne til å se det komiske i mange situasjoner, ha muligheten til å glede seg over små uventede hendelser og la disse skape latter. En forutsetning for humor er at det må være en inkongruens, og latteren er en reaksjon på denne.

La oss nå overføre dette til musikk. I musikalsk humor finner vi mange av de samme virkemidlene som i annen humor, så vi kan også her bruke inkongruensteorien som utgangspunkt. Også musikalsk humor blir skapt gjennom uventede vendinger som overrasker oss. Inkongruensene i musikken er der vanligvis i form av brudd på stilnormen, forventninger som bygges opp innad i stykket og overdreven bruk av stilkisjeer. Vi kan også finne bruk av parodi og sitater i musikken, noe som er et godt virkemiddel som ofte er lettere å kjenne igjen enn den humoren som går på brudd med stilnormen.

Musikalsk humor fungerer ofte som et virkemiddel for å skape variasjon i musikken, ikke nødvendigvis for å få publikum til å le. I vitser er derimot hele poenget at mottakeren *skal* begynne å le. Dette er ikke like viktig i musikalsk humor. Problemet med musikalsk humor er at den kan være veldig intern i den forstand at en trenger en del musikkunnskap for å oppfatte den. Jeg tror noe av

det som gjør at det kan finnes humor i musikk er at publikum blir følelsesmessig engasjert. Publikum nyter musikken, og blir gjerne rørt og beveget av en flott symfoni. En inkongruens blir da overraskende i forhold til selve settingen. Det blir et brudd vi kanskje ikke helt tror på, og som noen vil le av i henhold til Morrealls reaksjoner på inkongruenser.

6.1 Sjostakovitsj og humor

Sjostakovitsj levde i Sovjetunionen i en tid med ekstremt strenge regler for hva som var tillatt innenfor kunsten, og der overtramp kunne få fatale konsekvenser. For å overleve som komponist måtte han derfor komponere musikk som var i overensstemmelse med ideologien til den sosialistiske realismen. Da er det ikke vanskelig å tenke seg at han tidvis ønsket å skjule seg bak noe for å kunne komponere musikk som han selv ville. Det finnes flere teorier om dette, men de fleste er enige i at det er en dobbelthet i musikken. En side for myndighetene, hvor musikken tilsynelatende er «ideologisk korrekt», men også en annen side som fortalte det publikum ønsket å høre. Noen forklarer denne dobbeltheten med at Sjostakovitsj brukte *jurodstvo-masken*, som er en måte å fritt kritisere myndighetene.

Det er liten tvil om at den sovjetiske befolkningen lyttet til musikken til Sjostakovitsj på en annen måte enn det styresmaktene gjorde. Om dette er på grunn av en intendert dobbelthet fra Sjostakovitsj' side er umulig å si sikkert. Sannsynligvis hadde denne dobbeltheten heller bunn i at det var stor forskjell mellom de ulike lagene i befolkningen, at terroren i Sovjet gjorde at folk innbilte seg en ekstra mening i musikken for å ha noe å trøste seg med. Det kan også være en blanding av disse. Det får vi aldri vite, men det er ikke sikkert alt i Sjostakovitsj' musikk er så gjennomtenkt som mange forskere gjerne vil ha det til. Jeg tror det til en viss grad er en dobbelthet i musikken, og at han gjennom denne kunne få formidlet sine eller folkets meninger uten at Partiet skjønnte hva som egentlig ble sagt. Folk flest forsto det som Partiet overså, fordi de var i samme situasjon som Sjostakovitsj og visste at han var på deres side og formidlet deres syn. Dette er en av grunnene til at Sjostakovitsj var så populær. Han

komponerte musikk som folket forstod og kjente seg igjen i. På den andre siden levde Sjostakovitsj under et enormt press for å tilfredsstille forventninger, samtidig som han måtte tjene penger for å overleve. Derfor er det naturlig at det er en del usikkerhet, sinne og kanskje også patriotisme i musikken hans.

En av formene dobbeltheten kan ha tatt, er humor. Gjennom humoren kunne Sjostakovitsj skjule litt av det egentlige budskapet. Det ble kanskje en måte å unngå sensuren på. Men det er umulig å vite hvor mye av humoren som er der fordi det var Sjostakovitsj' intensjon. Josef Haydn hadde, hvis vi skal fortsette sammenlikningen mellom disse to, en ekstremt stor produksjon. Fordi han komponerte så mye, var nok ikke all humoren i musikken hans særlig gjennomtenkt. Det var nok heller personligheten hans som var med på å påvirke musikken fordi Haydn etter sigende skal ha vært en veldig glad og sprudlende person. Fordi han brukte så mye humor i musikken, ble det også til en viss grad en del av stilen hans. I Sjostakovitsj' tilfelle er det litt annerledes. Humoren var sannsynligvis mer tilsiktet her enn den var hos Haydn, fordi Sjostakovitsj komponerte under helt andre forhold. Han hadde mye mer å ta hensyn til med tanke på sensuren og myndighetene. Det kan også ha sammenheng med komposisjonsstilen. De humoristske elementene brøt med den overordnede stilen hans, de ble et fremmed element i musikken.

Jeg har gjennomanalysert symfonien på jakt etter humoristiske virkemidler ut fra humorteori og hva som finnes av humor i annen musikk. Sannsynligvis visste ikke Sjostakovitsj om alle disse, og det var nok heller ikke særlig mye fokus på musikalsk humor i Sovjet like etter 2. verdenskrig. Det er først de seinere årene det har begynt å bli forsket på humor. På bakgrunn av dette har jeg nok tidvis overdrevet betydningen av humoren i analysene. Men, som jeg skrev i innledningen, er dette mine synspunkt på hva som er morsomt i denne symfonien, og jeg har analysert den ut fra hva som anses som humoristiske virkemidler i dag.

6.2 Humor i Symfoni nr. 9

Symfonien består av fem satser, hvor alle har sitt eget uttrykk som forsterker hverandre gjennom de store kontrastene. Men det er først og fremst innad i hver sats vi finner humoren. Denne har mange former, men felles for all humoren er inkongruens. Humoren vi finner i denne symfonien er der fordi det er et uventet element som vi blir overrasket over og som morer oss, men inkongruensene har mange former.

Den tydeligste humoren i symfonien, og det som går igjen gjennom hele verket, er parodiene på militærmusikk og henvisningene til krigen. Som for å understreke det militære, blir disse stort sett spilt av messing og slagverk. Det er særlig trompet som har en framtrædende rolle her. Parodiene er forskjellige, men har noen fellestrekk. For det første har de en degraderende funksjon. Parodier fungerer ofte som en degradering, og det ser vi tydelig her. Måten Sjostakovitsj vrir på tonaliteten gjør også at en del av dem kan virke ertende. Det er ofte orkestreringen som er nøkkelen til denne effekten. I tillegg er det gjerne dissonanser og kromatiske bevegelser sammen med et spøkefullt uttrykk som framhever denne ertingen. Ved å bruke disse parodiene, kan det til tider høres ut som om Sjostakovitsj gjør narr av krigen og det militære. Det blir en latterliggjøring av krigens grusomheter.

En del av disse militære referansene er trombonesignalet fra 1. sats. Dette utgjør noe av den tydeligere humoren i symfonien. Det er lett å oppfatte fordi uttrykket gjør at det bryter veldig med resten av orkesteret de gangene det kommer. Det kommer også så mange ganger at de aller fleste vil klare å kjenne det igjen og få en viss glede av det.

Hver sats har sin egen karakter. Utover denne finner vi kontrasterende karakterer innad i satsene. Vi får brå skift i uttrykket som kan gi et misforhold mellom ulike karakterer i satsene, og dette er med på å skape humor. Flere steder er det store, triumferende orkestertutti. Disse bryter gjerne med det uttrykket som har vært, og vi får en stilkollisjon. En kan tenke seg at Sjostakovitsj har tatt med disse fordi han visste at det var det folk ville ha. Alle ønsket at han skulle skrive en stor seierssymfoni. Det ble det ikke, og derfor har han skrevet

inn noen store tuttipassasjer som for å gjøre publikum til lags. Disse har han til gjengjeld gjort så overdrevne at de vipper over til å bli banale. Det kan gjøre at publikum blir sittende igjen med en følelse av å bli holdt for narr.

6.3 Sluttord

Sjostakovitsj har brukt mye humor i musikken, men det varierer hvor tydelig denne humoren er. Noen av parodiene tror jeg de fleste kan oppfatte fordi de gjerne baserer seg på fanfarer, som er et musikalsk uttrykk mange kjenner. Også trombonesignalet i 1. sats er lett å oppfatte for de fleste, men det er nok ikke alle som tolker det som humor. Det er også en del humor som er mer diffus. Denne krever gjerne at du har litt kjennskap til musikk, men også til musikalsk humor, eller at du kjenner musikken, komponisten og konteksten godt. Det er humor som blir oppdaget etter hvert som du blir bedre kjent med musikken.

Det som er artig med musikalsk humor sammenlignet med vitser, er at du ikke blir lei på samme måte som du blir etter å ha hørt den samme vitsen mange ganger. En grunn til dette er at musikken består av så mange ulike stemmer og det tar tid å bli kjent med alle. Derfor er musikalsk humor noe som gjerne blir mer og mer tydelig jo flere ganger du hører et stykke.

Det er ikke bare humor i denne symfonien. Sjostakovitsj har brukt hele følelsesregisteret, til tross for at det er tilsynelatende lett og spøkefull musikk. Den mer dystre stemningen finner vi særlig i 2. og 4. sats, men det er også noen mørke undertoner i de hurtige satsene. Selv ikke Sjostakovitsj klarte å skrive en gjennomhumoristisk symfoni etter å ha opplevd en 5 år lang krig. I tillegg var han preget av det strenge styresettet som var i Sovjet på den tida. Det er en symfoni som på overflaten kan virke som en humoristisk symfoni, men det er også mørkere undertoner flere steder. På tross av dette er det de humoristiske trekkene som dominerer, og Sjostakovitsj la jo selv vekt på at dette skulle være et lett lite stykke, noe jeg vil påstå han har helt rett i.

Dette er en optimistisk symfoni som sannsynligvis ser framover på det som skal komme, og ikke tilbake på den forferdelige krigen som nettopp var slutt. Derfor

kan de militære parodiene også være noe positivt. I stedet for en latterliggjøring kan det være en måte for Sjostakovitsj å si at nå legger vi krigen bak oss og fokuserer på framtida. Det høres ut som Sjostakovitsj hadde glimt i øyet og at han likte å overraske publikum. Gjennom hele symfonien er det inkongruenser, både store og små, og vi vet derfor aldri helt hva vi kan vente oss. Derfor må vi hele tida være forberedt på det meste, for det lurder som oftest en liten overraskelse rundt neste sving. Det er nettopp dette som gjør denne musikken så interessant å jobbe med. At jeg fremdeles, etter ett års arbeid, kan oppdage nye ideer og vendinger i musikken er utrolig morsomt. Det viser at musikken til Sjostakovitsj inneholder så mye mer enn det som er mulig å høre ved første gjennomspilling, og det gjelder særlig humoren i stykket. Symfoni nr. 9 har altså en litt kompleks humor som kan være vanskelig å oppfatte, men som stadig overrasker og morer oss, uansett hvor mange ganger den blir spilt.

Kilder

Litteratur

- Acton, Edward 1995. *Russia: The Tsarist and Soviet Legacy*. London: Longman
- Bergesen, Stine Folven 2004. «Berre musikken talar til meg, når andre er redd for å kome nær...»: *Musikk og kritikk i eit russisk perspektiv — frå Sjostakovitsj til Vysotskij*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Bergson, Henri 1971. *Latteren*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag
- Bjørkvold, Jon-Roar 2007. *Det Musiske Menneske*. Oslo: Freidig Forlag A/S
- Blokker, Roy 1979. *The Music of Dmitri Shostakovich: The Symphonies*. London: The Tantivy Press
- Bouij, Christer 1984. *Dmitrij Sjostakovitj och den sovjetiska kulturpolitiken*. Hovedoppgave i musikkvitenskap. Uppsala Universitet
- Clark, Michael 1987. «Humor and Incongruity», i John Morreall 1987. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press
- Eriksen, Asbjørn Ø. 1995. «Humor i instrumentalmusikk — et forsøk på systematisering», i *Studia Musicologica Norvegica*, Nr. 21, s. 5-51
- Fay, Laurel E. 2000. *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press
- Freud, Sigmund 1994. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Hakobian, Levon 1998. *Music of the Soviet Age 1917-1987*. Stockholm: Melos Music Literature
- Kay, Peter 2007. «Music and Humor: What's So Funny?», i *Music Reference Services Quarterly*, vol. 10, nr. 1, s. 37-53

- Maes, Francis 2006. *A History of Russian Music*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press
- Morreall, John red. 1987. *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: State University of New York Press
- Schwarz, Boris 1972. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*. London: Barrie & Jenkins
- Sheinberg, Esti 2000. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate
- Taruskin, Richard 1997. *Defining Russia Musically. Historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press
- Taruskin, Richard 2009. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press
- Volkov, Solomon 1981. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. London: Faber and Faber
- Vollsnes, Arvid O. 1996. *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Oslo: Garantiforlaget
- Wheelock, Gretchen A. 1992. *Haydn's ingenious jesting with art: contexts of musical wit and humor*. New York: Schirmer Books
- Whittall, Arnold 2011. «Neo-classicism», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723> [Lesedato 31.01.11]

Partitur

- Schostakowitsch, Dmitri 1945. *Symphonie Nr. 9, op. 70*. Taschenpartitur. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, Ed. Nr. 2220

Musikk

Jansons, Mariss og Oslo Philharmonic Orchestra 1992. *Shostakovitch Symphony No. 9 in E flat Op. 70*. EMI Records Lmt. 0946 3 65300 2 4 STEREO DDD [2006]

Kondrashin, Kirill og Moscow Philharmonic Orchestra 1965. *Shostakovitch Symphony No. 9 in E flat Op. 70*. MEL CD 1001071 © PAO [2006]