

ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ
ГЛАСНИК ОДЈЕЉЕЊА УМЈЕТНОСТИ, 25, 2007.

ЧЕРНОГОРСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК И ИСКУССТВ
ГЛАСНИК ОТДЕЛЕНИЯ ИСКУССТВ, 25, 2007.

THE MONTENEGRIN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
GLASNIK OF THE DEPARTMENT OF ARTS, 25, 2007.

UDK 78(47):316.75
78:929 Шостакович Д. Д.

Весна ВУЧИНИЋ

ИДЕОЛОГИЈА У СИМФОНИЈАМА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

1. ИДЕОЛОШКИ УТИЦАЈ НА ДРАМАТУРШКИ ПЛАН СИМФОНИЈА

Симфонија је од тренутка свог постанка, нарочито у дјелима бечких класичара, па до краја XX вијека, доживјела гигантски развој, јасно одражавајући своје вријеме. Међу многобројним музичким жанровима њој припада посебно мјесто. Симфоније Моцарта и Бетовена, Берлиоза и Малера, Прокофјева и Шостаковича су размисљања о епоси, о човјеку и његовим животним путевима. Због тога је у симфонију уграђен хуманизам, саосјећање са човјekom у његовој патњи и страдањима, као и жеља да се они умање.

У Бетовеновим дјелима се одражава епоха велике Француске револуције и грађанских идеја које су њоме надахнуте. Његове симфоније су монументална дјела која по дубини садржаја и снази израза не уступају мјесто ни опери, ни драми, ни роману. Ова дјела се одликују дубоким драматизмом, хероизмом и патњом.

У XX вијеку значајно је име Д. Д. Шостаковича, у чијим симфонијама се огледа једно вријеме које је обиловало узбудљивим и трагичним стањима. Симфоније одражавају историјска збивања и ставове људи, композиторових савременика, онаквих какви они стварно јесу и онда када граде, боре се, трагају, страдају и побјеђују.

Симфонија, као музички облик, обухвата читав универзум, а посебно умјетников свијет и вријеме у којем ствара. Слушајући симфонијско дјело ми као да пред собом имамо све што је свестрано: Шекспирове трагедије, Толстојеве романе, Пушкинове стихове и

Рафаелове слике. Симфонија се, по својој снази, може сврстати у ред свих осталих врста умјетности.

Шостакович је до свог концепта симфоније дошао под знатним утицајем театра, нарочито својих искустава у раду на опери *Леди Магбет Мценског округа*, у чијој музичкој драматургији користи симфонијске принципе. Композитор је схватио симфонију као стваралачку цјелину у којој се испољавају строги закони природе и човјека, гдје се истина пробија само помоћу бескомпромисне борбе. Могућа је пobjеда а могућ је и пораз. Међутим, код Шостаковича, ипак, и у највећим катастрофама и очајањима, остаје вјера у човјек-ов разум и дух. У томе је хуманост Шостаковичеве умјетности, у томе је оптимистички почетак његових најтрагичнијих облика, у томе је „шекспировско” код њега.

Шостакович је кроз своје стваралаштво показао способност понирања у човјекову психу. Главне личности у његовим дјелима посједују танану, осјетљиву душу, развијени интелект и велику радозналост за све унаоколо (као Катарина Измајлова). Композитор према њима осјећа самилост, проживљавајући и сам њихове радости и бриге. Отуда се јавља осјећај узбуђености којим је прожета његова музика. У његовим ликовима има доста трагизма, што ће се видјети у анализи симфонија.

Шостакович је био изванредан познавалац сцене, а имао је и префињено осјећање за драматуршка рјешења, можда најбоље испољена у оперском стваралаштву. Познавање драматургије сцене он примјењује и у раду на симфонијама. Оне се доживљавају као симфоније-драме, а њихове теме су теме-ликови, који се понашају аналогно лицима у опери. С друге стране, његов начин симфонијског мишљења је присутан и кад ствара музику за сцену. У оваквом односу према тематском материјалу огледа се извјесна Шостаковичева дистанца према дјелу. Оно као да живи својим властитим животом, а композитор је ту само да би повремено интервенисао и да би све то уобличио у једну складну цјелину.

Његов стил симфонијског дјела тијесно је повезан с програмским вокално-симфонијским дјелима која су му претходила. Елементи сценске драматургије се примјећују у многим симфонијама а највише у *Четвртој*, *Седмој* и *Тринаестој*. На специфичан начин се показују различита расположења, од трагичних до оптимистичких.

Ако посматрамо оркестрацију, као важан чинилац композиторовог стила, запажамо изразиту самосталност, нарочито у динамичким

нијансирањима (ппп-ффф). Прелази доводе до промјена расположења чак и у оквиру два такта. Овакви контрасти карактеришу и однос према извођачком апарату: с једне стране се јављају моћни тутти, а с друге стране обиље солистичких епизода у којима учествује мала група инструмената. У бити, Шостакович у многим симфонијама спаја црте симфонијског, концертног и камерног жанра.

ОСОБЕНОСТИ ШОСТАКОВИЧЕВИХ СИМФОНИЈА

Прва симфонија (1926) је била клица из које се развио Шостаковичев симфонизам. Мелодије су широког даха, а контрасти оркестарских боја велики. Присутан је снажан полет стваралачке фантазије која се повремено додирује са строгим и логичним развојем музичке мисли. Симфонија има разговјетан слог, а изоштрена вертикала оваплоћује композиторов оптимистички дух. У овој симфонији Шостакович је, по ријечима свог професора композиције Штејнберга, био под утицајем музичких принципа „крајњег запада”. То је ставило печат и на остала дјела, чак и на она са савременим совјетским темама.¹

Чини се значајном способност младог композитора да, по узору на традицију, и из једне основне теме која кружи у уводу, изгради четвороставачну симфонију, при чему није мање важна ни његова инструментација. Има мишљења да постоје и неки мање успјели тезе: ² да пропорције нијесу увијек најбоље одмјерене, да исувише брзо долази до кулминација, да код овог симфонијског првијенца и нема праве градационе линије, да из помало несређене али вјеште инструментације, која постепено постаје јаснија, израста први став, са једном маршевском и једном валцерском темом, које се убрзо спајају и контрапунктски спроводе. Поново се јављају двоје главне идеје које су оштро контрастне, а онда спојене.

Симфонија је посвећена Лењину, а настала је у вријеме велике вјере у Лењина. Касније се и сам Шостакович сјећао: „Био сам под снажним утиском Лењинове смрти. Много су ме узбудили догађаји који су усталасали цијелу земљу. Управо у то вријеме ми је синнула идеја да напишем велику симфонију посвећену успомени на В. И. Лењина”.³

¹ Маргунов, И., *Дмитриј Шостакович*, Совјетскаја Россия, Москва, 1963., стр. 10.

² Schuman, O., *Der gross'e konzertfürier*, 1954., str. 612-621.

³ Хентова, С., *Шостакович в Петрограде-Ленинграде*, Лениздат, Ленинград, 1981., стр. 36.

Интензивна политичка и идеолошка превирања допринијела су да се код стваралаца, нарочито младих и полетних какав је био Шостакович, пробуди интересовање за ондашњи тренутак, а нарочито за протагонисте крупних друштвених и политичких преокрета. Очигледно, избор теме у то доба није битно утицао на стваралачки поступак. Тема се могла интерпретирати и модерним средствима којима се Шостакович, несумњиво, служио јер, иначе, не би наишао на прекор свог професора.⁴ Уношењем нових изражајних елемената Шостакович је успио да од *Прве симфоније* створи дјело које је доста радикално раскинуло са традиционалним музичким изразом.

Друга симфонија (1927), као и *Прва*, има пригодну тему, која готово по правилу, води ангажованости. Она, опет, не мора увијек да осиромашује дјело и да неповратно снижава његов ниво. У том погледу може се говорити о односу ангажованости и тенденциозности. За Адорна, на примјер „ангажованост је виши ступањ рефлексивности од тенденције, он се једноставно не задовољава побољшавањем неважних ситуација, мада они који се ангажују исувише лако симпатизирају са мјерама; она циља на промјену услова ситуације, а не остајући при пукоме приједлогу; утолико ангажовање нагиње естетској категорији суштине”.⁵ Овдје је ријеч о ангажованости која није споља наметнута, него је инхерентна самом дјелу, о ангажованости лишеној тенденциозности и наметиљиве сугестивности.

Друга и *Трећа симфонија* су једноставачне и ушле су у школски план Шостаковича као постдипломца. У *Другој симфонији*, названој Посвета Октобру, постоји велика емоционална засићеност, концентрација енергије, уочљива кретања и сукоби. Изразиту снагу даје завршни хор, а убједљив утисак оставља декламација „Октобар-Комуна-Лењин”. Како би текст био што ефектнији подвучен је сувим сфорцато бубња, који представља одлучујући удар Револуције. У *Првој* и *Другој симфонији* се вокални елемент уводи само у једном ставу, и то у финалу, и има важно идејно значење јер се јавља у улози тумача радње.

Друга симфонија је инспирисана прославом десетогодишњице Октобарске револуције. У Лењинграду су 1927. године обновљене

⁴ „Прва симфонија представља максимално испољавање његовог талента, што је резултат његовог учења на конзерваторијуму. Јако сам огорчен иступом Шостаковича у штампи, гдје је изјавио да су му на конзерваторијуму само метали да ствара”. (Совјетскаја музука, бр. 5, 1936., стр. 37.)

⁵ Адорно, Теодор, *Естетика теорије*, Нолит, Београд, 1979., стр. 400.

импозантне масовне агитационе представе с револуционарним темама, извођене на Дворском тргу. Садржаји тих представа су били посвећени догађајима од 9. јануара 1905. године, нападу на Зимски дворца 1917. године и сукобима током грађанског рата, уз учешће познатих умјетника. Шостакович је пажљиво пратио ове програме, а кад су им се прикључиле масовне олимпијаде са карневалским поворкама, хоровима од сто хиљада људи, почео је и сам да учествује у њиховом организовању.

Сва искуства са тих манифестација одразила су се на Другу симфонију,⁶ као и тежња ка револуционарном садржају у плакатном „омасовљеном” облику. По мишљењу неких теоретичара узор му је била Бетовенова Девета симфонија.⁷ Идеја Шостаковичевог дјела, као уосталом и остварења већине совјетских композитора двадесетих година, формирала су се на једноставан начин.⁸ Шостакович је добро познавао и осјећао литературу и често је био њом инспирисан. Тако је, на примјер, користио стихове за хорски финале. Композитор их није сматрао својим стваралачким доприносом, међутим, у одређено вријеме су били корисни и дјелотворни. Језик који је употребљен углавном је исказан у виду оштрих хармонских склопова и снажног брујања басова; борба и успон су приказани моторичким кретањем улазним и силазним мелодијским линијама, а побједа хорским звуком. Посебну симболику је имала сирена којом почиње финале. Дјело је далеко од савршености и зрелости,⁹ али је заузело истакнуто мјесто у оновременом музичком стваралаштву.

Године 1929., кад је настала *Трећа симфонија*, је значајна у историји руске умјетности јер се тада завршава период НЕП-а и отпочиње први петогодишњи план, што доводи и до преокрета у културној политици. Од композитора се све више захтијева „музика за масе”, која ће бити свима схватљива, мелодична, епска или херојска, монумент-

⁶ Композитор, да би што вјерније осјетио радну атмосферу, боравио је у погонима фабрика, јер је одлучио да у партитуру унесе звук фабричке сирене.

⁷ Корев, И., „Изучаја творчество Шостаковича”, Совјетскаја музука, бр. 9, 1948., стр. 27-40.

⁸ Снага огромних размјера кретала се од мрака до свјетлости, од хаоса до револуционарне свијести. Та је идеја већ одавно била присутна у роману Горког, Мати, у Блоковој поеми Дванаесторица, Ход по мукама А. Толстоја, у Шолоховљевом Тихом Дону. Поезија и проза су успјеле да наивну илустративност и гломазну реторику превазиђу, док је музика још увијек била по страни. Шостаковичева Друга симфонија била је један од покушаја да се то превазиђе.

⁹ Simpson, Robert, *The Symphony*, II, P. B. Harnsworth, England, 1967.

тална; формализам, односно „интелектуализам” западноевропске модерне, је одбачен као израз песимизма и болећивог индивидуализма.

Слично претходној симфонији, у финалу се јавља хор, али овај финале није успоставио јединство с претходним дијелом симфоније. Веза музике са стиховима није значајна, јер се композитор задовољио једноставним литерарним материјалом. Елементи мелодијско-мотивске грађе дјела нијесу подстакнути стиховима, већ комплетним утисцима и изванкњижевним факторима. У њој се осјећају поступци преузети из филма: поступак монтаже, измјењивања епизода и компарација. Слиједећи такав примјер, Шостакович се трудио да у симфонију унесе опште расположење међународног празника рада и солидарности пролетеријата. Настојећи да пренесе празничну атмосферу композитор је осјећао потребу да забиљежи пјесме и маршеве који су их пратили. Чак је и један међустав назвао „Маршем”, који започињу двије хорне. Излагање настављају само дувачки инструменти и ударалке. У слједећим одсјецима складно звуче гудачи, а у моторични покрет, који личи на скерцо, увео је у мотиве револуционарних пјесама. *Првомајска симфонија* је водила ка симфонизму који израста из мотива револуционарне пјесме, чији је главни представник постао Л. К. Книпер, чије су Трећа и Четврта симфонија садржале низ тема са мотивима народне и револуционарне пјесме. Међу њима је чувена пјесма „Пољушко поље”,¹⁰ на ријечи В. Гусјева. По тврдњама А. Гаука, Шостаковичевој Првомајској симфонији претходила је оркестрација познате пјесме „Еј, ухњем”.

Трећа симфонија написана је једноставним музичком језиком. У њој звуче одједи масовних пјесама и маршева који се налазе у основи сваког става. Будући да је настала под утицајем револуционарног ораторства, њена умјетничка вриједност је донекле умањена.¹¹ За разлику од тематике Посвете Октобру у овој симфонији се осјећа празнично расположење и патос мирне изградње. Композитор се, заправо, приклања друштвеним темама сличним онима у каснијим остварењима: *Седмој* и *Осмој*, *Једанаестој* и *Дванаестој симфонији*.

Четврта симфонија (1935-1936) је утрла пут композиторовом зрелом симфонизму. Створено је дјело о човјеку тог времена, широког стилског дијапазона, преузетог од Чајковског и Малера. У њему се огледа: психологизам Достојевског, трагикомичност Чарли Чапли-

¹⁰ Пјесма степских коњаника из Четврте симфоније била је популарна пјесма Црвене армије.

¹¹ Мартинов, I., ибид.

на, али је урађена на оригиналан начин. Ромен Ролан је, у вези с тим, говорио да само гениј може тако да „зграби” облик који већ постоји, настојећи да у том тренутку дође до новог изражајног средства. Слично је истицао и Огист Реноар говорећи да „умјетничко дјело мора налетјети на гледаоца, захватити га потпуно и однијети са собом.”¹² Када се послје много година позивао на *Четврту симфонију* као „мегаломанију грандиозности”, он је, без сумње, имао у виду такво интензивно изражавање осјећаја, такву врсту исповиједања карактеристичну за Достојевског и његово схватање сложености човјека кроз разоткривање „тамног вилајета”, продора у непознате просторе подсвјесног. Ослањајући се на то искуство, Шостакович је својом музиком настојао да сагледа и изрази и оно индивидуално, субјективно, али и општељудско, а у првом реду – трајну и упорну борбу са злом.

За *Четврту симфонију* су говорили да је најтјешње повезана с традицијом великог аустријског симфоничара Густава Малера. Шостакович је осјетио и прихватио Малерову звучну слику у симфонизму, слику суровог свијета с почетка вијека. Осјетио се мМалеровски конфликт између љубави и мржње, живота и смрти. Малер је, као посљедњи велики симфоничар романтизма, допринио да Шостакович учврсти поглед на свијет и однос према том свијету, подстакао је експресију личног и интимног. Препознатљив је и психолошки начин тумачења тембра у функцији изражавања драматичног садржаја. И све то малеровско код Шостаковича, чак и у „најмалеровскијој” *Четвртој симфонији*, није одредило стил, већ га је допуњавало, помогло његовом формирању. У симфонији је живот пропуштен кроз призму субјективне изражајности. Приказани су сурова ратоборност и несташна игра, патетика и меланхолија; велика улога дата је ритмовима – валцеру, полки, канкану, што се све одвија упоредо са полифоним излагањем материјала.

У овој симфонији је учињен покушај да се музичка суштина и жанровска определијељеност тако изложе како би се најбоље приказала нова свијест, односно оптимистичка расположења. У свему томе Малерова музика је могла бити примјер, као и социоестетске теорије Асафјева и Солертинског. „Суштина совјетске симфоније мора бити универзални домет, велики број различитих тема, типова, жанрова, интонација изражајних средстава”, писао је Солертински.

¹² Хентова, С., *Д. Шостакович*, И, Совјетскиј композитор, Ленинград, 1985., стр. 250.

„Музичари из цијелог свијета ће је слушати, као и шира публика, а и сви они који хоће да побјегну од зла сопственог друштва и који траже нове путеве”.¹³

Усвајајући идеје поменутих музичара, Шостакович је својом *Четвртој симфонијом* створио нови тип симфоније који се не може запознати ни у бриљантној и конзервативној *Првој симфонији*, нити у авангардној *Другој симфонији*. Њено широко музичко платно, попут Толстојевог Рата и мира, обухвата и колективно и интимно, лично расположење. Мало је страница у историји совјетске музике које се могу поредити са универзалним осјећањем таме и очаја у коди овог дјела.

Пету симфонију (1937) не можемо посматрати одвојено од *Четврте симфоније*. Постојао је период (прије него што је *Четврта симфонија* постала позната), када се на *Пету симфонију* гледало као на антитезу *Четвртој*, мада ове двије симфоније имају доста заједничког, па чак имају и заједничке теме. *Пета симфонија* је дјело озбиљног филозофског начина мишљења, лирске осјећајности, класичног савршенства. Дјело открива нову етапу у стваралаштву Шостаковича, његово окретање вишеставачној монументалној конструкцији, наспрам једноставачне поемности и сажетости претходних дјела. У њој су видљиве многе за њега карактеристичне стилске црте: драматизам, лирика, оштрина скерцозних облика, оригиналност оркестарског начина мишљења. И упоредо с тим, симфонија је означавала нову етапу стваралаштва, што се нарочито огледало, у дубини филозофске концепције. У центар симфоније је постављен човјек са свим својим доживљајима. Он је сложен, а живот прихвата у свом богатству и противрјечностима. Велики је дијапазон садржаја симфоније: од филозофске контемплације, трагичног заноса, до гротескности; од поетичности и лиризма, детаља и суженог простора, до широког масовног плана. И разноврсност осјећања, слика, облика – подређена је основној линији „инструменталне драме”. Замишљена је као трагедија са карактеристичном ширином и интензивним идејно-филозофским промишљањем.

Оркестарски израз се у овој симфонији одликује снажним контрастима полифоних сплетова гласова којима је супродстављена јасна фактура хомофоног начина рада, камерно звучање оркестра, гдје се видљиво издваја боја појединих мелодијских линија, снажни тутти

¹³ Roseberry, Eric, str. 93., *Shostakovich – his Life and Times*, Midas books, New York, 1981., str. 93.

са цјеловитим оркестарским групама. У овој симфонији композитор у финалу користи нове оркестарске звучне боје. Прва тема се неочекивано појављује у дионици труба у бубњева. Звук лимених дувачких инструмената има одлучујућу улогу у завршном ставу симфоније.

Оркестрацију *Пете симфоније* карактерише, кад се упореди са *Четвртој*, равнотежа између лимених и жичаних инструмената, с тим што је премоћ на страни гудача; у Ларгу група лимених инструмената изостаје. Шостакович се окренуо економичности тембра, за разлику од балетских партитура. Оркестарска драматургија је одређена општим правцем драматургије форме. Као и у све претходне симфоније и у ову је уведен клавир.

Занимљиво је да су се његови први и последњи гудачки квартети ослањали на *Пету симфонију*, а неки њени утицаји се могу запазити и на другим његовим дјелима. Ово је прво Шостаковичево дјело које је семантичком вриједносћу допунило ритмички мото, који је као и касније ДСЦХ мото, постао заштитини знак његовог стила. И овдје је неизбјежна паралела с Бетовеном, јер и његова *Пета симфонија* користи сличан ритмички модел „судбина куца на врата”, у сва четири става и може се наслутити да је Шостакович имао потребу да се ослони на свог великог претходника.¹⁴

У *Петој симфонији* је дошло до ослобађања од претјеране трагичне напетости. Док је у *Четвртој симфонији* показан трагизам својствен *Браћи Карамазовима*, у *Петој симфонији* је исказана одлучна вјера у човјека.¹⁵ У симфонији је много тога било изненађујуће, а нарочито контраст са претходним симфонијским дјелом. „Просто је зачуђујуће, писао је касније Б. Бритн, како исти човјек може да напише и једно и друго дјело: *Четвру симфонију* – идејно засићену, пуну снаге, борбену, у којој од изобилља осјећаја временом долази до гњева и *Пету симфонију* – гдје нема ни једног празног или бесциљног потеза, која је на моменте уздржана, класична, без обзира на њену унутрашњу енергију”¹⁶

Шостаковичева *Шеста симфонија* (1939) је друкчије конципирана од претходне. Тиме је он означио нови правац у свом умјетничком трагању. Ова симфонија се одликује чистом музиком. Она нема одређену симфонијску замисао, него више садржи потребу за уживањем

¹⁴ Паралела с Бетовеном је још упечатљивија ако се присјетимо да је мотив окупирео Бетовена те је ритмички мото из *Пете симфоније* преносио на друга дјела.

¹⁵ Хентова, С., ибид., стр. 381.

¹⁶ Ибид, стр. 420.

ем у инструментацији. Шостакович, као умјетник инструментације, као да се још једном поиграо с финесама које нуди велики оркестар. Звучност је доста једноставно хармонски постављена и прозачна је. Неки су ову симфонију сматрали продужетком претходне.¹⁷ Додуше, њен први став подсјећа на трећи став *Пете симфоније*, али су идеје другачије исказане и музика је постала оштрија. Елементи *Пете симфоније*, помоћу којих су саопштавана тек преживљена страдања, у *Шестој симфонији* су претворени у смирено казивање о прошлом.

Ова симфонија је одиграла важну улогу у развоју Шостаковичевог музичког стваралаштва, јер се у њој, јасније него у *Петој симфонији*, испољила тежња ка једноставности, ка отклањању свега сувишног што би оптерећивало основну идеју. То је видљиво и по самој хармонији, по стилу оркестарског писма, по његовој економичности. Музички израз се, нарочито у првом ставу, одликује најсуптилнијим оркестарским нијансама. Композитор се ограничава само на два оркестарска гласа, што омогућава јаснији звук. С друге стране, он се, у снажним кулминацијама, изузетно вјешто користи читавим оркестарским масивом. По јасноћи оркестарског слога ова симфонија подсјећа на Моцарта и Глинку.

Седма симфонија (Лењинградска) (1941), је једна од три симфоније из ратног циклуса. Настала је у опсједнутом Лењинграду, у суровој ратној збиљи. Отуда и њена непосредност, нарочито првог става, у које се једна за другом ређају карактеристичне епизоде: миран живот народа, неочекиван напад непријатеља (представљен је темом у којој су бројна узастопна понављања која динамички расту, што подсјећа на сродан поступак у Равеловом Болеру) и туга за палим херојима. Ова симфонија је једно од најзанимљивијих и најузбудљивијих музичких остварења насталих током отаџбинског рата. Она је за руског човјека више од значајног музичког дјела, у којој композитор, препознаје самог себе, свој народ, своју бит и свој циљ. Али, она је и нешто више од ратне симфоније. Тензије које владају дјелом нијесу само рат и мир, већ и смрт и живот, ропство и слобода; чак се и политички поларитети могу лако уочити у овом симфонијском пољу сила. Лирска страственост Чајковског као да је у овој симфонији доведена до људски трагичног, до оног што би се могло назвати руским типом.

У овој симфонији је дошао до изражаја поступак који је Шостакович формулисао: „Одвојене ставове симфоније не треба посма-

¹⁷ Мартунов, И., ибид.

трати само као саставни дио једне цјелине, већ и као самостално дјело крупне форме.¹⁸

Што се тиче оркестрације, за узвишени и трагични садржај симфоније, било је потребно повећати оркестар. У групу лимених дувачких инструмената (поред додатних инструмената), укључено је осам хорни, шест труба, шест тромбона и туба. Састав дрвених инструмената је углавном трострук (са изузетком четири кларинета). Повећан је број ударалки, а у партитури се појављује дионица клавира, ксилофона и двије харфе. Дјело је програмског карактера, а у садржају се истиче побједа добра над злом.

Најзначајнији је први став, који дјелује као завршена симфонијска поема која би могла да се изводи самостално. Музички се то остварује помоћу сонатног аллегра симфоније, који, такође, доводи до концентрације основних драмских садржаја дјела. Ведри карактер прве теме се не мијења, па ипак, неочекивано, њен мирни ток дуготрајно ремети мелодија такозване непријатељске теме. Те, на први поглед готово безначајне, неупадљиве мелодије, представљају заматак из кога касније израстају теме у којима су заступљени најсуровији облици фашизма. Као наставак прве, појављују се двије нове лирске теме које су друкчије уобличене, али обје свечаног карактера. Међутим, ни прва – снажна тема, као ни друге двије – лирске, не супротстављају се, већ се узајамно допуњују.

Јавља се застрашујуће добовање, којем се придружује једна прекидана музичка идеја. Она све више нараста, претвара се у буку, потискујући стварне теме. Њој се супротставља тежак, снажан звук лимених инструмената, спреман за одбрану. Тиме је дат материјал за развојни дио.

Сам композитор је истицао да се „кроз читав средњи дио провлачи тема рата”. Нови тематски материјал Шостакович уводи у епизоду која замјењује развојни дио. У томе је оригиналност изграђене сонатне форме. Да би створио осјећај хладног покрета марша, композитор користи кратке двотактне мотиве фанфара једноставне и оштре хармоније. Јавља се груба оркестрација, непрекидно ударање бубња, пискави тембар пиколо флауте, исфорсирана мелодијска линија лимених дувачких инструмената, као и монотono понављање квадратних структура. Одједном, у тишини допире безазлена пје-

¹⁸ Шостакович, Д., „Беседа с маладими композиторима”, Совјетскаја музука, бр. 10, 1955., стр. 11.

смица, својствена лакој плесној и оперетској њемачкој музици. Даље се у развојном дијелу јавља „тема најезде” чији је почетак играчког карактера, који постаје механички и лишен сваког осјећаја. Таквом утиску доприноси једнолична мелодија која се својим скоковима безизражајно понавља (улазно-силазно), да би, затим, „тапкала” у мјесту. Тема се динамично развија достижући огромне размјере. Јавља се отпор који се даље уобличава као нова тематска цјелина. Тај отпор је изражен свечано у облику марша. Појава те тематске цјелине је највиша тачка у музичкој драматургији првог става. Послије тог сучељавања „тема најезде” губи своју монолитност, „ломи” се и као да се смирује.

Мазел пише да епозода најезде носи антифашистички, антиталитарни карактер у најширем смислу ријечи. Он је у овој теми нашао сличност са мелодијом Бетовена. По ријечима Мазела било је наговјештаја да се у теми нађу и елементи стаљинизма. На примјер, Лебедински пише да је чувену тему Шостакович одредио као стаљнистичку (то је било познато људима блиским Шостаковичу), а да ју је он послјије рата објавио као антихитлеровску.¹⁹

У Шостаковичевом стваралаштву еволуцију облика „најезде”, присутну до *Седме симфоније*, могуће је пратити у Сонати за виолончело, у финалу *Четврте симфоније*, у првом ставу *Пете симфоније*. У развоју таквог материјала користио је принцип Равеловог Болера – динамички раст на непромијењеном ритму.

Године које су прошле увјериле су нас у виталност *Осме симфоније* (1943) и њене музике. По свом садржају сродна је *Седмој симфонији*, али – ако је тамо доминирала тема борбе – овдје су у првом плану трагична преживљавања изазвана збивањима ратних година. Пред очима композитора искрсавају рушевине градова, у његовој души се болно одражава сваки губитак. Тако настаје музика неизмјерне искрености као животна истина која ју је инспирисала. Али, у њој се јављају снажни и енергични ритмови, не звуче само јецаји и јауци, већ и смјели апел; није испољена само дубока туга, већ и одлучни позив на борбу.

Нити филозофског начина мишљења се од *Пете симфоније* протежу ка *Осмој симфонији*. Стилске црте које је *Пета симфонија* наговјестила и открила, *Осма* је повезала и завршила; композитор је представио све што се збивало у читавом периоду живота земље,

¹⁹ Масел?, Л., *К спорам о Шостаковиче*, Совјетскаја музука, 1991.

па и читаве цивилизације. Указивао је на чињеницу да и будућност није лишена великих искушења и да предстоје велике битке за правду на Земљи.²⁰ Та идеја је била „припремана” током рада на *Петој симфонији*, да би се у *Осмој* много јасније истакла. Ако је у *Петој симфонији* долазило до изражаја умјетничково узбуђење, због преживљавања тешке личне кризе, у *Осмој* се свега тога ослободио. Повезаност *Осме* са *Седмом симфонијом* је била сложенија и вишезначнија. Њени елементи промјене расположења су улазили у ново дјело као полазне тачке. Од почетка се чак чула тема по интервалској конструкцији слична „теми најезде”. Симфонија показује да је ратни пламен све претворио у пепео. У њој показани бол и страдање не односе се само на оне који су угушени у гасним коморама или изгинули на фронту, него и на све остале који нијесу дочекали њихов повратак.²¹

Музика *Осме симфоније* је напета и трагична, што сасвим одговара околностима под којима је настала. Она је својеврсна трагична кулминациона тачка у Шостаковичевом стваралаштву. Сlike смрти, рата и мира, безизлажности и проналажења пута, налазе се једне поред других, а њихово сучељавање производи снажан ефекат. Ова симфонија је прича о људским страдањима и химна човјеку који може неизмјерно да пати. Свих пет ставова симфоније су посвећени човјекском душевном страдању у годинама тешких искушења.

Девета симфонија (1945) се појављује са малим оркестарским саставом, прозрчане је фактуре, па би се могла назвати и камерном симфонијом. Она посједује моцартовски свијетли колорит, по којем се осјећа да је Шостакович тежио моцартовској слободи, лакој, веселој музици и по томе дјелује као симфонија побједи. Мајсторска композиторова палета се осјећа у овој симфонији, управо у области оркестрације. У њој Шостакович достиже максималну виртуозност. По младалачком жару, хумору и лакоћи писма подсјећа на *Прву симфонију*. Солистичке дионице појединих инструмената показују слична расположења у више симфонија. На примјер, соло фагот ове симфоније подсјећа на соло фагот из *Седме симфоније*. У обје симфоније је то плач због жртава, али у *Деветој симфонији* то није стварност, већ сјећање које даје печат финалу и зато се показује оправданим преношење те исте теме фагота на почетак финала. У

²⁰ Martynov, I., *ibid.*

²¹ Третјакова, Л., С., *Совјетскаја музука*, Просвешченије, Моска, 1987.

овој симфонији изнад свега доминира бетовенски позив „загрлите се милиони”.²²

Док се *Седма* и *Осма* симфонија одликују масивним звуком, полетом и енергијом, као и широким мелодијским покретима, *Девета симфонија* посједује истанчани осјећај за све звучне финесе подсјећајући на камерну музику. Она се одликује лакоћом музичког писма и елеганцијом мелодијских покрета.

Питамо се откуд одједном оваква кратка, лежерна симфонија умјесто грандиозне, побједничке, слављеничке? Шостакович је једноставно одахнуо послје ратних тегоба, изражавајући тако личну, интимну радост и опуштеност. Нема сумње да је ова партитура шокирала совјетску публику. О томе Рабинович пише: „Припремили смо се да чујемо једну нову монументалну музичку фреску, нешто што смо имали право да очекујемо од аутора *Седме* и *Осме симфоније*, поготову у вријеме кад су совјетски народ и цијели свијет још бити обузети недавном побједом над фашизмом.”²³

У овој симфонији је све контрастно у односу на претходне симфоније-трагедије. Аутор, којем су до тада, у вези са *Осмом симфонијом*, приговарали за згуснутост трагичног, за преовлађујуће тамне боје, чиме је обиљежавао побједу, ствара лагано, прозрано, необично дјело, по много чему супротно деветим симфонијама својих претходника – Бетовена и Малера. Како би заобишао поменуте композиторе он за своје дјело налази подстицај у ранокласичном симфонизму, нарочито хајдновском. То се не односи на структуру или обим, већ на сами дух музике, на лакоћу, јасност, народни хумор, везу с пантомимом.

Десета симфонија (1953) се појавила послје седмогодишње паузе, јер је у том раздобљу дошао до изражаја негативан однос према Шостаковичу, а то се највише огледа у покушају његових противника да његов стваралачки пут представе као низ грешака и заблуда. У симфонији постоји његов монограф ДСЦХ (Димитриј Шостакович), знак његовог живота, страдања, односа према свијету и људима. Овом симфонијом је прешао границу „девет”, која је играла тако велику улогу код Бетовена, Шуберта, Дворжака, Брукнера, Малера. Симфонија представља неку врсту одговора на „одлуку” XIX конгреса КП СССР-а, 1952. године, у којој се ствараоцима налаже да у

²² Хентова, С., ибид.

²³ Rabinovich, D. *Shostakovich*, London, 1959.

својим дјелима избјегавају приказивање конфликтних ситуација у друштву. Како је Шостакович разумио овај налог види се из његових ријечи: „У овој симфонији желио сам да изразим људске осјећаје и страсти”. Дакле, инсистирао је на емоционалним садржајима. У вријеме настанка ове симфоније владала је посебна идеолошка напетост. Борба за мир, борба против свих непријатеља, била је тема дана на општем плану. У ту борбу се укључио и Шостакович својом симфонијом која је изазвала велику расправу.

На питање одакле су могли да се појаве трагични елементи у дјелима композитора написаним почетком 50-тих година, композитор одговара да их види у сукобу вјечно супродстављених сила добра и зла, напредног и назадног, што је врло интензивно осјетио у своје вријеме. Према свему томе Шостакович није могао остати равнодушан и неангажован, дијелом из унутрашњих подстицаја, а дијелом услјед спољашњих нагона.

Симфонија наставља линију лирско-филозофског симфонизма. Немир и сјета у унутарњем контемплативном свијету хероја неочекивано се разрјешавају јасним облицима и радосним расположењима. Такав је однос између прва три става и финала који јасним облицима оцртава постојања.

Ако обратимо пажњу на њено идеолошко значење, онда можемо прихватити став чешког композитора В. Добиаша: „Мало је ко од савремених композитора знао тако да оцрта бол и наду савременог човјека као Шостакович у својој *Десетој симфонији*. Њена музика не упозорава, него нас тјера да превладамо размишљања о опасности. Она позива у помоћ. Зар човјечанство не схвата то што је у њој изврсно? Нормално је да је то музика пуна суморних осјећања, ужаса и незадовољства, која достиже при томе максималну животну и социјалну конкретност”.²⁴

Пошто је композитор у овој симфонији желио да одслика људске емоције и страсти, како је сам изјавио, оставио је многе у недоумици да ли је то програмско дјело.

Програмско и симфонијско начело су се и у неким ранијим Шостаковичевим симфонијама борили за превласт, али употреба несимфонијског материјала, на примјер – револуционарних пјесама, представља додатни хендикеп за органско јединство дјела.

²⁴ Третјакова, Л., С., ибид, стр. 80.

Једнаесту симфонију (1957) треба посматрати као широку и често импресивну слику у коју је уткан маштовити материјал. То је прво дјело с објављеним програмом коме је подређен драмски развој садржаја сва три става.²⁵

Програмска идеја се очитује у самом наслову, 1905. година, као и насловима појединих ставова: „Дворски трг”, „Девети јануар”, „Вјечна успомена”, „Посмртни марш”, и „Узбуна”. Подробнијем излагању садржаја доприносе стихови шест револуционарних пјесама које звуче у симфонији, као и стихови народних пјесама из теме, које је композитор користио у сопственим хорским поемама: „Девети јануар”, „Здраво да си, Царе наш, господару”, „Скините капе”. Дјело се одликује једноставношћу која се не испољава само у програмској замисли и садржају, него и у особености музичког језика. Симфонија није лишена плакатности, са назначеном дубином и значењем облика.

У овој симфонији Шостакович се по начину интерпретације приближио *Другој* и *Трећој симфонији*, додуше, на нешто другачији начин. У овој симфонији се запажа и нови програмски тип симфонизма.

Једанаеста симфонија је обиљежила нову етапу у развоју инструменталне цикличне форме коју карактерише специфична једноставачност, при чему се чува цикличност која одговара току симфонијског садржаја.

Израђујући симфонију на мотивима познатих пјесама, Шостакович их је радикално трансформисао. Сликвитом продубљивању мотива пјесме помаже карактер мелодије у којој се сједињују распјеваност и декламаторство.

По свом садржају *Дванаеста симфонија* (1961) је својеврстан продужетак *Једанесте симфоније*. Зближава их много елемената; јединствена тематика (идеје Револуције), мјесто збивања (Петроград), тема народа као главног учесника, носица збивања. Међутим, и поред ових компоненти, *Дванаеста симфонија* се знатно разликује од претходне. Прије свега, композитор је одустао од непосредног преузимања мелодија борбених пјесама. Додуше, њихове мелодије звуче у поменутој симфонији, али их аутор транспонује и могу се сматрати његовим.

²⁵ Изразито тематски сликовити развој првог става није био конкретизован у партитури у усменом објашњењу, вјероватно зато што остала три нијесу имала сопствену програмску идеју.

Са *Дванаестом симфонијом* Шостакович је, у суштини, завршио „Лењинградску трилогију” која је одразила судбинска збивања у његовом родном граду. У симфонији је изражена идеја Револуције и може се сматрати продужетком народно-херојске, револуционарне епопеје. Приказана је атмосфера револуционарног Петрограда и на тај начин композитор, послије Пушкина, Достојевског, Блока, подиже споменик Лењинграду који је јединствен у совјетској музици. Упечатљиве су теме које показују кретање маса и конфликтне драмске сукобе. У симфонији је најинтересантнија програмност.²⁶

Синтеза ријечи и музике у *Тринаестој симфонији* (1962), резултат је програмских симфонија *1905. година* и *1917. година*. Музика дјелимично допуњава текст, дјелимично са њим полемише или се понекад издиже изнад текста. Трагичан је и тужан први став „Бабиј Јар”.

Композитор је ову симфонију жанровски одредио као вокално симфонијску поему „Бабиј Јар”.²⁷ Сви елементи: хор, оркестар кроз инструменталне боје, солиста који изражава сопствене мисли, тембар басова, носили су црте театралности, конкретне програмности.

Тринаеста симфонија у еволуцији Шостаковичевог стваралаштва има посебно значење. Она је отворила нову страницу симфонијске музике са текстом, надахнуте литерарним изворима. Дошло је вријеме вокалних симфонија које су настале обрадом трагичних садржаја. Постојао је још један узрок обраћања вокалу – тежња ка опери. Полазећи од одговарајућег начина мишљења, погодног за приказивање, који није нашао потпуни излаз у посебним радовима, омогућило је Шостаковичу да на свој начин обједини симфонију и оперу, уведе елементе опере у звук симфоније, градећи симфонијске оперске сцене. Успио је да кроз музику обједини осјећај психолошке недјелјивости, оригиналан садржај, стихове који се не могу због контраста сјединити. То је омогућило аутору да дјело не назове ни свитом, ни ораторијумом, већ симфонијом.

Четрнаеста симфонија (1969), за разлику од претходне, има карактер солистичке камерне кантате. У њој су коришћени текстови

²⁶ Програмност симфоније је изазвала интересовање кореографа; послије *Седме* и *Једанаесте*, она је исто тако била оличена у балету. За 60-годишњицу Великог Октобра млади из балетске трупе Одешког театра, опере и балета показали су композицију *Симфоније револуције* објединивши музику *Једанесте* и *Даванесте симфоније*. Француски кореограф Ролан Пеит је користио Даванаесту симфонију у балету о В. Мајаковском *Запалите звијезде*.

²⁷ Нешто слично по форми првог става *Седме симфоније*, која се на исти начин стварала посебно, самостално, као вокално симфонијска поема инвазије.

пјесника разних раздобља и средина: Лорке, Аполинера, Кјухелбекера, Рилкеа. Ова симфонија напушта стандардну драматургију симфонијског циклуса. Једаест ставова се појављује као низ трагичних слика смрти, испуњених протестом против тираније („У тамници Санте“) и рата („Опрезно“). Ка томе су усмјерени и човјекова залагања за правичности („О, Дељевиџ, Дељевиџ). Композитор је, у стиховима пјесника разних схватања стваралачких поступака, осјетио нит заједничког што му је омогућавало да обједини свих једанаест ставова симфоније у јединствену, цјеловиту композицију, не зазирући од велике разноврсности облика: монолог „Де Профундис“ (I став), са узбудљивим ритмом који изазива „Малагења“ (II став), оштром и суптилом лириком „Самоубице“ (IV став), са грубошћу „На опрезу“ (V став), поруком и сарказмом „Одговора запорашких козака константинопољском султану“ (VIII став), плементим обраћањем другу „О Дељевиџ, Дељевиџ“ (IX став). Без обзира на тематску слободу ставова, ово дјело посједује симфонијско јединство.

Петнаеста симфонија (1971) је инструментална драма у којој је композитор осјетио нужност повратка чистом симфонизму, строгој класичној четвороставачности композиције без вокала. У симфонији су присутне двије филозофске теме: о хуманости и антихуманости, о животу и смрти. Аутор у овој симфонији говори о оном најинтимнијем, скривеном, што је најдубље у сваком човјеку. Шостакович је истицао да четири става означавају четири периода човјековог живота.

Општа концепција није била тако снажна као у претходним симфонијама. Новост се, последице дуге паузе, огледала у повратку „чистој“ симфонијској музици. Посматрајући претходна вокално-симфонијска остварења, истраживачи су тврдили да је симфонија у њеном правом облику, као инструментална драма, престала да задовољава композитора. Али је кроз *Петнаесту симфонију* Шостакович показао владавину чистог симфонизма.

У овој симфонији је много трагичних елемената. Болне жалопојке се изливају у монолозима и дијалозима разних инструмената оркестра. Три пута се појављују фантастични акорди као гласови другог свијета. Шостакович узима из Вагнерове музике „тему судбине“ која је узвишена, посмртна, излажући је контрастно са њежним, тужним мелодијама на мотивима глинкинске романсе.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Теодор, *Естетика теорије*, Нолит, Београд, 1979.
- Корев, И., „Изучаја творчество Шостаковича”, *Совјетскаја музука*, бр. 9, 1948.
- Мазељ, Л., *К спорам о Шостакович*, *Совјетскаја музука*, 1991.
- Мартунов, И., *Дмитриј Шостакович*, *Совјетскаја Россия*, Москва, 1963.
- Roseberry, Eric, *Shostakovich – his Life and Times*, Midas books, New York, 1981.
- Simpson, Robert, *The Symfony*, II P. V. Harnosworth, England, 1967.
- Третјакова, Л. С., *Страњицу совјетској музуки*, Знание, Москва, 1980.
- Третјакова, Л. С., *Совјетскаја музука*, Просвешчение, Москва, 1987.
- Хентова, С. М., *Д. Шостакович, II*, *Совјетскиј композитор*, Ленинград, 1985.
- Хентова, С. М., *Шостакович в Петрограде – Ленинграде*, Лениздат, Ленинград, 1981.
- Шостакович, Д. Д., *О времени о себе*, *Совјетскиј композитор*, Москва, 1980.
- Шостакович, Д. Д., „Беседа с маладими композиторима”, *Совјетскаја музука*, бр. 10, 1955.

Vesna VUČINIĆ

IDEOLOGY IN SYMPHONIES OF D. D. SHOSTAKOVICH

Summary

Dmitri Dmitrievich Shostakovich belongs to a group of those composers who created the Soviet epoch. He began his creative journey in his twenties, and after the performance of his First symphony he was constantly in the focus of music lovers, as well as numerous debates and reactions. The composer followed a complex and rather difficult road in his creative work, trying to depict a wide range of life appearances in his music.

His symphonies are connected by the composer's vision of the world, and he enlightens the major conflict of his age through the prism of his own individuality.

He also reached the ideal of great classic masters' simplicity in the best possible way – through fruitful maturing of his individual expression. Shostakovich's symphonies are the inseparable part of contemporary music, and they live even more intensively today on concert stages all over the world.

