



Fra pessimisme til sosialistisk realisme. Symfonikeren Nikolaj Mjaskovskij (1881– 1950). Del 2⁴⁴

Asbjørn Ø. Eriksen

Asbjørn Ø. Eriksen is Professor at the Department of Musicology, University of Oslo. He is a researcher and teacher in the fields of music history and analysis, focusing mainly on the nineteenth and early twentieth centuries. Publications include *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet* (D.Phil. dissertation, University of Oslo 2008); articles on Liszt, Kjerulf, Svendsen, Grieg, MacDowell, Delius, Alfvén, Rachmaninov, Halfdan Cleve, Medtner, humour in instrumental music; a textbook on music history for music students in upper secondary schools; and translation of music literature from Russian, including Boris Asafyev's book on Grieg.

a.o.eriksen@imv.uio.no

Abstract

Nikolaj Myaskovsky (1881–1950) was highly esteemed as a Soviet composer, only surpassed by Prokofiev and Shostakovich among his contemporaries, and in the West famous conductors like Stokowski and Furtwängler performed his symphonies. Interest in Myaskovsky's music waned after his death, but thanks to recordings of all his twenty-seven symphonies and to his first extensive biography in English (2014), new listeners have become aware of this composer.

The author offers a consideration of Myaskovsky's development as a symphonist, focusing on style and sources of influence, and the way his symphonies reflect the ideological climate in the Soviet Union in the 1920s and during the Stalinist regime. The composer reached a peak in his symphonic oeuvre with his monumental Sixth Symphony (1921–23), which reflects the suffering of the Russian people as a consequence of the Russian Revolution. While Myaskovsky tried out different formal solutions and styles in his symphonies dating from the 1920s, he tried to satisfy the doctrine of Socialist realism in symphony numbers 14 to 27 (1933–49), and the idiom becomes quite retrospective, harking back to the style of Russian composers from the nineteenth century. Myaskovsky's music lacks the irony and grotesque humour that distinguish several of Prokofiev's and Shostakovich's works, but at his best he grips us with a focused and distinctive voice.

Keywords

Nikolaj Myaskovsky, symphony, Russian music history, socialist realism

Den gåtefulle 13. symfoni

Høsten 1931 vendte Mjaskovskij i høyeste grad tilbake til symfonien, med hele 17 verker innen sjangeren i løpet av 18 år.⁴⁵ I 2. og 3. sats i den tresatsige symfoni nr. 11 i b-moll (1931–32) er det flere stiltrekk som bare var sporadisk til stede i noen av de tidligere symfoniene: diatoniske melodier med modalfarget harmonisering, innslag av humor (3. sats) – svært uvanlig for komponisten – og en lettere og mer transparent orkestrering, med mye bruk av soloinstrumenter og klangfargekontraster mellom orkestergruppene – orkestreringen er definitivt ikke lenger «fargeløs». Verket er mer utadvendt og tilgjengelig enn de fleste

44. Del 1 er publisert i *Studia Musicologica Norvegica* 44, 2018, side 79–101.

45. En oversikt over Mjaskovskijs symfonier finnes i del 1 av artikkelen, side 91.

av hans tidligere symfonier, og noen av stilmidlene er beslektet med de folkemusikkinspirerte verkene for lite orkester som han komponerte i symfonipausen (*Serenade*, op. 32 nr. 1 og *Lyrisk concertino*, op. 32 nr. 3, 1928–29). Vi kan derfor si at det er et *folkelig* element i symfonien, men den gjenspeiler ikke nødvendigvis Mjaskovskijs sovjetiske samtid. Dét gjør til gjengjeld symfoni nr. 12, som han arbeidet på samtidig med nr. 11. Ifølge komponisten var symfonien tenkt som en hyllest til den pågående kollektiviseringen av landbruket.

Den utviklingen mot «Sovjet-realisme» som 12. symfoni indikerte, ble på ingen måte videreført i symfoni nr. 13 i b-moll (1933), et av Mjaskovskijs underligste og mest originale verker, som han i et brev til Prokof'ev beskrev som «solipsistisk og pessimistisk». ⁴⁶ I likhet med 10. symfoni har verket én sammenhengende sats (ca. 20 min.), men er for øvrig strukturert helt annerledes. Den «er i én sats, som tar opp i seg nesten alle elementene til en fire-satsig symfoni unntatt finalen, som er erstattet med førstesatsens reprise», skriver Mjaskovskij i et annet brev til Prokof'ev. ⁴⁷ Mer presist kan første del betraktes som eksposisjons- og gjennomføringsdel i en sonatesatsform, andre del som en scherzosats, tredje del som syklusens langsomme sats, og fjerde del som reprisedelen i det sonatesatsform-forløpet som anlegges i del 1. En slik «flersatsighet i ensatsigheten» opptrer ikke så ofte i verker som har tittelen symfoni, men er velkjent fra det 19. århundrets symfoniske dikt. Et verk med en form som likner Mjaskovskijs symfoni, er Liszts klaversonate i h-moll, bortsett fra at den langsomme «satsen» her kommer før scherzoen. Det er uvisst om Mjaskovskij kan ha brukt Liszt-verket som en formal modell. Uansett er det ikke formløsningen som er det mest slående i symfonien, men de musikalske ideene og deres stringente utvikling, den kammermusikalske utnyttelsen av orkestergruppene, og den underlig trykkende atmosfæren som komponisten lykkes i å formidle til lytteren i store deler av verket. Akkordmaterialet i symfonien er mangfoldig – polyakkorder, kvartharmonikk og treklanger med tillagte sekunder så vel som sporadiske dur- og molltreklanger – og det tonale senteret er vaklevorent: Riktignok kan verket sies å starte og slutte i b-moll, men for øvrig etableres ikke *B* som tonalt sentrum gjennom noen form for kadensmønstre; snarere opptrer b-moll som en fjern referansetoneart gjennom åpningsmotivet som kommer tilbake på strategisk viktige steder. Nedenfor følger noen strukturanalytiske kommentarer til de enkelte delene. ⁴⁸

Del 1. *Andante moderato* (t. 1–151). Denne delen, så vel som del 2 og 4, domineres mer av motiver som inngår i segmenter av ulik lengde enn av utspunne temaer. Et velkjent problem i studiet av motivisk-tematiske utviklingsprosesser er å avgjøre om motiviske likheter er intenderte fra komponisten side, eller om det dreier seg om «tilfeldige» likheter som kan relateres til mer overordnede stilnivåer, f.eks. komponistens personstil eller periodestilen. Problemet blir særlig påtrengende når motivene er korte, kanskje bare to påfølgende tonehøyder. I denne symfonien er imidlertid flere av de korte motivene svært pregnante. Eksempel 11 viser åpningen av verket.

46. Brev 1. januar 1934, i Kabalevskij 1977, 411.

47. Brev 21. juli 1933, i Kabalevskij 1977, 403.

48. I lys av symfoniens enestående posisjon i Mjaskovskijs symfoniske oeuvre er det underlig at det fortsatt finnes så få publiserte relevante analyser og fortolkninger av den. Vi finner en kortfattet drøfting i Ikonnikov 1982, 200–02, og Foreman (1981, 370–72) presenterer to alternative formskjemaer for symfonien. Han nevner ikke at hans andre skjema er i overensstemmelse med komponistens egen oppfatning av formen.

Andante moderato I.

2 Oboi

2 Clarinetti (C)

2 Fagotti

Timpani

pp

Eksempel 11: Mjaskovskij: Symfoni nr. 13, t. 1–6 (klarinetten opprinnelig i B)

De gjentatte tersklanger i pauker i de to første taktene er et nøkkelmotiv i verket. Motivet opptrer i to varianter: (i) som et lite tersintervall (to ganger i scherzodelen er det en stor ters) spilt minst tre ganger med samme tonehøyde i pauker eller i andre orkestergrupper, eller (ii) som en gjentatt akkord spilt minst tre ganger. I begge tilfeller kan den rytmiske utformingen variere. I t. 3 viderefører oboen denne ideen ved å spille tre like toner i samme rytme som i t. 1, men deretter innføres intervallsprang. T. 3–6 får et deklamerende preg gjennom den tvetydige rytmiske organiseringen. Den neste viktige motiviske ideen opptrer i førstefioliner i t. 14–15. Det kan betraktes som en videreføring av den fallende tersen i oboen i t. 6. Se eksempel 12. Den stigende skalaen i bratsjene, som beveger seg langs en oktaton skala (helt og halvt trinn annenhver gang), blir også et viktig element i det videre forløpet. Man kan for øvrig merke seg at basstemmen er en nøyaktig omvendning av overstemmen, et eksempel på komponistens stringente motivbehandling i dette verket.

14

2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

p₃

pp

p

p

Eksempel 12: Mjaskovskij: Symfoni nr. 13, t. 14–15 (2. klarinett som dobler bratsjene er utelatt)

I den videre utviklingen opptrer nye varianter av disse grunnleggende motivene, før det som kan betegnes som eksposisjonens sidetema spilles i 1. fløyte fra t. 38, utelukkende i samspill med andrefløyten (eksempel 13).

6 Poco più mosso e caloroso

Fl. *p*
pp

Eksempel 13: Mjaskovskij: Symfoni nr. 13, t. 38–48

Temaet er diatonisk; tonehøydeutvalget indikerer d-moll, senere g-moll, men den synkopte tersfiguren i 2. fløyte forstyrrer den tonale stabiliteten. Eksposisjonen avsluttes med nøkkelmotivet utformet som en gjentatt polytonal akkord i strykerne (kan oppfattes som C-dur over Ess7), etterfulgt av en pizzicatofigur som motivisk sett er en variant av obostemmen i t. 3–6 (eksempel 11). Se eksempel 14.

Violini 1 *pp* *p*
Violini 2 *pp* *p*
Viola *pp* *p*
Violoncelli *pp* *p* unis. pizz. *pp*
Contrabassi pizz. *pp*

Eksempel 14: Mjaskovskij: Symfoni nr. 13, t. 87–92

Deretter følger en gjennomføringsdel (t. 94–151) som kan betegnes som verkets mest tradisjonelle avsnitt, om enn dissonant, hvor alle de viktigste motivene fra eksposisjonen behandles. Etter en kulminasjonsdel med nøkkelmotivet i orkesteret vender «urformen» av det tilbake i paukene, som leder direkte over i verkets scherzodel. Eksempel 15 viser overgangen mellom del 1 og del 2.

150
Timp. *più pp*

21 **21** Agitato molto e tenebroso

Violo *con sord.* *pp*

Violoncelli *con sord.* *pp*

Contrabassi *con sord. div.* *pp*

Eksempel 15: Mjaskovskij: Symfoni nr. 13, t. 150–57

Del 2. *Agitato molto e tenebroso* (t. 152–371). Delen har den tradisjonelle symfonischerzoens form, ABA, med et midtavsnitt (t. 214–78) med en noe annen karakter. A-delene kan gi assosiasjoner til en Borodin-scherzo, men forvrent på en Prokof'ev-liknende måte gjennom kromatikken, de forstørrede og forminskede intervallene og den metriske organiseringen med veksling mellom 5/8 og 6/8 (jf. eksempel 15). Midtavsnittet (*Poco meno Agitato*) har en mer reell rustikk farge, med kvartharmonikk og virtuose spillefigurer i fløyter og klarinetter. Scherzodelen slutter klart i h-moll; deretter får vi igjen et omen-liknende sitat av «urformen» av paukemotivet (tersen *b-dess*), før tredje del starter etter to takter pause.

Del 3. *Andante nostalgico* (t. 372–460). Den påfallende framføringsanvisningen blir kommentert nedenfor. Delen er gjennomført polyfon, og starter som eksposisjonen i en firestemmig fuge med reall svar i dominanttonearten og uten faste kontrapunkt, hvor temainnsatsene spilles av hhv. tromboner, trompet, horn og tuba. Eksempel 16 viser de to første temainnsatsene.

Andante nostalgico

372 Tr-be (B)

I. II a 2

Trb-ni *pp dolce e sostenuto*

III *pp dolce e sostenuto*

I *p e molto dolce*

379 Tr-ba I

Tr-ne I *pp*

pp

Eksempel 16: Mjaskovskij: Symfoni nr. 13, t. 372–84

Tonearten i starten er klart fiss-moll, dominanttonearten i forhold til den foregående delen. I tillegg til fugetemainnsatsene er dette et av de få stedene i verket som eksponerer en dominant-tonika-relasjon. Selve fugetemaet er nytt, men kontrapunktene og mellomspillene har

I sin 3. og 6. symfoni benytter Mjaskovskij veletablerte musikalske symboler og *topoi* – «Seufzer», «muss es sein»-motivet, fanfarer, sørgemarsj, Dies Irae, revolusjonsmelodier – som kan danne et utgangspunkt for drøfting av plottet i disse verkene. I 13. symfoni er semantikken langt fra like åpenbar, men atmosfæren i verket som helhet kan oppfattes som trykkende og uforløst på grunn av de korte motivene, den åpne slutten, vektleggingen av små intervaller – ikke minst den lille tersen – og med få unntak lave styrkegrader. Her er det heroisk-kjempende elementet som kjennetegner 3. symfoni og deler av den sjettede fullstendig forlatt. Symfonien inneholder bare to ideer som kan betegnes som temaer i tradisjonell forstand: «sidetemaet» (eksempel 13), som heller mot det elegiske gjennom konvensjoner som «Seufzer-sekunder» (b–a) og fallende kromatikk i understemmen, og fugetemaet i delen med den gåtefulle framføringsanvisningen «Andante nostalgico» (eksempel 16). Artikulerer symfonien Mjaskovskijs angst og uro over den veien Sovjetunionen går, hvor dette diatoniske temaet i «gammel stil» (fuge) representerer lengsel mot et annet og mer harmonisk samfunn? Sikkert er det i alle fall at denne musikken ikke hadde noen framtid i Sovjetunionen under Stalin. Symfonien ble framført én gang i desember 1934 på en lukket minnekonsert for Lunačarskij, som døde året før. Partituret ble publisert i 1945, men den neste framføringen i Sovjetunionen fant ikke sted før i 1988, da Gennadij Roždestvenskij dirigerte den på en festival for samtidsmusikk (!) i Moskva.⁴⁹

Mjaskovskij og den sosialistiske realisme

I 1932 kom partiresolusjonen *Om rekonstruksjon av litteratur- og kunstnerorganisasjonene*, som medførte at de forskjellige mindre kunstnerforeningene, deriblant ASM og RAPM, ble oppløst, og man fikk større organisasjoner som i realiteten var direkte underlagt sosialistpartiets styring. 1920-tallets relativt åpne debatt om kunstens innhold og funksjon ble nå erstattet av doktrinen om *sosialistisk realisme*. Dette begrepet ble sannsynligvis brukt første gang offentlig i 1932 i forbindelse med litteratur, men spredte seg raskt til andre kunstarter. Maksim Gor'kij's essay «Om sosialistisk realisme» fra 1933 dannet et viktig grunnlag for forståelsen av hva begrepet innebar, og på den første sovjetiske forfatterkongressen i 1934 uttalte Andrej Ždanov at den sosialistiske realismes mål var å framstille virkeligheten i dens revolusjonære utvikling. Et nøkkelord i den sosialistiske realisme er *partijnost'* – partitroskap: Kunstneren skal bidra til å bygge sosialismen i tråd med Partiets direktiver. Dette *politiske* målet skiller sosialistisk realisme fra 1800-tallets realisme i litteraturen. Den sosialistiske realismen er også «utopisk» og idealiserende i den forstand at kunsten skal anlegge et positivt, optimistisk syn på tilværelsen og skildre sovjetmenneskets utvikling mot stadig høyere trinn under kommunismen. Man kunne derfor ikke tillate at alle sider ved den menneskelige tilværelsen ble skildret. En annen sentral ingrediens i den sosialistiske realismen er *narodnost'* – nasjonalkarakter eller folkenærhet – som kan knyttes til Stalins formulerte motto om at kulturen skulle være nasjonal i form og sosialistisk i innhold. Stalin-epoken hadde også betegnelser på feilslått kunst, dvs. kunst som ikke var sosialistisk-realistisk i sin intensjon og utforming: Skjellsordet *formalisme* ble brukt om kunstytringer hvor formale aspekter overskygget det ideologiske budskapet. Kunsten skulle gjenspeile den sosialistiske virkeligheten, ikke eksistere i et vakuum som «l'art pour l'art». Et annet negativt ladet begrep var *modernisme*. Betegnelsen ble brukt om vestlig samtidskunst, som ble oppfattet som dekadent, elitær og uten masseappell. Dessuten inneholdt jo vestlig modernisme systemkritiske og uforutsigbare elementer, som kunne gi sovjetborgeren farlige ideer. Ele-

49. Jf. Hakobian 1998, 117.

menter fra den sosialistiske realismens kunstsyn levde videre i Sovjetunionen fram til dens oppløsning, men ble etter hvert mindre dogmatisk.

Allerede i 1933 sluttet den nystiftede sovjetiske komponistforeningen seg til den nye tids krav:

Sovjetkomponisten må rette oppmerksomheten mot virkelighetens seierrike, progressive prinsipper, mot alt som er heroisk, lyst og vakkert. [...] Sosialistisk realisme krever en kompromissløs kamp mot de folkefornektende modernistiske retninger som er typiske for dekadansen i borgerlig samtidskunst, og mot underkastelse og servilitet overfor moderne borgerlig kultur.⁵⁰

Imidlertid var det på dette tidspunkt ingen som visste hvordan sosialistisk realisme best kunne uttrykkes i musikk. Mens det fantes en rekke verker fra 1920-tallet i sovjetlitteraturen som kunne tjene som forbilder for sosialistisk realisme, hadde ikke komponistene noen åpenbare modeller å støtte seg til. Det var også vanskeligere å definere sosialistisk realisme innenfor en så semantisk flertydig kunstform som musikk, ikke minst når det gjaldt «absolutt» musikk uten noen antydende tittel eller et program. Myndighetene betraktet da også slik musikk med mistenksomhet, og foretrakk at komponistene knyttet verkene til et nasjonalt eller patriotisk program, gjerne hentet fra sovjetvirkeligheten. Større konsekvenser for sovjetmusikken fikk likevel de restriksjonene myndighetene satte på selve den *musikalske stilen*, et aspekt som det var mulig å kontrollere, om enn ikke ned til minste detalj. «Feilaktig» musikalsk stil var ensbetydende med *formalisme*. I 1956 blir musikalsk formalisme forklart slik i *Bol'shaja sovetskaja ènciklopedija* [Det store sovjetiske leksikon], i et oppslag som virker som en oppsummering av Stalin-periodens oppfatninger:

I den formalistiske musikken mister melodien sin helhet, den faller sammen i små isolerte lenker, oppløser seg i løse og uklare klanger. [...] I stedet for harmoniske, regelbundne akkorder og deres funksjonelle samhörighet kommer kakofonier som hovedsakelig er sammensatt av dissonanser. [...] subjektivism og tilfeldighet, atonalt og polytonalt, trer i stedet for harmoni.⁵¹

Således holdt det ikke at verkene hadde et ideologisk korrekt program, noe skjebnen til Šostakovičs 2. symfoni (*Til Oktober*, 1927) og 3. symfoni (*1. mai*, 1929) illustrerer: Begge symfoniene kan knyttes til en romantisk *per aspera ad astra*-modell gjennom sluttakorene som lovpriser hhv. proletariatets seier og Arbeidernes dag, og de ble godt mottatt på slutten av 1920-tallet. Imidlertid forhindret det tidvis atonale og teksturalt komplekse tonespråket i symfoni nr. 2 at verket kunne framføres i Stalin-perioden, og også 3. symfoni var lite anerkjent, muligens på grunn av den uortodokse formen, hvor repetisjoner og tradisjonelt tematisk arbeid unngås. Så sent som i 1956 skrev sovjetiske musikkhistorikere at Šostakovič var «en slave av borgerlig-modernistiske innflytelser» i disse to verkene, og om 2. symfoni heter det at «anti-melodiskheten og den tilsiktede grelle lyden forvandler musikken til en kakofoni som er ribbet for enhver kunstnerisk verdi».⁵² Musikken skulle altså likne minst mulig på vestlig modernisme, men være tilgjengelig for massene og ha fengende temaer, gjerne folkemusikkinspirerte. Disse rammene førte uvegerlig til at mye av den såkalt sosia-

50. Oversatt etter Schwarz 1983, 114.

51. Oversatt etter Bouij 1984, 104. I 1966, på større avstand fra Stalin-regimet, er definisjonen av *formalisme* langt åpnere: «Formalisme [...] tilskriver det formelle elementet slik egenverdi at det ødelegger musikkens innhold. Med hensyn til dette kan formalisme observeres i hvilken som helst epigonisk, eklektisk eller falsk nyskapende kunst. [...] Man skal imidlertid ikke blande sammen formalisme med ekte individuell originalitet eller med ekte nyskaping innen de musikalske formene, med en komposisjons innerste substans, som utgjør en umistelig del av en genuin realistisk kunst» (*Encyklopedisk musikkordbok*, oversatt etter Bouij 1984, 104 og 106).

52. Alekseev et al. 1956, 254 og 255.

listisk-realistiske musikken noe paradoksalt kom til å likne på verkene til de gamle russiske borgerlige 1800-tallskomponistene – Čajkovskij, *Mogučaja kučka* og Beljaev-kretsen. På mange komponisttalenter virket utvilsomt restriksjonene lammende. Som Boris Schwarz lakonisk har formulert det: «[...] advanced composers turned conventional, and conventional composers turned commonplace.»⁵³

Jeg har flere ganger henvist til Mjaskovskijs selvbiografiske artikkel, som ble publisert i juni 1936 i komponistforeningens tidsskrift *Sovetskaja muzyka*. 1936 var et farlig år. De store utrenskningene begynte – den første Moskva-prosessen fant sted i august – og i januar var Šostakovičs opera *Lady Macbeth fra Mtsensk* blitt hudflettet i *Pravda*, i en artikkel muligens forfattet av Stalin selv. Det er derfor forståelig at Mjaskovskij unnskylder visse trekk ved sine tidligere symfonier i selvbiografien, ikke minst pessimismen. Ut fra omtalen av noen av symfoniene i Tamara Livanovas Mjaskovskij-biografi fra 1953 var dette klokt. Hun skriver f.eks. om 10. symfoni:

Hvis Mjaskovskij tidligere viste fram sin helts fortvilelse (3. symfoni) i kampen med skjebnens grusomme kraft, så er det ikke snakk om noen kamp her: Bare flukt, forfølgelse og død er igjen. [...] Det er kanskje ikke tilfeldig at denne ideen modnet i Mjaskovskij etter hans utenlandsreiser [i 1926 hadde han vært i Wien, Praha og Warszawa]: Gamle bilder og tidligere stemninger dukket opp i ham etter kontakt med modernistenes dekadente og pessimistiske kunst.⁵⁴

Verken 10. eller 13. symfoni kunne framføres offentlig i Stalin-perioden, og det ser ut til at disse to verkene og flere andre av Mjaskovskijs tidlige symfonier faktisk ikke ble spilt igjen i Sovjetunionen før etter 1985, da Gorbačëv kom til makten. Det fleste av de fjorten siste symfoniene, som representerte den «nye» Mjaskovskij, fikk derimot myndighetenes godkjenningsstempel, og kunne framføres fritt.

På det tidspunktet da han skrev selvbiografien, hadde Mjaskovskij komponert fire symfonier i sin «nye» stil (nr. 12, 14, 15 og 16). I denne teksten framkommer det at Mjaskovskij likevel er usikker på veien videre:

Mange verdsetter 15. symfoni for dens optimisme og lyriske uttrykksfullhet. Men dette er fortsatt ikke det tonespråket jeg leter etter for helt å kunne føle meg som en kunstner av vår tid. Jeg vet ikke hvordan dette tonespråket skal være eller hvordan jeg skal lete etter det. Verken anvendelse av folkesang eller rene intonasjoner fra melodier av urban karakter virker tilstrekkelig for å skape et sosialistisk-realistisk tonespråk i instrumentalmusikk [...].⁵⁵

Mjaskovskij var åpenbart uinteressert i å komponere såkalte *sangsymfonier*, en symfonitype som innlemmet patriotiske massesanger for kor og orkester, og som var svært populær på begynnelsen av 1930-tallet.⁵⁶ Hans symfonipartiturer fra 1930- og 1940-tallet har heller ikke titler eller program som knytter dem til samtiden, bortsett fra at symfoni nr. 12 og 18 er tilegnet hhv. 15- og 20-årsjubileet for oktoberrevolusjonen. Han fortalte imidlertid om bakgrunnen for noen av verkene i andre sammenhenger, kanskje nettopp for å tilfredsstille

53. Schwarz 1983, 115. For en nærmere redegjørelse for sosialistisk realisme og dens konsekvenser for musikken i Stalin-epoken, se f.eks. s. 110–40 i dette arbeidet, eller Redepening 2008, 301–23 og 406–43. En utmerket og kortere innføring i emnet finnes i Bouij 1984, 96–109, men dette arbeidet er vanskelig å anskaffe. Jon-Roar Bjørkvold framstiller levende Šostakovičs virke som komponist i Stalin-perioden i Bjørkvold 2005, 362 ff.

54. Livanova 1953, 119.

55. Mjaskovskij 1964, 19–20.

56. Den mest kjente sovjetiske sangsymfonien er antakelig Lev Knippers (1898–1974) 4. symfoni med undertittelen «Diktet om Komsomolkjemperen» (1933–34). Knipper benytter her sangen «Poljuško» («Lille eng»), som høres ut som en russisk folketone, men var komponert av ham selv. Sangen ble svært kjent og mye brukt.

forventningen om at musikken skulle gjenspeile sovjetvirkeligheten. Ifølge komponisten var symfoni nr. 12 som tidligere nevnt en hyllest til kollektiviseringen av landbruket (komponert i 1931–32, før sosialistisk realisme ble knesatt på musikkens område), mens sørgemarsjen i nr. 16 var hans reaksjon på den store ulykken med luftskipet Maksim Gorkij i 1935. Det er likevel først og fremst *stilen* som knytter alle disse symfoniene til sosialistisk realisme: For å kunne appellere til massene forsøker Mjaskovskij å forenkle det idiomet som dominerte i symfoniene fra 1910- og 1920-tallet: Temaene blir mer diatoniske og sangbare og tidvis folkemusikkpregede; harmonikken mindre dissonerende og av og til modal, og forløpet i flere av symfoniene følger *per aspera ad astra*-modellen, som formodentlig var velkjent for et større sovjetisk publikum gjennom standardverker som Beethovens 5. symfoni og Čajkovskijs 5. symfoni. Orkestreringen nærmer seg Rimskij-Korsakovs prinsipper med vekt på klarhet, klangfargekontraster og tydelig rollefordeling mellom instrumentgruppene, selv om Mjaskovskijs orkestersats forblir mer polyfon enn Rimskij-Korsakovs.⁵⁷ Mens mange av Mjaskovskijs ti første symfonier er dominert av mørke klangfarger, blir nå klangfargen overveiende *lysere*. Ifølge metafor-teoretikerne George Lakoff og Mark Johnson forbindes *opp* gjerne med glad, og *ned* gjerne med trist («orientational metaphors»)⁵⁸ Slik sett kan også den lysere klangfargen i de fleste av Mjaskovskijs symfonier fra 1930- og 1940-tallet knyttes til dreiningen mot mer «optimistiske» sujetter. Blant de fjorten siste symfoniene er det mulig å skille ut to hovedtyper: Den ene har røtter tilbake til 1800-tallets nasjonalrussiske skole. Denne symfonitypen er likevektig uten sterkt konfliktstoff og benytter ofte autentiske folketoner eller folketonelignende melodier, som behandles på samme måte som hos Balakirev, Borodin og Rimskij-Korsakov. Eksempler er symfoni nr. 18 og nr. 23, som benytter kaukasiske folketoner, og nr. 26, som er basert på gammelrussiske temaer. I den andre og største gruppen av symfonier er folkemusikkelementet mindre tydelig og forløpet mer spenningsfylt, men det er vanligvis ikke så emosjonelt ladet som i Čajkovskijs tre siste symfonier, mer som hos Glazunov i hans symfonier fra 1890-tallet. Det er likevel ikke snakk om rene stilpastisjer; Mjaskovskij beholder enkelte stilistiske fingeravtrykk fra de tidligere symfoniene, slik som melodilinjer som sporadisk møtes i uventet skarpe dissonanser, og inkongruente elementer i temaene i form av spenstige synkoperinger. Men fra et vestlig ståsted høres idiomet tilbakeskuende ut.

Den av Mjaskovskijs symfonier fra 1930-tallet som var mest populær i sovjetperioden, var antakelig nr. 16 i F-dur (1935–36). Symfonien fikk visstnok tilnavnet «Luftfartssymfonien», ikke bare på grunn av sørgemarsjen i 3. sats som ble skrevet til minne om ulykken med luftskipet Maksim Gorkij, men også fordi hovedtemaet i 4. sats er en orkesterversjon av Mjaskovskijs massesang «Letjat samolëty» («Flyene flyr»), en hyllest til sovjetisk luftfart. Eksempel 18 gjengir i klaverreduksjon de 16 første taktene av den energiske førstesatsen (*Allegro vivace*).

57. Mht. orkestrering er det blitt påvist to forskjellige skoleretninger på 1800-tallet med videreføring inn i det 20. århundre, betegnet som *tysk* og *fransk* orkestrering, hvor Rimskij-Korsakov står nær den sistnevnte. Kort og forenklet sagt kjennetegnes «tysk» orkestrering av blandede klangfarger og komplekse (polyfone) teksturer, mens den «franske» har kontrasterende klangfarger og enklere (mer homofone) teksturer. Se for eksempel Møller 2011.

58. Lakoff og Johnson 1980, 14–21.

Allegro vivace

The image shows a musical score for the first 16 measures of the first movement of Tchaikovsky's Symphony No. 16. The score is in 6/8 time and F major. It features a piano accompaniment and a trumpet part. The piano part consists of a rhythmic pattern of chords and single notes, while the trumpet part plays a melodic line with some chromatic shifts. The tempo is marked 'Allegro vivace'.

Eksempel 18: Mjaskovskij: Symfoni nr. 16, 1. sats, t. 1–16. Komprimert partitur i C (Ikonnikov 1982, 224/forfatteren)

Denne åpningen likner en hurtig marsj i 6/8 takt, hvor også signalfigurene i trompetene er med på å antyde et militært topos. Tonearten F-dur er klart etablert gjennom de ostinatliknende gjentakelsene av F-durtreklagen, men temaet i trompetene står i en viss konflikt med denne: Istedenfor å starte med en tonikalsk treklangsbygning i t. 5 (c–f–a), lager Mjaskovskij skarpe dissonanser ved å forskyve tonene kromatisk (til *dess*–*gess*–*b*). Små sekunder og store septimer oppstår også når trompetenes *dess* kolliderer med F-durakkordene i resten av orkesteret i tt. 13 og 14, og når *h* og *c* møtes i tt. 6 og 11. Vi kan også merke oss at bortsett fra den første treklangsbygningen og *dess* i tt. 13 og 14, lar trompettemaet seg innordne i en såkalt akustisk skala eller overtone skala fra F (en durskala med lydskvart og mixolydisk septim). Man kan tenke seg at Mjaskovskij ønsker å illudere en signaltrompet som spiller overtoner utenfor det tempererte tonehøydesystemet (selv om dette neppe lar seg realisere i dette registeret). En marsjpreget åpning som lett kunne virke banal, får her en forfriskende *spicy vri* som gjør den interessant. Symfonien har også en uventet slutt: Det bygges opp mot den sedvanlige apoteosepregede avslutningen, men denne brytes av; isteden siterer et horn de fire første taktene av det lyriske åpningstemaet i 2. sats. Deretter avsluttes symfonien i *ppp* med en uttrukket tonikaakkord i horn, pauker og strykere divisi. Dette er potent musikk innenfor de snevre rammene myndighetene satte for tonespråket i en symfoni.

Mindre slående er den korte, tresatsige symfoni nr. 18 i C-dur (1937), vel å merke slik det fortøner seg for en vesteuropeisk lytter i det 21. århundre. Symfonien er fylt med folkemu-

sikkliknende melodier (alle visstnok komponert av Mjaskovskij), og er stilistisk beslektet med de serenadepregede verkene i hans op. 32, komponert 8–9 år tidligere (se s. 75–76). Som et vitnesbyrd om symfoniens folkelige tilgjengelighet siterer Mjaskovskijs biograf Ikonnikov et brev fra bonden Sergej Korsakov, som begeistret skriver at «[symfonien] er så full av energi og entusiasme, og stappfull av godt humør. Særlig første sats».⁵⁹ Slike satser med «godt humør» virker sjelden helt vellykkede hos Mjaskovskij, kanskje fordi hans styrke ligger mer i andre musikalske uttrykkssfærer. Jeg kommer tilbake til dette aspektet senere.

I motsetning til Mjaskovskijs to øvrige ensatsige symfonier (nr. 10 og 13) oppnådde symfoni nr. 21 i fiss-moll (1940) suksess både hjemme og i utlandet, særlig i USA. Symfonien var komponert i anledning 50-årsjubileet for Chicago Symphony Orchestra og tilegnet deres dirigent Frederick Stock, som framførte mange av Mjaskovskijs symfonier mellom 1926 og 1942. Inntil midten av 1980-tallet var dette den eneste Mjaskovskij-symfonien som fantes innspilt på plate med et vestlig orkester. Det korte verket (ca. et kvarter) har tre deler, beskrevet av komponisten som «en allegro, innrammet av langsomme deler (fiss-moll–a-moll–fiss-moll)».⁶⁰ Temaene i allegrodelen, som er basert på sonatesatsform-prinsippet, har likhetstrekk med tematikken i den første langsomme delen, men den hurtige delen må ikke forstås som symfoniens hoveddel, hvor de langsomme delene tjener som «innledning» og «coda». De langsomme ytterdelene har til sammen lengre spilletid enn allegrodelen, og verkets hovedtoneart (her forstått som den tonearten det begynner og slutter i) er tonearten i de langsomme delene – fiss-moll. Mjaskovskij balanserer den energiske framdriften i allegroen med det mer innadvendte preget i ytterdelene. Første del, *Andante sostenuto* (t. 1–47), åpner med en klarinett solo (uten akkompagnement), her kalt *tema 1*. Temaet, som er diatonisk innenfor fiss-eolisk, har et strømmende og åpent preg, med uregelmessige fraselengder og kvinten *ciss* som støttepilar (tt. 2, 4–5). Se eksempel 19. Delen presenterer også to andre tematiske ideer.



Eksempel 19: Mjaskovskij: Symfoni nr. 21, t. 1–5 (*tema 1*)

Etter *tema 1* følger to bølger av teksturale fortetninger med et polyfont stemmevev, og neddemping før andre del, *Allegro non troppo, ma con impeto* (t. 48–309). De to temaene i denne delen inneholder elementer fra tematikken i første del, men det er ikke snakk om noen åpenbar lisztisk tematisk transformasjonsteknikk – snarere får man en følelse av at det er en fjern «familielikheter» mellom temaene i symfonien, gjennom bl.a. visse rytmiske fellesstrekk. I sonateallegroens reprisedel lar komponisten sidetemaet i en intensivert form munne ut i symfoniens tredje del (*Tempo I*, t. 310–48), som framstår som en forkortet og noe endret versjon av del 1 med en nytt avsnitt som fungerer som coda. Den neddempede codaen (t. 333–48) siterer motiver fra del 1 over en prolongert tonika. Eksempel 20 viser de ti siste taktene av verket. Vi kan merke oss kontrabassenes tonikalske kvartsekstakkorder i tt. 346 og 347, som bidrar til å gi avslutningen et åpent preg.

59. Oversatt etter Ikonnikov 1946, 60.

60. Dagboksnotat 9. juni 1940, i Lamm 1989, 278.

339 (Lento)

V-ni I
div.
in 3

V-ni II
div.
in 3

V-c.
div. in 3
con sord.

Tr-be
(B)

V. II
div. in 3
con sord.

V-le
div. in 3
con sord.

V-c.
pizz.
div. in 3

C-b.

pp, *p*, *ppp*

Eksempel 20: Mjaskovskij: Symfoni nr. 21, avslutning (t. 339–48)

For denne symfonien mottok Mjaskovskij i 1941 Stalinprisen av 1. grad, Sovjetunionens høyeste utmerkelse i kulturlivet. Verket er elegant komponert, med en tett og overbevisende utvikling, men grunnkarakteren er meditativ, og symfonien ender liksom i drøm og uvirkelighet – nokså langt fra den sosialistiske realismens sujetter. Denne grunnstemningen i verket ble oppfattet og akseptert. Semyon Šlifstein publiserte en artikkel om symfonien i tidskriftet *Sovjetkunsten* i desember 1940 med tittelen «Symfoni-elegi», hvor han fastslår at verkets «grunnleggende emosjonelle 'toneart'» er «elegisk ettertenksomhet», men til slutt i verket blir denne stemningen «med ett opplyst av et indre lys hvor man føler at det stadfestes et optimistisk og vist syn på livet». ⁶¹ Flere kommentatorer framhevet folkemusikkelementer i symfonien; i en artikkel i *Sovetskaja muzyka* nr. 11, 1940 roses verket for sin «poe-

61. Šlifstein 1964, 150 og 154. Forfatteren knytter «lysningen» til en bestemt detalj, nemlig hevingen av den niende tonen i *tema 1* fra *d* til *diss* (t. 334, ikke vist i eksempel 20).

tiske og organiske forbindelse til russisk folklore». ⁶² Det er klart at f.eks. det innledende klarinettetemaet (eksempel 19) med sin modalitet og uregelmessige periodisering har fellestrekk med eldre russisk vokal folkemusikk, kanskje en såkalt *protjažnaja* («uttrukket sang»). Likevel kan en ikke unngå å legge merke til likhetene mellom denne symfonien og den ideologisk problematiske og uframførbare 13. symfoni: Begge har langsomme og beslektede ytterdeler som innrammer en kontrasterende midtdel, og selv om «flersatsigheten i ensatsigheten» i 13. symfoni kanskje er noe mer subtil enn formen i 21. symfoni, er det krevende for en uskolert lytter å følge forløpet også i sistnevnte. Symfoni nr. 13 inneholder mye polyfoni samt en fuge, men også i 21. symfoni er det en god del «lærd stil» (for å ty til et 1700-tallsbegrep), bl.a. en lang fugato i allegroens gjennomføringsdel (basert på en omforming av hovedtemaet), og polyfoni i form av imiterende kontrapunkt i de langsomme ytterdelene. Det er dessuten en slående likhet mellom symfonienes avslutninger (se eksempel 17 og 20). Melodisk og harmonisk er imidlertid verkene svært ulike: Med sine «umelodiske» motiver, polyakkordikk og dyrking av dissonerende samklanger må 13. symfoni sies å være et eklatant eksempel på formalisme, hvis vi legger til grunn omtalen av begrepet i *Bol'saja sovetskaja enciklopedija* (se s. 82). Symfoni nr. 21 har derimot cantilenepregede og diatoniske temaer, og en tilgjengelig og fargerik harmonikk som bare sporadisk kan knyttes til det 20. århundre. À la *Mogučaja kučka* neddempes vestlig «dominantiskhet»; isteden er satsen dels modal, dels kromatisk kolorert. I sin ovennevnte artikkel skriver Šlifstein: «Nettopp den velklingende stilen, hvor det ikke finnes ekspresjonistisk overdrivelse og outrert uttrykk (som var så typisk for Mjaskovskij i hans tidligere skaperperioder), gir til kjenne kunstnerens livsfølelse, som er fri for et subjektivistisk og ensidig verdensbilde.» ⁶³ Det positive nøkkelordet her er *velklingende*. Eksempel 21 gjengir noen takter fra tredje del.

329 (Tempo I) II senza sord. rit.

Cor. (F) I II III IV

Tr-bni I II

e Tuba III

V-le div. pp mf

V-c div. pp mf

C-b. pp mf

Eksempel 21: Mjaskovskij: Symfoni nr. 21, t. 329–33

Her er det utelukkende rene dur- og molltreklanger (kromatisk parallellført i t. 329–30), milde septimakkorder (Cissm7) samt en noneakkord (uten ters) fra aiss (siste akkord i t.

62. Oversatt etter Tassie 2014, 228.

63. Šlifstein 1964, 151.

332). I 1940 ble altså de sangbare temaene og den innbydende klanglige overflaten mer vektlagt enn symfoniens kontemplative innadvendthet, tidvis kompliserte tekstur og noe krevende form. Åpenbart var det mye instrumentalmusikk som kunne passere som sosialistisk realisme så lenge den befant seg på trygg avstand fra vestlig modernisme.

Etter at Tyskland angrep Sovjetunionen i juni 1941 og nærmet seg Moskva, ble Mjaskovskij, Prokof'ev og mange andre Moskvakomponister og -musikere evakuert til byen Nal'čik i det nordlige Kaukasus. Her komponerte Mjaskovskij samme høst symfoni nr. 22 i h-moll, som han vurderte å kalle *Symfoni-ballade om den store fedrelandskrigen*. Han overveide også å gi hver av de tre satsene – som spilles i ett uten pause – en ledsagende verbal beskrivelse. 1. sats (*Lento–Allegro non troppo*) skulle framstille en fredfylt tid med urolige forutanelser, 2. sats (*Andante con duolo*) krigens grusomheter og 3. sats (*Allegro energico, ma non troppo vivo*) motstand og endelig seier.⁶⁴ I det trykte partituret (Moskva 1944) er det imidlertid ingen henvisninger til krigen, tittelen *Symfoni-ballade* på første partiturside er det eneste som er igjen av den opprinnelige ideen. Det er et tiltalende verk, men som ikke helt når opp mot de mer berømte sovjetiske «krigssymfoniene» av Šostakovič (7. og 8. symfoni) og Prokof'ev (5. symfoni).

Da krigen var slutt, var det forventet at komponistene skulle feire seieren med monumental og triumferende musikk. Šostakovič innfridde definitivt ikke med sin 9. symfoni; istedenfor heroisk triumf fikk man et tvetydig verk med et vidd à la Haydn. De obligatoriske fanfarene er til stede, men forvrengt, mer som tivoli- og sirkusmusikk. Mange ble fornærmet, musikkforskeren Israel Nest'ev skal ha beskrevet symfonien som «et kynisk og ondt groteskeri».⁶⁵ Heller ikke Mjaskovskijs første symfoni etter fredsslutningen, nr. 25 i Dessdur (1945–46), var i overensstemmelse med tidens forventninger, men ble atskillig mildere bedømt enn Šostakovičs symfoni. Livanovas omtale av symfonien i hennes biografi om komponisten (1953) kan være representativ for vurderingen: «25. symfoni er et svært avbalansert verk, en frukt av beroligende følelser etter krigen. [...] Men alt i alt griper denne symfonien lytteren lite; den er vakker og transparent, men ikke tilstrekkelig demokratisk og intens».⁶⁶ Mjaskovskijs seks siste symfonier (nr. 22–27) er alle tresatsige, fire av dem med rekkefølgen (moderat) hurtig–langsom–hurtig, en form som han jo også foretrakk i de tidligste symfoniene (nr. 1, 2 og 4). I symfoni nr. 25 er forløpet annerledes, den starter med en langsom sats (*Adagio*) med nesten like lang spilletid som de to øvrige satsene (*Moderato og Allegro impetuoso*) til sammen. 3. sats munner ut i en langsom del (*Adagio con elevazione*) hvor førstesatsens hovedtema vender tilbake. Adagiosatsen innledes med et stillferdig hymneliknende tema i en homofon og gjennomsiktig strykersats (eksempel 22). Den russiske musikkforskeren Iosif Rajsikin har hevdet at Mjaskovskij i likhet med Boris Pasternak ytte åndelig motstand mot det undertrykkende regimet ved å foreta en form for *indre* emigrasjon.⁶⁷ Adagiosatsen i denne symfonien kan tjene som eksempel på en slik innadvendt sats. I Mjaskovskijs symfonier fra Stalin-perioden er det ofte nettopp de langsomme satsene som virker sterkest på lytteren, hvor han lykkes i å skape et særegent meditativt og konsentrert uttrykk.

64. Jf. Foreman 1981, 242.

65. Oversatt etter Bouij 1984, 179.

66. Livanova 1953, 200.

67. Rajsikin 2017.

Andante (♩ = 104 - 108)
div.

Archí

unis.

p

Eksempel 22: Mjaskovskij: Symfoni nr. 25, 1. sats, t. 11–22

Under andre verdenskrig samlet Sovjetunionen seg mot en ytre fiende, og det indre trykket på befolkningen lettet noe. Men etter krigens slutt ble kulturpolitikken fra 1930-tallet gjenopptatt, og perioden fram til Stalins død i 1953 var om mulig enda mer utholdelig for kunstnerne enn førkrigsårene. 1948 var kriseåret for musikklivet. Det startet i januar med en konferanse for musikere og komponister arrangert av Sentralkomiteen i kommunistpartiet, hvor kulturminister Andrej Ždanov skjelte ut Vano Muradelis opera *Det store vennskapet*, som nettopp hadde blitt satt opp i Moskva. Kritikken ble videreført 10. februar i partiresolusjonen «Om V. Muradelis opera *Det store vennskapet*», som ikke bare angrep dette verket, men beskyldte alle de ledende sovjetkomponistene for å lage folkefiendtlig og formalistisk musikk: Šostakovič, Prokof'ev, Chačaturjan, Šebalin, Popov og Mjaskovskij.⁶⁸ De tre førstnevnte beklaget sine «feil» offentlig, mens Mjaskovskij var taus og unnlot å komme på møtene han ble innkalt til. I dagboksnotater og samtaler med venner røpet han imidlertid hva han mente. Den famøse partiresolusjonen kommenterte han slik: «Interessant resolusjon fra Sentralkomiteen i forbindelse med Muradelis opera. Det positive i den er riktig, det negative er usant. Jeg frykter at den vil være mer til skade enn gagn for sovjetmusikken. Alle middelmådighetene ble straks glade og fikk vann på mølla.»⁶⁹ Det kan synes som at Mjaskovskij isteden valgte å svare offentlig på kritikken gjennom sine komposisjoner. Foreman antyder at Mjaskovskij benyttet gammelrussiske religiøse folkemelodier i sin 26. symfoni i C-dur (1948) for å tilfredsstille Partiets ønske om å bruke folkesanger som et bolverk mot formalisme.⁷⁰ Men symfonien ble slett ingen suksess; etter en av prøvene på symfonien skrev Mjaskovskij i dagboken: «'Sekretariatet' lyttet og mente – 'svært dystert'.»⁷¹

I desember 1949 avsluttet Mjaskovskij symfoni nr. 27 i c-moll, samme toneart som i hans første symfoni komponert 41 år tidligere. Kanskje følte han at ringen var sluttet – han døde

68. Ifølge Tassie (2014, 279) hadde musikkforskeren Livanova i fortrolighet informert Mjaskovskij om at ingen faktisk på alvor mente at hans musikk var formalistisk, men man ønsket å svekke hans autoritet.

En svensk oversettelse av partiresolusjonen 10. februar 1948 finnes i Bouij 1984, 321–26. Ti år senere, under «tøværet» i Chrustsjov-perioden, ble det offentliggjort en ny partiresolusjon som påpekte feilaktige vurderinger i 1948-resolusjonen (Pravda 8. juni 1958).

69. Dagboksnotat 11. februar 1948, i Lamm 1989, 324.

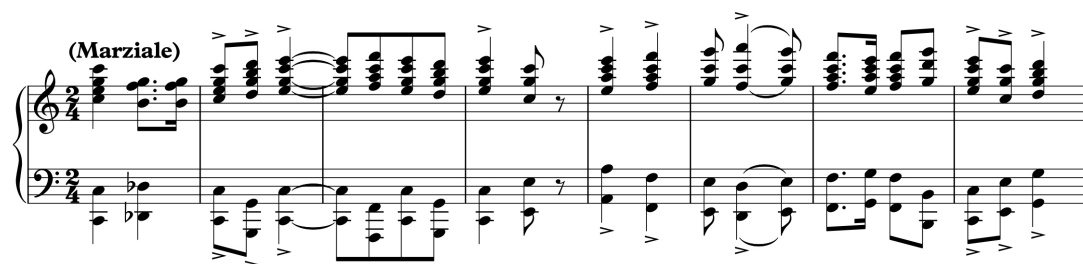
70. Foreman 1981, 267–69.

71. Dagboksnotat 20. desember 1948, i Lamm 1989, 328. Werth 1949 gir en fylldig framstilling av begivenhetene i 1948, med referat fra konferansen i januar. Se også Schwarz 1983, 213–48; Hakobian 1998, 198–215; Redepenning 2008, 492–532. Mjaskovskijs situasjon dette året drøftes i Tassie 2014, 273–94.

av magekraft bare sju måneder senere, 8. august 1950. Symfonien har et tradisjonelt *per aspera ad astra*-forløp: Etter den mørke og tidvis kampfylte førstesatsen (*Adagio-Allegro animato*) og den meditative adagioen, slutter tredjesatsen (*Presto ma non troppo*) i triumf i varianttonearten C-dur. Symfonien ble framført første gang 9. desember 1950 i Moskva, og komponisten fikk dermed ikke oppleve denne sin største suksess som symfoniker. Ikonnikov skriver om uroppførelsen av verket:

De som hadde anledning til å være til stede [...], vil neppe glemme den sinnsbevegelsen som grep tilhørerne da dirigenten Aleksander Gauk som svar på applausen som aldri ville gi seg, løftet opp partituret til symfonien [...]. På denne uforglemmelige dagen forstod hver av de tilstedeværende at den sovjetiske symfoniske musikken hadde blitt beriket med et verk av evig verdi.⁷²

I Lyudmila Polyakovas engelskspråklige bok om sovjetmusikk fra ca. 1960, som åpenbart var tenkt for vestlige lesere, beskrives symfonien som Mjaskovskijs viktigste bidrag til sovjetmusikken.⁷³ Det tilbakeskuende idiomet i verket gir assosiasjoner til Glazunovs symfonier et halvt århundre tidligere, og Čajkovskij er heller ikke langt borte. Eksempel 23 viser begynnelsen av det marsjliknende temaet i 3. sats.



Eksempel 23: Mjaskovskij: Symfoni nr. 27, 3. sats, t. 315–22 (forfatterens klaverreduksjon)

Selv om Mjaskovskij igjen har lyktes med å lage en gripende langsom sats, kan den høye vurderingen av symfonien først og fremst forklares med forholdene i Sovjetunionen i 1950. I disse siste årene av Stalins regjeringstid var det faktisk ikke mulig å komponere mer moderne (i vestlig forstand) eller originalt enn dette uten å få alvorlige problemer. Tonepråket i verket er i overensstemmelse med den sosialistiske realismens idealer ved å være velkjent og tilgjengelig, med iørefallende temaer – selv om de ikke har noen åpenbar folkloristisk tilknytning – og forløpet i symfonien tilfredstiller forventningen om at kunsten skal være optimistisk og livsbejaende. Vi kan likevel undres over hvorfor 27. symfoni ble fullrosts mens symfoni nr. 26 ble bedømt som dyster, til tross for at også den har vakre, sangbare temaer og en triumferende avslutning i C-dur. Kanskje ville man kanonisere symfoni nr. 27 som en posthum hyllest til en mann som hadde gjort en enorm innsats for det sovjetiske musikklivet.

Ettertanker

Jeg har beskrevet noen utviklingstrekk i Mjaskovskijs symfonier og drøftet hvordan komponistens forhold til sin russiske og sovjetiske samtid kommer til uttrykk i disse verkene. Fire av symfoniene (nr. 3, 6, 13 og 21) er blitt mer inngående behandlet enn de øvrige. Interessen for Mjaskovskij minket allerede kort tid etter hans død, en velkjent skjebne for utallige

72. Ikonnikov 1982, 309.

73. Polyakova [1960], 44.

komponister gjennom historien. Dette skjedde også i hjemlandet, til tross for innsatsen fra ovennevnte Svetlanov, som spilte inn alle symfoniene på plate. I 1984 hadde jeg en lengre samtale med ham om Mjaskovskij. På spørsmålet om hvorfor Mjaskovskij ble framført så sjelden i Sovjetunionen, svarte han:

Dirigentene tenker dessverre på seg selv – på sine suksesser og karrierer. Og alle ser de likt på saken: Om de spiller Mjaskovskij, hva vil de få igjen? Suksess, neppe, mye arbeid, ja. [...] 'Jeg vil gjøre det som gir suksess.' Det har alltid eksistert et slikt utøvernes konservative synspunkt. Således er det altså i dag ingen som dirigerer Mjaskovskij, eller gjerne ville gjøre det.⁷⁴

Dette uttalte Svetlanov for 35 år siden, men Mjaskovskijs symfonier har forblitt i utkanten av repertoaret til russiske dirigenter og orkestre. Som markering av 100-årsjubileet for den russiske revolusjon framførte Vasily Petrenko og Oslo-Filharmonien i august 2017 Šostakovičs sosialistisk-realistiske 12. symfoni, *Året 1917* (av Hakobian karakterisert som «undisguised mediocrity»⁷⁵). Mjaskovskijs dyptloddende 6. symfoni hadde vært et mer slående og originalt valg, men ville trolig ha krevd mer forberedelse av både dirigent og orkester. Tassie har en annen forklaring enn Svetlanov på neglisjeringen av Mjaskovskij, idet han hevder at Tichon Chrennikov, den sovjetiske komponistforeningens mektige leder fra 1948 til 1991, motarbeidet framføringen av hans symfonier fordi de ikke var komponerte i overensstemmelse med den sosialistiske realismens ideologi.⁷⁶ Tassie overdriver muligens Chrennikovs negative betydning for spredningen av Mjaskovskijs symfonier i Sovjetunionen – tross alt ble en rekke av dem bevislig spilt inn på plate mellom 1950 og 1980, også med andre dirigenter enn Svetlanov – og i denne teksten har jeg påvist hvordan Mjaskovskij tvert imot nærmet seg mange av den sosialistiske realismens idealer i sine symfonier etter 1935. Uansett årsak er det et faktum at Mjaskovskij falt ut av det russiske symfoniske repertoaret, slik at nye generasjoner er lite kjent med hans musikk. I en artikkel fra 2006 forteller Dmitrij Gorbatoev at han på midten av 1990-tallet gav en ung komponistkollega et lydopptak med den langsomme satsen i Mjaskovskijs 17. symfoni, uten å røpe komponisten. Hun var fra seg av begeistring, men avviste at opphavsmannen kunne være Mjaskovskij: «Mjaskovskij er en tørr, kjedelig og uinteressant komponist. En så vakker musikk kunne han rett og slett ikke lage!»⁷⁷ Gorbatoev framhever at det russiske samfunnet har vært mer ideologisert enn det vestlige, og at mange fortsatt oppfatter virkeligheten i en eller annen ideologisk kontekst. Når det gjelder lytternes forhold til Mjaskovskij, påpeker han to «kraftige linjer»: Motsetningen mellom «de vestvendte» («liberalerne») og «de jordbundne» («patriotene»), og motsetningen mellom «avantgardister» og «tradisjonister». For «de vestvendte» er Mjaskovskij for «jordbundet» og patriotisk, men for «de jordbundne» er han en «vestvendt». For «avantgardistene» er han «tradisjonell», for «tradisjonistene» er han alt for mye modernist. Så lenge man lytter på Mjaskovskij i lys av slike kategorier, er man ikke i stand til å ta imot hans musikk og kanskje bli glad i den.⁷⁸

Det er likevel tenkelig at symfonikeren Mjaskovskij kan få en renessanse i hjemlandet, men i Vesten er hans framtid høyst usikker. Det er liten plass til Mjaskovskijs symfonier i en tid med økende fokus på utøverne framfor verket, og orkestre som konkurrerer seg imellom om å spille standardrepertoaret best. Hans musikkhistoriske posisjon har heller ikke vært høy blant fagspesialistene. I en kultur opptatt av musikalsk framskritt og nyskaping, kan

74. Svetlanov 1984, oversatt fra russisk av Karsten Solheim.

75. Hakobian 1998, 230.

76. Tassie 2014, 322–23.

77. Gorbatoev 2006, 201.

78. Gorbatoev 2006, 204–08.

Mjaskovskijs fjorten siste symfonier (1933–49) lett virke som arkaiske produkter fra et sovjetsamfunn isolert fra impulser utenfra. I det ovennevnte intervjuet sammenliknet Svetlanov Mjaskovskij med Bruckner, som ble berømt først etter sin død, og antydte en liknende framtid også for Mjaskovskij. Svetlanov overså da den problematiske stilistiske «utakten» mellom Mjaskovskijs senere symfonier og sentrale retninger i vesteuropeisk samtidsmusikk. Når vi skal vurdere statusen til symfonikeren Mjaskovskij, blir bildet imidlertid langt mer nyansert dersom vi isteden tar utgangspunkt i begynnelsen, og ikke hvordan han komponerte på 1940-tallet. Selv om flere av påvirkningskildene i 3. symfoni (1913–14) er åpenbare, møter vi her en komponist som har noe eget på hjertet, formidlet gjennom en original form. Dette er et verk som ikke likner på noen annen symfoni komponert i et romantisk idiom. I de ti første årene etter revolusjonen, hvor kunstnerne ennå hadde relativt stor frihet, komponerte Mjaskovskij sju svært ulike symfonier (nr. 4–10). Han går sine egne veier og prøver ut forskjellige formløsninger så vel som ulike stiler – fra symfoni nr. 7, 8 og 10, hvor han har tatt til seg mange av det tidlige 20. århundrets harmoniske nyvinninger, til de mer tradisjonelle nr. 5 og 9, som peker tilbake mot 1800-tallet. Det kunstneriske høydepunktet er den monumentale symfoni nr. 6 (1921–23) – i likhet med nr. 3 et tragisk verk – hvor Mjaskovskij gripende framstiller den lidelsen revolusjonen innebar for det russiske folk. I de tre første symfoniene fra 1930-tallet (nr. 11–13) prøver fortsatt Mjaskovskij ut nye muligheter, ikke minst i den gåtefulle og kammerpregede 13. symfoni, men deretter slår kravet om sosialistisk realisme inn for fullt også på musikkens område. Mjaskovskij virker genuint opptatt av å forenkle tonespråket og gjøre det mer «nasjonalt» og tilgjengelig, og mange av de senere symfoniene er glimrende komponert, bl.a. med en lysende orkestrering. Men noe er gått tapt: den livlige utprøvingen av virkemidler vi finner i symfoniene fra 1920-tallet så vel som den eskatologiske tematikken i 6. og 10. symfoni. I Vesten er det således mulig at Mjaskovskij ville ha stått sterkere som symfonikomponist for ettertiden dersom han hadde stoppet på halvveien – etter nr. 13.

Utvilsomt har vår tids utøverorientering så vel som de etablerte symfoniorkestrenes manglende vilje til å gå utenom standardrepertoaret vært ugunstig for utbredelsen av Mjaskovskijs symfonier, men trekk ved «musikken selv» – dens estetiske appell – har selvfølgelig også spilt en rolle. Mjaskovskij har ingen «ikoniske» verker som er blitt forbundet med hans navn, han vekker ikke oppmerksomhet med ekstreme virkemidler, og han mangler ironien og den groteske humoren som kjennetegner en del av verkene til Prokof'ev og Šostakovič. Isteden får vi et ettertenksomt alvor med en særlig rik palett av innadvendte stemninger, men også allegrosatser med en ubendig energi. På sitt beste griper Mjaskovskij oss med en fokusert og særpreget stemme, og verker som 6. og 13. symfoni bærer bud om at han kunne ha blitt en av det 20. århundrets mest fremragende symfonikere dersom han hadde fått utvikle seg videre under andre samfunnsmessige betingelser. Kanskje forblir Mjaskovskij en nisjekomponist for beundrere og spesielt interesserte, som har gode tider nå som det meste av hans musikk er tilgjengelig i lydopptak. Å få en slik posisjon etter sin død er slett ikke verst i en musikkultur hvor konkurransen om oppmerksomheten til enhver tid er hard.

Litteratur⁷⁹

- Alekseev, Aleksandr D., V.A. Vasina-Grossman, D.B. Kabalevskij, T.N. Livanova, I.J. Ryzkin og A.A. Solovcov. 1956. *Istorija ruskoj sovetskoj muzyki* [Russisk-sovjetisk musikkhistorie], bind 1. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Bjørkvold, Jon-Roar. 2005. *Det musiske menneske*, 7. utg. Oslo: Freidig.

79. Listen omfatter bare litteratur og partiturer som er anvendt i artikkelens del 2.

- Bouij, Christer. 1984. «Dmitrij Sjostakovitj och den sovjetiska kulturpolitiken». Avhandling, Uppsala universitet.
- Foreman, Georg Calvin. 1981. «The symphonies of Nikolai Yakovlevich Miaskovsky». PhD-avhandling, University of Kansas.
- Gorbatov, Dmitrij. 2006. «N. Ja. Mjaskovskij v kontekste sovremennoj muzykal'noj kul'tury» [N. J. Mjaskovskij i vårt tids musikkulturelle kontekst]. I *Neizvestnyj Nikolaj Mjaskovskij. Vzglyad iz XXI veka* [Den ukjente Nikolaj Mjaskovskij sett fra det 21. århundre], redigert av E.B. Dolinskaja, 200–14. Moskva: Kompozitor.
- Hakobian, Levon. 1998. *Music of the Soviet age 1917–1987*. Stockholm: Melos Music Literature.
- Ikonnikov, Alexei. 1946. *Myaskovsky: his life and work*. Oversatt fra russisk. New York: Philosophical Library.
- Ikonnikov, Aleksej. 1982. *Chudožnik našich dnei N. Ja. Mjaskovskij* [N. J. Mjaskovskij, en kunstner av vår tid], 2. utg. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- Kabalevskij, Dmitrij, red. 1977. *S. S. Prokof'ev i N. Ja. Mjaskovskij: Perepiska* [S. S. Prokof'ev og N. J. Mjaskovskij: Korrespondanse]. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- Lakoff, George og Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lamm, Ol'ga Pavlovna, red. 1989. *Stranicy tvorčeskoj biografii Mjaskovskogo* [Mjaskovskij: Kapitler av en skaperbiografi]. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- Livanova, Tamara. 1953. *N. Ja. Mjaskovskij*. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Mjaskovskij, Nikolaj. 1964 [1936]. «Avtobiografičeskie zametki o tvorčeskom puti» [Selvbiografiske notater om en skapervei]. I *N. Ja. Mjaskovskij: Sobranie materialov* [Skriftsamling], bind 2, redigert av S. Šlifstein, 5–20. Moskva: Muzyka.
- Møller, Thomas Erma. 2011. «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet». *Studia Musicologica Norvegica* 37 (1): 83–102.
- Polyakova, Lyudmila. [1960]. *Soviet music*. Moskva: Foreign Languages Publishing House.
- Rayskin, Iosif. 2017. «Myaskovsky, Nikolay Yakovlevich». *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19490>.
- Redepenning, Dorothea. 2008. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, bind 2. Laaber: Laaber-Verlag.
- Schwarz, Boris. 1983. *Music and musical life in Soviet Russia 1917–1981*. Bloomington: Indiana University Press.
- Šlifstein, Semyon. 1964 [1940]. «Simfonija-elegija» [Symfoni-elegi]. I *N. Ja. Mjaskovskij: Sobranie materialov* [Skriftsamling], bind 1, redigert av S. Šlifstein, 150–55. Moskva: Muzyka.
- Svetlanov, Evgenij. 1984. *Intervjuet av Karsten Solheim og forfatteren*. Oslo, 11. oktober 1984 (ikke publisert).
- Tassie, Gregor. 2014. *Nikolaj Myaskovsky: The conscience of Russian music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Werth, Alexander. 1949. *Musical uproar in Moscow*. London: Turnstile Press.

Siterte Mjaskovskij-partiturer

- Symfoni nr. 13 i b-moll, op. 36. Moskva: Muzsektor gosizdata, 1945.
- Symfoni nr. 16 i F-dur, op. 39. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947.
- Symfoni nr. 21 i fiss-moll, op. 51. N. Mjaskovskij: *Izbrannye sočinenija* [Utvalgte verker], bind 4. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953.
- Symfoni nr. 25 i Dess-dur, op. 69. Moskva: Sojuz sovetskich kompozitorov, 1948.
- Symfoni nr. 27 i c-moll, op. 85. Moskva: Muzyka, 1981.

Lydopptak

- Miaskovsky: Intégrale des symphonies*, Russlands statssymfoniorkester, dir. Evgenij Svetlanov (Warner Music France 2564 69689-8, 2008).