

Danish Journal of Musicology

46 · 2025–26

© 2025–26 by the authors

Danish Journal of Musicology · Volume 46 · 2025–26

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · mfj@museumodense.dk

Thomas Husted Kirkegaard · thk@cas.au.dk

Mikkel Vad · mkv@hum.ku.dk

Asmus Mehul Mejdal · ammejdal@gmail.com

Editorial Board

Georgina Born, *professor of anthropology and music, University College London*

Catherine Bradley, *associate professor in early music, University of Cambridge*

Daniel Grimley, *head of humanities and professor of music, University of Oxford*

Sanne Krogh Groth, *senior lecturer of musicology, Lund University*

Þorbjörg Daphne Hall, *professor of music, Iceland University of the Arts*

Jessica Holmes, *associate professor of musicology, University of Copenhagen*

Morten Michelsen, *professor of musicology, Århus University*

Bjarke Moe, *senior researcher, The Royal Library, Copenhagen*

Kristine Ringsager, *associate professor of musicology, University of Copenhagen*

Signe Rotter-Broman, *professor of musicology, Universität der Künste Berlin*

Holger Schulze, *professor of musicology, University of Copenhagen*

Mads Walther-Hansen, *associate professor of musicology, Aalborg University*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,

University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

Each volume of *Danish Journal of Musicology* is published continuously in sections:

- 1 · Articles
- 2 · Special sections
- 3 · Colloquys
- 4 · Reviews
- 5 · Reports, editorial
- 6 · Sources
- 7 · Bibliography

ISBN 978-87-88328-37-0 (volume 46); ISSN 2795-0859 (online edition)

Danish Journal of Musicology is a peer-reviewed journal published by the Danish Musicological Society on <https://tidsskrift.dk/music>



Mikkel Thrane Lassen
Sjostakovitj – En sovjetkunstner
 København: Multivers, 2022
 594 pp., illus.
 ISBN 978-87-7917-356-9
 DKK 349,95

Det er svært at skrive en Sjostakovitj-biografi, men Mikkel Thrane Lassen er sluppet godt fra det. Som uddannet historiker har forfatteren et velgørende klart blik for at gå kildekritisk til værks, og som undertitlen understreger, er tilgangen at se Sjostakovitj i konteksten af det samfund, han levede og arbejdede i – det sovjetiske.

I indledningen præsenterer han de fremtrædende forskningspositioner, som litteraturen om Sjostakovitj skriver sig ind i: en ældre forskning, der primært ud fra officielle kilder og sparsomt tilgængeligt materiale ser ham som en semiofficiel repræsentant for Sovjetunionen, fulgt af en 'revisionistisk' litteratur, der modsat tolker ham som regimekritiker og mere eller mindre åben dissident, udløst af Solomon Volkovs omstridte udgivelse af Sjostakovitjs angivelige 'memoirs', *Testimony* (1979), på dansk *Vidnesbyrd* (1980). Bogen anses i dag af stort set alle seriøse forskere som et falskneri eller i det mindste et kunstprodukt, en kompilation af artikler og udsagn, der giver sig ud for at være forfatterens interviews med Sjostakovitj. Det synspunkt tilslutter Thrane Lassen sig, og han lægger sig i forlængelse af den litteratur, han karakteriserer som 'antirevisionistisk', hvad den også er i sin kritik af Volkov og andre, men som primært må anses som 'postrevisionistisk', fordi den ikke bliver stående i kritikken, men insisterer på at gå til kilderne og kun give troværdighed til det, det er belæg for. Det er primært britiske forskere som Laurel Fay flankeret af David Fanning og Pauline Fairclough, der repræsenterer denne retning, og de fungerer som hovedkilder for store dele af Thrane Lassens fremstilling. Bogen må således også selv regnes til denne retning, hvad der taler for dens seriøsitet.

Kildekritikken kommer ikke kun til syne i valget af den bedst underbyggede litteratur men også i en velgørende skepsis over for, om det nu også kan passe. Thrane Lassen sætter fx spørgsmålstejn ved den vidt udbredte historie, som Sjostakovitj selv har været med til at viderebringe, nemlig at han skulle have været med til at modtage Lenin på stationen, da han ankom til Petrograd i april 1917 (s. 45). Ikke kun, fordi det er en historie, han først fortæller langt senere, men også snusfornuftigt med det argument, at en 10-årig dreng næppe fik lov at løbe rundt i byen ved midnatstid for at modtage en mand, som man dengang ikke vidste ville komme til at stå i spidsen for revolutionen i

oktober. Tilsvarende er der andre gode eksempler på, at Sjostakovitj kunne finde på at sige ting, der satte ham i et godt lys, eller bare husker forkert, fx ved dateringen af sit tidlige orkesterværk, *Scherzo*, der blev udgivet som hans op. 1 (s. 67).

Endnu mere interessant er det, når Thrane Lassen sætter spørgsmålstegn ved, hvad der egentlig foregik, da Stalin overværede opførelsen af *Lady Macbeth fra Mtensk* den 26. januar 1936 (196ff.), hvilket udløste den første officielle fordømmelse af Sjostakovitj. I modsætning til at tage for gode varer, at Stalin skulle være blevet chokeret over indholdet af en opera, der på det tidspunkt havde været spillet utallige gange siden premieren to år tidligere, beskriver han det som et stykke "totalteater" (s. 199), en nøje tilrettelagt plan, der skulle iscenesætte en kulturpolitisk ændring med maksimal kommunikativ virkning over for befolkningen. Der er intet spontant på spil her, og forløbet har ligheder med de politiske skueprocesser. Men samtidig tilbyder Thrane Lassen sin egen nærlæsning af teksten, med det "kølige overblik" (s. 201), som man kan tillade sig, når man ikke selv har noget i klemme. Han argumenterer for, at lederen i *Pravda* også åbner for, at Sjostakovitj kan slå ind på en ny vej – og at angrebet ikke skal ses som en direkte trussel på livet. Kampagnen læses som kulturpolitisk kommunikation og ikke en heksejagt mod Sjostakovitj, selv om han helt klart har oplevet følgerne på den måde. Her kommer forfatteren selv på banen med intelligente bud på fortolkninger af kilderne, og det må hilses velkomment. Til gengæld er det måske også et af de steder, hvor han går længere, end hvad kilderne kan bære. Når man ser på, hvem der i øvrigt blev fængslet eller dræbt, er det efter min vurdering utroværdigt skråsikkert at hævde, at "vi i dag ved, at han ikke for alvor var i fare" (s. 204). At det ikke skete, ved vi i dag, men derfra og til afskrive risikoen, er et stort skridt.

Bogen formidler godt og velskrevet til et dansk publikum, hvad den internationale (engelsksprogede) litteratur formår at vide om Sjostakovitj i dag. For den læser, som i forvejen kender den internationale litteratur, er der ikke så mange nyheder. Bogen er struktureret kronologisk fremadskridende og giver et godt overblik over, hvordan Sjostakovitjs udvikling forløber i relation til de kunstpolitiske og samfundsmæssige begivenheder i Sovjetunionen. Rammen er velvalgt, for der er ingen tvivl om, at Sjostakovitj var en sovjetborger – han er gammel nok til at kunne huske tsartiden og håbet om forandring, som deltes af hans familie, og han var 10-11 år, da revolutionerne i 1917 gjorde det af med det gamle samfund og indledte den komplicerede proces, der var det sovjetiske samfunds udvikling. Han voksede op, uddannede sig og virkede hele sit liv i den kontekst, og der er ingen tegn på, at han nogensinde søgte at emigrere. Derfor skal man i min optik også forstå, at det primære publikum, han skrev musik til, var det sovjetiske, selv om han også var glad for succeser i Vesten. Og at hans mange udtalelser, officielle hverv, handlinger, tavsheder og undladelser foregik i en sovjetisk kontekst, hvor alle var klar over, at man ikke kunne sige alt, og at mange beslutninger blev taget et andet sted. Det opdragede på den ene side et meget lydligt publikum, der var vant til at lytte efter nuancer i både musik og officielle udtalelser. Og det giver på den anden side

grundlag for at forstå, at Sjostakovitjs mange tillidsposter også var en måde, hvorpå han (til tider i hvert fald) kunne påvirke tingene. For at belyse det aspekt, kunne det have været interessant hvis bogen i højere grad havde inddraget nyere sociologiske vinkler på, hvordan Sovjetunionen fungerede som samfundsmekanisme, fx hos Sheila Fitzpatrick eller i Kirill Tomoffs *Creative Union* (2006) om det sovjetiske komponistforbund.

Hvor det på den ene side er frigørende at læse en historikers blik på en komponist, har det også sine begrænsninger, når Thrane Lassen refererer til de musikhistoriske kontekster. Det kommer fx til udtryk i, at han ikke skriver særlig detaljeret om musikken, men ofte bare nævner et værk eller skriver om dets tilblivelse eller modtagelse. Om den første symfoni får man kun nogle få ord om dens musikalske karakter med på vejen: Den “nikker måske en smule til forbilledet Prokofjev med sin kantede facon og med sin delvist dissonante musik” og er i øvrigt traditionelt firsatset (s. 89). I mine ører lyder symfonien mere, som om Sjostakovitj er inspireret af Hindemiths legende lethed og i det hele taget af den bølge af ny saglighed, der gik over hele Europa i 1920'erne, hvor klarhed, gennemsigtighed og kontrapunktisk spilleglæde var nye idealer, der gjorde op med den romantiske og tidligt moderne musiks klangdyrkelse og svulstighed. Det giver jo god mening, at Sjostakovitj kendte disse tendenser på et tidspunkt, hvor Leningrad havde forbindelser til ISCM og vesteuropæiske forlag. Og det synes mig at være en konstant i hele Sjostakovitjs produktion, at han holder fast i idealet om, at man skal kunne høre, hvad alle stemmerne laver og ikke må sovse musikken til i klang. Et typisk ideal for hans generation af komponister, også i Vesten.

Det svarer også til en overordnet musikhistorisk trend, at 1920'ernes unge komponister, som i Tyskland blev kaldt Neue Sachlichkeit, i Frankrig Les Six og i Skandinavien de kulturradikale, ønskede at engagere sig og være nyttige for samfundets kulturelle udvikling. Det er ikke kun et sovjetisk fænomen, at denne generation af komponister overtog tillidsposter, engagerede sig i samfundsspørgsmål og havde et ønske om, at deres musik skulle kunne kommunikere med et bredt publikum (s. 96, 108). Den sovjetiske udgave fik sin egen form, men den overordnede tendens gælder også Kurt Weill, Hanns Eisler, Finn Høffding og Paul Hindemith. Om sidstnævnte kan man læse, at Sjostakovitj flere gange i 1920'erne omtalte ham som sin yndlingskomponist (s. 109), og det giver i min optik god mening.

Selv om jeg deler den postrevisionistiske tilgang til forståelsen af Sjostakovitj, kommer Thrane Lassens konsekvente afvisning af de revisionistiske positioner nogle gange til at skygge for dybden i Sjostakovitjs musik. Richard Taruskin bemærker i sin kritik af naive læsninger af Sjostakovitj som åbenlys dissident, at hvis ethvert fjols kunne høre, at musikken var en parodi på Stalin, så ville han ikke have overlevet. Det er jeg helt enig i. Men det åbner også for, at musikken har flere betydningslag. Her behøver man ikke altid at have håndfast belæg for, at komponisten intenderede en bestemt betydning, før den er der. At den 7. symfoni var knyttet til belejringen af Leningrad og kampen mod fascismen udelukker ikke, at den også kan høres som modstand mod enhver form for

krig og undertrykkelse. At musiks betydning kan transformeres til et mere alment plan end den oprindelige tilblivelseshistorie indikerer, er en af forklaringerne på, at et værk opnår at være langtidsholdbart.

Derfor savner jeg lidt, at det i det mindste blev diskuteret mere åbent, hvordan man kan forstå et værk som *Lady Macbeth fra Mtensk* – den ‘revisionistiske’ fortolkning, at Katarina slår en tyran ihjel, kunne måske bidrage med endnu et fortolkningslag, selv om værket er skrevet før de store udrensninger?

Thrane Lassen åbner lidt for den type læsninger, når han i forbindelse med den 8. strygekvartet – skrevet i det stadig ødelagte Dresden i 1960 – diskuterer, om den officielle tilegnelse “til mindet om ofrene for fascisme og krig” (s. 420) eller Sjostakovitjs bemærkning om, at den i virkeligheden er tilegnet ham selv, er den rigtige. Her ville jeg svare, at værket sagtens kan betyde begge dele på en gang. Det samme gælder for Symfoni nr. 11, *Året 1905*, og nr. 12, *Året 1917*, som på den ene side som programatiske revolutionssymfonier kan høres som en hyldest til sovjetregimet, samtidig med at deres henvisninger til de oprindelige revolutionære forhåbninger og til Lenin kan høres som et ønske om at gribe tilbage til tiden før Stalin. Det giver god mening at høre dem som indlæg i en pågående debat om kunstens og samfundets udvikling i Khrusjtjov-tiden, hvor udfaldet ikke var givet, og hvor den første høremåde var forudsætning for, at den anden også kom i spil.

For mig er den type læsninger netop med til at understrege relevansen af bogens undertitel – en sovjetkunstner. Sjostakovitj var ikke bare offer eller helt, han var en aktør, der var med til at tage ansvar for det samfund, han levede i. Og derfor er bogen en god indgang til at forstå Sjostakovitj, selv om den heldigvis også efterlader os med mange åbne spørgsmål, der kalder på fortsat diskussion. Gråzoner er langt de mest interessante steder i musikhistorien.

Michael Fjeldsøe

Forfatteren:

Michael Fjeldsøe, cand.phil. & ph.d., centerleder, Carl Nielsen Centret, Museum Odense
mfj@museumodense.dk