

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΝ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ
ΚΟΣΜΟΥ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΤΟΥ ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ
(1936-1953).

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Ανταρασιάν Ίνα

ΑΕΜ: 1512

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κίτσιος Γεώργιος, Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019

Περιεχόμενα

Abstract (Ελληνικά)	3
Abstract (English)	4
I. Η επιλογή του θέματος και οι δυσκολίες που συνάντησα στην έρευνα.	6
II. Τα πρώτα χρόνια της μουσικής στη Σοβιετική Ένωση & ο δρόμος προς το Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό	8
III. Διάρθρωση κεφαλαίων	17
1. Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός	18
2. Ένωση Συνθετών	29
3. Αναζήτηση για τη Σοβιετική Όπερα	37
4. Η καλλιτεχνική πορεία του Ντμίτρι Σοστακόβιτς & του Σεργκέι Προκόφιεφ & οι ρήξεις τους με τη Σοβιετική Κυβέρνηση	49
4Αi. Ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς & η πρώιμη μουσική του	49
4Αii. Το σκάνδαλο που τάρραξε το μουσικό κόσμο	50
4Αiii. Ο Σοστακόβιτς ύστερα από το σκάνδαλο	54
4Αiv. Ο Σοστακόβιτς & ο 2 ^{ος} Παγκόσμιος Πόλεμος	56
4Αv. Ο Σοστακόβιτς μετά τον Πόλεμο	58
4Β. Η περιπετειώδης συνθετική πορεία του Σεργκέι Προκόφιεφ	61
5. Δημοφιλής μουσική & η επιλογή του Εθνικού Ύμνου	65
6. Βραβεία Στάλιν	68
7. Σοβιετικά Φεστιβάλ & Διαγωνισμοί	69
8. Θρησκευτική μουσική	73
9. Σχέσεις της Σοβιετικής Ένωσης με τη Δύση	79
10. Zdanovshchina & η Μεγάλη Φιλία του Βάνο Μουραντέλι	85
11. Ο μουσικός κόσμος της Σοβιετικής Ένωσης μετά το θάνατο του Στάλιν	92
Συμπεράσματα	98
Βιβλιογραφία	101

Abstract

Το θέμα αυτής της εργασίας αφορά την κατάσταση της σοβιετικής μουσικής από τις αρχές μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Η επίδραση, και κυρίως η ισχυρή άποψη περί τεχνών του Ιωσήφ Στάλιν, επηρέασε απόλυτα την ροή όλης της πορείας της κομμουνιστικής κουλτούρας. Οι ζωές και καριέρες των σοβιετικών καλλιτεχνών, συνθετών, μουσικολόγων, εκτελεστών, και άλλων παραγόντων εξαρτιόντουσαν από τις αποφάσεις και πολιτικές βλέψεις του ηγέτη τους από την αρχή κιόλας της θητείας του, το 1922. Ήταν εκείνος που επέβαλε, συχνά σκληρά, ένα νέο όρο στον καλλιτεχνικό κόσμο: τον *Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό* — ένας όρος που ιδιαίτερα στο μουσικό χώρο ήταν πολύ δύσκολο να ερμηνευτεί απόλυτα. Παρόλα αυτά, όποιος δεν υπάκουε, όποιος δε δημιουργούσε με γνώμονα τις κρατικές γραμμές, κατηγορούνταν για φορμαλισμό, με άλλα λόγια για «αστικό ξεπεσμό».

Σε αυτήν την παγίδα «έπεσε», μέσα σ' άλλους, και ο δημοφιλής Ντιμιτρί Σοστακόβιτς με την όπερά του *«Λαίδη Μάκβεθ»* το 1936. Το σκάνδαλο ήταν μεγάλης εμβέλειας στην επικράτεια της Σοβιετικής Ένωσης. Από εκείνη τη χρονιά ξεκίνησε ο λεγόμενος **«Μεγάλος Τρόμος»**. Από τότε οι σχέσεις Στάλιν-Σοστακόβιτς ήταν σχετικά τεταμένες, με αποκορύφωμά τους την αποκήρυξη ως φαρμαλιστών του Σοστακόβιτς και άλλων διακεκριμένων συνθετών (Χατσατουριάν, Πόποφ, Προκόφιεφ, Μαγιακόφσκι, Σεμπαλίν) στις αρχές του 1948, με αφορμή τη δίκη της όπερας του Μουραντέλι *«Η Μεγάλη Φιλία»*.

Περίεργως, όμως, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου τα κρατικά λουριά είχαν χαλαρώσει, μιας και η προσοχή του κράτους και του ίδιου του Στάλιν βρισκόταν στον πόλεμο και την κατάσταση με τη Γερμανία. Με τη λήξη του, όμως, τα πράγματα για την καλλιτεχνική κοινότητα ξαναέγιναν πιεστικά. Με τον Αντρέι Ζντάνοφ, ο οποίος ήταν φερέφωνο του Στάλιν, στο πόστο της επίβλεψης των μουσικών δραστηριοτήτων, η ανάσα του κράτους ήταν μόνιμα στο σβέρκο των καλλιτεχνών.

Παράλληλα, στην εργασία αυτή θα αναφερθούμε στη στάση και αντίληψη των κρατών έξω από τη Σοβιετική Ένωση. Θα δούμε, επίσης, και την αναζήτηση για την υποδειγματική σοβιετική όπερα.

Η μελέτη αυτή θα επικεντρωθεί κυρίως στη Ρωσία.

Abstract (English)

This work is concerned with the state of the Soviet music from the start of the 20th century until the end of it. Joseph Stalin's influence, and especially his strong views on the arts had a profound effect on the flow of communist culture. The lives and careers of Soviet artists, composers, musicians, performers, and other agents depended on their leader's decisions and political aspirations from the very beginning of his term, in 1922. It was he who imposed, often harshly, a new term on the artistic world: Socialist Realism — a term that was particularly difficult to be interpreted perfectly in the music arena.

However, artists who did not obey the Socialist Realism agenda, and who did not create works based on the state's demands, were accused of formalism, in other words "urban decay".

This is the trap in which, among others, Dmitri Shostakovich fell into with his opera "Lady Macbeth" in 1936. The scandal was far-reaching on the territories of the Soviet Union. That was the year that the so-called "Great Terror" began. Ever since, Stalin's and Shostakovich's relations have been relatively strained, culminating in the state's denunciation of Shostakovich and other distinguished composers (Khachaturian, Popov, Prokofiev, Mayakovsky, Sebalin) as "formalists" in the start of 1948 on the occasion of the trial of Muradelli's opera "The Great Friendship".

Strangely, though, during the 2nd World War things relaxed quite a bit, as the state's and Stalin's own attention was fixated at the war with Germany. By the end of the year, however, things had become pressing again for the artistic community. With Andrei Zdanov as Stalin's enforcer, overseeing musical activities, the state's grip was constantly felt by the artists and composers.

At the same time, we will refer to the attitudes to and perceptions of the Soviet musicians from the western states. We will also document the search for the perfect Soviet Opera.

This study will be focused mostly on Russia.

Ευχαριστίες

Για την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας θα ήθελα πρώτους από όλους να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή Γιώργο Κίτσιο, για την υπομονή και την κατανόηση που έδειξε όλον αυτόν τον καιρό και για τις μουσικές γνώσεις που μου μεταλαμπάδευσε μέσα από τα μαθήματά του και τις συνεδρίες μας. Θα ήθελα επιπλέον να ευχαριστήσω τον αρραβωνιαστικό μου, Σάββα, για την ψυχολογική υποστήριξη που μου προσέφερε και τις πολύωρες συζητήσεις μας πάνω στο αντικείμενο της εργασίας μου. Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου, που παρόλες τις δυσκολίες που συνάντησαν, με μεγάλωσαν με αξίες και συνεχή θέληση για μάθηση και περιέργεια για τον κόσμο γύρω μου.

Εισαγωγή

I. Η επιλογή του θέματος και οι δυσκολίες που συνάντησα στην έρευνα.

Πάντα έβρισκα την περίπτωση της Σοβιετικής Ένωσης εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: είναι ένα από τα λίγα μοντέρνα παραδείγματα μακροχρόνιου πειράματος διαφορετικής διακυβέρνησης, οικονομικής πολιτικής, ιδεολογίας και ηθικής. Όλα τα παραπάνω αρκούν για να ιντριγκάρουν κάθε σκεπτόμενο άνθρωπο, αλλά όντας Αρμένισσα στη καταγωγή, έχω έναν ακόμη λόγο για να θέλω να ερευνήσω τη συγκεκριμένη περίοδο: γεννήθηκα στην Αρμενία τη χρονιά που διαλύθηκε η Σοβιετική Ένωση, και ήρθα στην Ελλάδα σε ηλικία δύο ετών, οπότε οι αναμνήσεις μου από την πατρίδα μου είναι μηδαμινές. Μεγάλωσα, όμως, ακούγοντας ιστορίες από τους γονείς μου για τα χρόνια τους στη Σοβιετική Ένωση, τα οποία -ειδικά στο τέλος, την περίοδο της διάλυσης- δεν ήταν καλά.

Αυτό δεν είναι σύμπτωση ή μεμονωμένο, ανεκδοτολογικό περιστατικό: είναι κοινώς αποδεκτό πως η διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης δημιούργησε πάμπολλα προβλήματα στον πληθυσμό των χωρών-μελών της ένωσης, τα οποία σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις ήταν προβλήματα ακόμη πιο καταστροφικά από την ιδεολογική καταπίεση ή τη ζωή υπό ένα ολοκληρωτικό καθεστώς: πείνα, μετακινήσεις πληθυσμών σε μεγάλη κλίμακα, πλήρης κατάρρευση των κοινών αγαθών και υπηρεσιών και αντικατάστασή τους από μικρές ή μεγαλύτερες εγκληματικές ομάδες...

Κανένα κακό δεν μένει όμως χωρίς τις θετικές του απαντήσεις: η πτώση της Ένωσης έφερε νέες, γόνιμες ιδέες, πολλοί από τους μετανάστες πέτυχαν ένα βελτιωμένο επίπεδο διαβίωσης στις χώρες που τους υποδέχθηκαν, και το πολιτιστικό καζάνι - ιδιαίτερα της Μόσχας και της Αγίας Πετρούπολης- μεταλαμπάδευσε πολλές σπουδαίες λογοτεχνικές, μουσικές, θεατρικές, αρχιτεκτονικές και κινηματογραφικές ιδέες και ρεύματα στη Δύση, στο σημείο που σήμερα η Σοβιετική τέχνη εκτιμάται ιδιαίτερα σε κάθε μουσείο, και συζητείται σε κάθε χώρα παγκοσμίως.

Πριν από την άσχημη αυτή κατάληξη, αναρωτιόμουν, πώς να ήταν άραγε η ζωή στη Σοβιετική Ένωση; Και ως μουσικολόγος, κατ' επέκταση, πώς να ήταν άραγε η μουσική ζωή εκεί; Πριν λίγα χρόνια το ενδιαφέρον μου αναζωπυρώθηκε όταν παρακολούθησα ένα ντοκιμαντέρ για τη Βόρεια Κορέα που έτυχε να εστιάζει στη χρήση της μουσικής, των τεχνών και του πολιτισμού ως εργαλείο ελέγχου του λαού. Ήμουν εξοικειωμένη με τις πολιτικές του Γενικού Γραμματέα της Σοβιετικής Ένωσης, Ιωσήφ Στάλιν, και γνώριζα πως ήταν εξαιρετικά σκληρός ηγέτης που με τις αποφάσεις του εξαφάνισε τουλάχιστον δέκα εκατομμύρια από τους ίδιους του πολίτες. Αλλά μέσα από τις μελέτες μου συνειδητοποίησα πως ο έλεγχος που ασκούσε στο Κομμουνιστικό Κόμμα, και μέσω αυτού στον λαό, δεν περιοριζόταν επ' ουδενί στις πολιτικές ή στρατιωτικές όψεις της ζωής.

Το Κομμουνιστικό Κόμμα προσπαθούσε -και ενίοτε πετύχαινε- να πλάσει ηθική, ιδεολογία και πολιτική μέσα από την τέχνη. Στις καλύτερες των περιπτώσεων τα

αποτελέσματα ήταν αγνά, ενώ στις χειρότερες το κόμμα έδειχνε την πυγμή του με μαζικούς ελέγχους, απαγορεύσεις, και απαράβατα δόγματα. Το Δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, ένα δόγμα που επέβαλε ο Στάλιν μέσω κομματικών αξιωματικών στον μουσικό κόσμο της εποχής, ήταν αυτό που κυριάρχησε στα περισσότερα χρόνια της ηγεσίας του και κατ' επέκταση ένα μεγάλο μέρος της έρευνας που ακολουθεί αφιερώθηκε σε αυτό.

Φυσικά ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, αλλά και η γενικότερη στάση της Σοβιετικής Ένωσης πως τα πάντα έπρεπε να επιστρέφουν στη πολιτική -και κατ' επέκταση οι ολοκληρωτικές τάσεις του καθεστώτος- δεν ήταν ουρανοκατέβατες ιδέες: η εργασία ασχολείται επίσης με το τι προηγήθηκε. Παρακολούθησα ντοκιμαντέρ για εκείνα τα χρόνια, διάβασα βιβλιογραφίες και ενημερώθηκα σφαιρικά γύρω από τα ιστορικά γεγονότα: για το πώς από την Τσαρική Βασιλεία η εξουσία στη Ρωσία συγκεντρώθηκε μέσω της Οκτωβριανής Επανάστασης σε πρόσωπα όπως ο Λένιν και ο Στάλιν.

Ο τελευταίος ήταν και ο ηγέτης της Ένωσης για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, αλλά και ο πιο διάσημος εκπρόσωπος του κόμματος και των αρχών του. Οι επιλογές του και οι κινήσεις του επηρέαζαν κάθε σφαίρα της δημόσιας ζωής, συχνά με αρνητικές επιπτώσεις, και η μουσική όπως προείπαμε έπαιζε μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση των ιδεών του λαού. Σχεδόν όλες οι πηγές που είχα στη διάθεσή μου δεν έδωσαν ελαφρυντικά για τις κινήσεις του «πατερούλη», όπως τον αποκαλούσε η σοβιετική μάζα, κάτι που με οδήγησε στο να βάλω το όνομά του στον τίτλο της εργασίας μου.

Ένας άλλος, εξαιρετικά ενδιαφέρον τομέας ήταν οι Ενώσεις Συνθετών, και η γραφειοκρατική πίεση που ασκήθηκε στους μουσικούς εκ των έσω. Όπως θα δούμε, οι σκοποί του κράτους μπορεί να ήταν ευγενείς, αλλά ο εγκλεισμός όλης της πνευματικής ζωής μέσα σε σφιχτούς κανόνες απέδωσε αρνητικά. Ασχολήθηκα επίσης εκτενώς με την αναζήτηση της τέλει Σοβιετικής Όπερας, και το πώς αυτή τελικά απέτυχε παταγωδώς: όπως και στην περίπτωση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, το κράτος ήθελε ταυτόχρονα τον απόλυτο έλεγχο αλλά και να μην δίνει σαφείς οδηγίες για το τι αποτελούσε μια καλή όπερα, παρά μόνο τι αποτελούσε μια κακή.

Ήρθα αντιμέτωπη συχνά με την έλλειψη διαθέσιμου υλικού σε κάποιους από τους τομείς της σοβιετικής μουσικής εκείνης της περιόδου. Από ότι φαίνεται, δεν ασχολήθηκαν πολλοί μελετητές με την αντιμετώπιση και τη στάση των δυτικών χωρών προς τη σοβιετική μουσική πολιτική. Όπως επίσης δε βρήκα αρκετό υλικό που να αφορά τη θρησκευτική μουσική ή την ανάλυση της στάσης της Σοβιετικής Κυβέρνησης απέναντί της. Παρόλα αυτά, τα ακαδημαϊκά άρθρα που χρησιμοποίησα ως βάση για την υλοποίηση της εργασίας μου ήταν αρκετά, με ποικίλη θεματολογία και αξιόπιστους αρθρογράφους. Να σημειωθεί πως όλες οι πηγές μου είναι στα αγγλικά, πέρα από μερικές εξαιρέσεις οι οποίες ήταν ελληνικές. Δυστυχώς δε γνωρίζω ρωσικά ώστε να είχα περισσότερες, πιο άμεσες πηγές.

II. Τα πρώτα χρόνια της μουσικής στη Σοβιετική Ένωση και ο δρόμος προς τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό.

Η Σοβιετική μουσική είναι ένας τομέας με ενδιαφέρον για τους μουσικολόγους αλλά και τους κοινωνιολόγους, καθώς αντικατοπτρίζει την ιδεολογική εξέλιξη και την αλλαγή της σοβιετικής κοινωνίας. Ένα από τα κεντρικά διλήμματα του Βλαντιμίρ Λένιν, και γενικότερα των κομμουνιστών τις πρώτες δεκαετίες της Σοβιετικής Ένωσης, ήταν να προχωρήσουν ως Ένωση από μια άσκηση εξουσίας με δύναμη, προς τη δημιουργία μιας βάσης υποστήριξης, μέσω της κατασκευής μιας ευρέως αποδεκτής ηγεμονικής κατανόησης της ιστορικής στιγμής (Suny 2008, 27).

Το κόμμα θεωρούταν από τους πολίτες της Σοβιετικής Ένωσης ως ένας αλάθητος οδηγός της πρακτικής πολιτικής, επειδή όλες οι πράξεις του βασίζονταν στο μοναδικό δικαίωμα και την αληθινή διδασκαλία, τις αρχές του διαλεκτικού υλισμού. Αυτή η βασική στάση εξηγεί τον ισχυρισμό, το ότι δηλαδή το κράτος καθόριζε το σύνολο της ζωής, ρύθμιζε τις ολοκληρωτικές του πολιτικές σε όλα τα πεδία της ζωής. Οι σοβιετικοί ηγέτες πέρα από την πολιτική ασχολούνταν και με τη μουσική, τη βοτανική, την ιστορία, τη φιλοσοφία, και αυτό γιατί όλα τα πεδία σκέψης και δράσης αποτελούσαν μέρος της αναγκαίας ανάπτυξης της κοινωνίας. Ισχυρίζονταν δε πως γνώριζαν τι είναι χρήσιμο για τον αναγκαίο και ταυτόχρονα καλό και απλό στόχο, την αταξική κοινωνία του κομμουνισμού, όπου θα απαλειφθεί κάθε βία. Επομένως, σε αυτήν την κοινωνία το κράτος, που σύμφωνα με τον Ένγκελς και τον Λένιν δεν ήταν παρά το όργανο της βίας στην υπηρεσία μιας μόνο τάξης, θα μαραθεί. Αλλά για να επιτευχθεί αυτό έπρεπε να καταστραφεί κάθε τι καπιταλιστικό (Gurian 1950, 379–80).

Ο εκσυγχρονισμός που επήλθε στις τέχνες είναι συνδεδεμένος με την Μαρξιστική-Λενινιστική ιδέα πως η ανθρώπινη κοινωνία θα πρέπει να μάθει από την ιστορία της και να χτίσει επάνω στην υπάρχουσα γνώση. Ειδοποιός διαφορά των δύο ανδρών (του Μαρξ και του Λένιν) είναι πως ο πρώτος δεν πίστευε στις εθνότητες, αλλά στις τάξεις, γιατί αυτές ενώνουν τους ανθρώπους. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την περίπτωση της Σοβιετικής Ένωσης, μιας και είχε πληθώρα εθνοτήτων. Ο Λένιν γεννήθηκε σε διαφορετικό κοινωνικοπολιτικό κλίμα και πίστευε στις δυνατότητες του έθνους. Έτσι, ο Λένιν παραχώρησε άδεια στα έθνη της Σοβιετικής Ένωσης να υπερασπίζονται και να διατηρούν τον πολιτισμό και τις παραδόσεις τους, όπως πίστευαν το κάθε ένα από αυτά έκρινε σωστό. Παραχωρήσεις που έπειτα ο Στάλιν ανέτρεψε θέτοντας τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό ως αναγκαία προϋπόθεση για τη δημιουργία τέχνης (Edmunds 2004, 151–52). Απαραίτητο συστατικό της ιδεολογίας αυτής είναι η κοινωνική λειτουργία της τέχνης και όχι η αισθητική της πλευρά (Nercessian 2000, 83). Απώτερος στόχος του κράτους ήταν η εν τέλει ομοιομορφία και κοινή ταυτότητα του Σοβιετικού Πολίτη.

Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917, τον Εμφύλιο Πόλεμο και την εποχή του στρατιωτικού κομμουνισμού το μουσικά εκπαιδευμένο κοινό εκμηδενίστηκε. Σύμφωνα με τον Ανατόλυ Λουνατσάρσκι, λαϊκό Επίτροπο της *Narkompros* (νεοσύστατο Υπουργείο Εκπαίδευσης), ο επικεφαλής του Κομμουνιστικού Κόμματος Λένιν αδιαφορούσε για αυτό το ζήτημα. Για τον Λένιν οι εργατικές μάζες ήταν ικανοποιημένες μόνο με τραγούδια του δρόμου όπως και πριν την επανάσταση (Arbatsky 1957, 305). Οι πρώτοι μήνες της Επανάστασης, άλλωστε, είχαν αναρχικό πνεύμα, λόγω της επικρατούσας πείνας της παλιάς κατάστασης (Slonimsky 1944, 2).

Από το 1917 έως το 1921 υπήρξαν πολλές προσπάθειες για τη δημιουργία νέας επαναστατικής τέχνης που να διαλύει το παλιό πνεύμα. Σύντομα άρχισαν να ιδρύονται ποικίλλα τμήματα που αφορούν τον τομέα της μουσικής. Για παράδειγμα, το Φεβρουάριο του 1920 δημιουργήθηκε το Τμήμα της Ιστορίας της Μουσικής στη Μόσχα και το Νοέμβριο του επόμενου έτους το Ινστιτούτο Μουσικής Επιστήμης (Slonimsky 1944, 2). Την ίδια χρονιά ιδρύθηκε το Γραφείο Φώτισης και Προπαγάνδας, με στόχο την προβολή και προαγωγή νέου μουσικού ρεπερτορίου για τις εργατικές μάζες (Arbatsky 1957, 306). Τη χρονιά του 1920, για πρώτη φορά στην ιστορία, η Σοβιετική Ένωση κατάφερε να εκπέμψει ανθρώπινη φωνή μέσω του ραδιοφώνου. Ήταν ένα επίτευγμα που συχνά έκτοτε χρησιμοποιήθηκε ως μέσο προπαγάνδας. Πέντε χρόνια αργότερα, λαμβάνοντας υπόψιν τις προτιμήσεις του κοινού, ξεκίνησε να μεταδίδεται και μουσική (Nercessian 2000, 85). Τον Αύγουστο του 1922 παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το όργανο *Thereminovox* στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο της Μόσχας από τον Λέον Θέρεμιν (Slonimsky 1944, 2). Παράλληλά, από το 1922 και για τα επόμενα πέντε χρόνια, συστάθηκε στη Μόσχα η Ορχήστρα χωρίς Μαέστρο, *Persymfans*, η οποία για τους μουσικούς της νεοσύστατης Σοβιετικής Ένωσης είχε μεγάλη ιδεολογική σημασία, μιας και καθαιρέθηκε το συμφωνικό αφεντικό και ενδυναμώθηκε ο κολεκτιβισμός (Slonimsky 1944, 2–3).

Μεγάλες επιτεύξεις υπήρξαν και στον μουσικολογικό χώρο. Κέντρα της μουσικής επιστήμης αποτέλεσαν η Μόσχα και το Λένινγκραντ. Από τις αρχές της δεκαετίας του '20 ξεκίνησαν έρευνες για τη μουσική κληρονομιά, τη θεωρία και την αισθητική της, κυρίως ρωσικής, μουσικής και έγιναν μελέτες για τη μουσική παράδοση. Εκείνη τη δεκαετία καινούργιο υλικό για μελέτη έβγαινε συνέχεια στην επιφάνεια. Αρχεία που μέχρι πρότινος δεν ήταν προσβάσιμα, όπως για παράδειγμα χειρόγραφες παρτιτούρες του δημοφιλούς Ρώσου συνθέτη Μοντέστ Μουσόργκσκι, πλέον μπορούσαν να μελετηθούν. Επίσης, οι μελέτες στην παραδοσιακή μουσική είναι ιδιαίτερα σημαντικές στη Σοβιετική Ένωση. Το κράτος παρείχε μεγάλο χρηματικό κεφάλαιο στις έρευνες που συσχετίζονται με τον φωνογράφο. Αξιοσημείωτες, ακόμα, είναι οι μουσικές συλλογές από το Καζακστάν, το Τουρκμενιστάν και το Ουζμπεκιστάν, οι οποίες δημοσιεύτηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '30 (Martynov 2006, 306–7).

Το πολιτιστικό τοπίο στις απαρχές αυτές της Σοβιετικής Ένωσης θα μπορούσε να χωριστεί σε 4 ευδιάκριτες κατηγορίες. Αρχικά ήταν οι παλιοί Μπολσεβίκοι, όπως ο Βλαντιμίρ Λένιν και ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι, όπου πίστευαν σε έναν νέο πολιτισμό

βασισμένο στις καλύτερες τεχνικές του παρελθόντος. Έπειτα υπήρχαν οι στρατευμένες κομμουνιστικές πολιτιστικές οργανώσεις, όπως η RAPM, που ανάγκαζαν τους καλλιτέχνες σε προλεταριακό έλεγχο και την πολιτιστική διαμόρφωση νέων εργατών. Μετά ήταν οι επικρατούντες διανοούμενοι της εποχής, που είχαν τις αρχές τους στην επαγγελματική αυτονομία, τις παραδοσιακές αξίες και την καλλιτεχνική ελευθερία. Τέλος, η άβαντ-γκαρντ σκηνή ήταν αρκετά μεγάλη στις αρχές της Σοβιετικής Ένωσης — σημαντικά ονόματα ήταν ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι και ο Βσεβολόντ Μέγιερχολντ. Η άβαντ-γκαρντ ήθελε να ιδρύσει ρηζικέλευθα προγράμματα αλλαγής, εξαιρώντας παλιά και ανταγωνιστικά οράματα του πολιτισμού (Tompkins 2013, 17).

Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση οι Ρώσοι συνθέτες ξεκίνησαν να πειραματίζονται με τους ήχους, δημιουργούσαν πλέον μουσική σύγχρονη, ώστε να δοξάσουν τους ήχους των εργοστασίων και των δρόμων των πόλεων. Οι ήχοι μηχανημάτων και η μουσική του εργατικού προλεταριάτου ήταν οι δύο κύριες από τις πολλές πηγές έμπνευσής τους. Πιο γνωστά έργα είναι το *Zanod* του Αλεξάντερ Μοσολόφ (1927) και η *Οκτωβριανή Συμφωνία* του Ντμίτρι Σοστακόβιτς (1927) (Slonimsky 1950, 236). Επίσης, αξιοσημείωτη είναι η όπερα του Ράινχολντ Γκλιέρ *Η κόκκινη παπαρούνα*, η οποία συντέθηκε το 1927. Με γράμμα του ίδιου του Στάλιν ο Γκλιέρ έγινε ο «πρώτος σοβιετικός πολίτης και ο πρώτος σοβιετικός συνθέτης» (Arbatsky 1957, 308). Είχαν την πεποίθηση πως συνθέτες παλιότερης γενιάς, όπως ο Τσαϊκόφσκι ή ο Μπετόβεν, δεν είχαν θέση στο σοβιετικό κοινό. Ήταν εκείνοι, οι νέοι σοβιετικοί συνθέτες, που είχαν πάρει το ρόλο της αφύπνισης των συναισθημάτων στο λαό (Slonimsky 1950, 237).

Παρ' όλο που ο δυτικός μοντερνισμός σταδιακά εκδιώχθηκε, η δυτική θρησκευτική μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της εκπαίδευσης των νέων σοβιετικών μαζών, όπως και στο παράδειγμα της καθαρότητας και της κατανόησης της μουσικής για τους συνθέτες της Σοβιετικής Ένωσης. Συνεχής ήταν η παρουσία θρησκευτικών ιδιαίτερα έργων του Λούντβιχ Βαν Μπετόβεν, του Αμαντέους Μότσαρτ, του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ και του Γκέοργκ Φρήντριχ Χαίντελ. Αξιοσημείωτο αναφοράς είναι η εκτέλεση του *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ προς τιμήν των πεσόντων θυμάτων της Οκτωβριανής Επανάστασης στην πρώτη συναυλία του λαού στο Πετρογκράντ το 1917 (Fairclough 2012, 69–70).

Η εκπαίδευση, σύμφωνα με τη Σοβιετική Ένωση, ήταν όπλο των αστών στην υποταγή των μαζών. Με την αλλαγή του σκηνικού το 1917, αυτό το όπλο έπρεπε να παραδοθεί στα χέρια των κομμουνιστών επαναστατικών. Αρχικά οι καλλιτέχνες είχαν το ελεύθερο να δημιουργήσουν ό,τι ήθελαν. Αν και, φυσικά, τα σχολεία και τα Κονσερβατόρια ήταν υπό κρατικό έλεγχο και η εισαγωγή των σπουδαστών σε αυτά βασιζόταν σε προλεταριακό κριτήριο (Krebs 1961, 84–85). Το κράτος προσπάθησε να δημιουργήσει ένα φιλόξενο περιβάλλον, ώστε να συνδυαστούν η επιστήμη και η παιδαγωγική στα Κονσερβατόρια (Martynov 2006, 309).

Τα σοβιετικά πολιτιστικά μέτρα επηρέασαν περισσότερο από κάθε είδος την παραδοσιακή μουσική. Για να ανοίξει νέο δρόμο για τη σοβιετική μουσική το σοβιετικό κράτος έπρεπε να εξελίξει την έως τότε κουλτούρα, την οποία αντιμετώπιζε ως οπισθοδρομική, και τη παραδοσιακή μουσική, την μουσική δηλαδή που ως τότε εκλαμβάνονταν ως αυτή του λαού, ώστε να μη θεωρούνται άγριες και παλαιάς κοπής. Η λαϊκή μουσική χρειαζόταν να γίνει εξεζητημένη όσο και η κλασική μουσική, ώστε να γεφυρωθούν οι ταξικές διαφορές (Nercessian 2000, 83). Όπως προαναφέραμε, το επίπεδο της εκπαίδευσης βελτιώθηκε μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση και οι κρατικές χορηγήσεις σε ορχήστρες ήταν συνεχείς. Αυτό είχε ως συνέπεια ουσιαστικές αλλαγές στην παραδοσιακή μουσική, την εκπαίδευση του μουσικού, τα τραγούδια και την εκτέλεσή τους. Πλέον, υπήρχε η απαίτηση του επαγγελματισμού σε κάθε παραδοσιακό μουσικό σύνολο. Επίσης, και κάπως ειρωνικά, προστέθηκε ο ρόλος του μαέστρου. Με άλλα λόγια, η παραδοσιακή μουσική κατέληξε στην τυποποίηση (Edmunds 2004, 154–55).

Ας αναφερθούμε όμως και στο πιο σημαντικό κεφάλαιο της σοβιετικής μουσικής της δεκαετίας του '20 και των αρχών αυτής του '30, το οποίο τελικά τη βοήθησε να οδηγηθεί στο δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Κατά την περίοδο 1921 έως 1932 υπήρξε η άνοδος και η πτώση της ιδέας της προλεταριακής μουσικής (Slonimsky 1944, 1). Εκείνα τα χρόνια σχηματίστηκαν πολλές ομάδες που αφορούσαν την τέχνη.

Το 1922 η Σοβιετική Κυβέρνηση σχημάτισε την *Agitotdel* (*Agitational Department of the State Press's Music Section*), μια οργάνωση σύνθεσης, έκδοσης και μουσικής προπαγάνδας, με ηγούμενο τον Λεβ Σούλγκιν. Η πρώτη συλλογή μουσικής προπαγάνδας εκδόθηκε από τη συγκεκριμένη οργάνωση τον Απρίλη του 1923 και περιείχε μόνο μικρά χορωδιακά των Σούλγκιν, Βασίλεφ Μπουλγκάι και Αλεξέι Τουρένκοφ. Η *Agitotdel* έκδωσε ακόμα 12 συλλογές, με χορωδιακά αλλά και άλλα είδη μουσικής (Edmunds 2004, 105–6).

Η πιο αξιομνημόνευτη οργάνωση στο χώρο της μουσικής ήταν η *RAPM*, *Russian Association of Proletarian Musicians*. Ήταν η μόνη ισχυρή οργάνωση στη σοβιετική μουσική ζωή ιδιαίτερα στα χρόνια 1928 έως 1931 (Fairclough 2012, 78). Η *RAPM* ιδρύθηκε το 1923 από κομμουνιστές μουσικούς, τους Λεβ Σούλγκιν, Δαυίδ Τσερνομοντικόφ και Αλεξέι Σεργκέεφ, που πίστευαν πως η μουσική έμεινε ανεπηρέαστη από την επανάσταση. Είχε ως πρότυπο τη *RAPP* (*Russian Association of Proletarian Writers*). Ο κύριος στόχος της *RAPM* ήταν να ασφαλιστεί η ηγεμονία του προλεταριάτου στη μουσική, όπως και επίσης να αρχίσουν να εκδίδονται συνθέσεις που ικανοποιούσαν τις απαιτήσεις της μάζας των ερασιτεχνών μουσικών δραστηριοτήτων. Δηλαδή να γράφονται έργα από την απλή εργατική τάξη. Αφιερώθηκαν, λοιπόν, στην εκπαίδευση των νέων και τη δημιουργία ερασιτεχνικών ομάδων μουσικής. Άλλος ένας σκοπός της ομάδας αυτής ήταν η συντονισμένη προσπάθεια να εξαφανιστούν πραγματικά τα δημοφιλή αστικά τραγούδια, καθώς και ο αγώνας για την καθιέρωση «προλεταριακής ηγεμονίας» πάνω στην ίδια τη δημιουργικότητα. Η μουσική που οι προλεταριακοί συνθέτες ήταν αντίθετοι ήταν η δημοφιλής και διαδεδομένη. Υποστήριζαν πως αυτή η μουσική δείχνει τις επιρροές

του εκφυλισμού, του αστικού πολιτισμού και του καπιταλισμού. Αυτό, όπως είναι λογικό, ήταν δύσκολο να περαστεί από την οργάνωση της RAPM στους ηγέτες άλλων οργανώσεων και στις ερασιτεχνικές μουσικές ομάδες (Fairclough 2012, 78–81).

Το 1924 ο Σούλγκιν και ο Σεργέεφ αποχώρησαν από την οργάνωση και ίδρυσαν το ORKiMD, αφήνοντας τη RAPM χωρίς χρήματα και περιοδικό και με ελάχιστα μέλη. Η οργάνωση της ORKiMD (*Organization of Revolutionary Composers and Musical Activists*) οδήγησε σε αρκετά μεγάλη κόντρα με τη RAPM. Στόχος αυτής της οργάνωσης ήταν η σύνθεση και η διάδοση της επαναστατικής μουσικής, κυρίως τραγουδιών (Edmunds 2004, 106).

Άρρηκτα συνδεδεμένη με την καλλιτεχνική πορεία της Σοβιετικής Ένωσης είναι η λεγόμενη *Πολιτιστική Επανάσταση* (ΝΕΠ) ή αλλιώς το Πολιτιστικό Πενταετές Σχέδιο του Στάλιν για τη διαμόρφωση και σταδιακή ομοιομορφία των εθνών της Ένωσης. Ξεκίνησε το 1928 και διήρκεσε έως και το 1932, και το πάνω χέρι το είχαν τα μέλη της RAPM (Tomprkins 2013, 17). Οι δυτικοί μελετητές ονόμασαν αυτήν την περίοδο *Η Τρίτη Επανάσταση*, εννοώντας την άνθιση των κολεκτίβων και τη ραγδαία βιομηχανοποίηση της Σοβιετικής Ένωσης (Fitzpatrick 1976, 214). Πιο πρόσφατα ο Μάικλ Φοξ όρισε την περίοδο αυτή ως «Μεγάλο Διάλειμμα», λόγω της ραγδαίας φύσης της αλλαγής, από τη μαζική προλεταριακή εκπαίδευση σε αναγκαία άμυνα ενάντια των αστικών εχθρών του σοσιαλισμού, που προκάλεσε το λεγόμενο «διάλειμμα» το 1928. Με την πολιτική αναταραχή, λοιπόν, η RAPM βρήκε την ευκαιρία να αλλάξει σημαντικά ιδρύματα και να επιβάλει δικές της ιδεολογικές πλατφόρμες (Fairclough 2012, 79). Είχε στόχο να προεκτείνει τις πολιτικοποιημένες καμπάνιες ενάντια στους χωρικούς και άλλους εχθρούς της κολεκτιβοποίησης και βιομηχανοποίησης (Nelson 2000, 102). Όποιος πολίτης δεν ακολουθούσε τη γραμμή εκείνη, βρισκόταν σε δυσμένεια. Όσοι ήταν, όμως, υπάκουοι είχαν την ευκαιρία να ανέλθουν σε αξιόπιστες και υπεύθυνες δουλειές, ιδιαίτερα οι νέοι που είχαν κάποια καλή εκπαίδευση (Fitzpatrick 1976, 215).

Η μουσική που προωθούσε η RAPM ήταν επαναστατική και προλεταριακή και συντεθόταν κατά βάση από δικούς της συνθέτες. Η κριτική για αυτά τα έργα δεν ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή για την οργάνωση, καθώς αναφερόταν συχνά πως στην προτίμηση της RAPM στα μικρά τραγούδια αντικατοπτριζόταν η έλλειψη εμπειρίας και γνώσης των τεχνικών της ενορχήστρωσης. Οι συνθέτες της επικεντρώθηκαν στη σύνθεση μικρών φωνητικών έργων, διότι πίστευαν πως αυτή η φόρμα εκπλήρωνε τις ανάγκες του μαζικού κοινού (Nelson 2000, 129–30). Το μαζικό τραγούδι συνδεόταν άρρηκτα με τη μουσική προπαγάνδα. Η RAPM υποστήριζε τα τραγούδια της μάζας, γιατί η ιστορία έδειξε πως σε περιόδους κοινωνικών αναβρασμών το τραγούδι έπαιξε σημαντικό ρόλο στη σφυρηλάτηση και εκπαίδευση των μαζών. Άλλωστε, σύμφωνα με τους ίδιους, η φωνητική και γενικά η χορωδιακή μουσική δείχνει το ενωμένο πνεύμα και διαμορφώνει τις σκέψεις και δράσεις του κοινού και των εκτελεστών (Edmunds 2004, 108–9). Τα τραγούδια αυτού του είδους πρωτοεμφανίστηκαν στα περιοδικά το 1924, με θεματολογία αναφερόμενη σε προεπαναστατικά και σε δημοφιλή παραδοσιακά τραγούδια. Ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο *μαζικό τραγούδι* πάνω στην παρτιτούρα του ήταν ο Αλεξάντερ Νταβιντένκο, στο έργο του

«*Konnitsa Budennogo*» το 1925, το οποίο αποτέλεσε μοντέλο για τους μελλοντικούς συνθέτες του είδους (Edmunds 2000, 71–72).

Η RAPM χαρακτήριζε τη μουσική της ως *τολμηρή και εμπνευσμένη με γενναίο αίσθημα*. Ήταν μουσική γραμμένη για απλούς ανθρώπους και στην ακρόαση και στην εκτέλεση. Ήταν ιδεατή για προπαγάνδα και την ανύψωση του κollectιβικού πνεύματος. Τα τραγούδια που έγραφαν οι συνθέτες της ήταν σε μείζονα κλίμακα, και πολύ συχνά σε μέτρο 2/4 και με εμβατηριακούς ρυθμούς. Τα θέματα των στίχων ήταν σχετικά περιορισμένα, και παρόλη τη σκληρή κριτική τους στα παραδοσιακά τραγούδια, με μελωδικά ιδιώματα που θύμιζαν παραδοσιακά (Nelson 2000, 125–27). Το πολιτικό μήνυμα στα ορχηστρικά τους έργα το περνούσαν μέσω μουσικών συμβολισμών στις μελωδίες ή τα μοτίβα των επαναστατικών τραγουδιών. Αρκετές φορές προσέγγιζαν συγκεκριμένες εικόνες συνδυάζοντάς τες με ένα σύστημα επεξηγηματικών τίτλων και υπότιτλων. Το μέγεθος των τραγουδιών είχε και αυτό σημασία. Δε θα έπρεπε να είναι μεγάλο, ώστε να μη κουράσει τον ακροατή και χαθεί το νόημα του τραγουδιού. Αλλά ούτε μικρό δε θα έπρεπε να είναι, μιας και θα φαινόταν επιπόλαιο τραγουδάκι και δε θα του δινόταν σημασία (Edmunds 2004, 111–12). Πρακτικά, όμως, η RAPM έπρεπε να λύσει το φλέγον ζήτημα· ένα έργο μουσικής πολιτικά ορθό, αλλά και με απήχηση στη μάζα. Για να το πετύχει αυτό είτε προσπάθησε να δείξει τα «καλύτερα της κλασικής μουσικής» στη μάζα, είτε ρεπερτόριο δουλεμένο από ερασιτεχνικές μαζικές μουσικές δουλειές, είτε κλέβοντας έργα από την ORKiMD (Nelson 2000, 116).

Αντίμαχη οργάνωση ήταν η ASM (Association of Contemporary Music), η οποία σχηματίστηκε το 1923 και υποστήριζε τη δυτική και σύγχρονη μουσική. (Edmunds 2000). Ιδρυτικά μέλη της ήταν οι Νικολάι Ρόσλαβετς, Αλεξάντερ Μοσόλοφ και Ντμίτρι Σοστακόβιτς (Fox 2015, 1). Μερικά σημαντικά πρόσωπα που ήταν μέλη της ASM ήταν οι Νικολάι Μιασκόφσκι, Βισσαρίον Σεμπαλίν, Γαβριήλ Πόποφ και άλλοι. Από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της ήταν ο σοβιετικός μουσικοκριτικός Μπόρις Ασάφιεφ (Schwarz 1962, 341–42). Το περιοδικό που διέθεταν λεγόταν *Sovremennaya Muzyka* (Σύγχρονη Μουσική) και κυκλοφορούσε από το 1924 και για τα επόμενα πέντε χρόνια. Η ASM σύντομα απέκτησε επαφές και συνεργασίες με τη Διεθνή Κοινότητα Σύγχρονης Μουσικής (ISCM) και τον Βιεννέζικο Εκδοτικό Οίκο *Universal Edition*. Οι Δυτικοί μουσικοί περιμέναν από την σοβιετική οργάνωση πλούσιο, επαναστατικό, άβαντ-γκαρντ υλικό, για να το μελετήσουν και να το εκτελέσουν στις χώρες τους. Σημαντικά παραδείγματα αναγνώρισης στο εξωτερικό είναι τα έργα του Μοσόλοφ και τον Μιασκόφσκι, όπως και ο ίδιος ο Σοστακόβιτς (Hakobian 2012a, 126).

Από τους πρώτους μήνες κιόλας του 1923, οι ομάδες ASM και RAPM βρέθηκαν σε αντίπαλες θέσεις (Fox 2015, 2–3). Η RAPM ήταν γνωστό πως αντιπαθούσε και θεωρούσε τη σύγχρονη μουσική που υποστήριζε η ASM αστικό ξεπεσμό, μιας και πίστευε πως η μουσική που άκουγε ο απλός ακροατής πρέπει να τον πείθει πως οι άνθρωποι στις αποικίες ήταν χαρούμενοι. Επίσης, είχαν την πεποίθηση πως στόχος της ASM ήταν να φέρει τον καπιταλισμό στη Σοβιετική Ένωση μέσω της σύγχρονης δυτικής μουσικής. Το 1931 η ASM διαλύθηκε λόγω του ξενοφοβικού εθνικισμού της

Ρωσίας. Διαλύθηκε και η ORKiMD την ίδια περίοδο, και η RAPM έμεινε χωρίς αντίπαλη οργάνωση (Edmunds 2000, 73).

Τότε ξεκίνησε να εκδίδει δύο περιοδικά: *Η Μουσική και Ο Οκτώβρης* (πέντε τεύχη το 1926) και *Ο Προλετάριος Μουσικός* (από το 1930) (Fairclough 2012, 80–81). Η παρουσία της ήταν εμφανής, με έδρες σε πολλές πόλεις. Εντυπωσιακό είναι πως το 1928 τουλάχιστον το 1/3 των μελών της δεν είχαν ιδιαίτερα προσόντα ως μουσικοί (Nelson 2000, 106). Η RAPM έκδωσε τρία μανιφέστα για τη φύση της μουσικής, με σημαντικότερο αυτό του 1929: «η μουσική του παρελθόντος έχει δύο κύρια μονοπάτια. Από τη μία ήταν για τους εργάτες, τις καταπιεσμένες τάξεις, από την άλλη για τις φεουδαρχικές αστικές τάξεις» (Edmunds 2000, 74). Με κορυφαία μέλη τους Δαβίδ Τσερνομορντίκοφ και τον Λεβ Λεμπεντίνσκι. Η μουσική για εκείνους θα έπρεπε να γράφεται μόνο από μουσικούς με εργατικό υπόβαθρο (Fox 2015, 2)

Αυτό φάνηκε ιδιαίτερα στις ενέργειες που έκαναν στο χώρο της υψηλής εκπαίδευσης, διώχνοντας όσους δεν είχαν ρίζες ή σχέσεις με το προλεταριάτο και προσλαμβάνοντας προλεταριακούς μουσικούς σε υψηλές θέσεις, ιδιαίτερα στο Κονσερβατόριο της Μόσχας. Εκεί, ο έλεγχος των πραγμάτων πέρασε στη RAPM και η οργάνωση έδρασε γρήγορα. Σχεδόν αμέσως έγινε αλλαγή του διευθυντή, όπως επίσης απαγορεύτηκαν οι σολίστες (Makanowiczky 1965, 268). Η RAPM ήθελε να αποχωρήσουν από το Κονσερβατόριο της Μόσχας αυτοί που δεν είχαν πολιτικές απόψεις και να έρθουν σοβαροί πολιτικο-εκπαιδευτικοί για την κατάλληλη επιρροή στους σπουδαστές του Κονσερβατορίου (Edmunds 2000, 81). Πορτραίτα των συνθετών Τσαϊκόφσκι, Σκριάμπιν και Ραχμάνινοφ κατέβηκαν από το Κονσερβατόριο της Μόσχας κατηγορούμενοι ως, αντίστοιχα, εκφυλισμένος, αριστοκράτης, σκοταδιστής και λαϊκός ληστής (Makanowiczky 1965, 266). Στόχος της για τους μαθητές ήταν να γίνουν κοινωνικά συνειδητοποιημένοι μουσικοί που έχουν απόλυτη κατανόηση των σύγχρονων προϋποθέσεων και να ταιριάζουν στις ανάγκες της μάζας, ώστε να ενισχυθεί ο προλεταρισμός των μαθητών. Απομακρύνθηκαν, ως αποτέλεσμα, μαθήματα που αφορούσαν τεχνικές και γνώσεις περί μουσικής των προγενέστερων συνθετών, και οι σπουδαστές ενθαρρύνονταν να γράφουν γρήγορα και ενστικτωδώς. Υπήρξε και η προσθήκη του μαθήματος «Πολιτική Θεωρία». Απώτερος σκοπός της RAPM ήταν να είναι οι μουσικοί ευεργετικοί σε μια κοινωνία που απαιτούσε υψηλή παραγωγή από τους συνθέτες της, παρά να έχουν ξεχωριστές προσωπικότητες (Edmunds 2000, 81–82).

Το 1925 συστάθηκε στο Κονσερβατόριο της Μόσχας μια ομάδα σπουδαστών, η *Prokoll: Proizvodstvennii Kollektiv (Production collective)* (Edmunds 1992, 2), με ιδρυτή τον Αλεξάντερ Νταβιντένκο. Πίστευαν πως τα τραγούδια και τα χορωδιακά έργα ήταν ιδανικά για το μαζικό κοινό της Ένωσης. Αντιπροσωπευτικό τους μουσικό έργο είναι το συλλογικά συντεθειμένο ορατόριο *Put' Oktjabria*. Το έργο αυτό είναι το πρώτο σοβιετικό ορατόριο (Edmunds 1992, 2–3). Παρόλο που η ORKiMD και η Prokoll δημιουργούσαν επαναστατική μουσική, η RAPM συνέχισε ουσιαστικά να είναι πολιτική οργάνωση, που έδινε περισσότερο βάρος στην ιδεολογία παρά στη δημιουργικότητα. Τα μέλη της απέρριπταν προσπάθειες μοντέρνων συνθετών που

ήθελαν να ενώσουν το καλλιτεχνικά ριζικό και την καινοτομία με την κοινωνική και οικονομική αναστάτωση της επανάστασης (Nelson 2000, 106–7). Την επόμενη χρονιά από την ίδρυσή της, η Prokoll διχάστηκε. Μερικά μέλη σκόπευαν να ενταχθούν στην οργάνωση της ASM. Μερικοί, όπως ο Ντμίτρι Καμπαλέφσκι ήταν μέλη και των δύο. Οι περισσότεροι, όμως, όταν τελείωσαν τις σπουδές τους το 1929-1930 εντάχθηκαν στη RAPM (Nelson 2000, 117).

Πολλά είδη μουσικής κατακρίθηκαν, πέρα από τη δυτική σύγχρονη μουσική. Ένας από τους κύριους λόγους ήταν πως προωθούσαν μη-προλεταριακά συναισθήματα στον ακροατή. Τα ερωτικά, όπως και τα γύφτικα τραγούδια κατηγορήθηκαν ως ξένα προς τη φύση. Θεωρούνταν από τους συνθέτες της RAPM ότι προωθούσαν ανήθικα πρότυπα στην κοινωνία και πως είχαν κακό τρόπο σύνθεσης. Κακοχαρακτήριζαν και προσπαθούσαν να περιορίσουν και την Ιερή Μουσική, διότι κατά αυτούς έδινε την αίσθηση απόγνωσης και αδυναμίας στο λαό. Ιδιαίτερως απεχθή ήταν βέβαια, όπως είπαμε, τα δυτικά στυλ μουσικής. Το ταγκό θεωρούταν πως ήταν μασκαρεμένο όπλο του καπιταλιστικού κόσμου. Το φοξ-τροτ το κατακρίναν ως μηχανικό και άψυχο. Ακόμα, η τζαζ θεωρούνταν από τη RAPM πολιτισμικός σκλάβος του καπιταλισμού, μιας και προέρχεται από την Αμερική που υπήρχε σκλαβιά και «πνευματική σήψη» και σκοπό είχε να μετατρέψει τους εργάτες σε αδύναμους και υποτακτικούς (Frolona-Walker 2006, 190; Nelson 2000; Edmunds 2000, 75–76). Ακόμα και τα παλιά ρωσικά κλασικά τα απέρριπταν, αφού ήταν προεπαναστατική μουσική. Από τους λίγους συνθέτες που δεν κατακρίναν ήταν οι Μπετόβεν και Μουσόργκσκι. Για τη RAPM, για παράδειγμα, η προλεταριακή συμφωνία θα έπρεπε να βασίζεται στο τραγούδι της μάζας και να είναι σε μέγεθος και επιβολής του Μπετόβεν και του Τσαϊκόφσκι (Edmunds 2000, 77, 79).

Όπως ήταν φυσικό, η RAPM δεν ήταν αρεστή στους μουσικούς της Σοβιετικής Ένωσης, αν και με δράσεις της επηρέασε τα δημοφιλή τραγούδια της δεκαετίας του '30. Η RAPM δε φοβόταν να τρομοκρατήσει, να διώξει, να κατηγορήσει μουσικούς για να πετύχει τους προλεταριακούς σκοπούς της. Γνωστό παράδειγμα ήταν ο συνθέτης Μοσόλοφ (Edmunds 2000, 80–81). Η οργάνωση θεωρούσε τη μουσική ένα ιδεολογικό όπλο που εκτός από το να αντανakλά, ταυτόχρονα επηρέαζε το περιβάλλον. Πίστευε πως η ελαφριά μουσική έχει διακριτικό ναρκωτικό αποτέλεσμα, «θολώνει το συνειδητό» (Nelson 2000, 118).

Το 1932 το κομμουνιστικό κράτος διέλυσε όλες τις οργανώσεις. Στη θέση τους δημιούργησε κρατικές ενώσεις. Στο μουσικό χώρο, πλέον, όλοι οι συνθέτες θα έπρεπε να ανήκουν στην Ένωση Συνθετών (Fox 2015, 3). Τέσσερα χρόνια αργότερα ο όρος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού εισήλθε στις ζωές των καλλιτεχνών (Fairclough 2016). Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός είχε ισχυρότερη επιβολή στους καλλιτέχνες από ότι η οργάνωση της RAPM. Οι συνθέτες μέχρι το 1932 είχαν ακόμα μεγάλο εύρος σύνθεσης, αλλά το κράτος προσπαθούσε να απομακρύνει το «παρηκμασμένο και φορμαλιστικό» από το λαό και τους καλλιτέχνες (Frolona-Walker 2006, 190). Ακόμα και όταν διαλύθηκε η RAPM, τα αποτελέσματα των προσπαθειών της οργάνωσης ήταν εμφανή, μιας και ο Νταβιντένκο και άλλα μέλη συνέχισαν να γράφουν φωνητική

μουσική. Επίσης, σύμφωνα με τον Λεμπεντίνσκι, ο Σοστακόβιτς επηρεάστηκε για μια περίοδο από την οργάνωση (με φανερό παράδειγμα το χορικό φινάλε της δεύτερης και τρίτης συμφωνίας του) (Edmunds 2000, 79)

Η αποτυχία της οργάνωσης οφείλεται σε πολλές παραμέτρους, αλλά ιδιαίτερα στις πολιτικές δυναμικές της περιόδου και σε γενικότερα μοτίβα πολιτιστικών αλλαγών. Ήταν στενά συνδεδεμένη με την αντίστοιχη οργάνωση των λογοτεχνών, τη RAPP, που είχε παρόμοια προβλήματα στην περίοδο της Πολιτιστικής Επανάστασης. Η RAPM ήθελε να είναι το στόμα του κόμματος για τη μουσική πολιτική, ήθελε εκείνη να ορίσει τη μουσική πολιτική της Σοβιετικής Ένωσης. Συν τοις άλλοις, παρόλο που τα μέλη της οργάνωσης τονίζανε τη συλλογικότητα και τις μαζικές δουλειές, οι προσπάθειές τους για συνδέσεις με άλλες οργανώσεις ήταν αρκετά σεμνές. Σημαντικό, επίσης, γεγονός ήταν η συνεχής κριτική της σε άλλες ομάδες και ιδιαίτερα στην παλιότερη γενιά «αντιδραστικών ακαδημαϊκών» και «εκφυλισμένων μοντερνιστών». Άλλες αποτίες της RAPM ήταν η άγνοια επανειλημμένων προτάσεων άλλων μουσικών και το περιορισμένο εύρος θεματολογίας στα τραγούδια τους. Εν κατακλείδι, η RAPM δεν ήταν ποτέ μια δημιουργική οργάνωση, αλλά περισσότερο πολιτική (Nelson 2000, 128–31).

III. Διάρθρωση Κεφαλαίων

Αφού προηγήθηκε μία εισαγωγή για τα πολιτιστικά-ιστορικά γεγονότα που προετοίμασαν την είσοδο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, η κύρια θεματολογία είναι η εξής: ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, δηλαδή η γενική ιδέα του δόγματος και των χρόνων εκείνων, τι επιτρεπόταν, τι απαγορευόταν. Επίσης αναλύεται και η θέση των σοβιετικών μουσικών, και ιδιαίτερα των συνθετών στη σοβιετική κοινωνία. Έπειτα, αναλύεται η Ένωση Συνθετών, ένα μεγάλο κομμάτι της σοβιετικής μουσικής σκηνής. Η Ένωση ήταν που έλεγχε όλους τους συνθέτες και οργάνωνε σε συνεργασία με την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων τις συναυλίες τους και τα διάφορα φεστιβάλ που λάμβαναν χώρα στη Σοβιετική Ένωση. Το επόμενο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην αναζήτηση της Σοβιετικής Όπερας, μια αναζήτηση στην οποία κατά κύριο λόγο εμπλεκόντουσαν και την έλεγχαν οι αξιωματικοί και τα φερέφωνα του Κομμουνιστικού Κράτους.

Στη συνέχεια, αναλύεται εκτενώς η καλλιτεχνική πορεία του Ντμίτρι Σοστακόβιτς και τα εμπόδια του Στάλιν που ξεπέρασε ο συνθέτης. Επιπλέον, αναφέρω και τη μουσική πορεία του Σεργκέι Προκόφιεφ, ο οποίος αναγκάστηκε επίσης να αντιμετωπίσει τις απαιτήσεις της Σοβιετικής Κυβέρνησης. Οι δύο αυτοί δημοφιλείς καλλιτέχνες κατηγορήθηκαν ως φορμαλιστές, ενώ προσπάθησαν και δεν κατάφεραν να συμμορφωθούν στο δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Ύστερα, επικεντρώθηκα στη δημοφιλή μουσική της περιόδου εκείνης και τους συνθέτες που επωφεληθήκαν από αυτή. Μέσα σε εκείνους ξεχωριστή μνεία αξίζει στον Αλεξάντερ Αλεξάντροφ, του οποίου το τραγούδι επιλέχθηκε μέσα από διαγωνισμό ως ο νέος Εθνικός Ύμνος της Σοβιετικής Ένωσης.

Η εργασία συνεχίζει με αναφορά στα Βραβεία Στάλιν και μερικούς συνθέτες οι οποίοι βραβεύτηκαν, καθώς και με περιγραφές του διαγωνισμών των Ολυμπιάδων και του φεστιβάλ των *Dekadi*, που ήταν ένας τρόπος σύνδεσης και ανάδειξης των πολλών εθνικοτήτων της Σοβιετικής Ένωσης. Έπειτα, κάνω μια ανασκόπηση για τη πορεία της θρησκευτικής μουσικής τα χρόνια που ουσιαστικά ήταν φιμωμένη και δεν επιτρεπόταν η δημόσια παρουσία της. Στη συνέχεια, προχωράω στη στάση των δυτικών χωρών προς τη σοβιετική μουσική κατάσταση των ετών εκείνων και επικεντρώνομαι στις προσπάθειες και επιλογές της Σοβιετικής Ένωσης για την ανάδειξη της μουσικής της προς το εξωτερικό. Τέλος, περιγράφω τη σοβιετική μουσική σκηνή μετά την λήξη του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, η οποία ενώ είχε κάπως ηρεμήσει κατά τη διάρκειά του, όταν τελείωσε ήρθε ως κεραυνός το διάταγμα του 1948, με αφορμή την όπερα *Η Μεγάλη Φιλία*, του Βάνο Μουραντέλι. Κλείνοντας την εργασία, αναφέρω τα πρώτα χρόνια της Σοβιετικής μουσικής πολιτικής και του μουσικού κόσμου, αφότου απεβίωσε ο Στάλιν το 1953.

1. Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

Η αποστολή της τέχνης είναι να βοηθήσει να γίνει κατανοητή η πραγματικότητα και η επαναστατική αλλαγή της. Μια τέτοια υψηλή αποστολή μπορεί να την πραγματοποιήσει μονάχα η αληθινή τέχνη, η τέχνη που δίνει το πραγματικό ταμπλό του κόσμου, δηλαδή η ρεαλιστική τέχνη. Φέρε την τέχνη κοντά στο λαό, φέρε το λαό κοντά στην τέχνη.

Βλαντιμίρ Λένιν¹

Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ως έννοια εισήλθε στο κόσμο της τέχνης -και πιο συγκεκριμένα στον λογοτεχνικό- την άνοιξη του 1932. Έγινε δόγμα τον Οκτώβρη του ίδιου έτους. Ως επίσημη σοβιετική τέχνη καθιερώθηκε στο Πρώτο Συνέδριο Ένωσης Συγγραφέων το 1934 (Tomprkins 2013, 17). Αν και η σοβιετική συζήτηση για τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό ξεκίνησε την ίδια άνοιξη που δημιουργήθηκαν οι καλλιτεχνικές ενώσεις, οι βάσεις του ήταν πολύ παλιότερες· μπορούν να ανιχνευτούν πίσω στον 19^ο αιώνα στη λογοτεχνική αισθητική. Αυτό υποδηλώνει πως ήταν αρχικά λογοτεχνική έννοια. Η διαμόρφωση των αρχών του συχνά θεωρείται πως ήταν αυθαίρετος κομματικός κανόνας (Mikkonen 2007, 150–51).

Η φράση «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» ήταν αρεστή στον ηγέτη του κόμματος, τον γενικό γραμματέα Ιωσήφ Στάλιν. Λόγω της συντομίας του ονόματος, ο ρόλος του ως καλλιτεχνικό ρεύμα γινόταν εύκολα κατανοητός στο κοινό και είχε σχέση με τη μεγάλη ρωσική παράδοση του «κριτικού ρεαλισμού» (Βολκώφ 2003, 12). Συχνά, μάλιστα, ο Στάλιν ονομάζεται ως ο πατέρας της ιδέας πως η τέχνη ήταν πολύτιμο κομμάτι της σοσιαλιστικής κατασκευής. Αυτή η ερμηνεία αναφέρει πως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν ένας τρόπος ελέγχου της τέχνης και του καλλιτέχνη για τις πολιτικές ανάγκες του Στάλιν. Η αλήθεια, όμως, είναι πως η ιδέα του ρόλου της τέχνης στη σοσιαλιστική δομή είχε αναπτυχθεί ήδη, στην δεκαετία του 1920, από τους προλετάριους καλλιτέχνες (Mikkonen 2007, 205–6).

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι συχνά συνυφασμένος με τον πολιτικό έλεγχο στην τέχνη. Είναι συνδεδεμένος με την κατάχρηση εξουσίας του Στάλιν και θεωρείται πως το δόγμα αυτό είναι ένα όχημα που χρησιμοποιούταν από τον ίδιο τον γενικό γραμματέα για την υποδούλωση των καλλιτεχνών. Τα πράγματα όμως, όπως σε κάθε ιστορικό γεγονός, ήταν πιο περίπλοκα. Ειδικά στη μουσική, οι συνθέτες και οι μουσικολόγοι ήταν οι πρώτοι που ξεκίνησαν τη συζήτηση πάνω στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Ο Βίκτορ Γκοροντίνσκι υποστήριζε πως η τεχνική βάση του ύφους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπορεί να ανιχνευτεί στα παλιά κλασικά. Πρόσθεσε, όμως, και ότι η σύγχρονη, για τότε, μουσική περιείχε στοιχεία που θα μπορούσαν να είναι χρήσιμα στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό (Mikkonen 2007, 215–16).

¹ (Μήλας 1989, 30)

Άξιο σημείωσης ήταν πως δεν ήταν προαιρετικός: ήταν ένας θεσμός που όλοι έπρεπε να συμμορφωθούνε και να πράξουν βάσει αυτού. Το νέο αυτό δόγμα αρχικά είχε παρερμηνευτεί ως η αρχή του εκδημοκρατισμού των τεχνών στη Σοβιετική Ένωση, στην πραγματικότητα όμως κάλυψε την οριστική σταθεροποίηση της κυριαρχίας του Στάλιν (Gurian 1950, 381). Απώτερος στόχος ήταν η εν τέλει ομοιομορφία των τεχνών όλων των επικρατειών της Σοβιετικής Ένωσης (Frolova-Walker 1998, 334). Σύμφωνα με τον Μικκόνεν, άλλος ένας στόχος της κυβέρνησης ήταν η παραγωγή ιδεολογικά εκλεπτυσμένης μουσικής. Η προσπάθεια να τονιστεί η κοινωνική φύση της μουσικής ήταν μια από τις κύριες αρχές της σοβιετικής μουσικής στη Σταλινική περίοδο (Mikkonen 2007, 199). Δημιουργήθηκε, δηλαδή, λόγω της αναγκαιότητας «στενέματος» της πολυμορφίας της μαζικής μουσικής για μια νέα σοσιαλιστική κοινωνία, με ρεαλισμό και σύνδεση με την ιστορική εξέλιξη του έθνους ως όλον (Slonimsky 1944, 6). Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο απομακρύνθηκαν, όσο ήταν δυνατόν, οι δυτικές επιρροές. Στη ζωή των μουσικών συνθετών ο όρος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπήκε το 1936 (Frolova-Walker 2006, 191).

Τα βασικά χαρακτηριστικά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη μουσική ήταν τα εξής:

α) Η παραδοσιακή εθνικιστική μουσική και κουλτούρα, *narodnost*. Με άλλα λόγια, η κάθε επικράτεια της Σοβιετικής Ένωσης είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί στα έργα της τις ντόπιες της παραδόσεις και ιδιωτισμούς. Όρος όμως ήταν και το να μη ξεφεύγει σε κάτι το δυτικό και ξενόφερτο. Παρόλα αυτά, αυτό δεν σήμαινε πως δινόταν βάση πιο πολύ στη δομή, αλλά στο περιεχόμενο του έργου. Ιδιαίτερα «σημαντικό στοιχείο του μουσικού στυλ» είναι το *Pesennost'* (λυρισμός). Υπήρχε, επίσης, συνειδητή άμιλλα προς τα παραδοσιακά τραγούδια και τα σοβιετικά μαζικά τραγούδια (Orlov 2013, 601).

β) Η ιδεολογική δέσμευση, *ideinost*. Το περιεχόμενο του έργου έπρεπε να σχετίζεται με μια εγκεκριμένη ιδέα, η οποία ήταν σημαντικότερη από τη μορφή του ίδιου του έργου (Tompkins 2013, 17). Σε ένα από τα πρώιμά του θεωρητικά συγγράμματα, ο μουσικοκριτικός Βίκτορ Γκοροντίνσκι τόνισε πως «η μουσική δεν ήταν μεταφυσική αφηρημάδα, αλλά μια ρεαλιστική, συμπαγής υπόθεση του ταξικού πολέμου στο ιδεολογικό μέτωπο» (Mikkonen 2007, 152).

γ) Ο αντικατοπτρισμός της ιδεολογίας του κομμουνιστικού κόμματος, *partiinnost*. Οι συνθέτες δεν έπρεπε να ξεφεύγουν από τη «δοσμένη γραμμή» της κυβέρνησης, αλλά να είναι φερέφωνό της. Άλλωστε, οι συνθέτες δεν έγραφαν τη μουσική τους για την προσωπική τους ευχαρίστηση, αλλά για τον προπαγανδισμό του σοβιετικού ιδεώδους. Εργάζονταν, με άλλα λόγια, ως δημόσιοι υπάλληλοι.

Η τέχνη έπρεπε, πλέον, να είναι ρεαλιστική, αλλά και θετική, αν και η πραγματικότητα των πολιτών της Σοβιετικής Ένωσης δεν ήταν τέλεια. Παράλληλα, χρειαζόταν να παρουσιάζεται η ρομαντική πλευρά της Μπολσεβικής δύναμης. Όπως σε όλες τις τέχνες, έτσι και στη μουσική, οι σοβιετικοί καλλιτέχνες έπρεπε να απεικονίζουν τον κόσμο όπως τον βλέπει το κόμμα -εξ' ου και το *partiynost*- με κομματική συνείδηση και σκοπό το ένδοξο μέλλον (Fox 2015, 8).

Η μουσική παράδοση στη Ρωσία μπορούσε ήδη να περιγραφεί ως προφητική, ηρωική, ρομαντική, με πάθος. Έτσι, και στο νέο ρεύμα χρησιμοποιούσαν συχνά στις καντάτες, τα ορατόρια και τις όπερές τους έναν ήρωα που έχει υπεράνθρωπες δυνάμεις (Ivashkin 2014, 433). Οι καλλιτέχνες είχαν το νου τους η τέχνη που δημιουργούν να μην είναι δύσκολο να εκτιμηθεί, να μην έχει στοιχεία αισθητικά μη-ευχάριστα, πολιτικά αμφιλεγόμενα, με ερωτικά υπονοούμενα και ούτω καθεξής (Fairclough 2012, 85).

δ) Να είναι κατανοητή από όλους, *dostupnost*. Να είναι, δηλαδή, μουσική προσιτή στα αυτιά ενός απαιδέυτου ακροατηρίου, μιας και ο λαός δεν προτιμούσε τα μοντέρνα κλασικά, άβαντ-γκαρντ και τους προλετάριους πειραματισμούς (Mikkonen 2007, 58). Το πιο χαρακτηριστικό στη σοβιετική μουσική είναι η τραγουδιστή μελωδική γραμμή. Το κράτος δε ζητούσε τόσο την αρμονία, όσο μια όμορφη μελωδία, μονοφωνική και με γερά μπάσα, κλασική και με κυκλική φόρμα (Slonimsky 1944, 14). Φωνητικά και συμφωνικά έργα, όπως οι καντάτες και τα ορατόρια ήταν πολύ δημοφιλή. Λόγω της επίσημης πολιτικής από το 1930, η σοβιετική μουσική έπρεπε να εκφράζει ακριβείς εικόνες (Bullock 2006, 86). Τα σοβιετικά έργα ήταν προορισμένα να ακούγονται από όλη τη λαϊκή μάζα, αυτή είναι η ειδοποιός διαφορά με τη Ρωσία πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση. Προ-επαναστατικά η μουσική, και γενικότερα η τέχνη, ήταν πολυτέλεια για λίγους, συνήθως με εξειδικευμένες γνώσεις.

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός τόνιζε τη μουσική εκπροσώπηση της σοβιετικής ζωής. Σύμφωνα με τον Στάλιν, ένας από τους στόχους ήταν να μην υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ της ελίτ και της μάζας στη σοβιετική κουλτούρα. Η Πολιτιστική Επανάσταση του Στάλιν γενικότερα ήθελε να πετύχει μια κοινωνία χωρίς τάξεις, οπότε λογική προέκταση ήταν να παράγει κλασική και δημοφιλή μουσική για το ίδιο κοινό (Ivashkin 2014, 438). Στη σοβιετική φιλοσοφία η τέχνη θα πρέπει να είναι έκφραση και αντανάκλαση της ζωής, και όχι η διαφυγή της. Το κράτος ήθελε ο λαός να μορφωθεί και μουσικά, έτσι έκανε μεγάλες καμπάνιες ώστε οι απλοί πολίτες να γίνουν «μουσικά δραστήριοι» (Kerridge 1934, 1073). Σε μια από αυτές καμπάνιες, το σοβιετικό κράτος δημιούργησε στενές συνεργασίες μεταξύ των επαγγελματιών - συμπεριλαμβανομένων των φοιτητών μουσικής- και των ερασιτεχνών μουσικών, ώστε «να ρευστοποιήσουν τον αναλφαβητισμό» με το να τονώνουν, οι επαγγελματίες μουσικοί, ενεργά το μουσικό ενδιαφέρον των ανθρώπων. Το πέτυχαν εκπαιδύοντας χορωδίες ή ορχήστρες, δίνοντας συναυλίες, διαλέξεις σε εργοστάσια και κολεκτιβιστικές φάρμες (*Kolkhoz*) σε όλη την Ένωση. Ακόμα, βοηθούσαν τους ταλαντούχους ερασιτέχνες να παίζουν μουσικά όργανα, να τραγουδάνε ή και να συνθέτουν (Kerridge 1934, 1075).

ε) Βάση στα παλιά κλασικά μοντέλα, *opora na klassiku*. Λέγοντας παλιά κλασικά μοντέλα, η σοβιετική κυβέρνηση εννοούσε τη γερμανική σχολή, όπως αυτή εκπροσωπείται από έργα του Μπετόβεν, και τη ρωσική, όπως τα αντίστοιχα έργα του Τσαϊκόφσκι, του Μουσόργκσκι, του Ρίμσκι-Κόρσακοφ.

Οι γερμανικές μουσικές φόρμες ήταν αποδεκτές στη Σοβιετική Ένωση. Υπερίσχυσαν στη μουσική εκπαίδευση, ιδιαίτερα η θέση του Γερμανού φιλοσόφου Χέγκελ, θέση-ανάθεση-σύνθεση, όπως και η διαλεκτική του Μαρξ. Οπότε έγιναν και αυτές στοιχεία του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (Ivashkin 2014, 431–32).

Η τέχνη του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού για τη Δύση ήταν μια μορφή υψηλής τέχνης, λόγω της μνημειακότητάς της και των αναφορών της στα κλασικά. Αν και με την εμφάνιση των σκανδάλων ανάμεσα στο κράτος και τους καλλιτέχνες, οι δυτικοί διαφωνούσαν ως προς την εκτέλεση έργων του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, μιας και συντέθηκαν σε περίοδο δικτατορίας του Στάλιν (Frolova-Walker 2004, 101–2).

Με τη στροφή στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό η Ένωση Συνθετών, ακολουθώντας την κομματική γραμμή, έθεσε κάποια χαρακτηριστικά που απαιτούνταν από τους συνθέτες της. Τα μουσικά τους έργα θα έπρεπε να είναι ηρωικά, φωτεινά και όμορφα. Επίσης τους ζητούσαν να επικεντρωθούν σε μοντέλα του παρελθόντος, όπως επίσης και στο συνδυασμό στοιχείων παραδοσιακού τραγουδιού και προγραμματικής μουσικής (Bonczyk 2009, 118). Για καλύτερη καθοδήγηση στους συνθέτες, το κράτος όρισε πως οι καλλιτέχνες θα παρουσίαζαν, μέσω συμβολαίου, το είδος και τη θεματολογία του εκάστοτε έργου του. Τη δεκαετία του 1930, οι συνθέτες επέλεξαν αυτοβούλως τη σοβιετική θεματολογία και υποστήριζαν τις βλέψεις του κράτους. Αυτό, οι συνθέτες, το έκαναν είτε για δημοσιότητα, είτε για παραπάνω διορισμούς, είτε για χρηματικούς λόγους (Mikkonen 2007, 114).

Το πρόβλημα αυτής της έννοιας ήταν ότι ακριβής ορισμός δεν δόθηκε ποτέ. Κανείς δε γνώριζε τι ακριβώς ζητούνταν από τους καλλιτέχνες και ιδιαίτερα τους συνθέτες, μιας και η μουσική είναι, συνήθως, μια τέχνη δίχως λόγια. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός έγινε μέρος των πολιτικών συζητήσεων για την τέχνη και τη θεωρία, όχι την ίδια την εφαρμογή του στην πράξη. Παρόλα αυτά, παρέμεινε το ηγετικό αστέρι της σοβιετικής καλλιτεχνική ζωής μέχρι και τη δεκαετία του 1980 (Mikkonen 2007, 217–18). Ο ίδιος ο Στάλιν το έθεσε ως εξής: «Μια τέχνη που είναι σοσιαλιστική σε περιεχόμενο και εθνική σε φόρμα» (Slonimsky 1944, 6). Αυτή η φράση τυπώθηκε στο μουσικό περιοδικό της Ένωσης Συνθετών *Sovetskaia Muzika* την ίδια χρονιά, όπως και στη πιο δημοφιλή εφημερίδα της Σοβιετικής Ένωσης, την *Pravda*. Αναπτύσσοντας την άποψή του ο Στάλιν, το 1934 υποστήριξε πως: «η ανάπτυξη των πολιτισμών σε εθνική φόρμα και σοσιαλιστικό περιεχόμενο είναι απαραίτητα για τον σκοπό της τελικής ένωσης σε μια γενική κουλτούρα, σοσιαλιστική σε φόρμα και περιεχόμενο, εκφράζοντάς την σε μια γενική γλώσσα». Τα λεγόμενά του έγιναν το σλόγκαν της εποχής (Frolova-Walker 1998, 331).

Οι σοβιετικοί μουσικοί έπρεπε να προσέξουν να μη γράψουν εθνικά σε περιεχόμενο, διότι θα ήταν αστική εθνικιστική τέχνη, σύμφωνα με τον κώδικα. Μόνο οι εξωτερικές φόρμες και τα τεχνικά μέσα έκφρασης μπορούν να αντικατοπτρίσουν την εθνικότητα της κάθε περιοχής, αν και ακόμη και αυτό ήταν προσωρινή παραχώρηση μέχρι να βρουν όλοι ένα κοινό δρόμο για διεθνή σοβιετικό πολιτισμό-σοσιαλισμό σε φόρμα και περιεχόμενο. Σύμφωνα με τον Ορλώφ, ο Στάλιν είχε σκοπό να *ρωσοποιήσει* όλα

τα κρατίδια της Σοβιετικής Ένωσης με αυτόν τον τρόπο, μέσω της προπαγάνδας της *Pravda*. Ένα από τα άρθρα της τόνιζε πως «Ο ρωσικός πολιτισμός εμπλουτίζει τους πολιτισμούς άλλων λαών. Η ρωσική γλώσσα έγινε η γλώσσα της παγκόσμιας επανάστασης. Ο Λένιν έγραφε στα ρωσικά, ο Στάλιν γράφει στα ρωσικά. Ο ρωσικός πολιτισμός έγινε διεθνής για τους πιο ανεπτυγμένους, τους πιο ανθρώπινους» (Orlón 2013, 592). Η προώθηση του ρωσικού μουσικού πολιτισμού, άλλωστε, φάνηκε να πρόσφερε στις σοβιετικές εθνότητες την ευκαιρία να απομακρυνθούν από το δυτικό μουσικό πολιτισμό (Mikkonen 2007, 246).

Ο Αντρέι Σινιάνσκι ήταν ο πρώτος που έγραψε σοβαρό άρθρο επί του θέματος, στο *Samizdat* το 1957 με τίτλο «Σοβιετικός Ρεαλισμός- Σοσιαλιστικός Κλασικισμός». Επίσης, ήταν ο πρώτος που περιέγραψε το τελεολογικό και τυπικό στοιχείο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (Ivashkin 2014, 431).

Στο Σοβιετικό Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό το 1988 αναφέρει πως ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός είναι «η πιο σημαντική ιδεολογία» και «σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του έπαιξαν ο Προκόφιεφ και ο Σοστακόβιτς» (Ivashkin 2014, 434).

Ο Αντρέι Ζντάνωφ, δογματιστής του κόμματος και λαϊκός επίτροπος πολιτισμού του Στάλιν (Schwarz 1965, 259), έθεσε τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό στο συνέδριο του 1948 ως εξής: «...ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός είναι η μέθοδος της λογοτεχνίας της τέχνης και της λογοτεχνικής κριτικής. Απαιτεί την καλλιτεχνική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Μια αναπαράσταση αληθινή και ιστορικά συγκεκριμένη, ικανή να διαπαιδαγωγεί τις μάζες στο πνεύμα του Σοσιαλισμού» (Μήλας 1989, 150). Παρόμοιο ορισμό είχε δώσει και στο Πρώτο Συνέδριο Ένωσης Συγγραφέων το 1934 (Tompkins 2013, 17).

Ο Νικολάι Τσελιάποφ, ως αρχισυντάκτης της *Sovetskaia Muzyka*, το 1933 σε άρθρο του περιγράφει πως «η τέχνη έχει να κάνει με μια ομάδα μεθόδων, όπου μέσω αυτών ο καλλιτέχνης εκφράζει την ιδεολογία του... δεν είναι η δουλειά των δυνάμεων της φύσης, αλλά η δημιουργική συνείδηση του καλλιτέχνη» (Mikkonen 2007, 198).

Ενδιαφέρουσα κριτική του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού δίνει η Σβετλάνα Μπόιμ: «Η ενοποιημένη σοσιαλιστική ρεαλιστική κουλτούρα δεν είχε ενότητα μεγάλου στυλ. Ήταν μάλλον ένα είδος τερατώδους υβριδισμού διαφόρων ασυνεπών στοιχείων από δεξιά και αριστερά: αριστοκρατικός και προλεταριακός πολιτισμός, ριζοσπαστική πρωτοποριακή ρητορική και χριστιανική βικτοριανή ηθική του ρεαλισμού του 19ου αιώνα. Ευτυχισμένες λήξεις και θυελλώδεις καιρικές συνθήκες, από τη δημοφιλή φαντασία της στροφής του αιώνα, και «θετικοί ήρωες» από τα Ρωσικά κλασικά και σλαβικές αγιογραφίες» (Frolona-Walker 2004, 115).

Σύμφωνα με τον Τζέραλντ Άμπραμ, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός είναι κατά βάση αισιόδοξος, λέει «ναι» στη ζωή. Στην τσαρική περίοδο, πριν την επανάσταση του 1917, η μουσική ήταν κατά βάση απαισιόδοξη, νοσηρή, με ανθυγιεινή συμπεριφορά απέναντι στον κόσμο. Παρόλα αυτά, ουσιαστικά ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός είναι συντηρητισμός (Abraham 1943, 24).

Η Ρεμπέκα Σβαρτζ-Μπίσιρ, ιστορικός μουσικολόγος, υπέδειξε τρία βασικά χαρακτηριστικά που συγκεντρώνει ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Αρχικά, στόχος του είναι να εκπαιδεύσει, να ενσταλάξει πίστη και να παρέχει ένα ελκυστικό όραμα για το μέλλον της Ένωσης. Επίσης, είναι απαραίτητο τα έργα να κατανοούνται εύκολα, ώστε οι πολίτες να ξέρουν τί να νιώθουν και τί να σκέφτονται. Τέλος, τα σοσιαλιστικά ρεαλιστικά έργα πρέπει να διαιωνίζουν την ιδέα πως η οπτική του κόμματος είναι η μόνη οπτική για να δει κανείς τον κόσμο. Άλλωστε, στα μάτια του κόμματος, η τέχνη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την πολιτική (Bonczyk 2009, 117).

Γενικά, οι θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με τον αυτόν τον όρο τονίζουν πως: η ιδέα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στις τέχνες σήμαινε για τους καλλιτέχνες πως η επικοινωνία του κατάλληλου ιδεολογικού περιεχομένου έπρεπε να έχει το προβάδισμα σε σχέση με τις αγνές καλλιτεχνικές ανησυχίες (Slonimsky 1944, 2). Παρατηρούμε πως πολύ συχνά η τέχνη της περιόδου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού παραγκωνίζεται και κατακρίνεται, λόγω αυτής της της πολιτικής φύσης. Η πρώτη μιάμιση δεκαετία μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση είναι πολύ περισσότερο θαυμαστή στον δυτικό κόσμο, μιας και θεωρούταν η εποχή του ξεχωριστού άβαντ-γκαρντ (Mikkonen 2007, 152). Πιο σημαντικός μουσικολόγος, θεωρητικός, κριτικός και συνθέτης εκείνης της περιόδου ήταν ο Μπόρις Ασάφιεφ, ο μόνος μουσικός που διορίστηκε στη Σοβιετική Ακαδημία Επιστημών. Έπαιξε κύριο ρόλο στην ανάπτυξη της θεωρίας για το Σοβιετικό Ρεαλισμό (Brown 1974, 558), όπως και στα κρίσιμα γεγονότα του 1948. Πίστευε και υποστήριζε το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και επέκρινε σε δημοσιεύσεις του όσους δεν το τηρούσαν κατά γράμμα. Στα τέλη του Δεκέμβρη του 1947 δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο «Μουσική για μιλιούνια εναντίον των συνθετών που γράφουν είδη απρόσιτα στο μαζικό κοινό» (Zuk 2012, 80).

Ο συνθέτης Νικολάι Μιασκόφσκι, αντιθέτως, αναρωτιέται στα αυτοβιογραφικά του σημειώματα στο *Sovetskaia Muzyka* τον Ιούνιο του 1936: «ποια γλώσσα θα έπρεπε, δεν ξέρω και δεν έχω τη συνταγή. Ούτε ρωσική παραδοσιακή μουσική, ούτε τα τραγούδια της πόλης μας μπορούν να παρέχουν το υλικό για το μουσικό ιδίωμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού». (Slonimsky 1944, 8–9)

Για να αντιληφθούμε λίγο καλύτερα τι ζητούσε το κομμουνιστικό κόμμα από τους καλλιτέχνες εκείνες τις δεκαετίες, καλό είναι να εξετάσουμε κάτι πιο ξεκάθαρο: τι απαγόρευε. Παρόλο που η Ένωση Συνθετών δε μπορούσε να παρέχει ακριβή ορισμό του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη μουσική, έπρεπε να παρουσιάσει εύλογη σοσιαλιστική εναλλακτική. Αυτό σήμαινε τη καταγγελία του φορμαλισμού (Mikkonen 2007, 224). Ο φορμαλισμός για το κόμμα ισοδυναμούσε με αστικό ξεπεσμό (Bonczyk 2009, 118). Κάθε τι ξένο από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και γενικά από τη μουσική της Σοβιετικής Ένωσης κατατασσόταν στην κατηγορία του φορμαλισμού. Ποτέ δεν ήταν δημοφιλές είδος, αλλά από το 1934 έγινε πλέον απαγορευμένος (Abraham 1943, 10). Οι Πίρο Βάις και Ρίτσαρντ Ταρούσκιν έθεσαν ετεροχρονισμένα τον φορμαλισμό ως «ορισμένο από το σοβιετικό μουσικό λεξικό της εποχής ως “τον τεχνητό διαχωρισμό της μορφής από το περιεχόμενο και παρέχοντας στη φόρμα ή σε μεμονωμένα στοιχεία της μια αυτάρκεια και πρωταρχική σημασία εις βάρος του

περιεχομένου”» (Bonczyk 2009, 121). Ουσιαστικά ο μουσικός φορμαλισμός έγινε κατηγορία που χρησιμοποιούταν εναντίον των συνθετών που πάσχιζαν να τονίσουν τη φόρμα αντί του περιεχομένου (Mikkonen 2007, 223).

Ό,τι θύμιζε ή ήταν επηρεασμένο από τη Δύση ήταν κατακριτέο, ιδιαίτερα η σύγχρονη μουσική. Ιδέες και ρεύματα όπως αυτά του ατονάλ και του δωδεκαφθογγισμού ήταν πράγματα που ο απλός λαός δε μπορούσε να τα κατανοήσει, να τα απολαύσει, και θεωρούνταν «ολική άρνηση της μουσικής τέχνης». (Bonczyk 2009, 122) Ούτε μπορούσε το κράτος να περάσει μέσα από τέτοιες μουσικές φόρμες τα προπαγανδιστικά μηνύματά του στη μάζα. Οπότε, απαγόρευαν κάθε τι επηρεασμένο από συνθέτες όπως Στραβίνσκι και Στένμπεργκ (Tompkins 2013, 18). Μετά το 1936 υπήρξε ένας διαχωρισμός ανάμεσα στο διεθνισμό και το μοντερνισμό. Ο μοντερνισμός συνεπαγόταν φορμαλισμό ενώ ο διεθνισμός έδειχνε δείκτη πολιτιστικής εκτίμησης, το δικαίωμα της Σοβιετικής Ένωσης να συμμετέχει στη διεθνή σκηνή (Fairclough 2016).

Άλλο ένα απαγορευμένο είδος μουσικής στη Σοβιετική Ένωση ήταν η θρησκευτική μουσική. Θεωρούνταν περιττή, μιας και η πίστη του λαού έπρεπε να είναι στο κομμουνιστικό κόμμα και όχι σε μια ανώτερη αόριστη δύναμη. Οι χορωδίες και ορχήστρες που μέχρι πριν μερικά χρόνια εκτελούσαν θρησκευτικά έργα, όπως τα Πάθη του Μπαχ και το Ρέκβιεμ του Μότσαρτ, πλέον εκτελούσαν επιτρεπόμενα δυτικά κλασικά έργα (Fairclough 2012).

Ακόμα, ένα έργο κατηγορούταν ως φορμαλιστικό αν είχε στοιχεία απαισιοδοξίας ή υπερβολικής σοβαρότητας. Δεν περνούσε, δηλαδή, το αισιόδοξο μήνυμα για ένα ελπιδοφόρο μέλλον στο λαό που ζητούσε το κράτος από τους συνθέτες της Σοβιετικής Ένωσης. Ένας συνθέτης κατηγορούνταν ως φορμαλιστής αν ο μεγαλύτερος αριθμός των έργων του ήταν οργανική μουσική, μιας και με την οργανική μουσική δύσκολα γινόταν κατανοητό το μήνυμα που ήθελε να περαστεί (Zuk 2012, 75–76, 83· Bonczyk 2009, 18–19). Οπότε, αρκετοί συνθέτες βρήκαν τη λύση γράφοντας μικρά απλά φωνητικά τραγούδια, γνωστά ως μαζικά τραγούδια, έτσι ώστε να είναι εύπεπτα από τη μάζα, και με τη δυνατότητα συμμετοχής χωρίς κάποια μουσική εκπαίδευση.

Μετά το 1932, ο κλάδος της μουσικολογίας έγινε ένα πολύ σημαντικό κομμάτι στη διαμόρφωση της σοβιετικής μουσικής και στον ορισμό του ιδεολογικού της ρόλου. Κατά τη διάρκεια της σταλινικής περιόδου υπήρχε γενικότερη οπισθοχώρηση σε συντηρητικές αξίες, και η μουσικολογία έπαιξε κεντρικό ρόλο σε αυτό, προωθώντας τον Ρωσικό Ρομαντισμό και συνθέτες όπως τον Γκλίνκα, τον Μποροντίν και τον Μουσόργκσκι. Με τη βοήθεια της μουσικολογίας, συνθέτες της επόμενης γενιάς όπως οι Μπόρις Ασάφιεφ, Ρέινγκολντ Γκλιέρ και Νικολάι Μιασκόφσκι έγιναν μέρος της σοβιετικής μουσικής συνέχειας. Αυτοί οι συνθέτες ήταν εκπαιδευμένοι πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση. Ακόμα, η μουσικολογία, ως λόγια τέχνη της μουσικής ιστορίας και θεωρίας έγινε κρίσιμη στην εγκαθίδρυση θεωρητικά βασισμένου ορισμού της σοβιετικής μουσικής ιδεολογικά και πολιτικά. Το πρόβλημα με τον τομέα των μουσικολόγων όμως ήταν πως δεν συνεργαζόταν αρκετά καλά, τουλάχιστον στα

μάτια των κομματικών στελεχών. Ήδη από τα πρώτα τεύχη του περιοδικού της Ένωσης Συνθετών, *Sovetskaia Muzyka*, τονίζονταν έντονα τα ελαττώματα των μουσικολόγων. Το κύριο ζήτημα ήταν η απομόνωσή τους από τους συνθέτες. Οι μουσικολόγοι λειτουργούσαν σε κλειστό κύκλο, έχοντας μικρή αλληλεπίδραση με τους συνθέτες (Mikkonen 2007, 174–75).

Μέρος του γενικού στόχου ήταν η μουσική να πάρει το ρόλο του αντιπροσώπου της σοσιαλιστικής δόμησης. Αυτό προσπάθησε το κομμουνιστικό κράτος να πετύχει μέσω των Μαρξιστικών Μεθόδων. Η μεταμόρφωση της μουσικής κριτικής σε ακαδημαϊκή επιδίωξη έκανε ευκολότερη για την Ένωση Συνθετών την επιρροή της, και έτσι είχε κάποιον έλεγχο πάνω στις συνθέσεις. Η μουσική κριτική χρειαζόταν να βασιστεί σε Μαρξιστικές αρχές, τουλάχιστον στη θεωρία. Υπήρξαν προσπάθειες για τη ρύθμιση της μουσικής κριτικής. Το περιοδικό *Sovetskaia Muzyka* έγινε γρήγορα ο πιο σημαντικός τόπος συζητήσεων για τις νέες μεθόδους της μουσικολογίας. Οργάνωσε, μάλιστα, ένα ξεχωριστό συνέδριο στα μέσα του Μαρτίου το 1935. Εκεί αναφέρθηκε πως η ανάλυση μιας συγκεκριμένης σύνθεσης δεν ήταν επαρκής για μουσική κριτική. Αντ' αυτού, η ανάλυση θα έπρεπε πάντα να συνδέεται με τα γενικά προβλήματα της σοβιετικής μουσικής. Το συνέδριο συμφώνησε σε ένα διάταγμα που ξεκαθάριζε πως η παρούσα ασυνάρτητη κατάσταση της κριτικής εμπόδιζε τη βελτίωση της ποιότητας της σοβιετικής μουσικής και έκανε την πάλη ενάντια στον φορμαλισμό πολύ δυσκολότερη (Mikkonen 2007, 197, 203).

Ήταν ιδεολογικά σημαντικό να οριστεί η σχέση μεταξύ της μουσικολογίας και της πρωταρχικής επιστήμης της Σοβιετικής Ένωσης, τον Μαρξισμό-Λενινισμό. Αυτό θα βοηθούσε να γίνει η διαφορά καθαρή μεταξύ της σοβιετικής και αστικής *μπουρζουαζι* μουσικής και μουσικολογίας. Αν και οι δύο σημαντικότεροι ηγέτες, Μαρξ και Λένιν, δεν ασχολήθηκαν με την αισθητική της τέχνης, οι σοβιετικοί κριτικοί χρησιμοποιούσαν φράσεις τους εκτός περιεχομένου για να υποστηρίξουν τη θέση τους. Τον Αύγουστο του 1936 οργανώθηκαν, στο Λένινγκραντ, δύο ομάδες συνθετών που μελετούσαν την ιστορία του Κομμουνιστικού Κόμματος. Αποτελούνταν από συνθέτες όπως ο Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, Ιβάν Σολλερτίνσκι, Ιβάν Ντζερζίνσκι και Αρσένι Γκλαντκόφσκι. Αν και οι συνθέτες δεν ήταν ενθουσιώδεις με τη μελέτη του Μαρξισμού-Λενινισμού, θεωρούσαν πως σοφό θα ήταν να υποκρίνονται, τουλάχιστον, πως τους άρεσε (Mikkonen 2007, 201–2).

Ο επικεφαλής της Ένωσης Συνθετών, Νικολάι Τσελιάποφ, τη δεκαετία του 1930, προσπάθησε να προωθήσει στη θεωρία και τη πράξη τον Μαρξισμό-Λενινισμό στον τομέα της μουσικολογίας, όπως και ο μουσικοκριτικός και συνθέτης Μπόρις Ασάφιεφ, όπου από μοντερνιστής τα πρώτα χρόνια της Σοβιετικής Ένωσης εξελίχθηκε σε σύμβολο της μουσικολογίας στη Σταλινική περίοδο. Ο Ασάφιεφ τόνισε την ευθύνη του κάθε συνθέτη να αναρωτηθεί πώς θα μπορούσε να βοηθήσει τη σοσιαλιστική ιδέα. Ο μουσικοκριτικός Γκεόργκι Κούμποφ συνόψισε πως ένας καλλιτέχνης θα έπρεπε να εγκαταλείψει την ατομικότητα, αλλά να διατηρήσει ξεχωριστό χαρακτήρα στην τέχνη του. Η τέχνη, συνέχισε, θα πρέπει να είναι προσβάσιμη στο ευρύτερο δυνατό κοινό. Το αρχικό σημείο της τέχνης θα πρέπει να είναι οι άνθρωποι και όχι ο

καλλιτέχνης. Ο Κούμποφ υπαινίχθηκε πως η ειδοποιός διαφορά μεταξύ σοβιετικής και μπουρζουαζι τέχνης ήταν η οδηγούμενη δύναμη πίσω από την τέχνη· οι άνθρωποι για τη σοβιετική τέχνη, αντί για τον καλλιτέχνη στη μπουρζουαζι τέχνη (Mikkonen 2007, 202–9). Το 1934, ο Ρόμαν Γκρούπερ υποστήριξε πως δεν ήταν αρκετό η τέχνη να είναι σε αρμονία με την πραγματικότητα, αλλά η πραγματικότητα θα πρέπει να είναι στοιχείο ή ενεργό μέρος της τέχνης. Ο Μαρξισμός-Λενινισμός θεωρούσε πως η υποκειμενικότητα ήταν επικίνδυνη και ότι θα έπρεπε να υπάρχουν παγκόσμιοι νόμοι για την τέχνη (Mikkonen 2007, 218–19).

Παράλληλα, η Σοβιετική Κυβέρνηση είχε ξεκινήσει προσπάθειες για την εύρεση της τέλει σοβιετικής όπερας. Αυτό έχοντας στο νου πως η όπερα θεωρούνταν ανώτερο είδος μουσικής, που θα ανύψωνε τη μουσική παιδεία του λαού, και ταυτόχρονα μπορούσε να γίνει εύκολα προσβάσιμη στον απλό εργάτη (Frolova-Walker 2006).

Σύμφωνα με αρκετούς μελετητές, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός πρωτοσυγκρούστηκε με ορμή με τον κόσμο της μουσικής όπερας, με αφορμή την όπερα του Ντμίτρι Σοστακόβιτς *Λαίδη Μάκβεθ της περιφέρειας Mzensk (Lady Macbeth of the District of Mzensk)*. Όταν η όπερα πρωτοεκτελέστηκε το 1934, τα σχόλια των μουσικοκριτικών ήταν διθυραμβικά. Παρόλα αυτά, δυο χρόνια έπειτα παραβρέθηκε στην εκτέλεση της όπερας ο ίδιος ο Στάλιν. Το αποτέλεσμα ήταν ένα δημοσιευμένο άρθρο στην εφημερίδα της *Πράβντα*, από ανώνυμο συγγραφέα, με τίτλο «Μπέρδεμα αντί για μουσική» στις 28/1/1936. Το άρθρο μέσα στα άλλα κατηγορούσε τον συνθέτη και την όπερα ως την επιτομή του φορμαλισμού, μιας και η *Λαίδη Μάκβεθ* είχε πολλά στοιχεία απαγορευμένα από το κράτος. Δυσαρμονίες, απαισιόδοξο κλίμα, ερωτικά σημεία. Όλοι οι συνθέτες, βλέποντας τον όλεθρο που δημιουργήθηκε γύρω από τον καλλιτέχνη, άρχισαν να φοβούνται και να προσπαθούν να δημιουργήσουν έργα που δεν τραβούν την προσοχή του Κομμουνιστικού Κόμματος, και ιδιαίτερα του Στάλιν (Slonimsky 1950, 240). Δύο μήνες αργότερα εισήχθη ο όρος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού στο μουσικό κόσμο (Frolova-Walker 2006, 191).

Πρότυπο σοσιαλιστικής ρεαλιστικής όπερας είναι *Η ήσυχη ροή του Δούναβη (Quiet Flows the Don)* του Ιβάν Ντζερζίνσκι. Το λιμπρέτο της όπερας είναι βασισμένο στη νουβέλα του Μιχαήλ Σόλοκοφ, έργο επίσης στα μέτρα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η όπερα ανέβηκε στις 17/1/1936 στο Μπολσόι και ο Στάλιν, που βρισκόταν εκεί, την επικρότησε (Bullock 2006, 87–88, 90).

Με την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου τα λουριά της κυβέρνησης στον καλλιτεχνικό κόσμο της Σοβιετικής Ένωσης χαλάρωσαν αρκετά, λόγω της ανάγκης του πατριωτισμού. Ο καλλιτέχνης πλέον μπορούσε να εκφράσει στα έργα του την λύπη του για την κατάσταση που επικρατούσε, χωρίς να κατηγορηθεί για φορμαλισμό, και ο απλός λαός να προσευχηθεί και να ακούσει ψαλμωδίες (Βολκώφ 1982, 39).

Με τη λήξη του πολέμου όμως τα πράγματα για ακόμη μια φορά έγιναν πιο δύσκολα. Το κόμμα έλεγχε τα πάντα πριν δημοσιευθούν και εκτελεστούν στο ευρύ κοινό. Ο Στάλιν τοποθέτησε τον Αντρέι Ζντάνωφ ως Λαϊκό Επίτροπο Πολιτισμού, ο οποίος ήταν ενάντιος του φορμαλισμού και είχε πλέον τον έλεγχο στα καλλιτεχνικά ζητήματα

(Schwarz 1965, 259). Οι καμπάνιες του Ζνάνωφ για την αποκατάσταση του εθνικισμού και της εχθρικότητας απέναντι στο δυτικό καπιταλιστικό μοντέλο ήταν η αρχή απλωμένης αντιδυτικής κίνησης με «πολιτιστικούς» καθαρισμούς για τα επόμενα τρία χρόνια. Η περίοδος αυτή που ξεκίνησε από το 1946 είναι πλέον γνωστή ως *Zhdanovshchina* (*Το Δόγμα του Ζνάνωφ*), με τρία νέα διατάγματα τον Αύγουστο του έτους, που ουσιαστικά τόνιζαν την πολιτική δύναμη που ασκείται στις τέχνες (Bonczyk 2009, 115–16, 118).

Το αποκορύφωμα όλης αυτής της ελεγχόμενης κατάστασης που επικρατούσε συνέβη στις αρχές του 1948, με αφορμή την όπερα του Γεωργιανού Βάνο Μουραντέλι «*Η Μεγάλη Φιλία*», η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο Μπολσόι. Η όπερα αυτή ήταν για την 30η επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης και προς τιμήν του Στάλιν και της Γενέτειράς του, Γεωργία (Zuk 2012, 62). Την παρακολούθησαν υψηλόβαθμοι σοβιετικοί που έπειτα της κάναν επίθεση που εξαπλώθηκε σε όλους τους γνωστούς συνθέτες της Σοβιετικής Ένωσης, η οποία δημοσιοποιήθηκε ως διάταγμα στις 10/2/1948 (Makanowitzky 1965, 271–73). Μέσα στα μεγάλα ονόματα που στοχοποιήθηκαν για φορμαλισμό και ανυπακοή στις εντολές του κομμουνιστικού κόμματος ήταν ο Σοστακόβιτς, ο Προκόφιεφ και ο Χατσατουριάν.

Μέχρι και τον θάνατο του ηγέτη του κόμματος, Στάλιν, το 1953, όλοι οι μουσικοσυνθέτες απλά προσπαθούσαν να μη γίνονται στόχοι, είτε εξαφανιζόμενοι από την προσοχή της κυβέρνησης στα σύνορα του κράτους, είτε κατηγορώντας άλλους για τη δική τους ουτοπική ασφάλεια, είτε γράφοντας ανιαρά, μη-ενδιαφέροντα έργα που εξυπηρετούσαν τους άμεσους σκοπούς του κράτους (Βολκώφ 1982, 34–36, 176). Αν και το κράτος τους χρειαζόταν, καθώς κάποιος έπρεπε να συνθέτει θριαμβευτική μουσική σε μορφή, συνήθως, μικρών τραγουδιών. Όσοι λίγοι γνήσιοι λαϊκοί τραγουδιστές απέμειναν έπρεπε να προσαρμοστούν, έτσι ώστε να υπηρετούν τα συμφέροντα του Στάλιν. (Βολκώφ 1982, 342) Πολλοί συνθέτες στράφηκαν στη σύνθεση έργων για τον κινηματογράφο, όπως ο Σεργκέι Προκόφιεφ (*Alexander Nevsky* και *Ιβάν ο Τρομερός*), ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς (*Η Πτώση του Βερολίνου*) και ο Αράμ Χατσατουριάν.

Μελετητές των δυτικών κρατών ασχολήθηκαν με τη συγκεκριμένη μεταχείριση των καλλιτεχνών, χαρακτηρίζοντάς την ως σύνδρομο του «ολοκληρωτικού ελέγχου» του πολιτισμού. Στοιχεία του είναι η αυθαίρετη καταστολή, η καταστροφή των παραδοσιακών ενώσεων, η επιβαλλόμενη συμμόρφωση των καλλιτεχνών, η έντονη λογοκρισία, οι συνεχείς πολιτικοί έλεγχοι και τέλος οι διαταγές σε συγγραφείς και καλλιτέχνες να φέρονται ως «μηχανικοί της ανθρώπινης ψυχής» στην κομμουνιστική κοινωνία (Fitzpatrick 1976, 211).

Παρ' όλους τους περιορισμούς και ελέγχους του κράτους, και αρκετές φορές του ίδιου του Στάλιν, από τους καλλιτέχνες της Σοβιετικής Ένωσης την περίοδο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού δημιουργήθηκαν μερικά από τα πιο διεθνώς αναγνωρισμένα και σημαντικά μουσικά έργα του 20^{ου} αιώνα. Το πιο σημαντικό από αυτά είναι η 7^η *συμφωνία* του Σοστακόβιτς, γνωστή ως *Λένινγκραντ*, η οποία

ολοκληρώθηκε όταν ο συνθέτης πήγε στο Λένινγκραντ τον Οκτώβρη του 1941 ως πυροσβέστης του κτιρίου του Κονσερβατορίου. Η πρώτη εκτέλεση ήταν στις 1/3/1942 στο *Kuibyshe*. Οι συνθήκες που εκτελέστηκε ήταν αρκετά αντίξοες, μιας και ο εχθρός ήταν προ των πυλών και οι εκτελεστές ήταν ταλαιπωρημένοι και νηστικοί (Slonimsky 1944, 8). Άλλο ένα περίφημο έργο ήταν η *5^η Συμφωνία* του Προκόφιεφ που και αυτή γράφτηκε την περίοδο του πολέμου (Schwarz 1965, 259). Τα πιο γνωστά έργα του Χατσατουριάν ήταν τα δύο έργα του για μπαλέτο, *Gayane* (συντέθηκε το 1942) και *Spartacus* (1954). Η *21^η Συμφωνία* του Μιασκόφσκι είναι επίσης αξιομνημόνευτη.

Ο Στάλιν, παρόλα αυτά, φρόντιζε τους καλλιτέχνες της Σοβιετικής Ένωσης. Το κοινωνικό στάτους των σοβιετικών μουσικών ήταν το ψηλότερο που είχαν απολαύσει ποτέ τους στη Ρωσία ή σε άλλη χώρα της Δύσης. Είχαν οικονομική ασφάλεια και την πολυτέλεια επιλογής κτιρίου για τη μελέτη και τη σύνθεση των έργων τους. Όλοι οι επαγγελματίες μουσικοί πληρώνονταν από το κράτος. Οι συνθέτες είχαν και κύριες εργασίες με σταθερούς μισθούς. Ασχολούνταν με τη διδασκαλία, την εκτέλεση μουσικού οργάνου, ήταν μαέστροι κοκ. Στη Σοβιετική Ένωση δεν υπήρχαν καθόλου άνεργοι μουσικοί· η επαγγελματική αποκατάσταση του φοιτητή που τελείωνε το κονσερβατόριο ήταν άμεση. (Kerridge 1934, 1073–74). Επίσης, στους συνθέτες δινόταν σπίτι ακόμα και κατά την περίοδο του πολέμου. Σύμφωνα με τον Χατσατουριάν, την άνοιξη του 1943 η Σοβιετική Κυβέρνηση έστειλε τους Γκλίερ, Σοστακόβιτς και Χατσατουριάν σε μια εξοχική έπαυλη έξω από το Ιβάνοβο, ώστε να συνθέσουν μουσική. Συν τοις άλλοις, υπήρχε σύστημα κυβερνητικών βραβείων, όπως τα Βραβεία Στάλιν. Αρκετοί γνωστοί συνθέτες κέρδισαν βραβεία συμπεριλαμβανομένων μεγάλων χρηματικών ποσών. Υπεύθυνη για τις υποτροφίες και την ανάθεση έργων ήταν η Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, η οποία πλήρωνε για κάθε έργο που εκδιδόταν (Slonimsky 1944, 15–16).

2. Ένωση Συνθετών

Η νέα, κρίσιμη περίοδος στον καλλιτεχνικό κόσμο της Σοβιετικής Ένωσης σηματοδοτήθηκε από τη διάλυση όλων των προλεταρίων ομάδων, όπως της RAPP στο χώρο της λογοτεχνίας και της RAPM στο χώρο της μουσικής. Η εξάλειψή τους έγινε από την Κεντρική Επιτροπή στα τέλη Απρίλη του 1932 και στη θέση τους δημιουργήθηκαν οι *Ενώσεις*, με σκοπό την ένωση όλων των μελών του εκάστοτε καλλιτεχνικού επαγγέλματος κάτω από μια ομπρέλα με κρατική υποστήριξη. Πλέον, στον μουσικό κόσμο, υπήρχε η Ένωση Συνθετών με επίσημο περιοδικό του τη *Sovetskaia Muzyka* (Σοβιετική Μουσική). Από την αρχή της έκδοσης του περιοδικού, συχνές ήταν οι επιθέσεις στους προλεταρίους μουσικούς: κατηγορούνταν για τον υπερβολικό τους ζήλο και την εχθρότητα απέναντι στους συναδέλφους τους, όπως επίσης και για την απλοϊκή προσέγγιση στη μουσική κληρονομιά της Σοβιετικής Ένωσης (Nelson 2000, 129· Makanowitzky 1965, 268–69· Frolova-Walker 1998, 333).

Με την ανακοίνωση της νέας πολιτιστικής πολιτικής, όλοι οι καλλιτέχνες θεώρησαν πως αυτό ήταν σημάδι πως το πολιτικό καθεστώς θα επέτρεπε περισσότερες ελευθερίες· την ίδια περίοδο ήρθε και ο όρος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Τον Ιανουάριο του 1934 εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη *Sovetskaia Muzyka* το σύνθημα που σκόπευε να σχηματίσει πολιτισμική επανάσταση, από τον Στάλιν: «Η ανάπτυξη των πολιτισμών εθνικά σε φόρμα και σοσιαλιστικά σε περιεχόμενο» (Frolova-Walker 1998, 334). Η Ένωση Συνθετών διαβεβαίωσε πως ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός δεν είναι δογματικός (Tompkins 2013, 17). Από την αρχή της δημιουργίας της, η Ένωση Συνθετών ήταν αρκετά μπλεγμένη με θέματα που αφορούσαν τους συνθέτες, οικονομικά και κοινωνικά. Από τη δεκαετία του 1930, προτεραιότητά της για τα μέλη της ήταν η υλική ευημερία, παρά η θέση ιδεολογικών στόχων στη Σοβιετική μουσική (Mikkonen 2007, 111).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, η πιο οργανωμένη, κυρίως γραφειοκρατικά, Ένωση ήταν εκείνη των συγγραφέων. Από το 1934 δημιουργήθηκαν καινούργιες ενώσεις, όπως των αρχιτεκτόνων και των ζωγράφων. Μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος έλεγχαν κάθε μικρή και μεγάλη απόφαση για το προσωπικό, την ιδρυματική δομή και το περιεχόμενο της Ένωσης Συγγραφέων. Η διαδικασία ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 1934, όταν συγκαλέστηκε το πρώτο παν-ρωσικό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα. Η Ένωση Συνθετών σχηματίστηκε σταδιακά, με την έλευση δημιουργικών ενώσεων το 1932 και εξαπλώθηκε σε όλη τη Σοβιετική Ένωση, πέρα από τα πολιτιστικά κέντρα, ακριβώς πριν από το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Αν και πάντα ήταν αντικείμενο εξωτερικού ιδεολογικού ελέγχου, η Ένωση Συνθετών έγινε γραφειοκρατικό ίδρυμα, νομικά διακριτό από κυβερνητικές επιτροπές εποπτείας και από το Κομμουνιστικό Κόμμα. Ομάδες από μουσικούς όπου έδρευαν στα κύρια πολιτιστικά κέντρα της Σοβιετικής Ένωσης, ξεκίνησαν να δημιουργούν τις δικές τους δημοτικές Ενώσεις Συνθετών. Ήδη το φθινόπωρο του 1932, η Ένωση Συνθετών της Μόσχας είχε εγκαθιδρυθεί, με τη συμμετοχή της συνδικαλιστικής οργάνωσης καλλιτεχνών και του Τομέα της Τέχνης του Λαϊκού

Επιμελητηρίου Διαφώτισης, *Narkompros*. Αμέσως μετά ιδρύθηκε και η Ένωση Συνθετών στο Λένινγκραντ (Tomoff 2006, 9–19).

Στις 19 Νοεμβρίου του 1932 εκλέχτηκε το διοικητικό συμβούλιο της Ένωσης Συνθετών, με τους Ι.Π. Αρκαντίεφ, Βίκτορ Γκοροντίνσκι, Αλεξάντρ Γκολντενβάιζερ, Νικολάι Μιασκόφσκι, Βισσαρίον Σεμπαλίν και Αλεξάντρ Κρέιν. Αν και αρχικά όλα τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου ήταν επαγγελματίες μουσικοί και μουσικολόγοι, αυτό σύντομα θα άλλαζε, όταν την αρχηγία της νέας δημιουργικής αυτής ένωσης την πήρε ο δικηγόρος και καριερίστας πολιτικός Νικολάι Τσελιάποφ (Tomoff 2006, 20).

Υπήρχαν αρκετές αντιθέσεις και διαφορές μεταξύ της νέας πολιτιστικής δομής και των οργανώσεων της δεκαετίας του 1920. Η Ένωση Συνθετών ένωσε, απρόσμενα, το μεγάλο εύρος των μουσικών οραμάτων κάτω από μια γραφειοκρατική ομπρέλα, όχι μόνο για το προλεταριάτο, όπως έκανε η οργάνωση της RAPM. Επίσης, σε σύγκριση με τις οργανώσεις όπως οι ASM και RAPM, οι οποίες δε χρηματοδοτούσαν τους συνθέτες, η Ένωση Συνθετών ήταν χρηματικός αρωγός τους. Συν τοις άλλοις, οι οργανισμοί της προηγούμενης δεκαετίας ήταν υποστηρικτικές ομάδες, αφοσιωμένες σε ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής και στόχο. Φυσικά προσπάθησαν κι εκείνες, ανεπιτυχώς, να επηρεάσουν και σε πολλές περιπτώσεις να ελέγξουν τη μουσική διαδικασία και το μουσικό προϊόν. Αντιθέτως, η Ένωση των Συνθετών είχε τη δυνατότητα, με υποστηρικτή της το Κομμουνιστικό Κράτος, να πετύχει αρκετούς από τους στόχους της. Αξιοσημείωτο σχολιασμού είναι το γεγονός πως ήταν οι ιδέες που ένωσαν τους μουσικούς τη δεκαετία του 1920, ενώ πλέον στην επόμενη δεκαετία, η Ένωση Συνθετών συνέδεε τους μουσικούς μέσω του εξειδικευμένου επαγγελματισμού τους (Tomoff 2006, 118). Παρόλες τις διαφορές, η Ένωση Συνθετών επηρεάστηκε από τις προγενέστερες προλεταριακές οργανώσεις, πράγμα που δεν παραδέχτηκε ποτέ δημόσια (Mikkonen 2007, 143).

Η Ένωση Συνθετών και ο ίδιος ο Στάλιν είχαν τρεις βασικούς στόχους και κατά συνέπεια ρητές γραμμές για τους συνθέτες της Σοβιετικής Ένωσης. Αρχικά, ήταν σημαντικό να απορρίπτεται κάθε τι δυτικό. Όπως και στην προηγούμενη δεκαετία, ό,τι έμοιαζε να προέρχεται από τη Δύση θεωρούταν αστικός ξεπεσμός. Άλλος ένας στόχος ήταν η συνεχής προώθηση του νέου δόγματος, του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Να δείξουν, δηλαδή, πόσο κερδοφόρος και χρήσιμος ήταν για την τόνωση του εθνικού ιδεώδους και της ομοιομορφίας της τέχνης. Τέλος, ήθελαν, ιδιαίτερα ο Στάλιν, να δημιουργηθεί μια νέα πορεία ώστε να φανεί η ανωτερότητα της Σοβιετικής μουσικής μέσω του είδους της όπερας. Έπρεπε να γράφονται γνήσιες σοβιετικές όπερες, ηρωικές και αισιόδοξες, που να δείχνουν τη δύναμη του σοβιετικού λαού (Fox 2015, 1). Στην πρώτη έκδοση του περιοδικού της Ένωσης Συνθετών, *Sovetskaia Muzyka*, τον Ιανουάριο του 1933, δημοσιεύτηκε ένα άρθρο που εξηγούσε πόσο σημαντικό ρόλο θα έπαιζαν, πλέον, οι μεγάλες φόρμες στη σοβιετική τέχνη. Η προώθηση του είδους της όπερας ήταν συνεχής και τα άρθρα που το έκαναν αυτό, πολλά (Bullock 2006, 86–87).

Ο ορισμός της Σοβιετικής μουσικής και οι βασικές αρχές της ήταν κεντρικά ζητήματα στα πρώτα χρόνια της Ένωσης Συνθετών. Ιδιαίτερα μετά το 1936, όπου υπήρχαν

συγκρούσεις με τις διοικητικές αρχές στο πώς να οριστεί η Σοβιετική μουσική. Φαινομενικά, η διαδικασία ορισμού της και η συζήτηση για τα μέτρα αύξησης της δημοτικότητάς της έγιναν σε ειρηνική ατμόσφαιρα. Η γραφειοκρατία, όμως, ήταν άμεσο πρόβλημα (Mikkonen 2007, 126,129).

Για την ομαλή διεκπεραίωση των καθηκόντων της, η Ένωση Συνθετών δημιούργησε 3 βασικούς τομείς: τον τομέα του οργανωτικού σχεδιασμού, τον τομέα εκπαιδευτικού προσανατολισμού και «μαζικής επιφώτισης» και τον τομέα δημιουργικής παραγωγής, ο οποίος χρηματοδοτούσε συμβόλαια προμήθειας και προωθούσε περισσότερο τα νέα έργα που ήταν συμφωνικά. Ο τομέας της δημιουργικότητας ήταν ένα από τα πιο σημαντικά τμήματά της. Από εκεί ξεκινούσαν τη δημιουργική δραστηριότητα και τις συζητήσεις για τα έργα και τη μουσική. Το 1935 ο τομέας αυτός οργάνωνε 5 συνεδριάσεις το μήνα (Mikkonen 2007, 129). Παράλληλα, για την ομαλή λειτουργία της Ένωσης, τα μέλη της ήταν διαχωρισμένα σε τρεις διακριτές κατηγορίες: τους μουσικολόγους, συμπεριλαμβανομένων των κριτικών, τους εκτελεστές και τους μουσικούς «άμυνας», με άλλα λόγια τους στρατιωτικούς μουσικούς (Tomoff 2006, 20· Mikkonen 2007, 106).

Οι πιο πολυμελείς Ενώσεις Συνθετών βρισκόταν στα πολιτιστικά κέντρα της Σοβιετικής Ένωσης, τη Μόσχα και το Λένινγκραντ, έχοντας ξεκινήσει τις δραστηριότητές τους από το 1933 και τις δημοσιεύσεις άρθρων τους στο περιοδικό τους. Φυσικά υπήρχαν και άλλες. Το 1932 ιδρύθηκαν Ενώσεις Συνθετών στην Αρμενία, τη Γεωργία και την Ουκρανία. Έπειτα από δύο χρόνια ιδρύθηκε στο Αζερμπαϊτζάν και το 1938 στην Λευκορωσία και το Ουζμπεκιστάν. Μερικές μάλιστα συνεργάζονταν μεταξύ τους, όπως για παράδειγμα οι πόλεις της Ουκρανίας, Κρακοβία, Κίεβο και Οδυσσός (Tomoff 2006, 21).

Ο μουσικολόγος και συγγραφέας Κέριντζ επισκέφτηκε τη Μόσχα το 1934 και απαρίθμησε τις αρμοδιότητες της Ένωσης Συνθετών:

- Μουσική σύνθεση
- Μουσική για παιδιά και *Komsomol*, Οργάνωση Κομμουνιστικής Νεολαίας
- Μουσική για εργάτες σε εργοστάσια, σε κολεκτίβες, τον Κόκκινο Στρατό
- Μουσική για το θέατρο
- Μουσική κριτική και ιστορική έρευνα
- Βιβλία που αφορούν τη θεωρία της μουσικής, την παιδαγωγική κλπ.
- Έρευνα και ενθάρρυνση της εθνικής παραδοσιακής μουσικής
- Ηχογραφήσεις γραμμοφώνων
- Προπαγάνδα της μάζας, όπως για παράδειγμα ενθάρρυνση των ερασιτεχνών μουσικών
- Συναυλίες, παραγωγή οπερών κλπ (Kerridge 1934, 1073).

Αρχικά, οι Ενώσεις Συνθετών τράβηξαν μικρή προσοχή από τα κυβερνητικά και κομματικά μέλη. Μέχρι που η κυβέρνηση διέλυσε το *Narkompros* (Fairclough 2016) και ίδρυσε την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων (*KDI*) τον Γενάρη του 1936, με επικεφαλής τον Πλάτων Κερζέντσεφ. Η ίδρυση αυτής της επιτροπής συνέπεσε με την

πρώτη παρέμβαση του κράτους στο μουσικό κόσμο· το σκάνδαλο της όπερας *Λαίδη Μάκβεθ* του Σοστακόβιτς (Tomoff 2006, 21). Η Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων ήταν ένα κυβερνητικό μέσο που επέβλεπε όλες τις καλλιτεχνικές διαδικασίες εκτός από τον κινηματογράφο, και απαντούσε μόνο στον Στάλιν (Frolova-Walker 2006, 192). Μετά το θάνατο του Στάλιν η Επιτροπή διαλύθηκε (Mulcahy 1984, 74).

Αρκετοί ήταν οι λόγοι ύπαρξης αυτή της επιτροπής. Η προπαγάνδα μέσω της σοβιετικής μουσικής δε βελτιώθηκε αρκετά, παρόλες τις προσπάθειες της Ένωσης Συνθετών· αυτή δεν ήταν σε θέση να δρα ως κεντρικό όργανο που θα πρόσεχε τη σωστή διανομή των σοβιετικών συνθέσεων. Η Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων ήταν πολύ δραστήριο διαχειριστικό σώμα. υποστήριζε πολύ τους νέους σοβιετικούς συνθέτες, ιδιαίτερα σε μεγάλες πλατφόρμες συναυλιών. Σημαντικό ήταν, επίσης, πως παρείχε νέα μουσικά όργανα που εισήγαγε από το εξωτερικό. Άλλη μία αρμοδιότητά της ήταν ο στενός έλεγχος άλλων μικρών μουσικών οργανώσεων. Ακόμα, ήταν υπεύθυνη για την επικύρωση των διοικητικών υποψηφιοτήτων σε μουσικά ιδρύματα (Mikkonen 2007, 241–43).

Η συγκεκριμένη επιτροπή, πέρα από τις άλλες αρμοδιότητές της και σε συνεργασία με το κόμμα, προωθούσε την παραδοσιακή μουσική σε όλη την επικράτεια της Σοβιετικής Ένωσης. Ιδιαίτερα στις χώρες της Κεντρικής Ασίας – όπως στο Αζερμπαϊτζάν και στο Ουζμπεκιστάν, όπου προσπάθησε, ουσιαστικά, να αλλάξει τον ήχο της παραδοσιακής μουσικής. Το Κομμουνιστικό Κόμμα ήθελε να κατασκευαστεί ένα είδος λαϊκής μουσικής που θα έμοιαζε πολύ με τον αυτόχθονο ήχο, προβάλλοντας έτσι την πρόοδο του κάθε κράτους (Fox 2015, 13). Ένας από τους κυριότερους λόγους ύπαρξης της επιτροπής αυτής, τέλος, ήταν το σχέδιο της Σοβιετικής Όπερας, που το ξεκίνησε την ίδια χρονιά της ίδρυσής της. Ρόλος της ήταν ο έλεγχος των θεμάτων και φορμών κάθε νέας όπερας (Fox 2015, 20).

Από τις αρχές του 1936, η Ένωση Συνθετών υπήρξε στόχος κριτικής από τα μέλη της. Αυτή η κριτική γινόταν όλο και πιο έντονη μέσω των συνεχών συναντήσεων και συζητήσεων για τις ελλείψεις στη δουλειά των Ενώσεων. Σχεδόν παράλληλα με την επίθεση στον Σοστακόβιτς από την *Pravda*, ο Σεμπαλίν δημοσίευσε ένα άρθρο στη *Sovetskoe Iskusstvo* (*Σοβιετική Τέχνη*), όπου υποστήριζε πως η Ένωση της Μόσχας απογοήτευε τα μέλη της· δεν υποστήριζε τους νέους συνθέτες και δεν προωθούσε τα νέα σοβιετικά έργα. Η Ένωση Συνθετών κατηγορήθηκε ιδιαίτερα, λόγω των συζητήσεων και των απόψεών της κατά τη διάρκεια της αντιφορμαλιστικής καμπάνιας την άνοιξη του 1937. Όλοι οι συνθέτες είχαν παρατηρήσει πόσο εχθρικό έγινε το περιβάλλον για την ανάπτυξη υγιούς και αποδοτικής κριτικής μεταξύ συνεργατών (Brooke 2002, 397–401). Οι κατηγορίες αυτές δεν ήταν ανυπόστατες, μιας και με το που έλαβε χώρα το παραπάνω σκάνδαλο του Σοστακόβιτς, οι Ενώσεις Συνθετών της Μόσχας και του Λένινγκραντ συγκαλούσαν συνέδρια χρηματοδοτούμενα από την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, κατακρίνοντας άσχημα τον Σοστακόβιτς και την πειραματική «περίεργη» μουσική που χαρακτήριζε την όπερα της *Λαίδη Μάκβεθ*. Μερικοί συνθέτες, μάλιστα, ξαναζωντάνεψαν τις

σχέσεις τους με εργάτες εργοστασίων ως αντίδοτο του ακαδημαϊσμού (Tomoff 2006, 22).

Σύμφωνα με τον Κερζέντσεφ, τον Δεκέμβριο του 1936, επικρατούσε αδράνεια στην Ένωση και αυτό καθιστούσε σοβαρή την ανάγκη μεταρρύθμισής της. Υπεύθυνος για τα αποπήματά της ήταν ο επικεφαλής της, Νικολάι Τσελιάποφ. Τον Ιούνιο του 1937 δημοσιεύτηκε στην *Izvestiya (Νέα)* ένα άρθρο που ανέλυε τον κομματισμό και φανατισμό του Τσελιάποφ. Τον κατήγγειλε πως παρόλο που ήταν επικεφαλής της Ένωσης Συνθετών της Μόσχας, εμφανιζόταν στις εγκαταστάσεις μία με δύο φορές το χρόνο. Το άρθρο επιπλέον ανέφερε πως πολλά μέλη της Ένωσης ήταν πρώην μέλη της οργάνωσης RAPM, που βρισκόντουσαν εκεί για να βοηθήσουν και να προωθήσουν φίλους και υποστηρικτές τους, αρνούμενοι να βοηθήσουν άλλα μέλη. Το μήνα που ακολούθησε, ο Τσελιάποφ αντικαταστάθηκε, προσωρινά, από τον Ν. Τσεμπερντζί (Brooke 2002, 397–401). Ο Τσελιάποφ κατονομάστηκε «εχθρός των ανθρώπων» στην λίστα Επιτροπής Τεχνών το φθινόπωρο του 1937, όπου και εξαφανίστηκε, πιθανώς εκτελέστηκε, την ίδια περίοδο (Tomoff 2006, 22). Τον Απρίλιο του επόμενου έτους διεξάχθηκαν εκλογές για τη θέση του επικεφαλούς της Ένωσης Συνθετών της Μόσχας· εκλέχτηκε ο Ρεινγκολντ Γκλίερ, με βοηθούς τους Χατσατουριάν και Ντουανέφσκι (Brooke 2002, 397–401). Ο αρχηγός της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, Κερζέντσεφ, καθαιρέθηκε στις αρχές του 1938 (Tomoff 2006, 22).

Παρόμοια προβλήματα υπήρχαν και στην Ένωση Συνθετών του Λένινγκραντ. Οι εγκαταστάσεις της ήταν σχεδόν έρημες, μιας και τα μέλη της δεν πηγαίνουν εκεί. Αυτό έφερε ως αποτέλεσμα την αλλαγή του διοικητικού συμβουλίου της τον Ιούλιο του 1937. Στο δεύτερο μισό εκείνου του έτους επικρατούσε ταραχή, οι καταγγελίες μεταξύ των πολιτών και συναδέλφων ήταν διαρκείς. Οι αιτίες ήταν αρκετές· μερικοί ήταν φοβισμένοι για την ασφάλειά τους, άλλοι είχαν υψηλό το αίσθημα καθήκοντος και υπήρχαν κι εκείνοι που ζηλεύαν και δολοπλοκούσαν για τα συμφέροντά τους. Καταγγελίες αντιμετώπιζε και ο τοπικός εκδοτικός οίκος *Muzgiz*· φημολογούταν πως συνεργαζόταν με πρώην μέλη της RAPM, διασφαλίζοντας έτσι εκδόσεις των έργων της διαλυμένης οργάνωσης. Γεγονός ήταν επίσης πως απέρριπτε κάποιους συνθέτες επί δέκα χρόνια. Συν τοις άλλοις, απολύθηκαν κάποιοι καθηγητές από το Κονσερβατόριο της Μόσχας, λόγω της εισχώρησης των πρώην μελών της RAPM και εκεί. Τις χρονιές 1937 και 1938 στάλθηκαν αρκετές αναφορές από τα δελτία της Επιτροπής Τέχνης για αντιεπαναστατικά σαμποτάζ και τροσκιστικές δραστηριότητες. Σύμφωνα με αυτές, οι εχθροί που δουλεύαν στα ινστιτούτα αυτά, «διαστρέβλωναν τη Λενινιστική-Σταλινική εθνική πολιτική με το να αγνοούν Ρώσους και Σοβιετικούς συνθέτες στα σοβιετικά τους πλάνα, προπαγανδίζοντας τον φορμαλισμό στους νέους μουσικούς και μη υποστηρίζοντάς τους». Όλα αυτά τα ζητήματα και οι αλλαγές στις Ενώσεις φάνηκε να βοήθησαν τους συνθέτες και γενικότερα τους μουσικούς, αφού έφυγαν οι γραφειοκράτες από τις θέσεις ηγεσίας και ηγήθηκαν οι συνθέτες (Brooke 2002, 401–4).

Πιέσεις δέχτηκαν και οι χώρες Αζερμπαϊτζάν, Ουζμπεκιστάν και Τατζικιστάν, λόγω της σταδιακής απομόνωσης της δυτικής σημειογραφίας, έτσι ώστε οι παραδοσιακές τους μελωδίες να γράφονταν με αρχαϊκό, πρωτόγονο τρόπο. Αστικοί εθνικιστές στο Κιργιστάν εμπόδιζαν την ανάπτυξη της μουσικής της περιοχής τους. Αρνούνταν να επιτραπεί η μελέτη Ευρωπαϊκής και Ρωσικής κλασικής μουσικής κληρονομιάς, ώστε να διατηρηθεί η μουσική του Κιργιστάν στην οπισθοδρομική του μορφή. Ήθελαν ακόμα να αποκρύψουν από τους πολίτες τούς μοντέρνους τρόπους φωνητικής άσκησης και τα ευρωπαϊκά μουσικά όργανα. Παρόμοια προβλήματα είχαν δημιουργηθεί και στην Ουκρανία. Η Ένωση Συνθετών της Ουκρανίας αποθάρρυνε τους συνθέτες της να συνθέτουν με στοιχεία παραδοσιακών τραγουδιών, γιατί έτσι χάνεται η πρωτότυπη δουλειά. Συν τοις άλλοις, τον Απρίλιο του 1937 ο κόσμος της ουκρανικής όπερας κατηγορήθηκε για αστικό εθνικισμό· δεν ανέβαζαν ρωσόγλωσσες όπερες (Brooke 2002, 405–6).

Γενικά, στη φλεγόμενη περίοδο 1936-1938 ακολουθήθηκαν διάφορες στρατηγικές από τους μουσικούς. Άλλοι απέφευγαν τις συναντήσεις για την αποφυγή στοχοποιημένης κριτικής. Άλλοι παρευρίσκονταν συνέχεια, επαναλαμβάνοντας τις «ασφαλείς» φράσεις. Άλλοι δέχτηκαν τη ρητορική των εχθρών και προσπαθούσαν να επανορθώσουν. Υπήρχαν και αυτοί που στοχοποιούσαν συναδέλφους τους, ελπίζοντας στην ανάδειξη της καριέρας τους (Brooke 2002, 409–10).

Από το έτος του 1939 έγιναν οι πρώτες κινήσεις για τη δημιουργία ενός ιδρύματος που θα ένωνε όλες τις Ενώσεις Συνθετών σε όλο το Σοβιετικό Κράτος, το οποίο εν τέλει πραγματοποιήθηκε το 1948 (Brooke 2002, 402). Στις 4 Απριλίου του 1939 ο νέος επικεφαλής της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, Α. Ι. Ναζαρόφ, έστειλε επιστολή στους Βιατσεσλάβ Μολότοφ και Αντρέι Αντρέεφ, οι οποίοι ήταν υψηλόβαθμοι αξιωματούχοι του κόμματος. Η επιστολή ζητούσε να διεξαχθεί έρευνα των συνθετών των ενώσεων και της *Orgkom*². Στην επιστολή συμπεριλαμβανόταν λίστα του Ναζαρόφ με εκείνους που θεωρούσε καλύτερους για τις διευθυντικές θέσεις. Αυτό το γράμμα λήφθηκε υπόψη στα μέσα Μαρτίου με πρόταση για μια καθολική Ένωση Συνθετών Σοβιετικής Ένωσης, έτσι ώστε να προωθηθεί η ανταλλαγή δημιουργικών εμπειριών και να συγκεντρωθεί σε ένα ίδρυμα το απόθεμα μουσικής εξειδίκευσης, ενσωματωμένο σε μια πολυποϊκίλη ομάδα συνθετών (Tomoff 2006, 23–24).

Το ίδιο έτος η *Orgkom* κάλεσε την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων για ένα σχέδιο ψηφίσματος δημιουργίας ενός ακόμη νέου σημαντικού ιδρύματος, τη χρηματοδοτική οργάνωση χειριζόμενη από την Ένωση Συνθετών *Muzkal'nyi SSSR*, η αλλιώς *Muzfond*³. Ουσιαστικά η Ένωση προσπαθούσε να αφαιρέσει το ρόλο της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων. Η Επιτροπή ήταν απασχολημένη με τις αποδόσεις

² Η *Orgkom*, all- USSR Organizational Committee of the Composers, ιδρύθηκε το 1939. (Tomoff 2006, 24).

³ Όλες οι Ενώσεις του κράτους είχαν χρηματικό κεφάλαιο διαθέσιμο και όλα τα μέλη του είχαν τον έλεγχο. Οι χρηματοδοτήσεις των Ενώσεων των αρχιτεκτόνων και συγγραφέων επικυρώθηκαν στις 20/2/1935. Στη μουσική, όμως, τα πράγματα ήταν πιο περίπλοκα, μιας και το *Muzfond* ιδρύθηκε το φθινόπωρο του 1939 (Mikkonen 2007, 111–12).

ιδρυμάτων, ειδικά με την έναρξη του πολέμου. Οπότε, η Ένωση κυρίευσε και έλεγχε τις μουσικές παραγωγές. Όπως φαίνεται, υπήρχε αρκετός ανταγωνισμός μεταξύ τους. Αν και η Orgkom ιδρύθηκε το 1939, η Ένωση Συνθετών δεν πέτυχε πλήρως δικαστική υπόσταση για μια δεκαετία, μιας και το στάτους της εξαρτιόταν από μια σύγκληση ενός συνεδρίου για όλους τους σοβιετικούς συνθέτες, το οποίο οργάνωνε η Orgkom από την ίδρυσή της. Εξαιτίας αυτής της ιδιόρρυθμης κατάστασης για εννιά χρόνια η Ένωση επίσημα ήταν ακόμα στη διαδικασία σχηματισμού (Tomoff 2006, 25–26).

Από εκεί και πέρα, ο ρόλος της Ένωσης Συνθετών ήταν ο εξής: ο συντονισμός της παραγωγής και της ερμηνείας της νέας μουσικής, ενώνοντας σε μια οργάνωση εκείνους με την απαιτούμενη εξειδίκευση για να το καταφέρουν. Επίσης, ήταν υπεύθυνη για την ιδεολογική εκπαίδευση αυτών των ειδικών, ώστε να κάνουν δημοφιλή τη σοβιετική μουσική μέσα και έξω από τη Σοβιετική Ένωση. Τέλος, έπρεπε να παρέχουν βοήθεια στην παροχή υλικών, επαγγελματικής και χρηματικής υποστήριξης στα μέλη της. Ας σημειωθεί πως τα μέλη της Ένωσης Συνθετών είχαν και σταθερές δουλειές, όπως καθηγητές στο Κονσερβατόριο, εκτελεστές σε ορχήστρα, συνθέτες, μουσικολόγοι κλπ. Πλέον, όμως, το να ήταν κάποιος μέλος της Ένωσης Συνθετών ήταν απαραίτητο πιστοποιητικό για τέτοιες θέσεις εργασίας (Tomoff 2006, 26–27).

Στα τέλη του 1939 η Orgkom πήρε τον έλεγχο κατασκευής των εγκαταστάσεων και του προσωπικού για συνθέτες και μουσικολόγους μέχρι και το τέλος της περιόδου του Στάλιν. Την επόμενη χρονιά εγκαινιάστηκε από την Orgkom η Κεντρική Στέγη Συνθετών, η οποία έγινε κέντρο δραστηριοτήτων της επαγγελματικής οργάνωσης για τα επόμενα χρόνια. Η Orgkom άνοιξε, επίσης, δύο μικρούς εκδοτικούς οίκους, στη Μόσχα και στο Λένινγκραντ, υπεύθυνους για τις εκδόσεις αυθεντικών συναυλιακών παρτιτούρων (Tomoff 2006, 27–28).

Η Muzfond άνοιξε παραρτήματα σε 13 χώρες με τεράστια χρηματοδότηση από το κράτος, παραπάνω από πεντέμισι εκατομμύρια ρούβλια. Δημιούργησαν, ακόμα, πολλές καινούργιες εγκαταστάσεις στην Κεντρική Ασία που έως τότε δεν υπήρχαν. Έτσι, το 1940, η Muzfond δέχτηκε 703 νέα μέλη από όλο το Σοβιετικό Κράτος. Αυτό όμως δεν διευκόλυνε τόσο τις σχέσεις της με την Ένωση Συνθετών (Tomoff 2006, 28–30)⁴.

Τον Ιούνιο του 1943 μερικοί βραβευμένοι μουσικοί εκτελεστές έκαναν απόπειρα, ανεπιτυχώς, να μετατρέψουν την Ένωση Συνθετών σε Ένωση Μουσικών, στέλνοντας επιστολή στον Μολότοφ. Αντ' αυτού, υπήρχε η παν-Ρωσική Θεατρική Κοινότητα, VTO, που ήταν μεγαλύτερη από τις άλλες ενώσεις. Αφορούσε τους ηθοποιούς, τους θεατρικούς διευθυντές, τους μουσικούς εκτελεστές, τους χορευτές μπαλέτου και άλλους. Στις 5 Ιουνίου της επόμενης χρονιάς, ψήφισαν τα οκτώ μέλη του διοικητικού συμβουλίου της Ένωσης Συνθετών κατά των εκτελεστών. Η αφαίρεσή τους από την οργάνωση έγινε ορόσημο της αποφυγής προεπαναστατικού ωδειακού

⁴ Περαιτέρω λεπτομέρειες: (Mikkonen 2007, 145–48)

επαγγελματισμού, και ιδρυματοποιήθηκε η διαφορετικότητα της πνευματικής και τεχνικής εργασίας στο μουσικό κλάδο. Οι συνεργασίες μεταξύ των διαφόρων κλάδων του μουσικού κόσμου δε σταμάτησαν να είναι στενές (Tomoff 2006, 31–33).

Το 1939 η παν-Ρωσική Ένωση Συνθετών κληρονόμησε το σύστημα των δημοτικών ενώσεων της Μόσχας και του Λένινγκραντ, έχοντας 11 διαφορετικούς τομείς που αφορούσαν μουσικά είδη. Οι τομείς ήταν οι εξής: Συμφωνική μουσική, μουσική δωματίου, φωνητική και χορωδιακή μουσική, οπερατική μουσική, μουσική ταινίας και θεάτρου, ποικίλη μουσική, παιδική μουσική, παραδοσιακή μουσική, στρατιωτική μουσική και τέλος αντιφασιστική μουσική (Tomoff 2006, 38–39· Mikkonen 2007, 107).

Κατά τη διάρκεια του πολέμου συντάχθηκε η Στρατιωτική Επιτροπή, ένας ενεργός δημιουργικός τόπος συζήτησης των συνθετών που έγραφαν δημοφιλή τραγούδια, που βοηθούσαν στην ψυχική ανάταση του λαού. Η συγκεκριμένη Επιτροπή επέβλεπε όλη τη διαδικασία από την έμπνευση του συνθέτη μέχρι και την δημοσίευση του έργου του (Tomoff 2006, 39).

Το 1946 Γενικός Γραμματέας της Ένωσης Συνθετών έγινε ο Τιχόν Χρενίκοφ, ο οποίος διαλέχτηκε από τον Ζνάνοφ και τον Στάλιν και κράτησε τη θέση αυτή μέχρι και τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης το 1991⁵. Ο Χρενίκοφ ήταν αντιδυτικός και αντιμοντερνιστής. Μία από τις φράσεις που χρησιμοποιούσε αναφερόμενος στην τέχνη ήταν «σε μια κομμουνιστική κοινωνία, η τέχνη θα γίνει μέρος της ανθρώπινης ζωής, μάζα ανελέητη στην έκθεση και εκρίζωση των ξένων αστικών επιρροών στις τέχνες» (Slonimsky 1950, 252).

Τον Ιούνιο του 1947 ο τομέας της μαζικής μουσικής δέχθηκε κριτική για την έλλειψη αρκετής σημασίας στο παραδοσιακό τραγούδι. Έτσι η Orgkom δημιούργησε νέα Επιτροπή Παραδοσιακής Μουσικής για τη μελέτη των «προβλημάτων που συνδέονται με τη χρησιμοποίηση του φολκλόρ στα έργα των σοβιετικών συνθετών». Η ελίτ του κόμματος θεωρούσε πολύ σημαντική την εκμετάλλευση του φολκλόρ σε κάτι νέο στη σοσιαλιστική ρεαλιστική μουσική (Tomoff 2006, 43).

Τέλος, ας αναφερθούμε στην περίοδο *Zdanovshchina*, από το 1948 μέχρι και το θάνατο του Στάλιν. Το κόμμα ήθελε να εισχωρήσει ακόμη περισσότερο στην Ένωση Συνθετών· με μια σειρά παρεμβάσεων, η Κεντρική Επιτροπή μαχόταν τους επικεφαλής της Ένωσης Συνθετών που χρειαζόντουσαν περισσότερα μέλη με εξειδικευμένη γνώση. Η Κεντρική Επιτροπή του κόμματος δεν τους επέτρεψε να διώξουν τους συνθέτες που ο μόνος τους ρόλος ήταν να συνθέτουν απλά τραγούδια (Tomoff 2006, 120).



⁵ Gutenberg.us/articles/Union_of_Composers . Τελευταία πρόσβαση 15/4/2019.

3. Αναζήτηση για τη Σοβιετική Όπερα.

Η αναζήτηση για τη Σοβιετική Όπερα ήταν πολύχρονη και στο τέλος σχεδόν άκαρπη. Κομβικό σημείο για την ενεργή οργάνωση δημιουργίας της σοβιετικής όπερας ήταν στις 23 Απριλίου του 1932, όταν το Κομμουνιστικό Κράτος διέλυσε όλες τις οργανώσεις, όπως τη RAPM και ίδρυσε την Ένωση Συνθετών. Το όργανο της Ένωσης Συνθετών, το περιοδικό *Sovetskaia Muzyka*, στην πρώτη του κιάλας έκδοση τον Ιανουάριο του επόμενου χρόνου, είχε δημοσιεύσει άρθρο για το σημαντικό ρόλο που θα έπαιζαν οι μεγάλες φόρμες στη σοβιετική τέχνη, όπως η όπερα και το ορατόριο. Οι συγγραφείς του άρθρου απαρίθμησαν τα χαρακτηριστικά μιας σωστής σοβιετικής όπερας. Οι συνθέτες θα έπρεπε να απορρίψουν κάθε αστικό στοιχείο και στη θέση τους να γεννηθεί ένα πρωτοποριακό είδος μέσα στο σοβιετικό πολιτισμό. Σημαντική, επίσης, ήταν η φιλόδοξη φύση και η σοβιετική αισθητική στις νέες όπερες. Ακόμα, ο συνδυασμός του κειμένου με τη μουσική και τη δράση είναι μια καλή μεταφορά της κολεκτίβας, μιας δράσης που προωθούνταν πολύ στη Σοβιετική Ένωση. Τέλος, το άρθρο τόνιζε το ξεχωριστό συναισθηματικό αντίκτυπο που θα έφερνε μία σοβιετική όπερα στο κοινό· μια σπουδαία ιδεολογική ωριμότητα (Bullock 2006, 86–87). Καθώς το θέατρο θεωρούνταν ιδεολογικά σημαντικό, η Ένωση Συνθετών επαναλαμβανόμενα επαινούσε το είδος της όπερας, ως ένα από τα πρώτα σημαντικά είδη μουσικής (Mikkonen 2007, 85).

Σύμφωνα με τη Μαρξιστική-Λενινιστική ιδεολογία, η νέα σοσιαλιστική κοινωνία και η τελειότητα του σοβιετικού συστήματος δημιουργούσε υψηλότερο επίπεδο τεχνών, ένα σοσιαλιστικό πολιτισμό. Παράλληλα, το σύστημα της δύσης και η μπουρζουαζι κουλτούρα φαινόταν να είναι καταδικασμένα. Κατά συνέπεια, κάθε επιρροή της δυτικής κουλτούρας θεωρούνταν ιδιαίτερα επικίνδυνη για την ανάπτυξη του Σοβιετικού Σοσιαλιστικού συστήματος και πολιτισμού (Herrala 2012, 304). Έτσι, οι αστικές συνδέσεις της όπερας αντικαταστάθηκαν με την έμφαση στη σπουδαιότητα του σοβιετικού δόγματος και της εθνικής τελετουργίας (Bullock 2006, 84–85).

Ο Στάλιν ήθελε να δημιουργήσει ένα νέο εθνικό στυλ και να απομακρύνει το σοβιετικό πολιτισμό από τις δυτικές επιρροές και από τις προηγούμενες μουσικές παραδόσεις. Αν και η Σοβιετική Ένωση ήταν μια ένωση πολλών κρατών, η σοβιετική κουλτούρα ήταν συνυφασμένη με τη ρωσική, ιδιαίτερα κατά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το νέο εθνικό είδος, η όπερα, δε θα ήταν εκείνη των πλουσίων με τα ακριβά σκηνικά και το μεγάλο θίασο· δεν έκφραζε, άλλωστε, το σοβιετικό λαό κάτι τέτοιο. Χρειαζόντουσαν κάτι που να αντικατοπτρίζει την πολιτική αλλαγή (Harris and Murray 2006, 73–74). Το 1937 ο Στάλιν, σε διάσκεψη των σοβιετικών συνθετών, τόνισε το ζήτημα της όπερας· το σημαντικό για τον συνθέτη ήταν να είναι σοσιαλιστής με ρεαλιστική μουσική γλώσσα, ακολουθούμενη από τα πρότυπα της εθνικής-παραδοσιακής προέλευσης. Ακόμα αναφέρθηκε στο νέο είδος Μπολσεβίκου ήρωα εμπνευσμένο από τη σύγχρονη σοβιετική ζωή, ώστε να γίνει δημοφιλής. Ο ηγέτης του Κομμουνιστικού Κόμματος ήθελε ένα νέο οπερατικό ύφος, που να είναι θετικό και σοσιαλιστικό σε περιεχόμενο, αλλά και με εθνικά μουσικά χαρακτηριστικά (Harris

and Murray 2006, 73–74). Παρόλες τις οδηγίες του ηγέτη τους, οι συνθέτες δε γνώριζαν τι έπρεπε και τι δεν έπρεπε να γράψουν (Frolova-Walker 1998, 363). Σύμφωνα με τον Αντρέι Εσπάλι, γραμματέα της Ένωσης Συνθετών στη δεκαετία του 1970, «η σοβιετική τέχνη στοχεύει σε ψηλότερα κοινωνικά και ηθικά ιδανικά. Η φύση αυτής της τέχνης είναι έντονα ανθρώπινη. Απαιτεί έναν καλλιτέχνη πολύ κοντά στη τωρινή πραγματικότητα» (Eshpai 1976, 48–49).

Η πρώτη συνάντηση για μια ενιαία πολιτική στη μουσική πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 1928, ώστε να ρυθμιστούν τα καλλιτεχνικά ζητήματα, με ιδιαίτερη έμφαση στα μουσικά θέατρα. Ακούστηκαν διάφορες απόψεις για το αν άξιζε να επενδύσουν στην όπερα. Ο συνθέτης Νικολάι Ρόσλαβετς ήταν κατά του είδους αυτού· προτιμούσε την ελαφριά μουσική, καθώς «η όπερα είναι μορφή τέχνης του παρελθόντος, καλύτερα να επικεντρωθούμε στην περαιτέρω ανάπτυξη επαναστατικής τέχνης όπως οι ερασιτεχνικές δραματοποιήσεις». Η άποψη αυτή δεν βρήκε ανταπόκριση. Από την άλλη μεριά, ο γραφειοκράτης Παβέλ Νοβίτσκι ήταν υπέρμαχος της όπερας, υποστηρίζοντας πως «η όπερα είναι σοβαρή, ζωντανή, χαρούμενη μαζική τέχνη και αυτά τα χαρακτηριστικά την κάνουν να ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα είδη». Ο σοβιετικός κριτικός Τσεμοντάμοφ, παρατηρώντας τις διαμάχες των μελών, τους κριτίκαρε για ασυνεννοησία στην ενιαία πολιτική στο θέμα της όπερας και πρότεινε τη δημιουργία μιας Νέας Όπερας, όπως την αποκάλεσε, μιας επικής όπερας που θα παρουσίαζε το ρόλο του κράτους. Όλες αυτές οι απόψεις του κριτικού ακούστηκαν ξανά σε συνάντηση των συνθετών το 1936 (Frolova-Walker 2006, 185–86).

Αυτή η συνάντηση ήταν υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού (*Narkompros*) και του υπουργού του, Ανατόλυ Λουνατσάρσκι (Frolova-Walker 2006, 185), ο οποίος είχε σημαντικές απόψεις πάνω στο ζήτημα της σοβιετικής όπερας. Εκτιμούσε πολύ την όπερα και ήταν εκείνος που επέτρεψε τη λειτουργία των θεάτρων κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου Πολέμου στη Σοβιετική Ένωση (Frolova-Walker 2006, 187). Σε γράμμα του το 1930 έκφρασε την άποψη πως «είναι η μουσική που ενσωματώνει τη δραματική αντίληψη στην όπερα» (Frolova-Walker 2006, 210). Αν και τη δεκαετία του 1920 η όπερα ήταν πολυτέλεια πλουσίων και «έξυπνων» αστών, ο Λουνατσάρσκι, με σύμμαχό του το κράτος, προσπάθησε να φέρει αυτό το είδος ψυχαγωγίας κοντά στη μάζα· με δωρεάν εισιτήρια για τους εργάτες στα εργοστάσια, τις εργατικές ενώσεις, τους φαντάρους και τους ναύτες (Bullock 2006, 86).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ο Λουνατσάρσκι δημοσίευσε στον *Προλετάριο Μουσικό* τα *Νέα Μονοπάτια για την όπερα και το μπαλέτο*, εξηγώντας αναλυτικά στους αναγνώστες τα οφέλη της όπερας στη σοβιετική κοινωνία. Η όπερα, κατά τα λεγόμενά του, αναπαριστά τη ζωή με ανυψωτικό τρόπο, με ζωντανά χρώματα. Η εκτέλεση και εξειδίκευση σε αυτήν από τους καλλιτέχνες μπορεί να εκτιμηθεί από τους απλούς πολίτες και τους εργάτες. Σημαντικό στοιχείο, επίσης, είναι πως η όπερα κατορθώνει να συνδυάσει όμορφα τη μουσική και το λόγο. Ακόμα, τόνισε τη σημαντικότητα αυτών των «πολυτελών θεάτρων της μπουρζουαζίας», που οι προλετάριοι απολάμβαναν στις γιορτές. Τέλος, ο Λουνατσάρσκι επιχειρηματολόγησε

για την «ευγενή μέθη» που προσέφερε η όπερα στους εργάτες. Απώτερος στόχος, άλλωστε, της κυβέρνησης ήταν να μεταμορφώσει τη συνείδηση του λαού μέσω της όπερας, ιδιαιτέρως μέσω του τελευταίου μέρους της, του χαρμόσунου και λυτρωτικού. Αυτή η αποθέωση και συλλογική χαρά είναι μια εμπειρία που θα έμενε χαραγμένη για πάντα στους θεατές. Αυτήν την ιδέα, ο ίδιος ο Λουνατσάρσκι⁶ την είδε έμπρακτα στη Γαλλική Επανάσταση, όπου ο μαζικός εορτασμός και οργάνωση των συναισθημάτων των εργατών ήταν διάχυτη. Φυσικά για την αποφυγή της πιθανότητας ακραίας μέθης, η πρότασή του ήταν η όπερα (Frolona-Walker 2006, 187–89).

Αρχικά, δε δόθηκε καμιά σημασία στο παραπάνω άρθρο, παρά μόνο λίγα χρόνια αργότερα. Λόγια του Λουνατσάρσκι ειπώθηκαν σε ομιλίες του Μιχαήλ Κραπτσένκο, προέδρου της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, αλλά και από τον μεταγενέστερο πρόεδρό της, Πλάτων Κερζέντσεφ (Frolona-Walker 2006, 189).

Το Κομμουνιστικό Κόμμα ήθελε να εξαπλώσει την έννοια της Σοβιετικής Όπερας σε όλη την Ένωση. Ζήτησε από κάθε κρατίδιο της Σοβιετικής Ένωσης να συνθέσει τη δική του εθνική όπερα και το δικό του ρεπερτόριο μέχρι τα τέλη του 1930. Θεωρούσαν πως έπρεπε να αυξηθεί το πνεύμα εθνικισμού στο λαό, ακολουθώντας πάντα τα βήματα της Ρωσίας. Για τους ίδιους τους Ρώσους, άλλωστε, η ρωσική όπερα ήταν η καλύτερη στον κόσμο. Αυτό επειδή την έβλεπαν ως ένα καλό εργαλείο, το οποίο μπορούσε να ενδυναμώσει την ιστορική συνείδηση του λαού. Όπως το σοβιετικό κράτος ξεκινούσε από τις ρίζες του στη ρωσική παράδοση, οι όπερες και το ιστορικό περιεχόμενο ενθαρρύνονταν ενεργά ώστε να παραδειγματιστούν και τα άλλα κρατίδια. Κανένας δε θα μπορούσε να αμφισβητήσει το γεγονός πως η σοβιετική όπερα ήταν άμεσος απόγονος της ρωσικής μουσικής σχολής. Η όπερα λειτουργούσε ως δυνατή υποστήριξη του εθνικού αισθήματος και τα ρωσικά κλασικά έπαιζαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο (Fairclough 2007, 188–89).

Φυσικά, πολλές χώρες δεν είχαν συνθέτες αρκετά πεπειραμένους ώστε να συνθέσουν όπερες. Λύση σε αυτό το ζήτημα ήταν η αποστολή συνθετών από τη Ρωσία, συνήθως από τις πολιτιστικές πόλεις, ώστε να βοηθήσουν την εκάστοτε χώρα στη πραγμάτωση του στόχου αυτού. Για τους πολίτες, η όπερα θα σήμαινε ηρωισμό, δράμα των απλών ανθρώπων. Μερικά κρατίδια της Ένωσης ήθελαν το ενωτικό πνεύμα που επιδίωκε η κυβέρνηση. Με αυτόν τον τρόπο, πίστευαν πως έρχονταν πιο κοντά στη Δύση. Τέτοια περίπτωση ήταν το Αζερμπαϊτζάν. Η χώρα αυτή ήθελε να πάρει στοιχεία της Ρωσίας πριν ακόμα δοθούν αυτές οι γραμμές. Άξιο προσοχής ήταν πως και οι εργάτες του Αζερμπαϊτζάν ζητούσαν μια σωστή σοβιετική όπερα. Με τον Μουσταφά Κουλίεφ, Υπουργό Εκπαίδευσης, να προσπαθεί να επιταχύνει τις διαδικασίες, η πρώτη όπερα της χώρας με βοήθεια Ρώσων συνθετών ήταν η *Shahsenem* το 1927. Ο Κουλίεφ συνέχισε να τονίζει την ανάγκη του Αζερμπαϊτζάν να

⁶ Παρόλη την όρεξη του Λουνατσάρσκι, ουσιαστικά ο Στάλιν καθόριζε την όποια πορεία έπαιρνε η σοβιετική όπερα. Ο Λουνατσάρσκι ήταν υπόλειμμα του παρελθόντος· στάλθηκε σε διπλωματικές αποστολές και δε μπόρεσε να συνεχίσει τις ιδέες του (Frolona-Walker 2006, 187).

διώξει την περσική κουλτούρα από πάνω του, να γίνει ρηξικέλευθη αλλαγή δυτικοποίησης μέσω της Ρωσίας (Frolova-Walker 1998, 339–41).

Ενώ τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, η προεπαναστατική περίοδος ήταν αφορμή για ανελέητη απομυθοποίηση, ένα διάταγμα στα τέλη του 1936 άλλαξε αυτόν τον χλευασμό· κάνοντας το τσαρικό παρελθόν πηγή εποικοδομητικών θεμάτων για τις τέχνες, με χαρακτηριστικά τους τις ηρωικές μάζες και την άμυνα της πατρίδας (Frolova-Walker 2006, 200). Σοβαροί σοβιετικοί μουσικολόγοι αποδέχτηκαν πως οι συνθέτες Μιχαήλ Γκλίνκα, Μίλι Μπαλακίρεφ, Νικολάι Ρίμσκι-Κόρσακοφ, Αλεξάντρ Μποροντίν, Μόντεστ Μουσόργκσκι και Πιοτρ Τσαϊκόφσκι δεν ήταν επαναστάτες, ανήκαν όμως στην πολιτιστική κληρονομιά της Σοβιετικής Ένωσης και αρκετά τους έργα εκτελούνταν σε όλη την Ένωση. Φυσικά, όσα έργα είχαν αναφορές στον τσάρο ή σε ιδέες που κρίνονταν λανθασμένες, τροποποιούνταν στα μέτρα της εποχής (Slonimsky 1950, 249). Τις δεκαετίες του 1930 και 1940 οι νέοι συνθέτες ενθαρρύνονταν να γράφουν με παρόμοια στιλιστικά όρια (*narod'nost*), ιδιαίτερα σαν τον Γκλίνκα. Η εκτίμηση της σοβιετικής κυβέρνησης και των μουσικών προς το πρόσωπό του ήταν απεριόριστη (Frolova-Walker 1998, 365–66). Και στη θεωρία και στην πράξη, η σοβιετική μουσική ήταν βαθιά ριζωμένη στη μουσική παράδοση όλων των παραπάνω προεπαναστατικών Ρώσων συνθετών (Mikkonen 2007, 22).

Το 1936, όπως αναφερθήκαμε και σε προηγούμενη ενότητα, η Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων έθεσε σε εφαρμογή το πλάνο της για τη Σοβιετική Όπερα, με στόχο τον έλεγχο των θεμάτων και των φορμών των καινούργιων οπερών (Fox 2015, 20). Υπήρχαν πολλές καλές συνθέσεις, παρόλα αυτά καμία δεν ήταν της αρεσκείας των γραφειοκρατών. Απαιτούσαν ρεαλισμό, με θεματολογία σύγχρονα ζητήματα, και παράλληλα να δεσπόζει μια επική, ανυψωτική μουσική γλώσσα. Το πλάνο της Σοβιετικής Όπερας σχεδιάστηκε για να παράγει ρεπερτόριο που θα δόξαζε το Σταλινικό κράτος με μεγαλύτερη ένταση και μεγαλοπρέπεια, οπότε οι Ρώσοι συνθέτες είχαν συγκεκριμένα κριτήρια γραφής να ακολουθήσουν (Frolova-Walker 2006, 181). Τα σύγχρονα ζητήματα που ζητούσε η κυβέρνηση ήταν, πιο συγκεκριμένα, τα ιστορικά σενάρια· λόγου χάρη η Επανάσταση της Ρωσίας, όπως και η ιστορία της. Το πλάνο αυτό δεν κράτησε ούτε 10 χρόνια, αφού κατέρρευσε ουσιαστικά το 1945. Από τότε και εξής δεν ήταν στα υπόψιν της Σοβιετικής Ένωσης η αναζήτηση της τέλει Σοβιετικής Όπερας (Frolova-Walker 2006, 182).

Πολλές όπερες γράφτηκαν, λοιπόν, την δεκαετία του 1930, λίγες όμως ολοκληρώθηκαν λόγω του απόλυτου κυβερνητικού ελέγχου (Bullock 2006, 84). Τα θέατρα και το κράτος περιόρισαν κατά πολύ τον έλεγχο του συνθέτη στο τελικό αποτέλεσμα (Frolova-Walker 2006, 182). Το άγχος όλων στο μουσικό κόσμο ήταν μεγάλο, για την εύρεση μιας αυθεντικής σοβιετικής φόρμας στην όπερα που θα ταίριαζε στο νέο πολιτισμικό κοινό της δεκαετίας αυτής (Bullock 2006, 84). Η πρώτη απόπειρα για όπερα με σοβιετικό θέμα ήταν το *Για το κόκκινο Πετρογκράντ* του Γκλαντόφσκι στις 24/4/1925 στο Λένινγκραντ· δεν είχε όμως την απήχηση που ευελπιστούσε ο συνθέτης (Slonimsky 1944, 9–10).

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 συντέθηκαν πάρα πολλές όπερες για την κατάκτηση του τίτλου *Σοβιετική Όπερα*, καμία όμως δεν εντυπωσίασε. Τον Ιανουάριο του 1932 οργανώθηκε μια συνάντηση από το Narkompros με περιορισμένο αριθμό μελών και χωρίς άτομα από την οργάνωση της RAPM. Τα μέλη ζήτησαν συμβουλές από καταξιωμένους συνθέτες, όπως τον Σοστακόβιτς, τον Βησσαρίων Σεμπαλίν, και το Μιασκόφσκι για τη βελτίωση της μουσικής πολιτικής στη Σοβιετική Ένωση. Μετά από το 1932, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, όλες τις αποφάσεις για τις τέχνες τις έπαιρνε το κράτος. Παρόλα αυτά, για λίγο καιρό, οι τέχνες είχαν μια παραπάνω ελευθερία, μιας και το κράτος ασχολούταν με ζητήματα που αφορούσαν τη λογοτεχνία και τη δόμηση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (Frolova-Walker 2006, 191).

Παλιότερα, το κέντρο της όπερας ήταν το Λένινγκραντ, και συγκεκριμένα το θέατρο *Malgi*. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 μεταφέρθηκε στη Μόσχα, στο θέατρο *Bolshoi*. Τα θέατρα όπερας στη Σοβιετική Ένωση δεν έμειναν χωρίς προβλήματα προς επίλυση· όπως στο Θέατρο Malgi, όπου οι όπερες που ανεβαίνουν ήταν μόνο από ντόπιους συνθέτες και με την περιορισμένη θεματολογία του Εμφύλιου Πολέμου, των κολεκτίβων και της βιομηχανοποίησης. Το θέατρο της Μόσχας από την άλλη, θεωρούνταν αναμφισβήτητα μη-περιπετειώδες (Bullock 2006, 85, 89). Στα μέσα της δεκαετίας εκείνης, το Bolshoi οργάνωσε την πολιτιστική καμπάνια *Kulprokhod*, όπου παρουσιάστηκαν ιδιαίτερες εκθέσεις για το εργατικό κοινό. Παράλληλα, στη σεζόν 1933-34 το θέατρο της Μόσχας κράτησε 1650 θέσεις για τους εργάτες εργοστασίων (Mikkonen 2007, 141). Γενικά όμως, τα περισσότερα θέατρα όπερας στη Σοβιετική Ένωση, ακόμα, παρουσίαζαν συχνότερα παλιές, προεπαναστατικές όπερες και μπαλέτα, από ότι έργα επίκαιρα εκείνων των δεκαετιών (Mikkonen 2007, 174). Στατιστικά από τις χρονιές μεταξύ του 1928 και 1941 δείχνουν πως το κοινό των σοβιετικών συναυλιών προτιμούσε την παράδοση. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το 78% των οπερών και το 55% των μπαλέτων που ανέβηκαν στο Bolshoi ήταν προεπαναστατικά κλασικά έργα (Mikkonen 2007, 154,57).

Το θέατρο Malgi ήταν γνωστό πως στόχευε να παράγει δημιουργική και ενθαρρυντική ατμόσφαιρα, από την οποία θα παράγονταν νέα έργα (Mikkonen 2007, 187). Εκεί έγινε και η πρεμιέρα της πρώτης όπερας του Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *Η Μύτη* (από τη σατιρική νουβέλα του Νικολάι Γκόγκολ) στις 18/1/1930, με τις κριτικές να είναι μικτές, αν και παρατηρήθηκε πως στο προλετάριο κοινό η όπερα αυτή έκανε απίστευτη επιτυχία. Ο σοβιετικός μουσικολόγος Ιβάν Σολλερτίνσκι πίστευε πως *Η Μύτη* ήταν η πρώτη επαναστατική όπερα που δημιουργήθηκε, αλλά δεν θα τη χαρακτήριζε πρότυπο σοβιετικής όπερας (Frolova-Walker 2006, 186–87). Το ίδιο θέατρο ανέβασε με μεγάλη επιτυχία και πιο συμβατικά έργα, όπως τις όπερες *Kamarino Peasant* (10/11/1933) και *Name Day* (26/3/1935) του Γιαλέρι Ζελομπίνσκι, την *Quiet Flows the Don* (22/10/1935) του Ιβάν Ντζερζίνσκι και την όπερα του Σοστακόβιτς *Λαίδη Μάκβεθ* (22/1/1934) (Bullock 2006, 88–90). Το θέατρο Malgi και ο παραγωγός όπερας Σεργκέι Ράντλοφ είχαν μοντέρνο όραμα για τη σοβιετική όπερα· να είναι «μνημειώδης» και το περιεχόμενό της «ακριβές» και «ρεαλιστικό» (Frolova-

Walker 2006, 187). Ο Σολλερτίσκι εξήγησε πως ο λόγος της επιτυχίας του Λένινγκραντ και όχι της Μόσχας ήταν διότι στο Μαγι συχνά γινόντουσαν πρεμιέρες δυτικών οπερών και αυτό συνείσφερε στην ανάπτυξη της νέας σοβιετικής όπερας. Το θέατρο Μαγι έλαβε, μάλιστα, το μετάλλιο του Λένιν το 1939 για την προσφορά του στη σοβιετική όπερα, όπως επίσης το έλαβαν μέλη και προσωπικό του θεάτρου (Mikkonen 2007, 188).

Ας δούμε όμως το πιο σημαντικό, για τη Σοβιετική κυβέρνηση, κομμάτι του είδους της όπερας· το λιμπρέτο. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, αφότου ξεκίνησε από τη λογοτεχνία, ήρθε στον κόσμο της μουσικής. Φυσικά ήταν πιο δύσκολο να εφαρμοστεί σε μια μη-λεκτική μορφή τέχνης. Η όπερα ήταν ιδανική, αρκεί το λιμπρέτο να είχε όλα τα στοιχεία του δόγματος. Έτσι, η όπερα έγινε το κλειδί της προπαγάνδας, αλλάζοντας και διαλύοντας σοβιετικές νουβέλες κατάφερε το κράτος να επικεντρώνεται η προσοχή του κοινού στις πιο σημαντικές λεπτομέρειες, την πλοκή και τους χαρακτήρες του έργου. Ο τελικός στόχος της σοβιετικής όπερας ήταν η μετάδοση της φιλοδοξίας και της γενικής ενότητας του λαού. Αν και τα στοιχεία αυτά δεν αντικατόπτριζαν τη σοβιετική πραγματικότητα, το λιμπρέτο κάθε όπερας έπρεπε να τα δείχνει ξεκάθαρα. Πολλές όπερες δεν εγκρίθηκαν γιατί δεν ταίριαζαν σε αυτήν την περιγραφή. Οι μουσικοκριτικοί εστίαζαν πολύ περισσότερο στο λιμπρέτο του έργου, παρά στην ίδια τη μουσική του, αφού μπορούσε ευκολότερα να αναλυθεί, να κατανοηθεί και να λογοκριθεί. Η μουσική, έτσι όπως φαίνεται, ερχόταν σε δεύτερη μοίρα, με χαρακτηριστικά της τις προσβάσιμες μελωδίες βασισμένες σε δημοφιλή μοντέλα. Ήταν δομημένη απλά και με όμορφες μελωδίες, ώστε να δοθεί η απαραίτητη βαρύτητα στο κείμενο (Bullock 2006, 91, 96–99, 101).

Τον Απρίλιο του 1937 ο επικεφαλής της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, Κερζέντσεφ, σε συνάντησή του με την Ένωση Συνθετών, άνοιξε την ομιλία του με την ανακοίνωση πως το κόμμα περίμενε πως τα έργα των σοβιετικών συνθετών θα είχαν ποικίλο πολιτικό περιεχόμενο. Ο Εμφύλιος Πόλεμος ήταν το θέμα που προτιμούσαν πολλοί συνθέτες, παρόλο που υπήρχε αφθονία άλλων θεματικών που μπορούσαν να αγγίξουν, όπως η νεότητα, η επιστήμη, η εργατική τάξη και ο φυσικός πολιτισμός. Κανένα από αυτά, όμως, δεν είχε την ασφάλεια του Εμφυλίου (Mikkonen 2007, 259).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1930, οι κριτικοί βλέποντας την εξέλιξη του είδους της όπερας, σχολίασαν πως στη σοβιετική όπερα έλειπαν τα χαρακτηριστικά που εγγυούνταν την αίσθηση ενότητας και ολοκλήρωσης. Ο σοβιετικός κριτικός Α. Σαβερντιάν, τον Ιούνιο του 1938, κατηγόρησε τους συνθέτες πως τεμπέλιαζαν να αναζητήσουν το σωστό ύφος για τις συνθέσεις τους. Τόνισε, επίσης, πως η μουσική των οπερών είχε πολύ απλή δόμηση. Ο Γκ. Κουμπόφ παρατήρησε πως υπήρχε έλλειψη συμφωνικών αναπτύξεων σε πολλές σοβιετικές όπερες και πως τα λιμπρέτα τους είναι ελλιπή (Bullock 2006, 106).

Τα λιμπρέτα δε γράφονταν από έμπειρους σεναριογράφους σε συνεργασία με τον συνθέτη. Αντιθέτως, προερχόντουσαν από ήδη υπάρχουσες λογοτεχνικές πηγές. Αυτό γινόταν και πριν την Επανάσταση, αν και ο τρόπος χρήσης πριν το 1917 και μετά στη δεκαετία του 1930 διαφέρει πολύ (Bullock 2006, 96–99). Πολλές φορές στην

επιθυμία του σοβιετικού κράτους να μοντερνοποιήσει και να σοβιετικοποιήσει προεπαναστατικές όπερες, οι παραγωγοί αλλάζαν το λιμπρέτο της εκάστοτε όπερας, όπως το *Huguenots* του Γκιάκομο Μαγιεμπέρ, μετατρέποντάς το στους *Δεκεμβριστές* (Slonimsky 1950, 244). Ο Έμερσον υποστηρίζει πως αν μια πηγή χρησιμοποιείται από δύο και παραπάνω όπερες, το νόημά της δε μένει το ίδιο· αλλάζει ανάλογα το κοινό και τον συνθέτη, κάτι που δεν ισχύει στη Σταλινική περίοδο (Bullock 2006, 96–99). Ο Σοστακόβιτς έδειξε ενδιαφέρον στη σύνθεση όπερας με σοβιετικό περιεχόμενο, αλλά υποστήριξε πως τα λιμπρέτα που του δόθηκαν ήταν ακραίως παραστατικά και οι ήρωες αναιμικοί και ανίκανοι. Για τον συνθέτη, το λιμπρέτο έπρεπε να φτάνει την τελειότητα της εποχής, να αναφερόταν στη νικηφόρα τάξη και δόμηση του σοσιαλισμού και όχι γενικά στο πενταετές πλάνο (Mikkonen 2007, 115).

Δύο ήταν οι όπερες που ξεχώρισαν για το σοβιετικό τους περιεχόμενο στη Σταλινική περίοδο. Ας αναφερθούμε πρώτα την όπερα του Ιβάν Ντζερζίνσκι. Η πρώτη εκτέλεση της όπερας του Ντζερζίνσκι *Η Ήσυχη Ροή του Δούναβη* (*Quiet Flows the Don*) ήταν στις 22 Οκτωβρίου του 1933 στο Θέατρο του Malyi (Slonimsky 1944, 10). Στις 17 Ιανουαρίου, τρία χρόνια αργότερα, ανέβηκε στο Θέατρο της Μόσχας, το Bolshoi, όπου εκεί βρισκόταν και ο ίδιος ο Στάλιν που ευχαριστημένος από την εκτέλεση το χειροκρότησε⁷ (Bullock 2006, 90). Λίγες μέρες αργότερα δημοσιεύτηκε στην κεντρική σοβιετική εφημερίδα, *Pravda*, άρθρο από τον ίδιο τον Στάλιν, όπου επευφημούσε την όπερα για το σοβιετικό της περιεχόμενο. (Frolona-Walker 2006, 191· Slonimsky 1950, 245). Η *Ήσυχη Ροή του Δούναβη* αποθεώθηκε και από το κοινό. Σύμφωνα με τον Νικόλας Σλονιμίσκι, το ύφος σύνθεσής της συνδυάζει τον ακαδημαϊσμό της ρωσικής μουσικής στην αρχή του αιώνα και τον ερχόμενο μοντερνισμό (Slonimsky 1950, 245).

Το λιμπρέτο της όπερας ήταν βασισμένο στη ομώνυμη νουβέλα του Μιχαήλ Σόλοκοφ· μια νουβέλα που θαυμάστηκε για τον έντονο σοσιαλιστικό ρεαλιστικό της χαρακτήρα (Bullock 2006, 90). Μερικοί συνθέτες έκαναν κριτική στο γεγονός ότι ο ήρωας της όπερας ήταν ένας εργάτης, μιας απλής προσωπικότητα. Αλλά αυτό, πρακτικά, η σοβιετική γραμμή το ζητούσε· ήθελε έναν χαρακτήρα που να είναι κοντά στον εργατικό λαό. Άλλοι θεωρητικοί υποστηρίζουν πως αυτή η κατηγορία μουσικής, η όπερα, πρέπει να ασχολείται με τα προσωπικά λυρικά συναισθήματα και τις σχέσεις, αντί των δημόσιων και πολιτικών διαμαχών. Παρόλα αυτά, οι απαιτήσεις της κυβέρνησης ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες (Abraham 1943, 81). Σύμφωνα με τον Τζέραλντ Άμπραμ, ο Ιβάν Ντζερζίνσκι συνθέτοντας αυτή τη λυρική παραδοσιακή τραγουδιστή όπερα έγινε παράδειγμα προς μίμηση για τη νέα εποχή της ρωσικής όπερας (Abraham 1943, 10).

Η όπερα αυτή ήταν ένα από τα κύρια θέματα που κανείς μπορεί να δει τη συγχώνευση της μουσικολογικής και της μουσικής κριτικής, όπως επίσης τα νέα ιδεολογικά καθήκοντα του είδους της. Ο *Ήσυχος Δούναβης* του Ντζερζίνσκι αν και ήταν μια από τις πιο γνωστές συνθέσεις στη δεκαετία του 1930, δεν έκανε χρήση

⁷ Η ειρωνεία βρίσκεται στο γεγονός ότι, 9 μέρες αργότερα, στο ίδιο θέατρο ο Στάλιν παρακολούθησε την όπερα του Σοστακόβιτς *Η Λαίδη Μάκβεθ από την συνοικία Μτσενσκ* (*Lady Macbeth of the Mtsensk District*) και δεν του άρεσε καθόλου (Bullock 2006, 90).

όλων των μουσικών δυνατοτήτων ενορχηστρωτικά και εκφραστικά, ειδικά σε σύγκριση με την κατακριτέα όπερα του Σοστακόβιτς που ανέβηκε την ίδια περίοδο. Ο *Ήσυχος Δούναβης*, ακόμα, θεωρούταν να έχει ιδιαίτερη αξία, μιας και ήταν το πρώτο μεγάλο έργο του συνθέτη και έδειχνε πως ήταν πολλά υποσχόμενος νέος καλλιτέχνης (Mikkonen 2007, 187). Ο Ντζερζίνσκι αν και δεν ήταν καταξιωμένος μουσικά, έγινε δημοφιλής. Γνώριζε τους χειρισμούς ώστε να γίνει αρεστός από τον κόσμο και κυριότερα από το κόμμα. Λέγοντας πως ο Σόλοκοφ ήταν το συγγραφικό αστέρι του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, συνέθεσε τη συγκεκριμένη όπερα βασισμένη στη νέα νουβέλα του συγγραφέα, αλλά με διαφορετικό τέλος⁸. Έτσι τράβηξε τη θετική προσοχή του Στάλιν, την ίδια περίοδο με τον δημόσιο εξευτελισμό του Σοστακόβιτς (Frolova-Walker 2004, 109).

Ο Ντζερζίνσκι απέκτησε υψηλή αυτοεκτίμηση. Παρόλα αυτά και εκείνος δέχτηκε αρνητικές κριτικές για τη σύνθεσή του. Ο Όσιπ Μπρικ υποστήριζε πως χωρίς τον μέντορά του, ο συνθέτης δε θα είχε δημιουργήσει την όπερα. Ο Κερζέντσεφ παρατήρησε πως στην τελευταία σκηνή της όπερας είδε «μείωση δραματουργικής έντασης και κοινωνικής αξίας» (Frolova-Walker 2006, 193–94). Σε συνάντηση της Ένωσης Συνθετών, ο *Ήσυχος Δούναβης* ανακηρύχθηκε ως το μόνο αποδεκτό μοντέλο Σοβιετικής Όπερας (Frolova-Walker 2006, 194).

Ήταν η ίδια συνάντηση (10/3/1936) που εισήλθε ο όρος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και στο χώρο της μουσικής. Νέοι, δηλαδή, περιορισμοί στους οπερατικούς συνθέτες. Οι νέες όπερες θα έπρεπε να περιέχουν ιδεολογικό κορεσμό, ρεαλισμό, προσβασιμότητα, ιστορική αλήθεια, εθνικά, κλασικά και παραδοσιακά στοιχεία. Απαγορευόταν πλέον δια ροπάλου ο φορμαλισμός και ο τραχύς νατουραλισμός (Frolova-Walker 2006, 194). Τα λιμπρέτα των έργων θα έπρεπε να ήταν παρμένα μόνο από σοσιαλιστικές ρεαλιστικές πηγές (Bullock 2006, 91). Άλλη μία προσθήκη στις απαιτήσεις του σοβιετικού κράτους προς τους συνθέτες ήταν οι αναφορές, άμεσες ή έμμεσες, στον Λένιν ή τον Στάλιν· ένα απαραίτητο εργαλείο για την προώθηση του δόγματος και των ηγετών της. Αλλά και πάλι ο χειρισμός αυτών των προσωπικοτήτων θα έπρεπε να είναι προσεκτικός. Όπως στην περίπτωση του Χρενικόφ και την όπερά του *V Buryu*, όπου ο χαρακτήρας του Λένιν έβγαλε ένα μικρό λόγο για τη δραματοποίηση της σκηνής. Το αποτέλεσμα δεν άρεσε σε κανέναν κυβερνητικό εκπρόσωπο, μιας και κανείς από την Επιτροπή δεν έβρισκε εύλογη την παρουσία του Λένιν στην όπερα. Και αυτό έφερε ως αποτέλεσμα ο συνθέτης να θεωρηθεί ομορτοουνιστής. Δέκα χρόνια αργότερα, ο Βάνο Μουραντέλι, στην όπερα του *Η Μεγάλη Φιλία (Velikaya Druzhiba)*, χρησιμοποίησε το πρόσωπο του Λένιν διαφορετικά: αναφέροντάς τον μέσω ενός ήρωα με λόγια θαυμασμού· αυτή η μέθοδος πέτυχε (Frolova-Walker 2006, 199).

⁸ Το τέλος του *Ήσυχου Δούναβη* ο συνθέτης το ολοκλήρωσε με τον αδερφό του, Λεωνίντ, μιας και το τρίτο βιβλίο της σειράς δεν είχε δημοσιευτεί ακόμη. Ο ήρωας απογοητευμένος από την κοπέλα που αγαπά, επικεντρώνεται στην επανάσταση, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Το αυθεντικό τέλος των βιβλίων είχε έντονο το ερωτικό στοιχείο (Bullock 2006, 102–3).

Η Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων πλέον είχε πολύ περισσότερο έλεγχο στα έργα των συνθετών και ήθελε να ανεβαίνει όπερα σε κάθε σκηνή θεάτρου. Η τακτική της Επιτροπής δεν ήταν εκείνη των απαγορεύσεων, αλλά της προσαρμογής μέχρι να είναι αρεστό το αποτέλεσμα στις σοβιετικές αρχές. Προσλάμβανε, λοιπόν, συνθέτες και άλλους καλλιτέχνες για την εξασφάλιση του λεπτομερούς ελέγχου και οι συμβουλές του κράτους γινόντουσαν πράξη. Οι ακροάσεις και οι αλλαγές στις συνθέσεις των καλλιτεχνών ήταν συνεχείς. Κατά την επόμενη μιάμιση δεκαετία, αυτός ο αέναος έλεγχος έγινε γνωστή ρουτίνα για κάθε σοβιετικό συνθέτη όπερας (Frolova-Walker 2006, 194–95, 197).

Δεν υπήρχε καμιά βεβαιότητα για τη σταθερότητα στην αξία του κάθε καλλιτέχνη. Οι συνθέτες δεχόντουσαν βροχή κριτικών σχολίων από την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, αφότου περνούσαν από υποχρεωτική συχνή ακρόαση τα έργα τους. Ας αναφερθούμε σε μερικά τέτοια παραδείγματα. Η όπερα του Ντμίτρι Καμπαλέφσκι *Colas Breunon*, η οποία συντέθηκε το 1937, μετά από πολλές τροποποιήσεις κατάφερε να μπει στο σοβιετικό ρεπερτόριο· ενώ η όπερά του *V Ogne* δεν τα κατάφερε. Η γνωστή όπερα του Προκόφιεφ *Πόλεμος και Ειρήνη* πέρασε από κόσκινο από την Επιτροπή, με το τελικό αποτέλεσμα τελείως διαφορετικό από το όραμα του συνθέτη (Frolova-Walker 2006, 195).

Ας γυρίσουμε όμως στον Ντζερζίνσκι· έχοντας γίνει ο *Ήσυχος Δούναβης* πρότυπο της σοβιετικής όπερας, ο Στάλιν επιθυμούσε να γραφτεί και δεύτερη όπερα από τον συνθέτη. Η όπερα *Virgin Soil Upturned* συντέθηκε σε λιγότερο από δύο χρόνια (Mikkonen 2007, 236). Η όπερα αυτή ήταν να γραφτεί, όμως, με τη σύμπραξη όχι μόνο του θεάτρου αλλά και της ίδιας της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων ως κολεκτίβα. Αποφασίστηκε πως θα ήταν το κύριο μουσικό θέμα στην 20^η Επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης, οπότε έπρεπε να προσέξουν μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια (Frolova-Walker 2006, 195). Η πρεμιέρα της νέας όπερας του Ντζερζίνσκι στο Bolshoi έγινε στις 23/10/1937, και στο Μαγιό στις 8/11 του ίδιου έτους. Σε αντίθεση με την προηγούμενή του όπερα, ο συνθέτης έμεινε απόλυτα πιστός στο νέο λιμπρέτο του, που πάλι ήταν από έργο του Σόλοκοφ (Bullock 2006, 90). Η όπερα δέχτηκε έντονες κριτικές, ιδιαίτερα από τους Γκοροντίνσκι και Κερζέντσεφ (Frolova-Walker 2006, 196–97). Αν και η όπερα *Virgin Soil Upturned* προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον, με την *Pravda* να εκθειάζει το έργο πριν καν την πρεμιέρα του, ο συνθέτης δεν κατάφερε να επαναλάβει ποτέ ξανά την επιτυχία της πρώτης του σύνθεσης παρόλο που έγραψε 8 όπερες στα επόμενα 24 χρόνια (Mikkonen 2007, 236).

Με τον Ναζισμό να δυναμώνει στα τέλη του 1937, η Σοβιετική Ένωση αντικατέστησε την επαναστατική ιστορία και ιδέες με τις αιματηρές αναβιώσεις του ρωσικού εθνικισμού. Σε αυτό το κλίμα εκείνων των ετών, ο Στάλιν καλλιέργησε προσεκτικά ένα νέο Ρωσικό Εθνικισμό και η όπερα του Γκλίνκα ήταν η κατάλληλη για αυτό το σκοπό. Ανατέθηκε, λοιπόν, στο Θέατρο Bolshoi να δημιουργήσει μια αρμοστή προσαρμογή της πρώτης όπερας του Γκλίνκα *Μία Ζωή για τον Τσάρο* (*A Life for the Tsar* 1836).

Υπήρξαν πέντε αποτυχημένες προσπάθειες αναδιαμόρφωσης της όπερας (Frolona-Walker 2006, 200–201).

Έτσι, η Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων παρήγγειλε από το Θέατρο της Μόσχας να ετοιμάσει, υπό την επιτήρησή της, νέα παραγωγή της όπερας με τίτλο *Ιβάν Σουζάνιν*. Σκηνοθέτης της νέας όπερας ήταν ο Μπόρις Μορντβίνοφ, διευθυντής ορχήστρας ήταν ο Σαμουήλ Σαμοσούντ και το λιμπρέτο ήταν από τον Σεργκέι Γκοροντέτσκι. Το Θέατρο Bolshoi διαφήμιζε την όπερά του ως το αληθινό αυθεντικό Σουζάνιν, λέγοντας πως ήταν πιο κοντά στις προθέσεις του Γκλίνκα από την αυθεντική εκδοχή του 1836. Όπως επίσης ανακοινώθηκε επίσημα, η αυθεντική ιδέα του Γκλίνκα για την όπερα «διαστρεβλώθηκε βάνουσα από τον λιμπρετίστα Μπαρόν Ρόσεν», αν και αποδείξεις για κάτι τέτοιο δεν υπήρχαν. Όλη αυτή η προώθηση έγινε ώστε να έχουν εξασφαλισμένη την προτίμηση του σοβιετικού λαού (Frolona-Walker 2006, 201).

Ο χαρακτήρας του Ιβάν Σουζάνιν στην νέα όπερα σώζει όλη τη Μόσχα, στοιχείο ταιριαστό στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Όπως ήταν φυσικό, όλες οι αλλαγές επηρέασαν αρνητικά την αυθεντική όπερα. Άδεια από τη δραματική της ορμή, η όπερα ήταν πλέον γεμάτη με τον νέο Σταλινικό Πατριωτισμό με συνεχείς αναφορές στη Μητέρα-Πατρίδα, τη Μόσχα και το Κρεμλίνο. Ήταν αυτό το λιμπρέτο που οδήγησε την όπερα προς το σοβιετικό ορατόριο του 1930 με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο του Προκόφιεφ *Alexander Nevsky* (Frolona-Walker 2006, 203).

Για τους αξιωματικούς του κράτους, η μουσική του Γκλίνκα ήταν ο βασικός πυρήνας της όπερας και ο εγγυητής της αυθεντικότητας της νέας έκδοσης του *Ιβάν Σουζάνιν*. Αυτή η πεποίθηση στηριζόταν στο γεγονός πως πρώτα συντέθηκε η μουσική και ύστερα το λιμπρέτο της. Ο λιμπρετίστας της όπερας, Γκοροντίτσκι υποστήριξε πως «έγραψε το λιμπρέτο μαντεύοντας και εκφράζοντας τη μουσική του Γκλίνκα», φέροντας «μια συναισθηματική και στιλιστική ισορροπία ανάμεσα στα λόγια και τη μουσική». Οι δηλώσεις του, όμως, δεν ήταν αληθείς. Ο Κέρζέντσεφ πήρε μέρος στις συζητήσεις για το λιμπρέτο και έπειτα από ένα χρόνο δουλειάς και τέσσερις υποβολές ολοκληρωμένων εκδοχών ολόκληρου του κειμένου έγινε δεκτό το τελικό λιμπρέτο (Frolona-Walker 2006, 203–4).

Αρχικά, η πρεμιέρα έγινε κεκλεισμένων των θυρών, τον Φλεβάρη του 1939, και παρακολουθήθηκε μόνο από μερικούς υψηλούς εκπροσώπους του κράτος με απόντα τον ηγέτη του κόμματος (Frolona-Walker 2006, 203–4). Η όπερα υπέστη και άλλες αλλαγές, αν και ο Στάλιν επέτρεψε τον επίλογό της, παρόλη τη θρησκευτική του νότα (Βολκώφ 1982, 308). Στην γενική πρεμιέρα όλο το κοινό χειροκροτούσε χωρίς σταματημό, λόγω της εμφανούς παρουσίας του Στάλιν. Η δύναμη της όπερας ως προπαγάνδα για τον Στάλιν ξεπέρασε και την ομώνυμη ταινία. Σύμφωνα με την εκτίμηση της Φρόλοβα, μόνο το θέατρο όπερας με την τελετή, την διακόσμηση παλατιού και την ιεραρχική διαρρύθμιση προσέφερε στον Στάλιν επαρκή μεγαλοπρέπεια για την εγγύηση της δημόσιας εμφάνισής του (Frolona-Walker 2006, 207).

Η παραγωγή έλαβε Βραβείο Στάλιν και μέχρι το 1953 η όπερα είχε παίξει σε σημαντικές πόλεις της Ρωσίας όπως και σε άλλες περιοχές της Σοβιετικής Ένωσης. η βαρυσήμαντη επιτυχία της όπερας *Ιβάν Σουζάνιν* επηρέασε τη Σοβιετική Όπερα, αντικαθιστώντας ως μοντέλο την όπερα του Ντζερζίνσκι. Οι συνθέτες τώρα αντιμετώπιζαν συγκρίσεις με τον προεπαναστατικό συνθέτη Γκλίγκα (Frolova-Walker 2006, 207). Οπότε, οι Ρώσοι συνθέτες προσπάθησαν να συνεχίσουν να συνθέτουν όπως ο Γκλίγκα, δηλαδή ως αληθινοί Ρώσοι (Frolova-Walker 1998, 343). Σύμφωνα όμως με τον μουσικολόγο Δανιήλ Ραμπίνοβιτς, όπου αναφερόμενος στην όπερα του Χρενίκοφ *In the Storm*, «η διαφορά δεν είναι μερικές μελωδικές αλλαγές ή άριες. Το θέμα είναι πως στον Γκλίγκα βλέπουμε πλούτο, εδώ φτώχεια, εκεί βλέπουμε ποικιλία, εδώ μονοτονία». Αυτή την άποψη φάνηκε να την ενστερνίζεται και το σοβιετικό κοινό μιας και οι αίθουσες παραστάσεων ήταν σχεδόν έρημες (Frolova-Walker 2006, 207–9).

Η λαμπρή επιτυχία του *Ιβάν Σουζάνιν* έκανε την αποτυχία της Σοβιετικής Όπερας πιο κραυγαλέα. Ο Μιχαήλ Κραπτσένκο, ο νέος επικεφαλής της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων έστειλε αναφορά στον Στάλιν στις 9/1/1940, προσπαθώντας να φέρει έμμεσα τις αποτυχίες στον χώρο της όπερας. Στην επιστολή του ανέφερε, επίσης, τα προβλήματα που δημιουργούσε στο Bolshoi ο Σαμοσούντ, ο οποίος ήθελε νέους και αδύνατους τραγουδιστές, διώχνοντας γνωστά ονόματα του χώρου. Η προτίμηση του Στάλιν στην ρωσική όπερα και οι φιλίες του με διάσημους τραγουδιστές ήταν γνωστή. Ο Σαμοσούντ απολύθηκε μετά το ξέσπασμα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, στα τέλη του 1949 (Frolova-Walker 2006, 207–9).

Ο επίσημος ενθουσιασμός για το πρόγραμμα της Σοβιετικής Όπερας άρχισε να εξασθενεί από το 1930, με αποτέλεσμα ο αριθμός των νέων οπερών να μειωθεί ραγδαία. Μέχρι τη συνάντηση της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων το 1945 η κατάσταση είχε επιδεινωθεί αρκετά ώστε ο Βασίλι Σουρίν να παρουσιάσει θέματα που ήταν φανερά αντίθετα με προηγούμενες πολιτικές. Ο στόχος, λοιπόν, μετά τον Πόλεμο άλλαξε· πλέον προτεραιότητα του μουσικού κόσμου θα ήταν η δημιουργία νέων «σοβιετικών μουσικών κλασικών» με πρότυπο τον 19^ο αιώνα. Η Επιτροπή δεν αναζητούσε πλέον συνθέτες όπως τον Ντζερζίνσκι. Τόνισε επίσης, πως άπειροι συνθέτες προσπαθούσαν να συνθέσουν όπερα, επαναπαυόμενοι στην αρωγή του κράτους και πως δεν είχαν λόγο στο τελικό αποτέλεσμα της δουλειάς τους (Frolova-Walker 2006, 209–10).

Με την επίσημη οπτική να απομακρύνεται από τα ιδανικά της δεκαετίας του 1930, του κολεκτιβοποιημένου θεατρικού εργαστηρίου, η πολιτική πλέον έθετε τον συνθέτη σε πρωταρχικό ρόλο καλλιτεχνικής ευθύνης. Αυτό έγινε, εν μέρει, εξαιτίας της κακής διαχείρισης των αρμοδιοτήτων της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων. Μια πρόταση που τελικά δεν εισακούστηκε ήταν εκείνη του Σοστακόβιτς. Πρότεινε μια όπερα που να μπορεί να παιχτεί ταυτόχρονα σε πολλά θέατρα, με διαφορετικές εκτελέσεις· λογική αντίθετη του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο συνθέτης τόνισε την έλλειψη οικονομικού κινήτρου του καλλιτέχνη, μιας και ο εκάστοτε συνθέτης δικαιούταν από τα έσοδα του έργου του το 25%, με αποτέλεσμα η

πλειοψηφία των συνθετών, συμπεριλαμβανομένου του ιδίου, να στρέφεται προς τη σύνθεση μουσικής για κινηματογραφικές ταινίες (Frolona-Walker 2006, 211).

Συνοψίζοντας, ας αναφερθούμε στα σημεία που προκάλεσαν την αποτυχία του πλάνου του Κομμουνιστικού Κόμματος για Σοβιετική Όπερα:

- Η προώθηση των λιμπρέτων ως τρόπου ρύθμισης του μηνύματος της όπερας έφερε ως αποτέλεσμα τον περιορισμό του περιεχομένου τους (ιστορική θεματολογία)
- Τα μοτίβα φυσικής ομιλίας στις όπερες κατέληξαν να πνίγουν τη μουσική τους
- Η έντονη προώθηση κλασικών προεπαναστατικών συνθετών φάνηκε να έφερε σε καλλιτεχνικό αδιέξοδο τους συνθέτες
- Η ριζοσπαστικοποίηση του θεάτρου της όπερας ως κλειδί ιδεολογικού χώρου το έκανε προσβάσιμο στο μαζικό κοινό, αλλά αφαίρεσε μέρος της θελκτικότητάς του
- Η προσπάθεια για συγκέντρωση της οπερατικής παραγωγής στη Μόσχα, διότι από εκείνη την πόλη γινόταν η διάδοση του πολιτισμού και η ιδεολογία της μάζας ήταν πιο ελεγχόμενος, έφερε σε μαρασμό άλλες περιοχές
- Ο έλεγχος από το κράτος στους συνθέτες ήταν συνεχής, από την σύλληψη μέχρι την εκτέλεση του έργου τους, κι αυτό είχε φυσικές αρνητικές συνέπειες
- Η αβεβαιότητα των μουσικών ήταν συχνό φαινόμενο στην Σταλινική περίοδο· τη μία στιγμή δοξαζόντουσαν και την άλλη στιγμή χλευάζονταν (όπως με τον Σοστακόβιτς, τον Ντζερζίνσκι και τον Μουραντέλι) (Bullock 2006· Frolona-Walker 2006, 212–15).



4. Η καλλιτεχνική πορεία του Ντμίτρι Σοστακόβιτς και του Σεργκέι Προκόφιεφ και οι ρήξεις τους με την Σοβιετική κυβέρνηση.

Όπως ο Σοστακόβιτς, έτσι και ο Προκόφιεφ έγραψε έργα επηρεασμένα από τις απαιτήσεις του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Και οι δύο συνθέτες προσπάθησαν κατά τη διάρκεια της ζωής τους να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες του Κομμουνιστικού Κόμματος και του Ιωσήφ Στάλιν. Δημιούργησαν το δικό τους ύφος κάτω από τις ιδιαίτερες σοβιετικές συνθήκες, με τα έργα τους να ξεχωρίζουν από τα εκατοντάδες μέτρια έργα των συναδέλφων τους (Ivashkin 2014, 434, 437).

4Α i. Ντμίτρι Σοστακόβιτς και η πρώιμη μουσική του.

Η μουσική βιογραφία του Ντμίτρι Σοστακόβιτς είναι ο τέλειος καθρέφτης των αλλαγών πολιτικής στη Σοβιετική μουσική. Ο συνθέτης ήταν προϊόν της Σοβιετικής ζωής, μιας και την περίοδο της Οκτωβριανής Επανάστασης ήταν μόνο 11 ετών (Slonimsky 1950, 241). Γεννήθηκε στις 25 Νοεμβρίου του 1906 στην Αγία Πετρούπολη. Από μικρή ηλικία είχε έφεση στη μουσική. Το 1919 μελέτησε πιάνο στο Κονσερβατόριο της γενέτειράς του με καθηγητή τον Λ. Νικολάεφ και σύνθεση με τον γαμπρό του Ριμσκι-Κόρσακοφ, Μαξιμίλιαν Στάινμπεργκ (Strayer 2014, 59–60). Στα 19 του χρόνια, το 1925, συνέθεσε την πρώτη του συμφωνία για την αποφοίτησή του από το Κονσερβατόριο. Εκεί τον ανακάλυψε το σοβιετικό κράτος (Strayer 2014, 61· Mulcahy 1984, 72). Η σοβιετική κυβέρνηση ήταν γρήγορη στο να παρατηρήσει τον πρώτο αληθινά ταλαντούχο, ολοκληρωτικά σοβιετικό καλλιτέχνη. Αρχικά, λοιπόν, υποστήριξε τον συνθέτη με τις ελπίδες πως θα μπορούσε να γίνει ο μουσικός και καλλιτεχνικός επικεφαλής και εκπρόσωπος.

Για τα επόμενα δύο χρόνια, ο Σοστακόβιτς έγραψε πολλά έργα σε διαφορετικά ύφη. Παράλληλα, ασχολήθηκε με τη μουσική για μπαλέτα και θεατρικές παραστάσεις. Ιδιαίτερη ήταν η συμβολή του στη σύνθεση μουσικής για τις σοβιετικές ταινίες, όπου επιδοκιμάστηκε από τον ηγέτη του κόμματος με βραβεία και χρηματικά ποσά (Βολκώφ 1982, 34–36). Το 1927 η κυβέρνηση ζήτησε από τον καλλιτέχνη να συνθέσει μια συμφωνία για τον εορτασμό της 10^{ης} Επετείου από την Οκτωβριανή Επανάσταση, όπου και συνέθεσε την 2^η Συμφωνία του, *Στον Οκτώβρη* (Strayer 2014, 62). Εκείνο ήταν το έτος που ο Σοστακόβιτς απέκτησε φήμη πέρα από τη Σοβιετική Ένωση, μέσω του διεθνούς πιανιστικού διαγωνισμού *Σοπέν* που συμμετείχε στη Βαρσοβία, κερδίζοντας «τιμητική μνεία» (Hakobian 2012).

Κατά την διάρκεια της χρονιάς εκείνης, και την επόμενη, συνέθεσε και την πρώτη του όπερα, *Η Μύτη*, εμπνευσμένη από την ομώνυμη ιστορία του προεπαναστατικού συγγραφέα Νικολάι Γκόγκολ (Strayer 2014, 63). Από νωρίς στην καριέρα του, ο συνθέτης εξέφρασε την άποψη πως η σάτιρα και το χιούμορ είναι φυσικές μορφές έκφρασης για έναν σοβιετικό συνθέτη (Slonimsky 1950, 241). Γενικά, η σάτιρα ήταν

θεμιτό μέρος των σοβιετικών οπερών. Φυσικά, θεμιτό ήταν μόνο όταν η σάτιρα διακωμωδούσε στοιχεία του παλαιού καθεστώτος. Ο Σοστακόβιτς, του οποίου το σατιρικό ταλέντο ήταν ισχυρό, χρησιμοποίησε τη μέθοδο του γκροτέσκου στην πρώτη του όπερα. Το έργο είχε υπερβολές και περίεργες αρμονίες, ώστε να τονιστεί το χιούμορ του συγγραφέα (Abraham 1943, 19–20). Το λιμπρέτο περιέγραφε την ξαφνική αναποδιά ενός αξιωματικού του στρατού, του οποίου η μύτη μυστηριωδώς εξαφανίζεται σε ένα κουρείο, επιστρέφοντας αργότερα με τη μορφή ενός μικροπρεπή αξιωματικού της κυβέρνησης. Για να γίνει η περιγραφή αυτών των γεγονότων, ο συνθέτης δημιουργεί ιδιαίτερα ορχηστρικά εφέ, λόγω χάρη το συμφωνικό φτέρνισμα. Ο τραγουδιστής που είχε το ρόλο της Μύτης, καθοδηγήθηκε να τραγουδήσει με μπουκωμένα ρουθούνια, ώστε να παράξει τον επιθυμητό ρινικό ήχο. Η Μύτη δέχτηκε μικτές κριτικές στην πρεμιέρα του στο Λένινγκραντ στις 13 Ιανουαρίου του 1930 και σύντομα κατέβηκε από το ρεπερτόριο (Slonimsky 1944, 11).

Η μουσική γλώσσα του Σοστακόβιτς στις πρώιμες του δουλειές είναι η επιτομή του Σοβιετικού Μοντερνισμού, σύμφωνα με τον Νικόλας Σλονιμίσκι. Δεν μπορεί να ειπωθεί όμως πως ο συνθέτης δημιούργησε νέο μουσικό ιδίωμα. Τα στοιχεία του Ρωσικού Μοντερνισμού υπήρξαν πολύ πριν από την Οκτωβριανή Επανάσταση· από τους χρωματισμούς του Σκριάμπριν, ως την ατονάλ μουσική συνθετών όπως του Ρόσλαβετς (Slonimsky 1950, 241).

4A ii. Το σκάνδαλο που τάραξε τον μουσικό κόσμο.

Το 1932, την ίδια στιγμή που η Σοβιετική Κυβέρνηση διάλυσε τις προλεταρίες οργανώσεις, χαλαρώνοντας έτσι ως ένα βαθμό, προσωρινά, τις πιέσεις στους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες, τους δόθηκε νέο δόγμα να ακολουθήσουν: τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό. Σύμφωνα με τον Γκλεμπ Στροβ, «μπορούσαν να κάνουν ό,τι θέλουν, στα όρια όμως του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η μόνη δυσκολία ήταν να οριστεί η έννοια αυτή» (Abraham 1943, 23). Σε αυτήν την παγίδα έπεσε ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί το πρώτο μεγάλο μουσικό σκάνδαλο στη Σοβιετική Ένωση.

Ο συνθέτης ολοκλήρωσε τη δεύτερη όπερά του το 1932. Η αντίδραση του κόσμου και ιδιαίτερα του ηγέτη του Κομμουνιστικού Κόμματος, Ιωσήφ Στάλιν, έμελλε να γίνει καθοριστικό σημείο για τη συνθετική καριέρα, αλλά και την ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη. Η όπερα ονομάστηκε *Η Λαίδη Μάκβεθ της περιοχής Μτσενσκ* (*Ledi Makbet Mtsenskogo Vezda*). Ο Σοστακόβιτς προόριζε αυτή η όπερα να είναι η πρώτη από μία συλλογή τεσσάρων οπερών, όπου περιέγραφαν και απεικόνιζαν τη μοίρα γυναικών σε διαφορετικές περιόδους της ρωσικής ιστορίας. Το λιμπρέτο της συγκεκριμένης όπερας αντλήθηκε από μία ιστορία γραμμένη από τον Ρώσο συγγραφέα Νικόλας Λεσκόφ (Strayer 2014, 63).

Η πρεμιέρα του έργου πραγματοποιήθηκε στο Θέατρο Όπερας Μαγι, στο Λένινγκραντ στις 22 Ιανουαρίου του 1934, και ύστερα από δύο μέρες στο Θέατρο της Μόσχας. Η όπερα συνέχισε τις εκτελέσεις σε διάφορες πόλεις της Δυτικής Ευρώπης

και στην Αμερική το 1935. Οι κριτικές ήταν τόσο καλές, που μόνο στην πόλη του Λένινγκραντ εκτελέστηκε 50 φορές τον πρώτο χρόνο. Η μουσική της *Λαίδη Μάκβεθ* ήταν πολύ διαφορετική από την πρώτη όπερα του Σοστακόβιτς. Ο συνθέτης έδωσε βαρύτητα στη φωνή και ιδιαίτερα στη μελωδικότητα του πρωταγωνιστικού ρόλου. Ο Σοστακόβιτς περιέγραψε τον ρόλο της ορχήστρας στο έργο ως τη «συμφωνική» φύση στην όπερά του. Παρόλα αυτά, η βία, η ωμότητα και ο ερωτισμός στη θεματολογία της όπερας οδήγησαν σε εντάσεις μεταξύ του συνθέτη και των σοβιετικών ιδανικών για την κατάλληλη μουσική (Strayer 2014, 63–64).

Ενώ, λοιπόν η *Λαίδη Μάκβεθ* θεωρήθηκε αρχικά αριστούργημα που αντικατόπτριζε τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, δύο χρόνια αργότερα καταγγέλθηκε ως υπέρτατο παράδειγμα του «σοφιστικέ φορμαλισμού⁹» (Abraham 1943, 25· Bullock 2006, 83). Στις 28 Ιανουαρίου του 1936, έντεκα μέρες μετά την επικρότηση του Στάλιν στον Ντζερζίνσκι και στην όπερά του *Ο Ήσυχος Δούναβης*, δημοσιεύτηκε ένα ανώνυμο άρθρο στην κυβερνητική εφημερίδα *Pravda* με τίτλο *Μπέρδεμα αντί για Μουσική¹⁰*. Μέρος του κειμένου ανέφερε τα εξής: *Οι μουσικοί κριτικοί μας ορκίζονται στο όνομα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Στην όπερα του Σοστακόβιτς, μας σερβιρίστηκε το αηδιαστικότερο είδος του νατουραλισμού. Η ληστρική σύζυγος εμπόρου, έχοντας στην κατοχή της πλούτο και δύναμη μέσω δολοφονίας, παρουσιάζεται ως θύμα του παλιού καθεστώτος ... Η μουσική κρώζει, μουγκρίζει, γρυλίζει και πνίγεται στην προσπάθειά της να παρουσιάσει ερωτικά επεισόδια όσο το δυνατό πιο φυσιολογικά. Η «Αγάπη» πασαλείφεται παντού με τον πιο χυδαίο τρόπο. Το διπλό κρεβάτι του εμπόρου καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής και πάνω του τα λεγόμενα προβλήματα λύνονται ... Η όπερα του Σοστακόβιτς απολαμβάνει μεγάλη επιτυχία στο αστικό κοινό στο εξωτερικό. Είναι λόγω της νευρικότητάς του, του σκούξιμού του, της νευρικής μουσικής που γαργαλάει τα διεφθαρμένα γούστα της μπουρζουαζίας;* (Slonimsky 1950, 140· Brooke 2001, 237· Strayer 2014, 64–65· Mulcahy 1984, 73).

Ο συνθέτης δεν πρόλαβε να συνέλθει από το σοκ της επίθεσης, όταν δημοσιεύτηκε νέο άρθρο στην *Pravda* στις 6 Φεβρουαρίου, με τίτλο *Λάθος Μπαλέτο (Baletnaya Flash)*, το οποίο επιτέθηκε στο μπαλέτο του Σοστακόβιτς *Το Διάφανο Ρυάκι (Svetlyi Ruchej)*. Αυτή τη φορά κακοχαρακτηρίστηκε η επιτόλεια μεταχείριση ενός ιδιαίτερου σοβιετικού θέματος, μιας και το μπαλέτο εξιστορούσε τη ζωή μιας φανταστικής κολεκτίβας-φάρμας (*Kolhoz*). Το δεκαπενθήμερο περιοδικό *Εργάτης και Θέατρο (Rabochii i Teatr)* συνόψισε το ύφος του Σοστακόβιτς ως «παθολογικά νατουραλιστικό, ερωτικό, φορμαλιστικά αηδιαστικό και πρωτόγονα παραστατικό» (Slonimsky 1950, 140· Slonimsky 1944, 7).

Τα παραπάνω δύο άρθρα, που δημοσιεύτηκαν στην *Pravda*, έριξαν βέλη και στους ίδιους τους μουσικοκριτικούς· τους έδωσαν μέρος της ευθύνης για τα λάθη του

⁹ Λίγες βδομάδες πριν βγει το καταδικαστικό άρθρο στην *Pravda*, το περιοδικό *Sovetskoe Iskusstvo* ανέφερε τη *Λαίδη Μάκβεθ* μαζί με τον *Ήσυχο Δούναβη* ως ένα από τα πιο φωτεινά παραδείγματα της Σοβιετικής Όπερας (Mikkonen 2007, 186).

¹⁰ Το πρώτο έργο που καταδικάστηκε στη Σοβιετική Ένωση ήταν η 1^η Συμφωνία του Γαβριήλ Πόποφ, που έκανε πρεμιέρα το 1935 στο Λένινγκραντ. Κατακρίθηκε επειδή αντικατόπτριζε την ιδεολογία των αντι-σοβιετικών τάξεων (Hakobian 2017, 23).

Σοστακόβιτς. Συμπεριφερόμενοι με δουλοπρέπεια προς τους συνθέτες, τους έκαναν να γίνουν αλαζόνες. Τα άρθρα υπονόησαν πως όποιος χαρακτηριζόταν «ιδιοφυία», θα καθαιρούταν από το βάθρο του, για να μπει στη θέση του (Frolova-Walker 2004, 105).

Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν πως πίσω από αυτά τα ανώνυμα άρθρα βρίσκεται ο ίδιος ο Γενικός Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος, μιας και την επόμενη μέρα από την παρουσία του στο θέατρο για την παρακολούθηση της *Λαίδη Μάκβεθ* εμφανίστηκαν τα άρθρα. Επίσης, ο τρόπος γραφής του άρθρου -οι φράσεις και ο κοφτός τρόπος- δείχνουν προς τον Στάλιν (Fox 2015, 4). Ο Λεονίντ Μαξιμένκοφ ανέλυσε το ιστορικό των άρθρων που δημοσιεύτηκαν στην *Pravda* σε βάθος και κατέληξε πως οι ισχυρισμοί πως ο Στάλιν ήταν ο συγγραφέας τους είναι αβάσιμοι. Σύμφωνα με τον συλλογισμό του Μαξιμένκοφ, αν ο Στάλιν παρακολουθώντας την όπερα δεν έμεινε ικανοποιημένος, θα μπορούσε να διατάξει αυτό το άρθρο και ακόμα να συμβάλλει με κάποιες προτάσεις, αλλά ενδείξεις που να προτείνουν κάτι τέτοιο δεν υπάρχουν. Οι πιο πιθανοί υποψήφιοι θα ήταν άτομα κοντά στα υψηλά όργανα του κόμματος, όπως ο Γκοροντίνσκι. Ο Μαξιμένκοφ προτείνει ως συγγραφέα τον Πλάτων Κερζέντσεφ, που ανελίχθηκε στη θέση του υψηλότερου πολιτιστικού αξιωματικού στο κόμμα (Mikkonen 2007, 237–38).

Με τον Σοστακόβιτς στο στόχαστρο επιθέσεων, όλος ο μουσικός κόσμος ταραγμένος προσπάθησε να πάει με την πλευρά της κυβέρνησης. Η Ένωση Συνθετών πήρε μέρος στις συζητήσεις περί σωστής σοβιετικής μουσικής και εξέφρασε την άποψη πως ο Σοστακόβιτς είχε διεφθαρεί από τα έργα των Στραβίνσκι, Μπεργκ, και Χίντεμιθ, όταν τους μελετούσε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 (Brooke 2001, 239). Στη 1 Μαρτίου του 1937 συναντήθηκαν τα μέλη του δημιουργικού τομέα της Ένωσης Συνθετών με επικεφαλής τον Ντιμίτρι Καμπαλέφσκι, ο οποίος παραδέχτηκε πως ο τομέας αυτός δεν λειτουργούσε σωστά. Ακολούθησαν και άλλες συνελεύσεις στη Μόσχα και στο Λένινγκραντ τους επόμενους μήνες. Σε πολλές περιπτώσεις ο κατηγορούμενος συνθέτης υποστηρίχτηκε από συναδέλφους του (Mikkonen 2007, 240–41· Tompkins 2013, 19), αν και φυσικά υπήρξε απροθυμία από τους συνθέτες στη σύνθεση νέων οπερών (Zuk 2012, 84). Οι απόψεις που ακούστηκαν από συγγραφείς ήταν κάπως διαφορετικές· υποστήριζαν πως η ρωσική και δυτική κλασική μουσική ήταν λαμπρές, τονίζοντας πως συνθέτες όπως ο Μπαχ, ο Γκλουκ, ο Χέντελ, ο Χάιντεν και ο Μπετόβεν έγραφαν για τους ανθρώπους (Fairclough 2012, 85). Ακόμα και οι δυτικοί μουσικοκριτικοί άλλαξαν στάση απέναντι στον συνθέτη και ξεκίνησαν να τον κακολογούνε (Hakobian 2012· Fairclough 2007, 266).

Ο συγγραφέας Στάνλει Κρεμπς πιστεύει πως υπήρξε μια κρίσιμη αλλαγή στη σχέση συνθετών και κυβέρνησης κατά τη χρονιά του 1936. Η νέα καμπάνια τόνιζε πως τέχνες και πολιτική ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα. Η κοινωνία οδηγούταν προς τον ολοκληρωτισμό. Για τις τέχνες αυτό σήμαινε πως οι απόψεις του Κομμουνιστικού Κόμματος είχαν μεγαλύτερη βαρύτητα από την καλλιτεχνική αξία. Το 1936, αυτή η τάση εισχώρησε στον κόσμο της μουσικής. Αυτό φάνηκε στο γεγονός ότι στην πρεμιέρα του *Ήσυχου Δούναβη* ήρθαν ως αντιπρόσωποι του κράτους ο Στάλιν και ο

Μολότοφ, όπου και επευφήμησαν τους συντελεστές και το ίδιο το έργο. Άλλο ένα στοιχείο είναι η κατακραυγή μέσω της *Pravda* στην όπερα της *Λαίδη Μάκβεθ* (Mikkonen 2007, 236–37).

Πολλές μελέτες υποστηρίζουν πως αυτή η επίθεση ήρθε σε όλους ως ξαφνικό νέο, αλλά αυτό, σύμφωνα με τον Μικόνεν, δεν ήταν τελείως αληθές. Η όπερα αυτή είχε μελετηθεί από κοντά και κριθεί ακόμα, διότι το θέμα της ήταν ηθικά και κοινωνικά ύποπτο (Mikkonen 2007, 186.). Η όπερα του Σοστακόβιτς δεν υποστήριζε το σοσιαλιστικό περιεχόμενο, όπως ζητούσαν οι αρχές και ο ίδιος ο Στάλιν. Η παρουσίαση αυτής της όπερας δεν ήταν ένα φυσιολογικό παράδειγμα της αισθητικής και του ύφους των σοβιετικών συνθετών, δεν αντιπροσώπευε αυτό που προσπαθούσαν να δημιουργήσουν. Παρόλα αυτά, η όπερα εξυπηρέτησε ως παράδειγμα των επιβεβλημένων ορίων από τις σοβιετικές αρχές για τους συναδέλφους του Σοστακόβιτς (Harris and Murray 2006, 74).

Είναι γεγονός πως η μόνη άμεση αλλαγή, που ακολούθησε τα άρθρα και τις συζητήσεις έπειτα, ήταν η ενίσχυση του κύρους της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων. Αυτό υποδηλώνει ότι ο αυθεντικός σκοπός δεν ήταν η επίθεση στον συνθέτη. Δείχνει πιο πιθανό ο Κερζέντσεφ και η Επιτροπή να χρησιμοποίησαν την κατάσταση ως μία μοναδική περίπτωση που θα βοηθούσε την επανεδραίωση της θέσης τους εις βάρος άλλων οργανισμών. Ο συνθέτης δεν μπήκε φυλακή, παρόλο που πολλοί συγγραφείς και προσωπικότητες του θεάτρου σε παρόμοιες καταστάσεις εκδιώχθηκαν. Του επιτράπηκε, μάλιστα, να συνεχίσει να συνθέτει, να εκδίδει τα έργα του και να παραμείνει μέλος της Ένωσης Συνθετών. Η φασαρία γύρω από το όνομά του έσβησε μέσα στα επόμενα δύο χρόνια. Ο στόχος, όπως είναι πλέον ξεκάθαρο, ήταν το καλλιτεχνικό μέτωπο γενικά και όχι ο συγκεκριμένος συνθέτης και η μουσική (Mikkonen 2007, 239–40). Το άρθρο της *Pravda*, *Μπέρδεμα αντί για Μουσική*, μας δείχνει την πρώτη μέθοδο που χρησιμοποίησε η σοβιετική πολιτική συσκευή ώστε να επηρεάσει τους μουσικούς πολιτισμούς των πολιτών της· τον φόβο (Fox 2015, 5).

Ας γυρίσουμε στον Σοστακόβιτς· ο συνθέτης διάβασε τα παραπάνω άρθρα και η ζωή του άλλαξε, μιας και πλέον χαρακτηριζόταν ως «εχθρός των ανθρώπων» (Fox 2015, 5). Θέλησε να έρθει σε επαφή με τους υψηλόβαθμους του Κόμματος. Ο Στάλιν και ο Μολότοφ όμως αρνήθηκαν. Στη θέση τους συναντήθηκε με τον Κερζέντσεφ στις 7 Φεβρουαρίου και έπειτα με τον φίλο του, στρατιωτικό και μουσικόφιλο Μιχαήλ Τουχατσέφσκι, ο οποίος και έστειλε προσωπική επιστολή στον Στάλιν. Ο Κερζέντσεφ, προφανώς, μετέφερε τη συζήτησή του με τον συνθέτη στους ανώτερους του. Ο Σοστακόβιτς, γνωρίζοντάς το, του είπε ότι ήθελαν να ακούσουν οι αξιωματικοί του κόμματος· ότι κατάλαβε το μήνυμα των άρθρων και ότι θα αποδείκνυε την ιδεολογική του βελτίωση μέσω νέας όπερας ή μπαλέτου, πράγμα που ποτέ δεν έκανε. Επίσης, τον ρώτησε αν θα ήταν καλό να γράψει δημόσια απολογία για τα φορμαλιστικά λάθη του. Ο Κερζέντσεφ τον παρότρυνε να μην ακούει κριτικούς, όπως τον Σολερίνσκι, οι οποίοι ενθάρρυναν τα κακά στοιχεία της δουλειάς του, δηλαδή τις επιρροές των δυτικών εξπρεσιονιστών. Τον συμβούλεψε επίσης να αναζητήσει έμπνευση για τις συνθέσεις του στη Σοβιετική παράδοση, και να ακολουθήσει το παράδειγμα του

Ρίμσκι-Κόρσακοφ: να ταξιδέψει στα χωριά της Σοβιετικής Ένωσης, ώστε να ηχογραφήσει παραδοσιακά τραγούδια. Τέλος, πρότεινε στον συνθέτη να στέλνει εκ των προτέρων τις όπερές του στην επιτροπή και να πειραματιστεί στις συνθέσεις του, με μέρη των έργων του να εκτελούνται σε κοινό εργατών. Όλες αυτές τις συμβουλές ο Σοστακόβιτς δεν τις πραγματοποίησε ποτέ. Ο συνθέτης ζήτησε από τον Κερζέντσεφ να κανονίσει μια συνάντηση μεταξύ των συνθετών και του Στάλιν, όπως είχε κάνει τον Οκτώβρη του 1932 με τους συγγραφείς. Η συνάντηση δεν έγινε ποτέ και ο Κερζέντσεφ συνέχισε να λειτουργεί ως μεσάζων μεταξύ της ηγεσίας του κόμματος και της μουσικής για σχεδόν δύο χρόνια ακόμα (Brooke 2002, 406· Mikkonen 2007, 238).

Ο Σοστακόβιτς ήρθε αντιμέτωπος με την ορμητική δύναμη της δυσaréσκειας του Στάλιν, κατά τη διάρκεια των εξολοθρεύσεων της δεκαετίας του 1930. Εθνικά εξέχοντες προσωπικότητες κοντά στον συνθέτη, όπως ο διοικητής Μιχαήλ Τουχατσέφσκι και ο θρυλικός σκηνοθέτης Βσεβόλοντ Μέγιερχολντ, στοχοποιήθηκαν για μη-υπάρχοντα εγκλήματα και εκτελέστηκαν. Μιλούνια, ακόμη, χαθήκαν δίχως αιτία. Ο ίδιος ο Σοστακόβιτς παρά λίγο γλίτωσε τη ζωή του, ύστερα από την εντολή του ηγέτη του Κομμουνιστικού Κόμματος για δημόσιο εξευτελισμό εναντίον της επιτυχήμενης όπεράς του *Λαίδη Μάκβεθ* (Karlinsky 2018, 399).

Ο Ντιμίτρι Σοστακόβιτς σε δημόσια δήλωσή του παραδέχτηκε την εγγυρότητα της κριτικής της *Pravda* και συνέχισε να συνθέτει, αφήνοντας τον χώρο της όπερας και του μπαλέτου για χάρη της συμφωνικής μουσικής (Slonimsky 1944, 7). Αξιοσημείωτο είναι πως η δεύτερη και τελευταία όπερα του συνθέτη ανέβηκε ξανά στη σκήνη μετά από 26 χρόνια, στις 26 Δεκεμβρίου του 1962, μετονομασμένη σε *Katerina Ismailova* (Schwarz 1965, 266).

4A iii. Ο Σοστακόβιτς ύστερα από το σκάνδαλο.

Από ό,τι φάνηκε ο συνθέτης δεν ήταν σίγουρος για τον εαυτό του, μιας και απέσυρε την 4^η Συμφωνία του από την εκτέλεσή της από τη Φιλαρμονική του Λένινγκραντ. Αν και δούλευε τη συμφωνία από το 1935, σταμάτησε τη διαδικασία στη 10^η της πρόβα το φθινόπωρο του 1936. Σύμφωνα με τον κριτικό λογοτεχνίας και φίλο του Σοστακόβιτς Ισαάκ Γκλίκμαν, η συμφωνία δεν εκτελέστηκε λόγω αμφιβολιών του κόμματος. Οι αξιωματικοί ήθελαν, όμως, να φαίνεται στο κοινό πως η απόφαση ήταν εθελοντική από τον ίδιο τον συνθέτη. Η πίεση των τοπικών αξιωματικών φάνηκε στη μικρή ανακοίνωση στο περιοδικό *Sovetskoe Iskusstvo* στις 11 Δεκεμβρίου εκείνης της χρονιάς. Η εκτίμηση της μουσικολόγου Λουντμίλα Μίκεβα ήταν πως οι υπεύθυνοι έδρασαν με αυτόν τον τρόπο για να προστατέψουν τον συνθέτη ή, το πιθανότερο, να προστατέψουν τις θέσεις τους. Η συμφωνία τελικά εκτελέστηκε δημόσια για πρώτη φορά τον Δεκέμβρη του 1961, οκτώ χρόνια μετά το θάνατο του Στάλιν. (Strayer 2014, 65–66· Brooke 2002, 407· Slonimsky 1944, 7).

Η ανάκαμψη του καλλιτέχνη ήρθε με την 5^η Συμφωνία του την επόμενη χρονιά, η οποία και εκτελέστηκε κατά τη διάρκεια του ετήσιου Φεστιβάλ του Οκτώβρη. Το έργο επευφημήθηκε ως μεγάλο επίτευγμα, όχι μόνο από τους επαγγελματίες κριτικούς

αλλά και από το άμουσο κοινό. «Δόξα να υπάρχει στο λαό μας, ο οποίος παράγει τέτοια ταλέντα όπως τον Σοστακόβιτς!» αναφώνησε ο Αλεξέι Τολστόι στις σελίδες της εφημερίδας *Izvestiya* (Slonimsky 1950, 140· Slonimsky 1944, 7· Hakobian 2017, 241). Ο γνωστός συγγραφέας Μπόρις Παστέρνακ σχολίασε ως εξής: «Σκέψου, έπιασε και τα είπε χύμα και κανείς δεν του έκανε τίποτα για αυτό» (Βολκώφ 2003, 218). Την επιτυχία της 5^{ης} Συμφωνίας, η βιογράφος του συνθέτη, Ελισάβετ Γουίλσον, την αναλύει ως δικαίωση από το Σοβιετικό Κόμμα και σημειώνει πως «οι αρχές ήταν διατεθειμένες να δεχτούν τη Συμφωνία ως προσφορά του Σοστακόβιτς στο ναό του σοσιαλιστικού ρεαλισμού¹¹». Ο συνθέτης παραδέχτηκε στον φίλο του Μπόρις Χαϊκίν, μαέστρο του Θεάτρου της Όπερας του Λένινγκραντ, ότι αναρωτιόταν πώς θα αντιδρούσαν οι κριτικοί αν το έργο του τελείωνε σε ελάσσονα και με χαμηλή δυναμική· κάτι που προφανώς δεν έκανε (Fox 2015, 11–12).

Αξιοσημείωτος είναι ο υποτιτλισμός που επέλεξε ο Σοστακόβιτς για τη σύνθεση του: *Η απάντηση ενός σοβιετικού καλλιτέχνη στην απλή κριτική*¹² (Abraham 1943, 25). Στα απομνημονεύματα του συνθέτη αναφέρει πως έβραζε από δυσαρέσκεια εναντίον της πολιτικής της Σοβιετικής Ένωσης, παρά τη δημόσια συγκατάθεσή του. Η 5^η Συμφωνία δεν ήταν απλά απάντηση στην κριτική, αλλά διαμαρτυρία εναντίον των καθαρισμών του Στάλιν, «ο επιμνημόσυνος ύμνος για όλους όσους πέθαναν, που υπέφεραν», διαμαρτυρία «εναντίον της φρικτής μηχανής εξολόθρευσης» (Mulcahy 1984, 77).

Η συμφωνία ύψωσε τον Σοστακόβιτς αμέσως από τον πάτο της δυσφήμισης και του εξοστρακισμού και τον αποκατάστησε ως ένα αξιοπρόσεκτο σοβιετικό συνθέτη. Το έργο παρουσιάζει ένα πιο ώριμο ύφος του συνθέτη. Η συμφωνία, ως πρακτική στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, διερευνά την πάλη στη ζωή ενός ανθρώπου με την απόλυτη νίκη στο τέλος. Ο Ντάνιελ Χάμπαντ παρατήρησε πως αν και η 5^η Συμφωνία θεωρήθηκε από τους μουσικοκριτικούς εξαιρετικό μοντέλο για τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, δεν περιείχε πολλά στοιχεία των ιδανικών αυτού του δόγματος. Δεν είχε αναφορές στην παραδοσιακή ή εθνική μουσική, όπως επίσης δεν περιείχε ηρωικά θέματα. Παρόλα αυτά, στην προεμιέρα της στο Λένινγκραντ, τον Νοέμβριο του 1937, σηκώθηκε όλο το κοινό χειροκροτώντας, για να δείξει πως συμπάσχει με τις ταλαιπωρίες του συνθέτη¹³ (Brooke 2002, 408). Σύμφωνα με αναφορές και το ημερολόγιο της συζύγου του συνθέτη Γιούρι Σαπορίν, πολλοί ανάμεσά τους επικροτούσαν, λέγοντας «απάντησε και απάντησε καλά» (Strayer 2014, 66).

Παρόλη την επιτυχία του έργου, στο εξωτερικό δεν αγαπήθηκε από τους μουσικοκριτικούς· το βρήκαν «πολύ αδύναμο» και αναρωτιόντουσαν αν αυτό είναι

¹¹ Με τη λέξη ναό υποδεικνύει τη μουσική θυσία από τη μεριά του συνθέτη για τη γραφή της συμφωνίας.

¹² Υπάρχει αμφιβολία για το αν ο συνθέτης χρησιμοποίησε όντως την έκφραση *απλά κριτική*, αλλά αυτή η φράση εμφανίζεται σε πολλές δυτικές αναφορές (Strayer 2014, 66).

¹³ Αυτό έβαλε σε υποψίες την Καλλιτεχνική Επιτροπή για την επιτυχία της συμφωνίας. Σύμφωνα με τον μαέστρο Αλεξάντρ Γκάουκ, ο Σατίλοφ, επικεφαλής του Μουσικού Τμήματος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, προσπάθησε να στρέψει τον Κερζέντσεφ κατά του έργου, παρουσιάζοντάς το ως μικρή επιτυχία, σκεπτόμενος πως οι φίλοι του συνθέτη ταξίδεψαν στο Λένινγκραντ ειδικά για τη συναυλία (Brooke 2002, 409).

το σοβιετικό ύφος. Λόγω των ταραγμένων χρόνων, πολλά από τα αρνητικά σχόλια των κριτικών ήταν προκατειλημένα πολιτικά. Μόνο μετά το θάνατο του Στάλιν η κριτική από το εξωτερικό, ιδιαίτερα από τη Μεγάλη Βρετανία, έγινε πια αντικειμενική (Fairclough 2007, 267, 270–73).

4A iv. Ο Σοστακόβιτς και ο 2^ο Παγκόσμιος Πόλεμος.

Με την αρχή της νέας δεκαετίας ο πόλεμος είχε ξεκινήσει και τα σκληρά μέτρα του κράτους απέναντι στους καλλιτέχνες χαλάρωσαν. Πολλοί ήταν εκείνοι που ήθελαν να προσφέρουν τη βοήθειά τους όπως μπορούσαν. Όταν ο Σοστακόβιτς και άλλοι νέοι συνθέτες θέλησαν να καταταγούν ως στρατιώτες στον πόλεμο, απορρίφθηκαν, μιας και ο ρόλος τους ήταν η ανύψωση του ηθικού του έθνους με τις δημιουργικές τους ικανότητες (Slonimsky 1950, 250).

Ύστερα από μια αδιάφορη αποδοχή της 6^{ης} Συμφωνίας, ο Σοστακόβιτς συνέθεσε κατά τη διάρκεια του πολέμου την 7^η του Συμφωνία, που συχνά αποκαλείται *Λένινγκραντ Συμφωνία*¹⁴, γιατί μέρος του συντέθηκε κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της πόλης αυτήν τον Σεπτέμβριο του 1941 (Slonimsky 1950, 240). Εκείνη την περίοδο ο Σοστακόβιτς υπηρέτησε ως πυροσβέστης στο κτίριο του Κονσερβατορίου. Ο συνθέτης έφυγε από το Λένινγκραντ στη 1 Οκτωβρίου εκείνης της χρονιάς, όταν τα γερμανικά στρατεύματα κατέφτασαν εκεί, και πήγε στη μικρή πόλη του Kuibyshev, όπου και ολοκλήρωσε τη συμφωνία. Αυτή εκτελέστηκε για πρώτη φορά στη 1 Μαρτίου του 1942 στο Kuibyshev από την ορχήστρα του Θεάτρου της Μόσχας, Bolshoi (Slonimsky 1944, 8).

Η παρτιτούρα μεταφέρθηκε έπειτα με αεροπλάνο, μέσω της Περσίας, της Δυτικής Αφρικής και της Βραζιλίας στην Αμερική, όπου ήδη διαγωνιζόντουσαν για το ποιος μαέστρος θα την πρωτοπαρουσιάσει στο κοινό. Η 7^η Συμφωνία έκανε μια θριαμβευτική περιοδεία σε όλες τις μεγάλες ορχήστρες των ΗΠΑ (Slonimsky 1944, 8). Ο πάταγος που έκανε στο εξωτερικό η συμφωνία ήταν μεγάλος. Ιδιαίτερα στην Αμερική, οι μαέστροι έστελναν γράμματα στη Σοβιετική Πρεσβεία για να τους επιτραπεί να την παρουσιάσουν. Στη Νέα Υόρκη εκτελέστηκε από τον μαέστρο Αρτούρο Τοσανίνι στο Ράδιο Σίτι 62 φορές (Βολκώφ 1982, 39). Είναι γεγονός πως η μεγάλη επιτυχία της μουσικής του Σοστακόβιτς στη Δύση τη δεκαετία του 1940, ειδικά σε άτομα που δεν ενδιαφέρονταν για τη λόγια μουσική, οφειλόταν στην πολεμική συμμαχία και στον συνακόλουθο άκριτο ενθουσιασμό για οτιδήποτε σοβιετικό, συμπεριλαμβανομένου του Στάλιν (Karlinsky 2018, 399).

Οι δυτικοί σύμμαχοι της Σοβιετικής Ένωσης θεωρούσαν πολύ σημαντικό να εξανθρωπίσουν την εικόνα των Μπολσεβίκων που μόλις πρόσφατα οι λαϊκές εφημερίδες χαρακτήριζαν ως άθεους, αχρείους και βάρβαρους. Η πραγματική προσπάθεια καλλιέργειας των διεθνών σχέσεων, όμως, έγινε με την παρουσίαση του

¹⁴ Αν και η συγκεκριμένη συμφωνία γενικά αναφέρεται ως η *Λένινγκραντ Συμφωνία*, δεν υπάρχει τέτοιος τίτλος στην αυθεντική παρτιτούρα (Slonimsky 1944, 8).

συγκεκριμένου έργου στην Αμερική. Στις 20 Ιουλίου του 1942, στο εξώφυλλο του δημοφιλούς περιοδικού των *Times* ο Ντιμίτρι Σοστακόβιτς πόζαρε με τη στολή πυροσβέστη, με τίτλο *Ο Σοστακόβιτς- πυροσβέστης, ανάμεσα σε βόμβες που σκάνε στο Λένινγκραντ, άκουσε τις συγχορδίες της νίκης*. Ήταν ο πρώτος συνθέτης που φιλοξενούσαν τα *Times* στο εξώφυλλό τους (Βολκώφ 2003, 245–46).

Με την κατάσταση της πόλης να μοιάζει με κόλαση, ο κόσμος πίστευε πως δεν ήταν καιρός για μουσική. Οι τοπικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί είχαν στρέψει την προσοχή τους στα τρέχοντα πολιτικά γεγονότα, καθώς όπως έλεγαν «είχαμε ξεμείνει από εκφωνητές, για ώρες ολόκληρες ακουγόταν μόνο το τικ-τακ του μετρονόμου». Το Ράδιο-Λένινγκραντ συνέθεσε μια συμφωνική ορχήστρα και έδωσε στους μουσικούς πρόσθετο συσίτιο, με ρεπερτόριό της έργα όπως των Μπετόβεν, Τσαϊκόφσκι, Ρίμσκι-Κόρσακοφ. Τον Ιούλιο του 1942 δόθηκε η εντολή από την κυβέρνηση να εκτελέσουν την 7^η Συμφωνία του Σοστακόβιτς ως προπαγανδιστική αποστολή. Να τονιστεί πως υπήρχε μεγάλη πιθανότητα την ώρα της συναυλίας να γίνει εχθρική επίθεση. Η άθλια κατάσταση, σωματικά και ψυχικά, των μουσικών και του μαέστρου ήταν εμφανής, παρόλα αυτά ο Στάλιν είχε βασιστεί σε αυτό το εμπνευσμένο έργο, υπολογίζοντας τη διεθνή καταξίωση. Για τον ηγέτη του Κομμουνιστικού Κόμματος είχε μεγάλη προτεραιότητα η προπαγάνδα, ιδιαίτερα μέσω της μουσικής. Και εκείνη την περίοδο, στις έντονες πολεμικές διαμάχες χρειαζόταν στρατιωτικές συμφωνίες και εμβατήρια, ώστε να τονωθεί το ηθικό των πολιτών και των στρατιωτών της Σοβιετικής Ένωσης (Βολκώφ 2003, 243–45).

Το συγκεκριμένο έργο πιθανόν είναι το πιο σημαντικό μουσικό έργο της Σοβιετικής Ένωσης κατά τη διάρκεια του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Η 7^η Συμφωνία του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς ήταν μια προγραμματική δουλειά που αντιπροσωπεύει όχι μόνο την πόλη του Λένινγκραντ, αλλά και το ελπιδοφόρο τέλος της πολιορκίας. Αν και το ίδιο το έργο είναι σημαντικό μιας και δείχνει την αλλαγή στη ρωσική μουσική, η δημόσια αποδοχή του ήταν ακόμη πιο έντονη. Η σύνθεση αυτή έδωσε στο σοβιετικό λαό κάτι να συσπειρωθεί. Έγινε «γεγονός πολιτικής, κοινωνικής σημασίας και ώθησης της πάλης και νίκης» (Harris and Murray 2006, 75).

Το αρχικό θέμα της συμφωνίας εκφράζει το ηρωικό πνεύμα των πολιτών του Λένινγκραντ. Το δεύτερο θέμα, σκόπιμα φτηνό και ξύλινο, αντιπροσωπεύει τους Ναζί. Στο τέλος του έργου δε μένει τίποτα από τη μελωδία των Ναζί, παρά μόνο μια σιωπηρή τρομπέτα συνοδευόμενη από ένα τύμπανο με πνιγμένο ήχο (Slonimsky 1944, 8). Το έργο είναι τραγικό, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη δείχνει όλη την αδικία και τον πόνο των σοβιετικών ανθρώπων που δε μπορούσαν να θρηνήσουν. Πριν το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο κανείς δεν έπρεπε να δείχνει δημόσια πως κάτι πήγαινε στραβά, παρά τις καθημερινές συλλήψεις και εκτελέσεις. Η ίδια σιωπή απαιτούταν και από τους καλλιτέχνες. Όταν ξεκίνησε ο πόλεμος, όλοι πλέον μπορούσαν να «ανασάνουν», να δείξουν τη θλίψη τους. Το κράτος πίστευε πως στεναχωριούνταν για την εισβολή των Γερμανών, οι πολίτες όμως θρηνούσαν χαμένους συγγενείς και φίλους (Βολκώφ 1982, 39).

Στην εφημερίδα *Novyi Mir*, ο μουσικολόγος και φίλος του Σοστακόβιτς, Λεβ Λεμπεντίνσκι βεβαίωσε πως η 7^η Συμφωνία είχε ήδη σχεδιαστεί πριν από τον πόλεμο. «Εκείνα τα χρόνια το διάσημο μοτίβο που αναπτύσσεται στο πρώτο μέρος ονομαζόταν από τον Σοστακόβιτς *Μοτίβο του Στάλιν, Σταλίνσκαγια*». Αυτή την πληροφορία τη γνώριζαν μόνο στενοί του φίλοι. Αμέσως μετά την έκρηξη του πολέμου το ονόμασε *Αντιχιτλερικό Μοτίβο* και αργότερα το μετονόμασε σε *Μοτίβο του Κακού*. Κάτι ορθό, μιας και το θέμα ήταν πιο ευρύ, ήταν εξίσου αντιχιτλερικό και αντισταλινικό. Στη συνείδηση της παγκόσμιας μουσικής κοινότητας, όμως, μόνο ο πρώτος από αυτούς τους δύο ορισμούς καθιερώθηκε (Βολκώφ 2003, 235). Για τον συνθέτη και την κοινή σοβιετική συνείδηση, η 7^η Συμφωνία ήταν «για το Λένινγκραντ που ο Στάλιν κατέστρεψε και ο Χίτλερ απλώς αποτελείωσε» (Mulcahy 1984, 77).

Η εμφάνιση της 7^{ης} Συμφωνίας του Σοστακόβιτς επέτρεψε μια παρεμβατική μετατόπιση σε συζητήσεις για τον πολιτισμό και τον βαρβαρισμό. Πριν την 7^η Συμφωνία υπήρχαν πολλές συζητήσεις και διαφωνίες για τη σημαντικότητα και την υπεροχή του σοβιετικού πολιτισμού· ιδιαίτερη άποψη ανάμεσά τους ήταν το ότι στηριζόταν στη ρωσική πολιτισμική κληρονομιά. Αλλά το έργο έκανε τη μετάβαση από το ρωσικό στο σοβιετικό. Ήταν το πρώτο ντόπιο παράδειγμα καλλιτεχνικής πραγματοποίησης, αναγνωρισμένη χωρίς αμφιβολία εντός και εκτός της Σοβιετικής Ένωσης. Η σύνθεση αυτή απέδειξε πως η σοβιετική συμφωνική μουσική, και όχι μόνο τα δημοφιλή τραγούδια, μπορούσε να υπηρετήσει και την πολεμική προσπάθεια (Harris and Murray 2006, 86).

Αρκετοί όμως ήταν οι συνάδελφοι του Σοστακόβιτς που κακολόγησαν τη συμφωνία. Ο Αμερικάνος συνθέτης και κριτικός Βίρτζιλ Τόμσον την χαρακτήρισε «κενή και ψεύτικη». Ο Σεργκέι Ραχμάνινοφ που την άκουσε στο ραδιόφωνο, λέγεται πως σχολίασε απλά σκυθρωπά: «εντάξει, πάμε τώρα για τσάι». Ανάλογες φωνές αποδοκιμασίας ακούγονταν όλο πιο συχνά και ηχηρά στη Δύση, μέχρι που κυριάρχησαν ολοκληρωτικά στα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου¹⁵. Μέσα στον πολιτικό και πολιτιστικό πυρετό των ημερών εκείνων, όμως, δεν ασκούσαν καμία επιρροή. Χάρη στην αποτελεσματικότητα της αμερικανικής μηχανής δημοσίων σχέσεων που ένωνε τις προσπάθειές της τότε με το σοβιετικό μηχανισμό προπαγάνδας, η 7^η Συμφωνία είχε γίνει το σύμβολο της συνεργασίας και της πνευματικής ενότητας του ρωσικού και του αμερικανικού λαού στην πάλη του ενάντια στη φασιστική βαρβαρότητα (Βολκώφ 2003, 246–47).

¹⁵ Χαρακτηριστικό είναι το βιβλίο του Τζέραλντ Αμπραάμ με τίτλο *Eight Soviet Composers* (1943). Σε αυτό είναι διάσπαρτα τα μικρά αρνητικά σχόλια προς τους Σοβιετικούς συνθέτες. Όπως, για τον Σοστακόβιτς: «κάπως υπερεκτιμημένος» σελ 13. Για την πρώτη του συμφωνία πως είναι «κάπως στεγνή» σελ 15. Και πως «ακολούθησε την δικιά του πορεία, παρόλο που ήταν φθίνουσα και όχι ιδιαίτερα ξεχωριστή» σελ 18.

4Α ν. Ο Σοστακόβιτς μετά τον πόλεμο.

Το 1943 ο Σοστακόβιτς συνέθεσε την 8^η Συμφωνία, που αν και η κυβέρνηση πίστευε πως θα ήταν χαρμόσυνη, ήταν έργο σκοτεινό και βίαιο και αντί για ικανοποίηση για την έκβαση του πολέμου, έκφραζε το πένθος για τις μεγάλες απώλειες, με αποτέλεσμα την απαγόρευσή της έως το 1960. Ο Σοστακόβιτς περιέγραψε την 8^η Συμφωνία ως ένα ποιήμα δεινών. Δημόσια, την αποκάλεσε «μία προσπάθεια αντικατοπτρισμού της τρομερής τραγωδίας του πολέμου», ενός πολέμου όπου 27 εκατομύρια σοβιετικές ζωές χάθηκαν. Στην *Μαρτυρία* του Σόλομον Βολκώφ ανέπτυξε τις ιδέες του ως εξής: «Νιώθω αιώνιο πόνο για όσους δολοφονήθηκαν από τον Χίτλερ, αλλά δε νιώθω λιγότερο πόνο για αυτούς που δολοφονήθηκαν υπό τις διαταγές του Στάλιν. Υποφέρω για όλους όσους έχουν βασανιστεί, εκτελεστεί ή πεθάνει από την πείνα. Υπήρχαν μιλούνια από αυτούς στην χώρα μας πριν ξεκινήσει ο πόλεμος με τον Χίτλερ. Ο πόλεμος έφερε τόση πολλή λύπη και πολλή νέα καταστροφή, αλλά δεν έχω ξεχάσει τα απαίσιμα προπολεμικά χρόνια. Αυτό είναι το θέμα των συμφωνιών μου, συμπεριλαμβανομένης της 8^{ης} Συμφωνίας¹⁶.

Ο συνθέτης ολοκλήρωσε την 9^η Συμφωνία του το 1945. Όπως και με την προηγούμενή του συμφωνία, ο κόσμος και το κράτος είχαν την πεποίθηση πως εκείνη η συμφωνία θα ήταν αντάξια της 9^{ης} Συμφωνίας του Μπετόβεν· αισιόδοξη και νικηφόρα. Παρόλα αυτά, η συμφωνία δεν είχε τίποτα το θριαμβευτικό, αλλά ήταν γεμάτη πίκρα και σαρκασμό, και η διάρκειά της ήταν μόνο 22 λεπτά. Για τον ηγέτη της Σοβιετικής Ένωσης το έργο αυτό ήταν αντιλαϊκό, επειδή αρνούταν επιδεικτικά να συμμετάσχει στην επίσημα διατεταγμένη εθνική αγαλλίαση (Βολκώφ 2003, 274–76).

Ύστερα από αυτά τα δύο έργα που δεν εντυπωσίασαν την κυβέρνηση, ήρθε ο δεύτερος εξευτελισμός για τον συνθέτη και άλλους διακεκριμένους και δημοφιλείς συνθέτες που θα αναλύσουμε σε επόμενο κεφάλαιο. Στις αρχές του έτους 1948 δημοσιοποιήθηκε νέο διάταγμα, το οποίο κατηγορούσε τον Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, τον Σεργκέι Προκόφιεφ, τον Αράμ Χατσατουριάν και άλλους συνθέτες για χρήση φορμαλισμού και κοσμοπολιτισμού στα έργα τους. Με το διάταγμα ξεκίνησε προπαγάνδα εναντίον της μουσικής αυτών των καλλιτεχνών (Karlinsky 2018, 400). Ο Σοστακόβιτς εκδιώχθηκε από τη θέση καθηγητή του Κονσερβατορίου του Λένινγκραντ, και βρέθηκε για άλλη μια φορά ταλαιπωρημένος ψυχικά και σωματικά.

Τον επόμενο Μάρτιο, ο Στάλιν ανάγκασε τον Σοστακόβιτς να ταξιδέψει ως ο ηγετικός αντιπρόσωπος των Σοβιετικών στο Πολιτιστικό και Επιστημονικό Συνέδριο για την Παγκόσμια Ειρήνη, που έλαβε χώρα στη Νέα Υόρκη. Αν και αρχικά ο συνθέτης απέρριψε την εντολή του ηγέτη του, ύστερα από μια βίαιη τηλεφωνική συνομιλία αναγκάστηκε να υπακούσει. Εκεί συνάντησε τον Ρώσο μετανάστη Βλαδίμηρο Ναμπόκοφ, συγγραφέα και ποιητή κι επίσης γνωστό για την αντικομμουνιστική του στάση. Αξιοπρόσεκτη ήταν η καταφατική απάντησή του όταν ο τελευταίος τον

¹⁶ <https://www.markwigglesworth.com/notes/marks-notes-on-shostakovich-symphony-no-8/>
τελευταία πρόσβαση 26/6/2019.

ρώτησε αν συμφωνεί με την επίθεση που εξαπέλυσε η *Pravda* εναντίον των δυτικών συνθετών Στραβίνσκι, Σένπεργκ και Χίντεμιθ. Έτσι, οι παρευρισκόμενοι στο Συνέδριο θεώρησαν πως ο Σοστακόβιτς δε δρούσε ως ελεύθερος εκπρόσωπος αλλά ως φερέφωνο του Στάλιν. Για τα επόμενα 30 χρόνια υπήρχε αρνητική στάση από τη Δύση, ενάντια στο συνθέτη. Η εμπειρία του από συγκεκριμένο ταξίδι του, σύμφωνα με τον ίδιο, ήταν κακή, μιας και "όλη εκείνη η δημοσιότητα ήταν πλαστή". (Βολκώφ 1982, 40–41· Karlinsky 2018, 400· Βολκώφ 2003, 314).

Ύστερα από τη δεύτερη ταπείνωσή του, την ίδια χρονιά συνέθεσε τη μουσική της ταινίας *Νέος Φύλακας*, που ήταν μεταφορά του πολύ επιτυχημένου μυθιστορήματος του Αλεξάντρ Φαντέγεφ, γραμματέα της Ένωσης Συγγραφέων. Σύντομα ακολούθησε η σύνθεση της τοπικής καντάτας *Τραγούδι των Δασών*, η οποία ήταν το πρώτο έργο που πανηγύριζε το πρόσφατο, για τότε, μεγάλο σχέδιο του Στάλιν, την αναδάσωση μεγάλων περιοχών γης της Σοβιετικής Ένωσης. Ο συνθέτης, πλέον ήταν σε καλό σημείο με τις αρχές (Frolova-Walker 2004, 109). Τα έργα του άρχισαν να επανεμφανίζονται σε προγράμματα κονσέρτων, ενώ ο Σοστακόβιτς έκανε μια πιο ασταθή επανεμφάνιση. Για την καντάτα του αναδασωστικού προγράμματος του Στάλιν έλαβε Βραβείο Στάλιν την ίδια χρονιά που συντέθηκε, το 1949. Λατρεύτηκε για το εμβατήριό του για τον Κόκκινο Στρατό. Παρόλα αυτά, κατηγορήθηκε από την εφημερίδα της *Izvestia* πως παρεκλήθη πάλι το 1951 με το έργο του *24 Πρελούδια και Φούγκες για Πιάνο*. Το 1952 επαινέθηκε για την καντάτα του *Πάνω από την Πατρίδα μας λάμπει ο ήλιος* για το «βαθύ ιδεολογικό περιεχόμενο» που παρουσιάστηκε σε «απλή, καθαρή και κατανοητή φόρμα» (Makanowitzky 1965, 273).

Η επόμενη συμφωνία που συνέθεσε ο Σοστακόβιτς ήταν μετά το θάνατο το Στάλιν, το 1953. Στη 10^η Συμφωνία του, συνόψισε την ιστορική περίοδο του ηγέτη. Το 2^ο μέρος της μάλιστα, ήταν ένα αδυσώπητο και αμείλικτο μουσικό πορτρέτο του. Ο συνθέτης φαίνεται να άρχισε να διεκδικεί την ταυτότητά του ως καλλιτέχνης (Βολκώφ 1982, 44). Με τον Νικήτα Χρουστσόφ ως νέο Γενικό Γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος, η κατάσταση άρχισε σταδιακά να χαλαρώνει, με τον Σοστακόβιτς να γράφει πολλές αιτήσεις αποκατάστασης για τους μουσικούς που είχαν σταλεί στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως.

Τον επόμενο χρόνο από το θάνατο του Στάλιν, ο Σοστακόβιτς έγινε Καλλιτέχνης του Λαού στη Σοβιετική Ένωση. Η 11^η Συμφωνία του, *Χρονιά 1905* πήρε Βραβείο Λένιν το 1958, όπου σταθεροποίησε την πολιτική του επανένταξη. Το 1961 ολοκλήρωσε και την 12^η Συμφωνία του με τίτλο *1917 στη μνήμη του Λένιν*. Με αυτά τα δύο έργα ο Σοστακόβιτς συγχωρέθηκε επίσημα και τιμήθηκε στην Σοβιετική Ένωση, αλλά και στο εξωτερικό ως μοντέλο πιστού κομμουνιστή καλλιτέχνη (Mulcahy 1984, 74,79).

Η σχέση του Σοστακόβιτς με τον Στάλιν έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη ζωή και το έργο του πρώτου, μιας και τον ταπείωνε δημόσια ενώ παράλληλα τον επιβράβευε με τίτλους και τιμές. Παρόλη τη δυσανασχέτηση απέναντι στον συνθέτη για τον τρόπο γραφής του, εκείνος εφάρμοζε τη γραμμή του κόμματος, η οποία ήταν πάντα η εξής: μουσική για τις μάζες. Το περιεχόμενο της γραμμής όμως άλλαζε· εξαρτιώταν από τις

οικονομικές συνθήκες, τις διεθνείς σχέσεις, το προσωπικό γούστο του κάθε προϊσταμένου, όπως και από άλλους παράγοντες. Η μουσική της Σοβιετικής Ένωσης άλλαζε, γιατί άλλαζαν οι πολιτικές της τακτικές (Maknowitzky 1965, 267). Τα σχόλια του Ντμίτρι Σοστακόβιτς για τον Στάλιν δεν είναι θετικά, όπως αποτυπώνονται στο βιβλίο του Σόλομον Βολκώφ *Μαρτυρία*. Ο συνθέτης πίστευε πως ο ηγέτης του Κομμουνιστικού Κόμματος δεν καταλάβαινε τίποτα από μουσική, εκτιμούσε όμως την ευφωνία, λόγω της ιερατικής του εκπαίδευσης. Ήταν γνωστό πως ήταν μεγάλος λάτρης της Χορωδίας του Κόκκινου Στρατού. Σύμφωνα με τον Σοστακόβιτς ο Στάλιν ήθελε απλά, εντυπωσιακά και γρήγορα έργα (Βολκώφ 1982, 32, 307, 339).

Ο Σοστακόβιτς αναγκάστηκε να αλλάξει τη μουσική του γλώσσα, ώστε να γίνει επίσημα αποδεκτός και ταυτόχρονα να μην διακινδυνεύει ο ίδιος. Μέσω της εξερεύνησης της ιεροτελεστικής επανάληψης, ο Σοστακόβιτς είχε τη δυνατότητα να βρει κάποια νέα στοιχεία για τη Σοσιαλιστική Ρεαλιστική του μουσική γλώσσα στη γενετική πηγή των παλιών ρωσικών παραδόσεων, ταιριαστά για τη δική του χρήση (Ivashkin 2014, 436). Απέδειξε πως η ελεγχόμενη μουσική μπορεί να είναι εμπνευσμένη, γιορταστική και καλά δομημένη. Το γεγονός πως τα έργα του εκτελούνται ακόμα σε όλο τον κόσμο ακόμα και σήμερα είναι απόδειξη πως δημιούργησε μουσική όχι μόνο για τις μάζες, αλλά και για τα μεταγενέστερα κοινά (Strayer 2014, 67).

4B. Η περιπετειώδης συνθετική πορεία του Σεργκέι Προκόφιεφ.

Ας δούμε έναν άλλο πολύ δημοφιλή συνθέτη της περιόδου αυτής: τον Σεργκέι Προκόφιεφ. Ο συνθέτης γεννήθηκε στις 23 Απριλίου του 1891 στη Σόντοφσκα της Ουκρανίας, τότε μέρος της Ρωσικής Αυτοκρατορίας, και από πολύ μικρή ηλικία φάνηκε η έφεση που είχε στη μουσική.

Το 1918 ο συνθέτης διάλεξε να αφήσει τη νεοσύστατη Σοβιετική Ένωση, για χάρη της μουσικής του καριέρας. Τα ταξίδια που έκανε σε Ευρώπη και Αμερική ήταν πολλά, αλλά το 1933 αποφάσισε να επιστρέψει πίσω στη Ρωσία, όπου είχε ανακηρυχθεί αληθινό σοβιετικό ταλέντο. Η φυσική προτίμηση του Προκόφιεφ στους σθεναρούς εμβατηριακούς ρυθμούς ταίριαξε στο μοτίβο της σοβιετικής μουσικής ζωής (Slonimsky 1950, 242).

Δυστυχώς όμως, δεν ήταν τόσο ρόδινα τα πράγματα για τον καλλιτέχνη όπως ανέφερε ο Σλονιμίσκι στο άρθρο του. Η κολακεία προς το πρόσωπο του Προκόφιεφ στη δεκαετία του 1920 καταλάγιασε, λόγω της νηφάλιας στάσης του κράτους απέναντί του. Όταν επέστρεψε, ο συνθέτης ήταν προσεκτικός στο να αποφύγει την ταμπέλα του λευκού μετανάστη, που είχε δοθεί στον αριστοκρατικό Ραχμάνινοφ (Frolova-Walker 2004, 105).

Η μουσική που συνέθετε όσο ήταν στο εξωτερικό ήταν αρκετά διαφορετική από αυτά που ζητούταν στη Σοβιετική Ένωση (Abraham 1943, 32). Το 1933 συνέθεσε ένα μεγάλο έργο που πίστευε πως θα κέρδιζε την εύνοια του κράτους, το *Συμφωνικό Τραγούδι*. Η σύνθεση αυτή ήταν τριμερής, με προσωπικούς τίτλους του συνθέτη να είναι «σκοτάδι - πάλη - κατόρθωμα». Με αυτό το έργο προσπάθησε να δείξει τις γνώσεις του στην αφηγηματική τεχνική των σοβιετικών συμφωνικών έργων. Δυστυχώς η τεχνική αυτή ήταν δημοφιλής και αποδεκτή μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και αποτέλεσμα ήταν το *Συμφωνικό Τραγούδι* να μη βρει ανταπόκριση και ενθουσιασμό από το κοινό και την κυβέρνηση. Όταν εκτελέστηκε το έργο, το 1933, δέχτηκε αρνητικές κριτικές από τους μουσικοκριτικούς. Εκείνη την περίοδο, τις αρχές της δεκαετίας του 1930, το συμφωνικό έργο που έκανε θράυση ήταν η 12^η Συμφωνία ή αλλιώς *Collective Farm Symphony* του Νικολάι Μιασκόφσκι, η οποία συντέθηκε το 1931. Το έργο αυτό λίγα χρόνια αργότερα θεωρούταν πρότυπο σοσιαλιστικής ρεαλιστικής συμφωνίας από την Σοβιετική Κυβέρνηση. Αν και στη συμφωνία του Μιασκόφσκι χρησιμοποιήθηκε η ίδια μέθοδος αφηγηματικής τεχνικής με τον Προκόφιεφ, η δομή της ήταν πιο περίπλοκη και η φαινομενικά προς τα πίσω αρμονική παλέτα του έργου είχε παραλειφθεί ως απόδειξη της αληθινής αλλαγής της πολιτικής συνείδησης. Σε αντίθεση με το έργο του Προκόφιεφ, του οποίου η έντονη μοντέρνα παρτιτούρα έκανε την αφηγηματική τεχνική να φαίνεται υποκριτική (Frolova-Walker 2004, 110–11).

Στις 14 Αυγούστου του 1935 το παραπάνω έργο του Προκόφιεφ ανέβηκε στην πόλη της Μόσχας και για ακόμη μια φορά κατακρίθηκε, από τον μουσικοκριτικό Α. Οστρετσώφ: «Δε διαμαχόμαστε το δικαίωμα του Προκόφιεφ να αντικατοπτρίζει το συναισθηματικό κόσμο περιττών ανθρώπων της δύσης, των οποίων η εσωτερική ερήμωση επιβάλλει την αναπόφευκτη σφραγίδα της σαπίλας και σήψης σε όλα γύρω της. Αλλά δε μοιραζόμαστε την ανθρωπιστική συμπάθεια του συνθέτη για αυτούς τους ανθρώπους, συμπάθεια που δίνει στη δουλειά του ένα χαρακτήρα όχι σάτιρας, αλλά μιας οικίας, λυρικής κοινωνίας από συναίσθημα και εμπειρία. Για να αντικατοπτριστεί σωστά η έννοια των περιττών ανθρώπων της σύγχρονης Δύσης, ένας πρέπει να είναι μακριά από αυτούς, την απόσταση δηλαδή του σοβιετικού μάρτυρα που βλέπει την πτώση μιας τάξης που πεθαίνει. Ο συνθέτης ονομάζει το έργο του *τραγούδι*. Λυρισμός νεκροταφείου, αυτή είναι η φάρα των αστών καλλιτεχνών. Τα τραγούδια [για μας] είναι ζωντανά, χαρούμενα και συνδέονται με τους πολίτες, τη μάζα. Το «συμφωνικό ποιήμα» του Προκόφιεφ δεν έχει αυτήν την ποιότητα». Την ίδια χρονία ο Προκόφιεφ έγραψε την πετυχημένη μουσική για την ταινία *Zieutenant Kizhen* (Abraham 1943, 34–35).

Επέστρεψε μόνιμα στη Μόσχα το 1936 γνωρίζοντας ήδη τις αλλαγές της μουσικής σκηνής. Ήταν αγχωμένος για την αποδοχή του κόσμου και του κράτους, λόγω της προηγούμενης αποτυχίας του να αποδείξει την αξία του ως σοβιετικός καλλιτέχνης. Ο Προκόφιεφ χρησιμοποίησε την αφηγηματική τεχνική ακόμη μια φορά στην *Καντάτα για την 20^η Επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης*, η οποία συντέθηκε το 1936. Και πάλι όμως, ενώ ο συνθέτης πίστευε πως τα παλιά μοντέλα συνθέσεων

ευχαριστούσαν τους αξιωματικούς της κυβέρνησης, δεν ίσχυε κάτι τέτοιο. Μια από τις κύριες ελλείψεις του έργου ήταν το ηρωικό στοιχείο, κάτι που ζητούσε το σοβιετικό κράτος από τα μέσα της δεκαετία του 1930. Άλλος ένας λόγος αποτυχίας της καντάτας ήταν οι σίχοι που χρησιμοποίησε ο συνθέτης. Στο προκειμένο έργο, οι σίχοι δώθηκαν από την Επίσημη Επιτροπή Ένωσης Ραδιοφώνου, οι οποίοι ήταν συρραφή από εκατοντάδες ποιήματα, τραγούδια και ιστορίες για την 20^η Επέτειο, με τίτλο *Tvorchestvo Narodov SSSR*. Ευτυχώς για τον Προκόφιεφ, ένας αξιωματικός του κόμματος, ακούγοντας την καντάτα εκ των προτέρων, αποφάσισε να την αφαιρέσει από το μουσικό πρόγραμμα των εκδηλώσεων. Από τότε και στο εξής, ο συνθέτης ήταν πιο προσεκτικός με τις συνθέσεις του (Frolova-Walker 2004, 111· Orlov 2013, 582).

Το 1939 συνέθεσε μια καντάτα για τις εκδηλώσεις της Σοβιετικής Ένωσης για τα εξηκοστά γενέθλια του Στάλιν, με τίτλο *Zdravnitsa* ή αλλιώς *Χαίρε Στάλιν*, με σίχους ενός ποιήματος επιλεγμένο από τον Μιασκόφσκι, με τίτλο *Με όλη μου την καρδιά* από ένα υποτιθέμενο εννενηντάχρονο Καζάκο βάρδο¹⁷. Οι μουσικοκριτικοί αν και διέκριναν τις δυσαρμονίες του έργου, θεώρησαν πως ο συνθέτης έκανε μεγάλη πρόοδο στις μεθόδους της σύνθεσής του (Frolova-Walker 2004, 111–14). Παρόλη την επιτυχία του, η πρωτότυπη παρτιτούρα του έργου χάθηκε, πιθανόν λόγω της έντονης σύνδεσής του με το πρόσωπο του Στάλιν (Orlov 2013, 578). Άξια αναφοράς είναι η μουσική συμβολή του Σεργκέι Προκόφιεφ στην κινηματογραφική ταινία του Σεργκέι Αιζενστάιν *Ιβάν ο Τρομερός* το 1943.

Ανάμεσα στο 1939 και το 1948 ο Σεργκέι Προκόφιεφ συνέθεσε τέσσερις όπερες.

- Η όπερα *Semyon Kotko*, η οποία εκτελέστηκε τις χρονιές 1939-1940. Απέτυχε να τραβήξει κοινό στις εκτελέσεις της και κατέβηκε σύντομα, γιατί θεωρήθηκε απλοϊκή.
- Η κωμική όπερα *Duenna* από την άλλη πήγε αρκετά καλά μιας και εκτελούνταν από το 1940 και για τα επόμενα έξι έτη.
- Η επική όπερα *Πόλεμος και Ειρήνη* είναι από τις πιο γνωστές συνθέσεις του καλλιτέχνη.
- Η *Ιστορία Ενός Αληθινού Άντρα*, όπερα που είχε σοβιετικό περιεχόμενο, δεν κατάφερε να κρατηθεί στη σκηνή παραπάνω από ένα χρόνο (1947-48) (Schwarz 1965, 262). Αυτό στεναχώρησε πολύ τον Προκόφιεφ, τόσο που έστειλε επιστολή στην Ένωση Συνθετών τον Φεβρουάριο του 1948.

Άλλη μία αποτυχημένη προσπάθεια του συνθέτη ήταν το έργο του *Ωδή για το Τέλος του Πολέμου*, το οποίο συντέθηκε το 1945. Σε αυτήν τη σύνθεση, ο συνθέτης παρεξήγησε την απαίτηση του κράτους στο θέμα του «μεγάλου στυλ». Χρησιμοποίησε μεγάλες ορχήστρες, οι οποίες προκάλεσαν κατηγορίες υπερβολής: 8 άρπες, 4 πιάνο και ένα μεγάλο σύνολο κρουστών οργάνων. Το απαιτούμενο μεγάλο στυλ του σοσιαλιστικού ρεαλισμού της δεκαετίας του 1940 ήταν η αποφυγή της

¹⁷ Λέγεται πως οι σίχοι γράφτηκαν στη Μόσχα και πως το πλαστό πρόσωπο του Καζάκου τόνιζε την πολύ-πολιτισμικότητα της Σοβιετικής Ένωσης (Frolova-Walker 2004, 113).

υπερβολής, επιδιώκοντας τον εντυπωσιασμό μέσα στα όρια μιας υγιούς κανονικότητας (Frolova-Walker 2004, 114).

Τρία χρόνια αργότερα ο Προκόφιεφ, μαζί με τον Σοστακόβιτς και άλλους δημοφιλείς συναδέλφους του, κατηγορήθηκε για τάσεις φορμαλισμού στα έργα του. Όπως καταγράφηκε από τον Αλεξάντερ Γουέρθ στη *Μουσική Ταραχή στη Μόσχα*, το 1949, υπήρξαν επαναλαμβανόμενες προειδοποιήσεις από την *Pravda* προς τον συνθέτη, με τη κρίση να κορυφώνεται το 1947 όταν η 6^η Συμφωνία του κατηγορήθηκε ως υπερβολικά φορμαλιστική. Στους επίσημους κύκλους ο Προκόφιεφ ήταν παρίας για πολύ περισσότερο καιρό από ό,τι οι υπόλοιποι συνθέτες, εξαιτίας της επίμονής του προσπάθειας να ολοκληρώσει την όπερα *Η Ιστορία ενός αληθινού άντρα* (Morrison 2009, 315· Montagu-Nathan 1953, 211).

Το 1950 ο Προκόφιεφ συνέθεσε το ρηξικέλευθο ορατόριο *Για την Ειρήνη*, το οποίο είχε πολλά στοιχεία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως ο συνδυασμός του παλιού με το νέο στοιχείο, και η χρήση πολυποίκιλα στοιχείων που μπερδεύονταν όμορφα μεταξύ τους. Επίσης, σημαντικό στοιχείο ήταν το έντονο ύφος του μαζικού τραγουδιού. Τέλος, το ορατόριο είχε πολλές αναφορές στα ρωσικά κλασικά, στοιχείο σημαντικό στο δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (Frolova-Walker 2004, 115–16).

Η μουσικολόγος Μαρίνα Φρόλοβα παρατήρησε πολλά κοινά στοιχεία αυτού του ορατορίου με το *Τραγούδι των Δασών* του Σοστακόβιτς, τα οποία και τα δύο γράφτηκαν μετά τις επιθέσεις του κράτους στους συνθέτες. Ας τα δούμε επιγραμματικά:

- Στοιχείο του παρελθόντος
- Θεματολογία εργατικής πάλης
- Βουκολικό στοιχείο
- Λυρικό μέρος που άγγιζε το προσωπικό γούστο του συνθέτη
- Αναφορά με θαλπωρή προς το πρόσωπο του Στάλιν ως προστάτη
- Και στα δύο έργα συμπεριλαμβάνονται μέρη «ανώτερου είδους»· στο έργο του Προκόφιεφ είναι μία άρια, ενώ στο *Τραγούδι των Δασών* του Σοστακόβιτς υπάρχει ένα αντιστικτικό μέρος
- Τέλος, επαναλαμβανόμενο μοτίβο που αντιπροσωπεύει τον Στάλιν συμπεριλαμβάνεται και στα δύο έργα (Frolova-Walker 2004, 117).

Όπως βλέπουμε, όπως ο Σοστακόβιτς, έτσι και ο Προκόφιεφ πέρασαν αρκετές καλλιτεχνικές περιπέτειες εξαιτίας των απαιτήσεων του κράτους. Μαζί με αυτούς και όλοι οι σοβιετικοί συνθέτες που είχαν έμπνευση αλλά όχι ελευθερία, όπως ο Αράμ Χατσατουριάν, ο Μιχαήλ Μιασκόφσκι, ο Βισσαρίον Σεμπαλίν, ο Αλεξάντερ Μοσόλοφ και άλλοι. Λόγω της φύσης των έργων, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί πόση από τη μουσική τους είναι αληθινά αντιπροσωπευτική των χαρακτήρων τους και πόση τους είχε επιβληθεί από την Σοβιετική Κυβέρνηση.



5. Δημοφιλής μουσική και η επιλογή του Εθνικού Ύμνου.

Σύμφωνα με τον Στάλιν, τον ηγέτη του Κομμουνιστικού Κόμματος, στόχος ήταν να μην υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ της ελίτ τάξης και της μάζας στη σοβιετική κουλτούρα. Αυτό έγινε μέσω της Πολιτιστικής Επανάστασης, και στόχος ήταν μια κοινωνία δίχως τάξεις, στην οποία κλασική και δημοφιλής μουσική θα απευθύνεται προς το ίδιο κοινό (Ivashkin 2014, 438).

Το παραδοσιακό τραγούδι στη δεκαετία του 1930 ονομάστηκε αλλιώς *narodnaia pesnia*, μουσική των ανθρώπων. Αποφασίστηκε πως η μουσική για τις μάζες δεν έπρεπε να είναι παραδοσιακή με την παλιά έννοια, αλλά προοδευτική. Η συλλογή, η χρήση και η διάδοση του παραδοσιακού τραγουδιού αποθαρρυνόταν σθεναρά, μιας και ήταν οπισθοδρομικό στοιχείο του ρωσικού πολιτισμού (Nercessian 2000, 86· Orlov 2013, 589). Η εθνική τέχνη, λοιπόν, θεωρούταν αντιεπαναστατική, αφού ήταν όπως κάθε αρχαία θρησκευτική λατρευτική πρακτική. Έτσι καταστράφηκε κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930 για πάντα, γιατί ήταν ως επί τω πλείστω προφορική. Όσοι λίγοι γνήσιοι λαϊκοί τραγουδιστές απέμειναν έπρεπε να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις του κράτους. Τεράστιος ήταν ο αριθμός του ανώνυμου μουσικού πλήθους και των επαγγελματιών που εξυπηρετούσαν τους σκοπούς των ανώτερων, μέσω των εθνικών οπερών, χοροδραμάτων· είδη δηλαδή με στίχους. Η δομή των έργων ζητούταν να είναι απλή, με κατανοητή πλοκή και λόγια αφοσίωσης. Παράλληλα, η μουσική εκείνη είχε ναι-μεν ρωσικά στοιχεία, αλλά το ύφος της ήταν ευρωπαϊκό, με αρκετούς ψεύτικους συγγραφείς και συνθέτες που απλά υπέγραφαν τα έργα ως δικά τους (Βολκώφ 1982, 340–43).

Τα παλιά ρωσικά τραγούδια των σαλονιών έπεσαν σε δυσμένεια και τη θέση τους πήραν νέες αισθηματικές μπαλάντες. Το νέο λαϊκό ρεύμα ήρθε με τη μορφή των δημοφιλών τραγουδιών των Βλαντιμίρ Ζακάροφ, Ματβέι Μπλάντερ, Ισαάκ Ντουανέφσκι και άλλων. Κανείς από αυτούς τους μουσικούς δεν συνέθεσε συμφωνίες ή όπερες, και προέρχονταν κυρίως από το χώρο της διασκέδασης. Τα τραγούδια τους όμως, κατείχαν την αληθινή απλότητα του ρωσικού λαϊκού που δεν ήταν τόσο εύκολο να βρεθεί στους συμφωνικούς συνθέτες. Ο μόνος συνθέτης που πέτυχε στο χώρο της συμφωνικής μουσικής αλλά και στα μαζικά τραγούδια ήταν ο Λεβ Κνίππερ. (Slonimsky 1944, 17). Ο συγκεκριμένος συνθέτης, όπως και άλλοι σοβιετικοί συνθέτες, ταξίδευε σε όλη την επικράτεια της Σοβιετικής Ένωσης ώστε να συλλέξει υλικό για τη σύνθεση της μουσικής του (Abraham 1943, 52). Το τραγούδι του *Polyushko Pole*, που ήταν προορισμένο για τελικό κοράλ της 4^{ης} Συμφωνίας του, έγινε παγκόσμια επιτυχία (Slonimsky 1944, 17).

Το βασικό είδος στη σοβιετική δημοφιλή μουσική ήταν πάντα το τραγούδι με στοιχεία του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα κλασικών και ρομαντικών συνθετών. Ο προαναφερθής Ισαάκ Ντουανέφσκι, ο οποίος ήταν σημαντικός συνθέτης στον τομέα των κινηματογραφικών ταινιών, πήρε πολλές ιδέες, σε μερικές περιπτώσεις έκανε πιστή αντιγραφή, από τη μουσική των Μπαχ, Βέμπερ και Μάλερ στα τραγούδια του

και στη κινηματογραφική μουσική που συνέθετε. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, όταν υπό τις εντολές του Στάλιν κατασχέθηκαν τα ραδιόφωνα από τους πολίτες, ο Ντουανέφσκι ήταν ένας από τους λίγους προνομιούχους που του επιτράπηκε να κατέχει ένα. Ακούγοντας γερμανικούς κλασικούς μουσικούς σταθμούς, έγραψε αρκετά σοβιετικά μαζικά και πατριωτικά τραγούδια, με χαρακτηριστικά που θύμιζαν πολύ τις συνθέσεις του Βάγκνερ, μουσική που επιδοκίμαζε το χιτλερικό καθεστώς (Ivashkin 2014, 438–40).

Υποκλοπές από, αλλά και ομοιότητες με δυτικά έργα έκαναν αρκετοί σοβιετικοί συνθέτες εκείνη την περίοδο, μιας και αυτό ήταν το ύφος που ζητούσε ο Στάλιν. Τέτοιο έργο είναι το δημοφιλές τραγούδι *Στη Βεράντα σου (Na Krylechke Tvoem)* του Μπόρις Μοκρούσοφ, το οποίο έχει πολλά στοιχεία της πρώτης συμφωνίας του Ραχμάνινοφ. Το επίσημο μαζικό τραγούδι *Πορτία των Κομμουνιστικών Ταξιαρχιών (March Kommunisticheskich Brigad)* του Ανατόλι Νοβίκοφ χρησιμοποιεί την αρχική φράση του *Etudes Symphoniques*, του Σούμαν (Ivashkin 2014, 440). Η ρωσική κυβέρνηση, ως εκτίμηση για τη σύνθεση των δημοφιλών τραγουδιών, έδωσε αρκετά βραβεία στους καλλιτέχνες. Όπως για παράδειγμα στον Ντουανέφσκι απένειμαν το Βραβείο του Τάγματος του Λένιν (Slonimsky 1944, 18).

Τη μεγαλύτερη τιμή δέχτηκε ο Αλεξάντερ Αλεξάντροφ, συνθέτης του Ύμνου των Μπολσεβίκων, που έπειτα έγινε και ο νέος επίσημος Εθνικός Ύμνος της Σοβιετικής Ένωσης στις 15 Μαρτίου του 1944 (Slonimsky 1944, 18). Ας δούμε, όμως, και πώς έγινε η επιλογή του Εθνικού Ύμνου μέσα από τα λόγια κάποιου που έζησε το γεγονός, του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, όπως τα διηγήθηκε στον Σόλομον Βολκώφ στη *Μαρτυρία*.

Κατά τη διάρκεια του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου αποφασίστηκε πως η *Διεθνής* (ο τσαρικός Εθνικός Ύμνος της Ρωσίας) δεν ταίριαζε να είναι σοβιετικός ύμνος, μιας και τα λόγια του θεωρούνταν πλέον ακατάλληλα και η μουσική ήταν γαλλική. Γράφτηκαν, έτσι, από το κράτος, νέοι στίχοι και ζητήθηκε από τους σοβιετικούς συνθέτες να συνθέσουν τον νέο εθνικό ύμνο. Ναι-μεν αυτό δεν ήταν κάτι το εθελοντικό, αλλά εκείνη η ευκαιρία ήταν μοναδική για πολλούς συνθέτες να αναδειχτούν. Κάποιος από τους φίλους του Σοστακόβιτς μάλιστα, έγραψε επτά ύμνους με την ελπίδα πρόκρισης. Έγραψε και ο ίδιος ο Σοστακόβιτς. Ο Στάλιν, όμως, διέταξε τον συνθέτη και τον Αράμ Χατσατουριάν να γράψουν, πέρα από τους δικούς τους ύμνους, μία σύνθεση από κοινού. Για τον Σοστακόβιτς αυτό ήταν ανόητο, αφού οι δύο καλλιτέχνες είχαν διαφορετικό ύφος γραφής, αλλά έπρεπε να υπακούσουν. Ύστερα από μερικές άκαρπες συναντήσεις των συνθετών, αποφάσισαν να συνθέσουν ξεχωριστά και έπειτα να συρράψουν τα καλά σημεία των δύο έργων.

Οι ακροάσεις των υποψηφίων κράτησαν για αρκετό καιρό, τελικά όμως επιλέχτηκαν πέντε έργα: του Αλεξάντερ Αλεξάντροφ, του Γεωργιανού συνθέτη Ιωνά Τουρκίγια, του Χατσατουριάν, του Σοστακόβιτς και εκείνου που γράψαν μαζί. Η παρουσίασή τους έγινε στο Θέατρο Μπολσόι, με το κάθε έργο να εκτελείται τρεις φορές· χωρίς ορχήστρα, με ορχήστρα και χωρίς χορωδία, με ορχήστρα και χορωδία. Η χορωδία που

εκτέλεσε τους ύμνους ήταν εκείνη του Κόκκινου Στρατού και η ορχήστρα ήταν του Μπολσόι.

Στο τέλος της παρουσίασης ο Στάλιν κάλεσε στο θεωρείο τους Χατσατουριάν, Σοστακόβιτς, Αλεξάντρωφ και τον Διευθυντή της Ορχήστρας Αλεξάντερ Μέλιν Πασάγιεφ. Ο ηγέτης του Κομμουνιστικού Κόμματος ήθελε να δείξει στους μουσικούς και τους αξιωματικούς στο χώρο πως γνώριζε καλά το αντικείμενο της ενορχήστρωσης, έτσι ρώτησε τον Αλεξάντρωφ γιατί δεν ήταν καλή η ενορχήστρωσή του¹⁸. Ο συνθέτης φανερά μπερδεμένος και φοβισμένος από την ερώτηση του Στάλιν, έσπευσε να κατηγορήσει τον ενορχηστρωτή του έργου για την ελλιπή δουλειά που έκανε. Ο Σοστακόβιτς, όμως, επενέβη και υποστήριξε τον ενορχηστρωτή για τον εξαιρετικό επαγγελματισμό του και δήλωσε την πεποίθησή του πως ένας συνθέτης δε μπορεί να εμπιστευτεί κανέναν άλλον πέρα από τον εαυτό του για την ενορχήστρωση του έργου και ο Στάλιν συμφώνησε.

Εν τέλει, ο ηγέτης θεώρησε πως ο καλύτερος ύμνος ήταν εκείνος που συνέθεσαν από κοινού ο Σοστακόβιτς και ο Χατσατουριάν, αλλά τους έθεσε πως χρειαζόταν μερικές διορθώσεις. Οι πέντε ώρες που ζήτησε ο Σοστακόβιτς¹⁹, ώστε να λυθούν τα λάθη, φάνηκαν ως πολύ επιπόλαια απάντηση στον Στάλιν, με αποτέλεσμα να επιλέξει τον ύμνο του Αλεξάντρωφ να γίνει ο Εθνικός Ύμνος της Σοβιετικής Ένωσης.

Ο ύμνος που επιλέχτηκε ήταν εγκώμιο στο πρόσωπο του Στάλιν. Ο λαός ύστερα από λίγο σταμάτησε να τραγουδά τα λόγια και μουρμούριζε μονάχα τη μουσική (Βολκώφ 1982, 400–411).



¹⁸ Πολλοί συνθέτες, μαζί τους και ο Αλεξάντρωφ, ανέθεσαν σε άλλον μουσικό την διεκπεραίωση της ενορχήστρωσης των έργων τους.

¹⁹ Αν και σύμφωνα με τον ίδιο χρειαζόταν πέντε λεπτά.

6. Βραβεία Στάλιν

Ιδιωτικά, σύμφωνα με τον Αρτιόμ Σεργκέεφ που έμενε ως ορφανό παιδί στο σπίτι του Ιωσήφ Στάλιν, στον γενικό γραμματέα δεν άρεσαν τα δώρα. Δημοσίως όμως, το να έδινε κανείς δώρο στον ηγέτη του Κομμουνιστικού Κόμματος ήταν σημαντική ιεροτελεστία του καθεστώτος, ήταν μέρος της πολιτιστικής παράδοσης. Η προσφορά δώρου συμβόλιζε ανταλλαγή ανάμεσα στις μάζες και τον ηγέτη, νομιμοποιώντας, έτσι, τη Σοβιετική δύναμη στη διαδικασία. Μουσικά δώρα προς το πρόσωπό του ξεκίνησαν τουλάχιστον από το 1936, όταν πραγματοποιήθηκε διαγωνισμός με τραγούδια προς τιμήν του Στάλιν (Ορίον 2013, 588).

Σύμφωνα με τον συγγραφέα Σόλομον Βολκώφ τα Βραβεία Στάλιν αναγγέλθηκαν στα τέλη του 1939· ήταν εκείνη η χρονιά που ο Στάλιν γινόταν 60 χρονών. Σκοπός των βραβείων ήταν η επιβράβευση όσων είχαν εξαιρετικές επιδόσεις στη φιλολογία, τις τέχνες και τις επιστήμες. Ήταν η πρώτη φορά που διεξαγόταν κάτι τέτοιο, και το κύρος και τα χρήματα ήταν ισχυρά κίνητρα για τους σοβιετικούς καλλιτέχνες. Η εμφάνιση των Βραβείων Στάλιν άλλαξε απότομα τη Σοβιετική καλλιτεχνική ζωή, λόγω της εισαγωγής του στοιχείου του ανταγωνισμού. Για τον καταρτισμό των πρώτων λιστών των έργων δημιουργήθηκε ένα ειδικό όργανο, η *Επιτροπή Βραβείων Στάλιν*. Σύμφωνα με τον Βολκώφ «στον τομέα της φιλολογίας και των τεχνών στην Επιτροπή συμμετείχαν σαράντα μέλη μεταξύ των οποίων και μουσικοί, όπως ο Μιασκόφσκι, ο Σαπόριν και ο Σάμοσουντ» (Βολκώφ 2003, 228).

Όπως ήταν λογικό, η πρώτη λίστα των βραβευθέντων καλλιτεχνών είχε μεγάλη σημασία. Η λίστα θα αντικατόπτριζε την κουλτούρα της Σοβιετικής Ένωσης εκείνης της περιόδου. Μερικοί από εκείνους που έλαβαν το πολυπόθητο βραβείο ήταν ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς με το *Κουιντέτο για Πιάνο*, ο Σεργκέι Άιζενσταϊν για την ταινία του *Αλέξανδρος Νιέφσκι*, ο Μιχαήλ Σολόχοφ για το μυθιστόρημα του *Ο Ήρεμος Δούναβης*, ο Νικολάι Μιασκόφσκι, ο Αράμ Χατσατουριάν και άλλοι, αλλά με εμφανή την απουσία του ονόματος του Σεργκέι Προκόφιεφ (Βολκώφ 2003, 228–29).

Η παράδοση έγινε ένα σημαντικό προπαγανδιστικό εργαλείο που κράτησε τη λατρεία προς το πρόσωπο του Ηγέτη του Λαού. Η διαδικασία αυτή παρείχε δραματικό αντίκτυπο στο ύφος και την αισθητική του σοβιετικού πολιτισμού (Ορίον 2013, 589).

7. Σοβιετικά Φεστιβάλ και Διαγωνισμοί.

Από τη δεκαετία του 1930, το κράτος ήταν ο αποκλειστικός προστάτης των τεχνών· ανέθετε έργα σε καλλιτέχνες -συνήθως μέσω της Ένωσης Συνθετών- και τα αξιολογούσε, τα αγόραζε, ήταν υπεύθυνο για τις διαδικασίες εκτελέσεων, εκθέσεων και δημοσιεύσεών τους. Η πλειοψηφία των μουσικών έργων που παράγονταν από τους σοβιετικούς συνθέτες προορίζονταν για να τιμήσουν πολιτικές επετείους. Σχεδόν κάθε έργο που γράφτηκε στη Σοβιετική Ένωση κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου ήταν το «λάδι της μηχανής του κρατικού τελετουργικού», εμπόρευμα για τα δημόσια ιδρύματα συναυλιών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι συνθέτες να χάσουν την καλλιτεχνική τους ελευθερία και να μετατραπούν σε δημόσιους υπαλλήλους (Frolova-Walker 2004, 104). Κάθε εκδήλωση πολιτισμού αξιολογούταν όχι για την τελειότητά της, αλλά μόνο για την ικανότητά της να είναι χρήσιμη στην κομμουνιστική προπαγάνδα και επομένως στην επίτευξη της επανάστασης του κόσμου. Πιθανώς η μουσική ήταν η πιο πολύτιμη για αυτόν το σκοπό· δεν περιείχε πάντα στίχους, ούτε είχε εικόνες. Έτσι, μπορούσε να επηρεάσει ψυχολογικά χωρίς συνειδητή αντίληψη του αντικειμένου της (Arbatsky 1957, 301).

Το φθινόπωρο του 1937, η Επιτροπή Τέχνης γνωστοποίησε μια λίστα, ονομάζοντας έναν αριθμό ηγετών -νυν και πρώην- κεντρικών μουσικών ινστιτούτων, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι για «επιβλαβή και ανατρεπτική δουλειά». Ως αντιπαράθεση όλων των σαμποτέρ, η Επιτροπή Τέχνης αύξησε τα σοβιετικά μουσικά έργα που εκτελούνται στις συναυλίες και ενθάρρυνε τη συμμετοχή των νέων μουσικών στη σοβιετική μουσική ζωή. Με αυτήν την αφορμή δημιουργήθηκε το δεκαήμερο φεστιβάλ *Dekada* (πληθυντικός: *dekadi*) τον χειμώνα του 1937· ώστε το κράτος να αποδείξει πως η σοβιετική τέχνη της μουσικής ήταν δημοφιλής στο σοβιετικό κοινό (Brooke 2002, 404· Edmunds 2004, 190). Ο Στάλιν, φυσικά, υποστήριξε αυτή τη διαδικασία που πραγματοποιούνταν κάθε χρόνο στη Μόσχα με τις παρουσιάσεις των μουσικών έργων από σοβιετικούς συνθέτες όλης της επικράτειας (Fox 2015, 17)

Στο τέλος κάθε χρονιάς, η Ένωση Συνθετών μελετούσε όλα τα έργα που συντέθηκαν τους προηγούμενους δώδεκα μήνες και είχαν το ελάχιστο επίπεδο ικανότητας. Τα έργα εκείνα εκτελούνταν κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ *Dekada*, το οποίο ήταν αφιερωμένο στην Επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης. Ο σκοπός των *dekadi* δεν ήταν ούτε η διασκέδαση, ούτε η εκπαίδευση, αλλά λειτουργούσαν αποτελεσματικά ως ετήσια αναφορά της Ένωσης Συνθετών στο κόμμα, για την πορεία των σοβιετικών συνθετών. Με θρησκευτικούς όρους, όπως το έθεσε η Μαρίνα Φρόλοβα στο άρθρο της, «τα ετήσια φεστιβάλ επέτρεψαν τους ακόλουθους να δωροδοκήσουν τη θεότητα στην οποία πίστευαν, με μια πληθώρα προσφορών». Η ανταπόκριση του κράτους στο φεστιβάλ παραδιδόταν μέσω των μουσικοκριτικών, οι οποίοι ήταν οι μεσολαβητές της επίσημης θέσης του Στάλιν και πιο συχνά του Υπουργού Πολιτισμού ή του Γραμματέα της Ένωσης Συνθετών ή του επιμελητή του περιοδικού της *Sovetskaya*

Muzika. Οι κριτικοί προσπαθούσαν στις κριτικές τους να μη χρησιμοποιούν πολύ φορτισμένες λέξεις, σε περίπτωση παρεξηγήσεων (Frolona-Walker 2004, 104–5).

Η παρουσία των εθνικών μουσικών σχολών άλλων κρατιδίων μέσα στη Σοβιετική Ένωση θεωρούταν πως επικαλούνταν την περηφάνια και τη συνειδητοποίηση των «αποικιακών και ημι-αποικιακών ανθρώπων», όπου «εξαιτίας της αποικιακής πολιτικής των μεγάλων καπιταλιστικών δυνάμεων» έγινε ιδιαίτερα επιρρεάσιμη (Arbatsky 1957, 312). Ας δούμε την περίπτωση του Καζακστάν, όπου τον Φεβρουάριο του 1936 η κυβέρνησή του δέχτηκε το σοβιετικό πλάνο και την αποστολή των καζακικών τεχνών στη Μόσχα, μέσω των φεστιβάλ *Dekadi*. Οι κριτικοί του Καζακστάν δεν υποστήριζαν αυτή την κίνηση: «το φεστιβάλ δεν είναι για καλλιτεχνικούς λόγους ή για να αναδειχτεί η ανάπτυξη των τεχνών, αλλά για να καλυφθούν τα γυμνά πολιτικά συμφέροντα του κράτους και η αγενής σχέση του προς τους καταπιεσμένους πολίτες». Άλλος κριτικός έθεσε πως «τέτοιες παρελάσεις» -τα φεστιβάλ εθνικής τέχνης των σοβιετικών εθνών- πάντα εμφανίζονται να φέρουν το πανό της «ευγνωμοσύνης» στο κόμμα, την κυβέρνηση και τους αρχηγούς της για τη «χαρούμενη ζωή τους». Στα μάτια τους, το φεστιβάλ νομιμοποιούσε τη σοβιετική αυτοκρατορική επιθετικότητα και υποταγή των αποκαλούμενων αυτόνομων περιοχών, αλλά τέτοιοι πολιτικοί όροι σκιαάζουν τις πραγματικές περιπλοκές και πραγματικότητες της κατάστασης (Edmunds 2004, 190).

Η συγγραφέας Ρένα Μοϊσένκο υποστήριξε εκείνη την περίοδο πως «τα *Dekadi* θεωρούνται απαραίτητα για τη δημιουργία αληθινών σοβιετικών πολιτών, ώστε να πλέξουν μαζί την τεράστια έκταση της Ένωσης, γιατί είναι αυτά που φέρνουν στην Ευρωπαϊκή Σοβιετική Ρωσία τη μουσική, τις ιδέες και τα κοστούμια των ανθρώπων από όλες τις γωνιές της Σοβιετικής Ένωσης και δίνουν στο δυτικοποιημένο πληθυσμό μια ευκαιρία να κατανοηθούν άλλες εθνότητες». Από την οπτική των «άλλων εθνοτήτων» της Σοβιετικής Ένωσης, τα φεστιβάλ παρείχαν την ευκαιρία να αποδείξουν πως η εθνική τους κουλτούρα έκφραζε αποτελεσματικά τα διεθνή μηνύματα του σοσιαλισμού (Edmunds 2004, 191).

Η σοβιετική μουσική στη δεκαετία του 1930 φανέρωσε και άλλες χαρακτηριστικές τάσεις του σοσιαλιστικού πολιτισμού. Ήδη, στα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας άρχισαν να οργανώνονται στο Λένινγκραντ ετήσια φεστιβάλ, γνωστά ως *Ολυμπιάδες*, που διαγωνιζόντουσαν ερασιτέχνες (*Samodeiatel*) κάθε ηλικίας για χρηματικά ποσά· η Μόσχα τα συνέχισε ως το 1936. Οι Ολυμπιάδες ήταν μεγάλες διοργανώσεις που πραγματοποιούνταν στην ύπαιθρο, σε τοπικά θέατρα και εργοστάσια, και η συμμετοχή των ομάδων των εκτελεστών ήταν μεγάλη. Οι ερασιτεχνικές δραστηριότητες αυξήθηκαν συμπεριλαμβάνοντας εκατοντάδες χιλιάδες θιάσους τέχνης, χορωδίες, σύνολα, μπάντες και ορχήστρες (Γουαρουστόφσκυ, n.d., 209· Edmunds 2004, 123).

Άξιο σχολιασμού είναι το γεγονός πως υπήρξαν χρονιές όπου το κοινό ζητούσε περισσότερα παραδοσιακά τραγούδια, αγνοώντας το ρεπερτόριο που προτιμούσαν ο Στάλιν και οι αξιωματικοί του. Το προτεινόμενο ρεπερτόριο σχετιζόταν με την

περιοχή, αστική ή επαρχιακή, που διεξαγόταν η εκάστοτε Ολυμπιάδα, όπως επίσης και με τις δυνατότητες των εκτελεστών. Πολλά παραδοσιακά ερασιτεχνικά σύνολα κατάφεραν να αναδειχτούν κατά την περίοδο των φεστιβάλ. Ο Ευγένιος Στομπέλεφ και η παραδοσιακή ορχήστρα του ξεκίνησαν να εκτελούν ήδη πριν από την επανάσταση (1917). Ο Αλεξάντερ Ντορόζκιν και η δική του παραδοσιακή ορχήστρα (*Rubinsk*) ξεκίνησε αργότερα, από το ραδιόφωνο της Μόσχας το καλοκαίρι του 1932· μέχρι τον επόμενο χρόνο έφτασε τα 32 μέλη, εκτελώντας επαναστατικά τραγούδια και έργα από τη κλασική λογοτεχνία. Το πιο πετυχημένο ερασιτεχνικό μουσικό σύνολο, όμως, ήταν η αγροτική εθνογραφική χορωδία των εργατών του *Krasnyi Perekor*, κάτοικοι του δέκατου κτιριακού κοιτώνα στην περιοχή του Πέρεκοπ. Μέσα σε ένα χρόνο η χορωδία μεγάλωσε, από δεκαπέντε σε εξήντα μέλη και τραγουδούσαν στο ραδιόφωνο, στις Ολυμπιάδες και σε κλαμπ εργοστασίων (Edmunds 2004, 127–33).

Για την οργάνωση των δραστηριοτήτων ήταν υπεύθυνοι επαγγελματίες μουσικοί, που ευελπιστούσαν και στόχευαν στη ανάπτυξη της ακρόασης και συμμετοχής στη μουσική σε όλο το σοβιετικό εργατικό λαό. Τα φεστιβάλ ώθησαν τους συνθέτες να δημιουργήσουν καινούργιες φόρμες, άνετα εκτελέσιμες σε εξωτερικούς χώρους (Γυαρουστόφσκυ, n.d., 209–10).

Η αμεροληψία των κριτών για την απονομή βραβείων άλλαζε ανάλογα με την περιοχή που γινόντουσαν οι τοπικές Ολυμπιάδες. Συνήθως, τα βραβεία απονέμονταν στους πιο πετυχημένους εκτελεστές. Αρχικά, τις χρονιές 1934-1939, τα χρηματικά πόσα που ανακοινώνονταν από την διοργάνωση και έπειτα από την εφημερίδα της ήταν τα ίδια που λάμβαναν οι νικητές. Παρόλα αυτά, αρκετοί νικητές ανακάλυψαν πως τα χρηματικά ποσά που ανακοινώνονταν δεν ταίριαζαν πάντοτε με τα χρήματα που λαμβάναν στο τέλος. Πολλές φορές με τη λήξη του φεστιβάλ, οι οργανωτές, οι χορηγοί και οι αρχές σταματούσαν να δίνουν τη δέουσα προσοχή στους ερασιτέχνες καλλιτέχνες και τις ανάγκες τους. Ένα από τα αποτελέσματα ήταν η συχνή έλλειψη πρόσβασης των συμμετεχόντων σε χώρο πρόβας. Εντυπωσιακοί ήταν οι αριθμοί των μελών κάποιων χορωδιών. Στην χορωδία του εργοστασίου του Νόγκιν τα μέλη ξεπερνούσαν τα 600 και η χορωδία του *Krasnyi Perekor* είχε οκτώ θυγατρικές χορωδίες με 1200 μέλη (Edmunds 2004, 136–38, 143).

Τα φεστιβάλ, για το κράτος, πρόσφεραν στο λαό πέρα από διασκέδαση και πολιτιστικές ανάγκες. Οι Ολυμπιάδες εξυπηρετούσαν τα αξιωματικά στελέχη, μιας και οι τοπικές αρχές στόχευαν να παρέχουν πολιτιστικά δρώμενα στις επαρχίες της Ένωσης²⁰. Εκτελούσαν αυτόν το σκοπό λοιπόν με ελάχιστες απαιτήσεις για συνεχή διοικητική υποστήριξη και οργάνωση· κάθε ξεχωριστή Ολυμπιάδα απαιτούσε συγκεκριμένα πλάνα εξόδων, πόρων και χρόνου. Δυστυχώς οι μεγάλες βλέψεις των αξιωματικών δεν επιτεύχθηκαν, μιας και σχεδόν όλοι οι εμπλεκόμενοι στη διοργάνωση ήταν πολίτες, ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικοί. Οι Ολυμπιάδες

²⁰ Παρόλη την υποστήριξη του κράτους στα φεστιβάλ, η Ένωση Συνθετών δε συμμετείχε, αρχικά, ενεργά στη διαδικασία τους (Mikkonen 2007, 247).

ήταν αναμφισβήτητα μία δημοφιλής οργάνωση, αλλά έτεινε συχνά σε χαοτικές καταστάσεις, παρά τις προσπάθειες των τοπικών αρχών να τις ελέγξουν μετά το 1936. Οπότε οι επαρχιακές αρχές ξεκίνησαν να αναπτύσσουν πιο ελεγχόμενες διόδους για τον γιορτασμό του παραδοσιακού πολιτισμού, με τελικό στάδιο να δημιουργηθούν οι μεγάλης κλίμακας Ολυμπιάδες. Αυτή η διαδικασία συμπεριλάμβανε τη δόμηση μιας ειδικής οργάνωσης για εκτελέσεις ονομαζόμενη *Σπίτι για τον παραδοσιακό πολιτισμό, Dom narodnogo tvorchestva*. Το Σπίτι για τον Παραδοσιακό Πολιτισμό εξασφάλιζε πως τα δρώμενα θα μπορούσαν να ελέγχονται κάτω από μία σκεπή (Edmunds 2004, 123, 134, 138, 140).

Οι στόχοι, λοιπόν, του κράτους άλλαξαν στο τέλος της δεκαετίας ώστε να συμπεριληφθούν η εκπαίδευση και η πολιτιστική ανάπτυξη των επιτυχημένων εκτελεστών των Ολυμπιάδων, αυτό όμως επηρέασε πρακτικά μικρό ποσοστό των συμμετεχόντων. Το 1938 η ποιότητα του φεστιβάλ έπεσε, αλλά όχι και η δημοτικότητά του, μιας και φεστιβάλ προεπαναστατικής ρωσικής μουσικής διοργανώθηκε ταυτόχρονα σε 23 πόλεις σε όλη τη Σοβιετική Ένωση (Mikkonen 2007, 247). Την άνοιξη του επόμενου έτους ήταν το τελευταίο τοπικό συμβάν, μιας και οι δραστηριότητες που κυριαρχούσαν σχετίζονταν με τον προκείμενο πιθανό πόλεμο, όπως γυμναστική και διαγωνισμοί σκοποβολής. Οι ερασιτεχνικές μουσικές δραστηριότητες φυσικά δε σταμάτησαν, αλλά οι Ολυμπιάδες προς το παρόν είχαν διακοπεί. Η έκρηξη του παραδοσιακού πολιτισμού και η δημοτικότητα των ερασιτεχνικών Ολυμπιάδων στη Σοβιετική Ένωση εκείνης της δεκαετίας συνέβη λόγω της ιστορικής συγκυρίας της ευκαιρίας και πολιτικής αποδοχής. Πιο πριν δεν δινότουσαν ευκαιρίες στους τοπικούς ερασιτέχνες να παρουσιάσουν παραδοσιακή μουσική σε μεγάλης εμβέλειας δρώμενα (Edmunds 2004, 142–43).

8. Θρησκευτική μουσική

Οι σοβιετικοί αξιωματούχοι οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι για τη διαχείριση πολιτιστικών ζητημάτων δεν προώθησαν αμέσως την έννοια του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού στους υποτελείς πολιτισμούς της Σοβιετικής Ένωσης. Όφειλαν αντ' αυτού να παρέχουν τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά αυτών των πολιτισμών, να ανάγουν, να ενημερώνουν και εν τέλει να μεταμορφώσουν το αισθητικό δόγμα. Ένα ισχυρό εμπόδιο για την κατάρριψη της σοβιετικής παράδοσης ήταν η παρατεταμένη θρησκευτική πίστη του λαού (Orlov 2013, 590). Το ξέσπασμα, όμως, του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου προσέφερε στον λαό και τους συνθέτες ένα μικρό παράθυρο προσωρινής ελευθερίας. Η ρωσική θρησκευτική μουσική πλέον εκτελούνταν, όχι όμως χωρίς λογοκρισία, όπως και η μουσική σύγχρονων συμμαχικών συνθετών. Τα όρια όμως της ανέχειας του κράτους σταμάτησαν το 1948 με την επίθεση της σοβιετικής κυβέρνησης σε δημοφιλείς συνθέτες.

Όπως αναφέραμε και σε προηγούμενη ενότητα το δυτικό κλασικό ρεπερτόριο έπαιξε ρόλο-κλειδί στη σοβιετική μουσική ζωή. Ακόμα όμως και αυτό το είδος έπεσε σε δυσμένεια τα τελευταία χρόνια του καθεστώτος του Στάλιν. Όπως το έθεσε η Κατερίνα Κλαρκ πρόσφατα, «η *Μεγάλη Οικειοποίηση* του πολιτισμού κάτω από τον Στάλιν αγκάλιασε και το παρελθόν και το παρόν» (Fairclough 2012, 68).

Στο δυτικό κλασικό ρεπερτόριο συγκαταλεγόντουσαν και τα δυτικά θρησκευτικά έργα. Αν και με την πρώτη ματιά η παρουσία των *Παθών* του Μπαχ, των κλασικών και ρομαντικών *Ρέκβιεμ* και των αναγεννησιακών μοτέτων στα προγράμματα συναυλιών κατά ολόκληρη την περίοδο 1917-1953 φαίνεται κάτι το τελειώς περιέργο και ξενικό σε μια επιθετική προς την κοσμική μουσική κοινωνία, και στον συνεχή έλεγχο στο περιεχόμενο που επιτρεπόταν, δίνει παρόλα αυτά φως σε βαθύτερα θέματα. Θέματα όπως η σχέση μεταξύ της μουσικής και της κρατικής πολιτικής στο ζήτημα της θρησκείας, όπως επίσης η πολιτική φύση της γλώσσας στην εκτέλεση, οι αλλαγές από ανοιχτές πολιτικές «μοιρασιάς» πολιτισμού με προλεταριακές προσπάθειες περιορισμού πρόσβασης στη μπουρζουαζί κουλτούρα, και τέλος ο «μνημειασμός» της φύσης του Σταλινικού Πολιτισμού και ο ρόλος που έπαιξε το δυτικό ιερό ρεπερτόριο μέσα στο αισθητικό περιεχόμενο (Fairclough 2012, 69).

Το ρωσικό θρησκευτικό ρεπερτόριο απαρτιζόταν αποκλειστικά από χορικά -ποτέ ορχηστρικά- έργα, με αποτέλεσμα να μην είναι τόσο μνημειακά όσο τα δυτικά ορχηστρικά *Ρέκβιεμ* του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Η ρωσική ιερή μουσική αντιμετώπιζόταν πολύ πιο σκληρά από ότι η δυτική²¹. Αν και κατά τη διάρκεια του *Υψηλού Σταλινισμού*

²¹ Η P. Fairclough αναφέρει στο άρθρο της "*Don't Sing It on a Feast Day*": *The Reception and Performance of Western Sacred Music in Soviet Russia, 1917-1953* πως η αναζήτησή της για δημόσια εκτέλεση ρωσικής ιερής μουσικής από το 1928 έως την αρχηγία του Νικήτα Χρούτσεφ ήταν άκαρπη (Fairclough 2012, 69).

(1935-1953), η προσοχή μεταφέρθηκε σε σχεδόν επιθετική προώθηση του ρωσικού εθνικισμού, κάτι που την προηγούμενη δεκαετία αποφευγόταν (Fairclough 2012, 69).

Ενώ ο δυτικός μοντερνισμός σταδιακά εξαφανίστηκε, ο δυτικός κλασικισμός έπαιζε πάντοτε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της εκπαίδευσης για τη νέα σοβιετική μάζα και ήταν παράδειγμα καθαρότητας στους σοβιετικούς συνθέτες. Η συνεχής παρουσία έργων συνθετών όπως Μπετόβεν, Μότσαρτ, Μπαχ και Χέντελ στη Μόσχα και το Λένινγκραντ έκανε το νέο σοβιετικό καθεστώς προστάτη, τουλάχιστον στη θεωρία, του πολιτισμένου κόσμου και τον αληθινό κληρονόμο των αξιών της Αναγέννησης της δημοκρατίας και ισότητας. Η ιερή μουσική ήταν αποδεκτό μέρος μιας φυσιολογικής συναυλίας στη Σοβιετική Ένωση από το 1918 και έπειτα. Το *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ, μάλιστα, είχε εκτελεστεί προς τιμήν των θυμάτων της Επανάστασης στην πρώτη λεγόμενη *Συναυλία του Λαού* στο Πετρογκράντ το 1918. Αυτή ήταν μία από τις ειδοποιούς διαφορές του νέου σοβιετικού καθεστώτος με το τσαρικό (Fairclough 2012, 69–70).

Αν και η ιδιωτική άσκηση της θρησκείας δεν απαγορεύτηκε ποτέ στη Σοβιετική Ένωση, η Εκκλησία είχε δεχτεί μοχθηρή καμπάνια καταδίωξης και λεηλασίας, με τους πιστούς και τους παπάδες να είναι στόχος στο κάθε στάδιο της πολιτικής πορείας. Ο κύριος και πιο διακεκριμένος φύλακας της θρησκευτικής μουσικής και των πρώιμων μουσικών παραδόσεων ήταν η πρώην αυτοκρατορική χορωδία *Capella* στην Αγία Πετρούπολη. Στο επαναστατικό Πετρογκράντ μετονομάστηκε ως *Χορική Ακαδημία του Λαού του Πετρογκράντ* και έδινε συναυλίες με ρεπερτόριο παραδοσιακών και επαναστατικών τραγουδιών στο νέο προλεταριακό κοινό, με εισιτήρια χαμηλού κόστους ή και δωρεάν (Fairclough 2012, 71–72).

Αρχικά, το ρεπερτόριο της χορωδίας *Capella* ήταν κατά βάση ρωσικά τραγούδια του 19^{ου} αιώνα διασκευασμένα από τον Ρίμσκι-Κόρσακοφ και άλλους, όπως επίσης και παλιά ιερά έργα, ρωσικά και δυτικά· αυτό γιατί ακόμα δεν είχε δημιουργηθεί σοβιετικό ρεπερτόριο. Ο πρώτος μαέστρος της, επί σοβιετικού καθεστώτος ήταν ο Μιχαήλ Κλίμοφ, που αρρώστησε το 1935 και απεβίωσε δύο χρόνια αργότερα. Ανάμεσα στις χρονιές 1918-1934 προγραμμάτισε αρκετά δυτικά θρησκευτικά έργα στις συναυλίες της χορωδίας. Έργα όπως το *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ, τη *Missa Solemnis* του Μπετόβεν, το *La Damnation de Faust* του Έκτορα Μπερλιόζ, το *Ρέκβιεμ* του Τζιουζέπε Βέρντι, και τα έργα *Λειτουργία σε Σι Ελάσσονα*, *Κατά Ματθαίον Πάθη*, *Κατά Ιωάννη Πάθη* του Μπαχ και άλλα. Φυσικά ο Κλίμοφ δεν είχε απόλυτη ελευθερία στις επιλογές του, μιας και από τους πρώτους μήνες του 1922 ήταν υποχρεωμένος να καταθέτει τα πλάνα του ρεπερτορίου της χορωδίας στην Επιτροπή Ρεπερτορίου του *Narkompros* για έλεγχο (Fairclough 2012, 72,74).

Ο Γερμανός μαέστρος Χάινζ Ούνγκερ, που εργαζόταν στη Σοβιετική Ένωση στις χρονιές 1924 με 1938, ανακαλεί τη δεκαετία του 1930 όπου οποιαδήποτε εγγύτητα, έστω και των ελάχιστα θρησκευτικών έργων, στις εκκλησιαστικές γιορτινές μέρες ή στους σοβιετικούς εορτασμούς θεωρούταν ριψοκίνδυνη πράξη. Ακόμα και τα κείμενα που είχαν αναφορά στον Θεό αλλά δεν είχαν θρησκευτικό ή βιβλικό περιεχόμενο, έπεφταν στην παγίδα της λογοκρισίας. Ο φόβος της κατηγορίας για

Θρησκευτική προπαγάνδα ήταν γενικός. Επίσης είχε σημασία η γλώσσα των φωνητικών έργων, το ύφος και το μέγεθός τους. Γνωρίζοντας τη σοβιετική παράδοση εκτέλεσης όλων των οπερών στη ρωσική γλώσσα, είναι συνετό να υποθέσουμε πως η ίδια συνθήκη ίσχυε και στη χορική μουσική. Αυτός ήταν πιθανόν ο λόγος που καταργήθηκαν τα *Πάθη* του Μπαχ από το 1940 έως και το 1954, αφού η κατανόηση του θρησκευτικού κειμένου από το κοινό δεν ήταν θεμιτή από το κράτος. Όταν τα έργα τραγουδιόντουσαν στα λατινικά, το θρησκευτικό περιεχόμενο του κειμένου ήταν πολύ λιγότερο φανερό, μιας και ελάχιστοι γνώριζαν τη γλώσσα. Έτσι, χωρίς τη πρόσθεση του περιεχομένου του κειμένου του μουσικού έργου στα προγραμματικά φυλλάδια των συναυλιών, πολλά έργα κατέλειξαν να αναφέρονται ως σοβιετικά «κλασικά». Όπως για παράδειγμα η *Λειτουργία σε Σι Ελάσσονα* του Μπαχ και τα *Ρέκβιεμ* των Μότσαρτ, Μπερλιόζ και Βέρντι, τα οποία κατείχαν προνομιάς θέση στο ρεπερτόριο καθ' όλη τη Σταλινική περίοδο (Fairclough 2012, 75–77).

Με την έλευση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού και τη γενική κατάσταση υστερίας και ιδιωτικού τρόμου, τα μοντέρνα ρεπερτόρια απομακρύνθηκαν τελείως από τις συναυλιακές αίθουσες, όπως και οι επισκέψεις των ξένων συνθετών και μουσικών. Ο νέος εθισμός του λαού ήταν η δημοφιλής σοβιετική κουλτούρα και οι βιρτουόζικες εκτελέσεις των κλασικών ρωσικών, σοβιετικών και κλασικών δυτικών έργων. Στόχος της προώθησής τους ήταν να πεισθεί ο λαός της Σοβιετικής Ένωσης πως η νέα σοβιετική πραγματικότητα ήταν πραγματικά χαρούμενη και καλύτερη από οποιαδήποτε άλλο τρόπο ζωής (Fairclough 2012, 83–84).

Για να δούμε καλύτερα τη μουσική που εκτελούνταν δημόσια στα τέλη της δεκαετίας του 1939, ας αναφερθούμε στο πρόγραμμα που δόθηκε για έλεγχο από την χορωδία *Capella* στην Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων το 1938. Ήταν μεικτή με θετικό τρόπο, με ρωσικά και δυτικά μουσικά έργα. Στα κλασικά ρωσικά εμπεριέχονταν έργα του Τσαϊκόφσκι και του Στεπάν Ντεγκτιάρεφ, μαζί με κοσμικά και θρησκευτικά δυτικά έργα. Τα ρωσικά δημοφιλή εκπροσωπούσαν από τους Βίκτωρ Μπέλι, Ντουνάεφσκι και άλλους. Τέλος, στο ρεπερτόριο του προγράμματος υπήρχαν και μερικά παραδοσιακά τραγούδια που αντανάκλασαν τον σοβιετικό διεθνισμό και τον γιορτασμό των κρατιδίων της Ένωσης (Fairclough 2012, 86).

Στα τέλη εκείνης της δεκαετίας παρατηρείται πως το δυτικό ρεπερτόριο θυσιαζόταν όλο και περισσότερο, ώστε να προωθηθεί η σοβιετική και η προεπαναστατική ρωσική μουσική· με τον Πούσκιν, τον Λέβ Τολστόι και τον Τσαϊκόφσκι επίσημα να σοβιετικοποιούνται, ώστε να δοξαστεί άφοβα η εθνική ταυτότητα του λαού και το λαμπρό παρελθόν της Ρωσίας. Οι βιογραφίες πολλών από εκείνους ξαναγράφτηκαν, με νέα ή αλλαγμένα γεγονότα και στοιχεία, ώστε οι θέσεις του κράτους να ταιριάζουν αρμονικά με τις αξίες της σοβιετικής κοινωνίας. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες, πλέον, παρουσιάζονταν πως δημιουργούσαν τέχνη για το λαό και ποτέ για τον εαυτό τους (Fairclough 2012, 86).

Με το ξέσπασμα του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, η δυτική μουσική παραμερίστηκε ακόμη περισσότερο για χάρη της ρωσικής μουσικής. Εκείνη την κρίσιμη περίοδο πολέμου, ο Στάλιν έκανε μεγάλα βήματα για την επανένταξη του Ορθόδοξου

Χριστιανισμού στη Σοβιετική Ένωση. Αρκετές εκκλησίες, μάλιστα, ξαναλειτούργησαν και το 1944 το Χορικό Σχολείο της Μόσχας πρόσθεσε πολλά μέλη που ήταν πρώην εκκλησιαστικοί τραγουδιστές. Παρόλα αυτά, το πρόγραμμα της χορωδίας Capella παρέμεινε να περιέχει κατά βάση πατριωτικά και σταλινικά έργα. Πέρα από την επανένταξη του Ορθόδοξου Χριστιανισμού ως επίσημα καθιερωμένη θρησκεία της Σοβιετικής Ένωσης, ο Στάλιν επέτρεψε την επαναφορά της Ιεράς Συνόδου στη Μόσχας. Θεωρείται πως ο Γενικός Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος έπραξε έτσι λόγω της ευγνωμοσύνης τους προς την Εκκλησία για την οικονομική της υποστήριξη κατά της διάρκειας του πολέμου, όπως επίσης λόγω σκοπιμότητας· την εκμετάλλευση της Εκκλησίας ως αντιπρόσωπο και μέσο του Ρωσικού Εθνικισμού κατά τη διάρκεια του πολέμου. Πρόσφατη έρευνα του Στίβεν Μάινερ αποκαλύπτει πως ο Στάλιν είχε ένα ακόμα κίνητρο, την ελπίδα της δυτικής οικονομικής και στρατιωτικής βοήθειας. Όλες αυτές οι αλλαγές και η στροφή στη θρησκεία ήταν πλέον γεγονός, στον κόσμο της μουσικής όμως δεν υπήρξε κάποια ουσιαστική αλλαγή, μιας και οι χορωδίες συνέχισαν να εκτελούν αποκλειστικά δυτικά θρησκευτικά έργα κατά τη διάρκεια του πολέμου (Fairclough 2012, 86, 89, 91).

Αξιομνημόνευτο ήταν το γεγονός της 6^{ης} Φεβρουαρίου του 1945 στο Πατριαρχείο της Μόσχας, όπου διοργανώθηκε η μόνη Ορθόδοξη συναυλία στη Σοβιετική Ένωση μέχρι και τη δεκαετία του 1960. Η συναυλία περιείχε επίσης έργα των Αλεξάντρ Καστάλσκι, Αλεξάντρ Αρκανγκέλσκι, Παβέλ Τσεσνόκοφ, Ραχμάνινοφ, Τσαϊκόφσκι και άλλων. Ας σημειωθεί πως εκείνη η συναυλία δε θα πραγματοποιούταν αν η Εκκλησία δεν είχε αποκτήσει τα χαμένα της προνόμια στη Σοβιετική Ένωση. Σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Νικολάι Λιομπίμοφ, μεταφραστή και κριτικού που βρισκόταν στο χώρο, η παρουσία των Ρώσων ιερέων με τις κατάλληλες θρησκευτικές τους ενδυμασίες ήταν εμφανής. Μέσα στο κοινό παρεβρίσκονταν επίσης ξένοι ανταποκριτές, σοβιετικές λογοτεχνικές προσωπικότητες, τραγουδιστές, μουσικοί, δημοσιογράφοι και άλλοι. στα απομνημονεύματά του αναφέρει επίσης τη συγκινητική και ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο συναυλιακό χώρο, όταν εκτελέστηκε η *1812 Οβερτούρα* του Τσαϊκόφσκι. Στοιχείο που δείχνει πόσο συνδεδεμένος ήταν ο ρωσικός πατριωτισμός με την Ορθόδοξη Εκκλησία (Fairclough 2012, 91, 94).

Τα Ρέκβιεμ της κλασικής και ρομαντικής περιόδου δεν αντιμετωπίζονταν ως θρησκευτικά έργα, εκτελούνταν λόγω του «κλασικού» τους ύφους και του μνημειώδους χαρακτήρα τους. Τα θρησκευτικά φωνητικά έργα του Μπαχ σταδιακά, ξεκινώντας από το 1949, εφοδιάστηκαν με εναλλακτικά κείμενα, μιας και το αρχικό κείμενο ήταν έντονα θρησκευτικό. Σημαντικός ήταν ο ρόλος και η ευθύνη των μουσικοκριτικών, αφού οι κριτικές τους διαβάζονταν από τους πολίτες αλλά και από πολιτιστικές οργανώσεις και το ίδιο το κράτος που τους επέβλεπε. Η επιρροή που μπορούσαν να ασκήσουν στο κοινό ήταν μεγάλη, μπορούσαν να πλάσουν τα απαιτούμενα της κυβέρνησης. Πιο συγκεκριμένα, προωθούσαν συγκεκριμένους δυτικούς συνθέτες ως ιδεολογικά συμπαθητικούς προς το σοβιετικό καθεστώς (Fairclough 2012, 95, 96, 99).

Χαρακτηριστική ήταν η τοποθέτηση του Άντον Ουγκλόφ στην αναφορά του στην Επιτροπή Κεντρικής Εκτέλεσης της Σοβιετικής ένωσης το 1927, για το πρόσωπο του Μπαχ: «συνήθως αυτός ο καταπληκτικός συνθέτης στη θεωρία αντιμετωπίζεται ως μυστικιστής και ακόλουθος της εκκλησίας, ο οποίος πρέπει να είναι μακριά από τη σοβιετική σκηνή. Αυτή είναι η μισή αλήθεια για τον Μπαχ. Αν ήταν μυστικιστής και θρήσκος άνθρωπος, τότε ήταν μόνο λόγω εκπαίδευσης, ενάντια της θέλησής του και έπειτα λόγω συνήθειας. [...] Η πλειονότητα των έργων του, ακόμα και θρησκευτικού περιεχομένου, είναι πλημμυρισμένη με βαθύτατα εκφραστικό περιεχόμενο. Τώρα είναι απαραίτητο να επιστρέψουμε πίσω στον Μπαχ, ώστε να τον κάνουμε σύγχρονο, που σίγουρα μπορεί, αν αποκαλύψουμε τις δυνατότητές του και διώξουμε τις μυστικές ρόμπες των έργων του. Βασικά δεν υπάρχει θρησκευτικός κίνδυνος στην εκτέλεση των *Παθών*- είναι τα ίδια όπως το *Oranges* του Προκόφιεφ στη μουσική τους απεικόνιση φανταστικών μύθων, ξεχωριστά από το χρόνο, το αντικείμενο και το υποκείμενο: είναι σημαντικό να ερμηνευτούν ωσκάτι το νέο, δυνατό και αντιμυστικό» (Fairclough 2012, 100).

Προφανώς τα λόγια του Ουγκλόφ που παρουσιάζουν τον Μπαχ θρήσκο «έναντια της θέλησής του» είναι η αναδιαμόρφωση της ιστορίας για χάρη των μοντέρνων θεωρήσεων του Μαρξισμού. Παρόμοια λόγια ειπώθηκαν από τον Σολλερτίνσκι το 1939 για τον Χέντελ στην κριτική του έργου *Judas Maccabeus*, όπου εν ολίγοις έθεσε πως «τα βιβλικά ορατόρια του Χέντελ δεν έχουν καμία σχέση με εκκλησιαστικά έργα» και πως το συγκεκριμένο έργο «παρουσιάζει με συναίσθημα την ηρωική πάλη των Εβραίων ανθρώπων εναντίον των Σύριων εχθρών». Ο μουσικολόγος Μπόρις Στέινπρες υποστήριξε για τον Μότσαρτ πως «ήταν υποχρεωμένος να συνθέτει για τα γούστα της κυρίαρχης τάξης», «έγραψε σε μια εποχή του Διαφωτισμού [...] που προέκυψε από την πάλη για την ελευθερία των μπουρζουαζι δημοκρατών ενάντια του φεουδαρχικού καθεστώτος». Για το *Ρεκβιέμ* του Μότσαρτ, το 1952, πως το έργο ήταν «βαθιά ανθρωπιστικό» και περιείχε «τεράστια δραματοποίηση». Με τα κείμενα του μουσικού έργου να είναι στα λατινικά, το κοινό πίστεψε τα παραπάνω λόγια (Fairclough 2012, 101, 103, 104).

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, οι τροποποιήσεις στις βιογραφίες ήδη είχαν ξεκινήσει. Ο Χάυντν και ο Μότσαρτ παρουσιάζονταν ως ανεξάρτητοι καλλιτέχνες από την αριστοκρατική προστασία, και βάσει αυτής της λογικής θα έπρεπε να θεωρούνται μέλη της λεγόμενης *Τρίτης Περιουσίας* — ένας τίτλος δοσμένος σε εκείνους της προεπαναστατικής Γαλίας που δεν ήταν μέλη του κλήρου ή της αριστοκρατίας. Όλες αυτές οι πλαστές ιστορίες χρειαζόντουσαν να ειπωθούν από τους σοβιετικούς μουσικολόγους και μουσικοκριτικούς, ώστε τα έργα των συνθετών εκείνων να είναι ιδεολογικώς επιτρεπτά στους συναυλιακούς χώρους (Fairclough 2012, 102).

Το σοβιετικό κοινό αποδέχτηκε τις ανανεωμένες εκδοχές των δυτικών συνθετών. Ακόμα και οι εκτελέσεις των έργων τους παραποιήθηκαν, ώστε να ταιριάζουν στο νέο εκείνο προφίλ. Όπως στο έργο του Μπαχ *Κατά Ιωάννου Πάθη*, όπου το 1923

παρουσιάστηκε από τη χορωδία Capella, όχι βαρετό και ακαδημαϊκό²², αλλά δραματικό και γεμάτο εκφραστικότητα (Fairclough 2012, 103).

²² Για τους Ρώσους συνθέτες, αλλά και πολίτες, η μουσική συνήθως ξεκινούσε με τον Μότσαρτ. Ο Μπαχ θεωρούταν βαρετός (Βολκώφ 1982, 127).

9. Οι Σχέσεις της Σοβιετικής Ένωσης με τη Δύση.

Μια από τις κύριες αιτίες της αντιφατικής φύσης της σοβιετικής μουσικής πολιτικής, ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1930, ήταν οι συγκρουόμενες ιδεολογικές απαιτήσεις με τη μουσική, και γενικά με την καλλιτεχνική σοβιετική κοινότητα. Αυτό μπορεί να διακριθεί μέσω των αλληλεπιδράσεων της μουσικής με τα ζητήματα του εξωτερικού. Η σοβιετική εξωτερική πολιτική στο ζήτημα της μουσικής είχε δύο αντικρουόμενες πλευρές. Επικρατούσε γενική καχυποψία και χλευασμός προς τη μπουρζουαζί καπιταλιστική Δύση, όπως επίσης υπήρχε η πεποίθηση πως ο δυτικός πολιτισμός βρισκόταν στα τελικά στάδια αποσύνθεσης. Φυσικά, η Δύση δεν εκλαμβάνονταν ως όλον, αλλά η σοβιετική κυβέρνηση είχε ξεχωρίσει διάφορες χώρες και ομάδες που την ενδιέφεραν. Η σοβιετική κυβέρνηση προσπαθούσε με κάθε τρόπο να διώξει είδη ξενόφερτα όπως το ατονάλ, τον νεοκλασικισμό και τα πρωτοποριακά είδη της τζαζ. Παρόλα αυτά, θέλοντας η Ένωση να δείξει την υπεροχή του σοβιετικού συστήματος, προωθούσε τους καλλιτέχνες της να συμμετέχουν σε διεθνείς διαγωνισμούς (Brooke 2001, 231–32).

Τη διαφορά της σοβιετικής από τη δυτική τζαζ την εξέφρασε εύστοχα ο μουσικολόγος Μιχαήλ Ντρούσκιν το 1937, όπου παρατήρησε πως η σοβιετική τζαζ ήταν διακριτική, διότι δεν απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στον αυτοσχεδιασμό. Σε ομιλία του στη συνάντηση της Ένωσης Συνθετών του Λένινγκραντ τον Ιανουάριο του 1937, ο τζαζ μουσικός Λεονίντ Ουτέσοφ υποστήριξε πως η σοβιετική τζαζ θα έπρεπε να βασιστεί στα καλύτερα αμερικάνικα και ευρωπαϊκά μοντέλα, ώστε να πετύχει τα υψηλά τεχνικά στάνταρ της δυτικής τζαζ. Ο Ντουανέφσκι, επίσης υποστηρικτής της δυτικής τζαζ, έθεσε τη διαφορά των «φτηνων» φοξ-τροτ και τανγκό, και της μουσικής του Τζορτζ Γκέρσουιν και του Ντιουκ Έλλινγκτον, η οποία ήταν άξια μελέτης (Brooke 2001, 242).

Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, ο Στάλιν προσπάθησε να κρατήσει τις φιλικές σχέσεις που προϋπήρχαν με τη Γερμανία, ενώ παράλληλα οι σχέσεις του με άλλες καπιταλιστικές χώρες ήταν έντονα ανταγωνιστικές. Ο ηγέτης του Κομμουνιστικού Κόμματος είχε αρκετά εχθρικές θέσεις ως προς τις χώρες έξω από τη Σοβιετική Ένωση, αλλά γνώριζε πως ήταν αδύνατο να διατηρήσει απομονωμένη στάση και ξενόφοβη συμπεριφορά. Μεγάλο ήταν το γεγονός της *Comintern*, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ήταν η προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα ενωμένο μέτωπο απαρτιζόμενο από σοσιαλιστικές ομάδες ενάντια στον ανερχόμενο φασισμό (Brooke 2001, 232).

Συνεχή ήταν τα άρθρα που εμφανιζόντουσαν στο σοβιετικό τύπο, συνήθως από τον Μιχαήλ Ντρούσκιν, όπου έκανε αναφορές στη γερμανική μουσική ζωή και τα περιβόητα περιστατικά της ναζιστικής μουσικής πολιτικής. Η αρνητική στάση των σοβιετικών άλλαξε τον Αύγουστο του 1939 με την υπογραφή συμφωνίας μεταξύ του Μολότοφ και του Ρίμπεντροπ. Σύντομα ανατέθηκε η παραγωγή της ταινίας *Die Walkure* από τον Σέργκει Άιζενσταϊν στο Θέατρο Bolshoi. Όταν, όμως, τον Ιούνιο του 1941 οι Γερμανοί εισέβαλαν στη Σοβιετική Ένωση, το έργο κατέβηκε ύστερα από μόνο

έξι παραστάσεις. Όπως βλέπουμε, η σύνδεση της μουσικής με την πολιτική στη Σοβιετική Ένωση ήταν πολύ έντονη (Brooke 2001, 244).

Αυτόματη ήταν η προκατάληψη απέναντι σε οτιδήποτε δυτικό και μοντέρνο. Όμως αρκετοί συνθέτες, ακόμα και σε υψηλές ιεραρχικά διοικητικές θέσεις, ήταν πιο ανοιχτόμυαλοι σε αυτό το ζήτημα. Με τη συνεχή πολιτική πίεση να παραμονεύει, κρατούσαν τις δυτικές επιρροές είτε στο συρτάρι, είτε καλά κρυμμένες στα έργα τους (Brooke 2001, 233).

Αν και οι διεθνείς σχέσεις τη δεκαετία του 1930 ήταν πολύ λιγότερες σε σύγκριση με την προηγούμενη δεκαετία, η δυτική μουσική κατάφερε να εισχωρήσει στη σοβιετική ζωή, κυρίως μέσω των επισκέψεων ξένων καλλιτεχνών. Οι ξένοι καλλιτέχνες που επέστρεφαν στις πατρίδες τους μετά το ταξίδι τους στη Σοβιετική Ένωση έφεραν μαζί τους μια μικρή προπαγάνδα υπέρ της. Ο Λιθουανός πιανίστας Μπάλις Ντβαρίονας, που επισκέφτηκε τη Ρωσία το 1933 και ο Πωλ Ρόμπεσον, ο οποίος έκανε μερικά ταξίδια στην Ένωση, είχαν να πουν μόνο τα καλύτερα για τη σοβιετική μουσική εκπαίδευση και κουλτούρα. Από την άλλη, ο Γερμανός συνθέτης Χάινζ Ούνγκερ, που εργάστηκε με την Ορχήστρα του Ραδιοφώνου του Λένινγκραντ τις χρονιές 1936 με 1938, έγραψε βιβλίο αφιερωμένο στην απογοήτευση και αγανάκτησή του με τον κυβερνητικό έλεγχο στα καλλιτεχνικά ζητήματα (Brooke 2001, 233–34).

Το 1937, η γενική ξενοφοβία άρχισε να εντείνεται, όπως και ο λεγόμενος Τρόμος του Στάλιν. Έτσι, ως μέρος μέτρων που πάρθηκαν για να αποφευχθούν υποτιθέμενα σαμποτάζ στη σοβιετική κοινότητα, όλοι οι ξένοι μαέστροι που εργαζόντουσαν στην Ένωση απελάθηκαν με δικαιολογία τη φτώχη τους απόδοση. Το μέτρο αυτό διήρκησε μόνο για μία σεζόν (Brooke 2001, 234–35).

Οι σοβιετικοί συνθέτες είχαν τη δυνατότητα να αλληλογραφούν και να ανταλλάσσουν σύγχρονες παρτιτούρες με συνθέτες του εξωτερικού. Συνήθως τα έργα που αποστέλλονταν στη Σοβιετική Ένωση ήταν συνθετών όπως του Πουλέν, του Ραβέλ, του Ραχμάνινοφ και του Στραβίνσκι. Κατακριτέα είδη όπως η τζαζ εισχωρούσαν στη χώρα μέσω των ταξιδιών δυτικών διπλωμάτων, ή και εισάγονταν λαθραία. Υπήρχαν και οι περιπτώσεις καλλιτεχνών που τους δινόταν η ευκαιρία να ταξιδέψουν στο εξωτερικό. Συνήθως αυτό ήταν εξαιτίας του ότι κατείχαν ρόλους εκτελεστών ή μελών κριτικών επιτροπών σε διεθνείς διαγωνισμούς. Ο Βρετανός συνθέτης Άλαν Μπους προσπάθησε, μάταια, να τους πείσει να συμμετάσχουν και να πάρουν ένα δραστήριο ρόλο στη Διεθνή Κοινότητα Σύγχρονης Μουσικής (ISCM) (Brooke 2001, 235–36).

Απροσδόκητα πολυάριθμες ήταν οι συναυλίες σύγχρονης δυτικής μουσικής που πραγματοποιήθηκαν στη Σοβιετική Ένωση στη δεκαετία του 1930, παρόλο που η Ένωση Συνθετών και η Narkompros ήταν κριτικές και δυσαρεστημένες με τις εξελίξεις του συγκεκριμένου είδους. Αυτή τους η στάση κορυφώθηκε το 1936, με την επιθεση του Στάλιν στον Σοστακόβιτς για την όπερά του *Λαίδη Μάκβεθ από την περιοχή Μτσενσκ*. Όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, κατηγορήθηκε για χρήση

δυτικών στοιχείων, όπως δυσαρμονίες και φορμαλιστική αισθητική (Brooke 2001, 236). Το σκάνδαλο ήταν τόσο μεγάλο στη Σοβιετική Ένωση όσο και στο εξωτερικό. Οι μουσικοκριτικοί και οι μουσικολόγοι που δε γνώριζαν πολλά για τον συνθέτη, μάθανε πολύ σύντομα τα νέα και κατέκριναν την κίνηση του κράτους (Fairclough 2007, 268).

Η σοβιετική κυβέρνηση είχε την πεποίθηση πως η σύνθεση των έργων στο εξωτερικό διακατεχόταν από ελιτισμό. Τα άρθρα για τη μουσική ζωή σε χώρες του εξωτερικού έγιναν συχνό φαινόμενο στο σοβιετικό μουσικό τύπο. Αυτά ανέλυαν την κρίση στη μπουρζουαζί μουσική. Ο Γούλιαμς Κέριντζ περιέγραψε τη Σοβιετική Ένωση ως «παράδεισο για τους καλλιτέχνες» (Brooke 2001, 238, 243).

Όπως προαναφέραμε, αρκετοί σοβιετικοί καλλιτέχνες δεν ενστερνίζονταν την απέχθεια του κράτους προς τη σύγχρονη δυτική μουσική. Αυτή η αντίθεση απόψεων φαίνεται στο παρακάτω περιστατικό. Ο αριστερός Γερμανός συνθέτης Χανς Άισλερ και ο μουσικολόγος Ιβάν Σολλερτίνσκι προσπάθησαν να πείσουν τις αρχές να καλέσουν τον Άρνολντ Σένμπεργκ στη Μόσχα το 1934. Ο Σολλερτίνσκι ήταν υποστηρικτής του Γερμανού δωδεκαφθογγιστή συνθέτη και πίστευε πως το ύφος της σύνθεσής του ταίριαζε στο επαναστατικό κόσμο της Σοβιετικής Ένωσης. Οι απόψεις του, όμως, δεν βρίσκαν σύμφωνους τους αξιωματούχους του Narkompros. Αν και δεχόντουσαν το ταλέντο του, δεν υποστήριζαν τη παρακμάζουσα φύση των τελευταίων έργων του. Έτσι, ο μουσικολόγος αναγκάστηκε να αποκηρύξει τις θέσεις του για τη δυτική μουσική, δημόσια, το 1946 σε συνάντηση της Ένωσης Συνθετών του Λένινγκραντ (Brooke 2001, 239–40).

Υποστηρικτής της σύγχρονης δυτικής μουσικής ήταν και ο Προκόφιεφ· πίστευε πως η σοβιετική μουσική θα μπορούσε να επωφεληθεί και να ενισχυθεί αν αφομοιώνε νέες δυτικές τεχνικές μουσικής σύνθεσης. Αυτή την άποψη εξέφρασε και στην Καλλιτεχνική Μουσική Επιτροπή τον Άυγουστο του 1936. Η θέση αυτή, και πάλι, κατακρίθηκε επίσημα τον Απρίλιο του επόμενου χρόνου από τον επικεφαλής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων Π. Κερζέντσεφ σε συνάντηση της Ένωσης Συνθετών στη Μόσχα. Ο Προκόφιεφ, όμως, προσπάθησε για άλλη μια φορά σε εκείνη τη συνάντηση να εξηγήσει στους συναδέλφους του πως με την απόρριψη σύγχρονων δυτικών μουσικών επιρροών, οι σοβιετικοί συνθέτες ρίσκαραν να μην παράγουν τίποτα το καινούργιο. Ο Κερζέντσεφ απάντησε emphatically πως «παρουσιάζουμε τη τέχνη της χώρας μας [...]. Πρέπει να παρουσιάζουμε όχι τα έργα που αρέσουν στους ξένους, αλλά εκείνα που είναι χαρακτηριστικά της σοσιαλιστικής μας χώρας [...]. Πρέπει να έχουμε πολύ κριτική στάση απέναντι στο κριτήριο του δυτικού γούστου» (Brooke 2001, 239–40, 252–53).

Η σοβιετική αρχή υιοθέτησε μια προσέγγιση που εισήγαγε διακρίσεις προς τους Ρώσους συνθέτες και μουσικούς του εξωτερικού. Η Kult'trop (Τομέας της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος που αφορούσε τον πολιτισμό και την προπαγάνδα) έδωσε μια αναφορά μουσικών ζητημάτων το 1932 κάνοντας διάκριση μεταξύ των λεγόμενων αντιδραστικών μεταναστών που πήραν ξένη υπηκοότητα όπως οι Στραβίνσκι, Ραχμάνινοφ, Αλεξάντρ Τσερεπνίν, Σέργκε Κουσεβίντσκι και εκείνων που ήταν θετικοί και τείνανε προς τη σοβιετική δύναμη, αλλά για διάφορους λόγους δε

γυρνούσαν να ζήσουν στη Σοβιετική Ένωση, όπως για παράδειγμα οι Προκόφιεφ, Αλαξάντρ Κρέιν, Νικολάι Μέντνερ, Νικολάι Μάλκο, Αλεξάντρ Γκλαζούνοφ και άλλοι. Οι δραστηριότητες όλων των Ρώσων συνθετών του εξωτερικού ήταν σε ιδιαίτερη παρακολούθηση. Οι σοβιετικοί που έμεναν στη Σοβιετική Ένωση, βλέποντας την εξέλιξη όλων εκείνων των μεταναστών μουσικών, υποστήριζαν πως η ζωή στη Δύση τους επηρέαζε αρνητικά και πως χανόταν η δημιουργικότητά τους. Ένας από τους μετανάστες συνθέτες που δεν έκρυβε την εχθρικότητά του προς το σοβιετικό καθεστώς ήταν ο Ιγκόρ Στραβίνσκι. (Brooke 2001, 244–46). Το 1933, ο γνωστός σοβιετικός μουσικολόγος Άρνολντ Άισβανγκ δημοσίευσε ένα δοκίμιο στη *Sovetskaia Muzyka*, το οποίο αποδοκίμαζε την καλλιτεχνική πορεία του συνθέτη, αναγνωρίζοντάς τον ως μέρος της ιδεολογίας της μισητής προεπαναστατικής μπουρζουαζιΐ τάξης (Schwarz 1962, 346). Τα έργα του σπάνια εκτελούνταν στη Σοβιετική Ένωση τη δεκαετία του 1930, και όποτε συνέβαινε κάτι τέτοιο, η κριτική ήταν έντονη.

Η επικοινωνία με το εξωτερικό ήταν σημαντικό μέρος της πολιτικής της Σοβιετικής Ένωσης. Για τη βελτίωση των σχέσεων με τις αστικές χώρες χρειαζόταν να ενδυναμωθεί η διεθνής προλεταριακή αλληλεγγύη και φυσικά να ενισχυθεί η θέση της Σοβιετικής Ένωσης στην παγκόσμια αρένα. Για την ανάταση της σοβιετικής μουσικής στο εξωτερικό βοηθούσαν και οι μετανάστες μουσικοί όπως ο Νείθαν Μίλσταιν, ο Βλαντιμίρ Χόροβιτς και ο Γρέγκορ Πιατιγκόρσκι. Αυτές οι βλέψεις πετυχαίνονταν μέσω της σοβιετικής συμμετοχής σε διεθνείς διαγωνισμούς εκτέλεσης μουσικής όπως και περιοδικές των καλλιτεχνών. Η προετοιμασία των μουσικών ήταν εντατική από μικρή σχετικά ηλικία, στο Κονσερβατόριο. Αυτές οι δραστηριότητες ελέγχονταν και οργανώνονταν από τον τομέα της μουσικής της Κομμουνιστικής Διεθνούς. (Brooke 2001, 246).

Ιδιαίτερα από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930, οι επιδόσεις των σοβιετικών μουσικών διαγωνιζομένων στους διεθνείς διαγωνισμούς ήταν πολύ ικανοποιητικές. Ο Δαβίδ Οϊστράκ και ο δεκατριάχρονος Μπόρις Γκόλντενσταϊν πήραν το δεύτερο και τέταρτο βραβείο αντίστοιχα στο διαγωνισμό βιολιού της Βαρσοβίας τον Μάρτιο του 1935. Ο Γιάκοβ Φλίερ και ο Εμίλ Γκιέλ ήρθαν πρώτος και δεύτερος αντίστοιχα στον πιανιστικό διαγωνισμό της Βιέννης τον Ιούνιο του επόμενου έτους κ.α. Την επόμενη χρονιά οι επιτυχίες των σοβιετικών καλλιτεχνών στους διεθνείς διαγωνισμούς είχαν μεγάλη κάλυψη από την κυβερνητική εφημερίδα της Σοβιετικής Ένωσης, την *Pravda*. Η έκδοση της 2ας Απριλίου είχε χαρακτηριστικά στο εξώφυλλο τον Δαβίδ Οϊστράκ· ήταν πολύ σημαντικό οι σοβιετικές αρχές να συνδέονται με τέτοιες νίκες (Brooke 2001, 248–49).

Πέρα από τους διεθνείς διαγωνισμούς, οι σοβιετικοί καλλιτέχνες στέλνονταν από το κράτος σε περιοδικές. Όπως έθεσε εκπρόσωπος του *Narkompros* το 1926, οι διεθνείς συναυλιακές περιοδικές λειτουργούσαν «όχι μόνο ως μέσο ενδυνάμωσης πολιτιστικών δεσμών με χώρες του εξωτερικού, αλλά επίσης ως αξιοσημείωτο μέρος

της εξωτερικής ανταλλαγής». Από το 1934, μέσω της VOKS²³, γινόντουσαν οι διαπραγματεύσεις για περιοδείες σε ανταλλακτική βάση, με μουσικούς να στέλνονται από και σε χώρες με τις οποίες η Σοβιετική Ένωση διατηρούσε καλές σχέσεις (Brooke 2001, 250).

Ένα ψήφισμα *Sovnarkom* τον Φεβρουάριο του 1934 υπογράμμισε τη σημασία της διάδοσης της σοβιετικής μουσικής σε ξένες χώρες. Μερικές από τις προτάσεις που ακούστηκαν από κυβερνητικά μέλη στη VOKS ήταν η τύπωση μπροσούρων σοβιετικών συνθετών σε ξένες γλώσσες, η υποβολή άρθρων που αφορούσαν τη σοβιετική μουσική ώστε να εκδοθούν στον ξένο τύπο και η δημιουργία ενός συστήματος παροχής παρτιτούρων σοβιετικών έργων σε ορχήστρες του εξωτερικού και εταιρίες οπερών. Ο Εκδοτικός Οίκος Muzgiz βοήθησε στο εγχείρημα, τυπώνοντας ειδικές εκδόσεις, με καλύτερης ποιότητας χαρτί, για εξαγωγή. Στην πράξη όλα αυτά δεν είχαν την επιτυχία που ευελπιστούσε το κράτος, κυρίως λόγω κακής οργάνωσης των υπευθύνων (Brooke 2001, 251).

Η ανταλλαγή παρτιτούρων με μουσικές οργανώσεις του εξωτερικού, η κύρια μέθοδος που η νέα σοβιετική μουσική προωθούνταν στη Δύση, δεν είχε και εκείνη τα επιθυμητά αποτελέσματα. Οι ξένοι μουσικοί και μουσικοκριτικοί, μελετώντας τα σοβιετικά έργα, έβρισκαν συνήθως τη μουσική να είναι παλιάς εποχής. Ο συνθέτης και μουσικοκριτικός Νόρμαν Ντέμουθ έκφρασε μέσω επιστολής του στην Ένωση Συνθετών της Μόσχας, τον Μάιο του 1937, την έκπληξη του για την παλιομοδίτικη, και παρόλα αυτά δημοφιλής στο σοβιετικό κοινό, μουσική του Μιασκόφσκι.

Ένα ακόμη κομμάτι της εξωτερικής μουσικής πολιτικής της Σοβιετικής Ένωσης ήταν η επικοινωνία και οι φιλικές σχέσεις με τους σοσιαλιστές μουσικούς του εξωτερικού. Τον Φεβρουάριο του 1932 ο Μουσικός Τομέας της Διεθνούς Οργάνωσης των Επαναστατικών Θεάτρων (*MORT*) ιδρύθηκε, ώστε να γίνει το κύριο κέντρο συντονισμού των διάφορων οργανώσεων αριστερών συνθετών παγκοσμίως. Οι κύριες εργασίες της οργάνωσης ήταν η δημιουργία ενός επαναστατικού ενωμένου μετώπου στην παγκόσμια μουσική σκηνή, η ανάπτυξη μαζικών οργανώσεων στηριγμένων στη συμμετοχή του απλού λαού και, τέλος, η προσέλκυση ταλαντούχων ομοϊδεατών μουσικών στην ενασχόληση των ομάδων εκείνων (Brooke 2001, 254–55).

Σίγουρα, όλη η κριτική μεταξύ της Σοβιετικής Ένωσης και της Δύσης επηρρεαζόταν από τις ιδεολογικές αξίες και τα πολιτικά καθεστώτα των δύο πλευρών. Οι καλλιτέχνες και οι μουσικολόγοι του εξωτερικού γνώριζαν πως το επιθυμητό ύφος σύνθεσης από τους σοβιετικούς συνθέτες ήταν φωνητικό, απλό στη δομή του και θελκτικό στο λαό. Όπως παραθέτει στο βιβλίο του ο Τζέραλντ Άμπραμ, «η σοβιετική μουσική πρέπει να είναι λυρική και μελωδική, έτσι ώστε να εκφράσει το συναίσθημα, είτε χαράς, είτε ηρωισμού, είτε οπτιμισμού, όχι από την προσωπική υποκειμενική περιπλάνηση» (Abraham 1943, 8). Βλέπουμε πως στο εξωτερικό γνώριζαν τις

²³ Η VOKS ("*Vsesoiuznoe Obshchestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsej*") ήταν τομέας της σοβιετικής κυβέρνησης, ιδρυμένος το 1925, που ασχολούταν με τις πολιτιστικές σχέσεις της Ένωσης με χώρες του εξωτερικού (<https://documentstalk.com/wp/voks/> τελευταία πρόσβαση 29/7/2019).

απαιτήσεις του κράτους, το δημόσιο χρέος των καλλιτεχνών προς τους πολίτες αλλά και την κυβέρνηση. Στο συγκεκριμένο βιβλίο του Άμπραμ παρατηρούμε πως εκείνη την περίοδο υποτιμούσαν τους σοβιετικούς συνθέτες, λόγω της απόφασής τους να θυσιάσουν την καλλιτεχνική τους έμπνευση στο βωμό του κομμουνισμού.

Η κριτική των κινήσεων του σοβιετικού κράτους από τον δυτικό καλλιτεχνικό κόσμο ήταν έντονη καθ' όλη την ηγεσία του Στάλιν, με άρθρα και μελέτες να δημοσιοποιούνται συχνά που αναφερόντουσαν στο Σύνδρομο του «Ολοκληρωτικού Ελέγχου» του πολιτισμού. Τα χαρακτηριστικά του ελέγχου αυτού, όπως τα απαριθμούσαν οι δυτικοί μελετητές ήταν η αυθαίρετη καταστολή, η καταστροφή των παραδοσιακών ενώσεων, η επιβαλλόμενη συμμόρφωση, η λογοκρισία, οι συνεχείς πολιτικοί έλεγχοι και οι διαταγές σε συγγραφείς και καλλιτέχνες να φέρονται ως «μηχανικοί της ανθρώπινης ψυχής» στην κομμουνιστική κοινωνία. Οι μελετητές έδωσαν διάφορες εξηγήσεις για τις εξελίξεις στον πολιτισμό κατά τη Σταλινική Περίοδο· όλες εστίαζαν στην επιθυμία του Στάλιν -και κατ' επέκταση του κόμματος- για απόλυτο έλεγχο. Το κόμμα έλεγχε τον πολιτισμό και ο Στάλιν έλεγχε το κόμμα. Οι πιέσεις για να ακολουθηθούν συγκεκριμένες κατευθυντήριες γραμμές ήταν έντονες, χωρίς συνδιαλέξεις με τους καλλιτέχνες. Απόλυτη ήταν και η άρνηση της κυβέρνησης στην καλλιτεχνική ελευθερία και την επαγγελματική αυτονομία (Fitzpatrick 1976, 211–12).

10. *Zhdanovshchina* και Η Μεγάλη Φιλία του Βάνο Μουραντέλι.

Όπως προαναφέραμε, με το ξέσπασμα του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου οι επικρίσεις και οι έλεγχοι είχαν μετριαστεί. Οι ιδεολογικές διαμάχες πήγαν πίσω για χάρη της ανάγκης του πατριωτισμού. Αυτό όμως δεν κράτησε για πολύ (Makanowitzky 1965, 270· Schwarz 1965, 259). Με τη λήξη του Πολέμου το ζήτημα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού επανήλθε ακόμη πιο έντονο (Tomprkins 2013, 19), οι έλεγχοι ξεκίνησαν να είναι ακόμη πιο συνεχείς και οι ακραίες απόψεις του κράτους έγιναν πιο αυστηρές (Schwarz 1962, 348).

Πλέον τον απόλυτο έλεγχο στα καλλιτεχνικά ζητήματα τον είχε ο δογματιστής του κόμματος και Λαϊκός Επίτροπος του Πολιτισμού του Στάλιν, Αντρέι Ζντάνοφ, ο οποίος ήταν ενάντιος του φορμαλισμού (Schwarz 1965, 259). Ο Στάλιν επέλεξε προσωπικά τον Ζντάνοφ ως επικεφαλής της Κεντρικής Επιτροπής για να σφίξουν τα λουριά των προηγούμενων ετών (Bonczyk 2009, 115). Ένα από τα πρώτα βήματα που έκανε ο Ζντάνοφ ήταν να απαγορεύσει την ταινία του Σέργκει Αϊζενσταϊν *Ιβάν ο Τρομερός II*. Προειδοποίησε τους καλλιτέχνες να συμμορφωθούνε, κάνοντας προσωπικές επιθέσεις σε κινηματογραφιστές. Αυτό έφερε ως αποτέλεσμα την μέτρια ποιότητα των παραγόμενων ταινιών λόγω του φόβου της λογοκρισίας (Jaffe 2012, 126).

Η φανερή παρουσία και ο ολοκληρωτικός έλεγχος του Ζντάνοφ στις ιδεολογικές καμπάνιες της μεταπολεμικής εποχής έκανε τον σοβιετικό λαό, αλλά και τους παρατηρητές της Δύσης, να ονομάσουν την περίοδο από το 1946 έως τον θάνατο του Στάλιν το 1953 ως *Zhdanovshchina* (Βολκώφ 2003, 279) (Fitzpatrick 1976, 228). Η *Zhdanovshchina* προκάλεσε πανικό στους διανοούμενους και συνοδεύτηκε από την λεγόμενη «αντι-κοσμοπολίτικη καμπάνια» που κόστισε τις ζωές και ελευθερίες πολλών Εβραίων διανοούμενων και άλλων που είχαν στενές προσωπικές σχέσεις με ξένους κατά τη διάρκεια του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Εξαίρεση σε αυτές τις επιθέσεις είχαν οι σοβιετικοί διανοούμενοι, μιας και δεν απειλούταν η ζωή τους, και το στάτους και τα προνόμιά τους δεν ταρακουνήθηκαν. Το μόνο που τους επιβλήθηκε ήταν η διακοπή επικοινωνιών με άτομα του εξωτερικού (Fitzpatrick 1976, 228–29).

Οι καμπάνιες του Ζντάνοφ για να αποκατασταθεί ο εθνικισμός του ρωσικού και σοβιετικού λαού, και η εχθρικήτητα απέναντι στο δυτικό καπιταλιστικό μοντέλο ήταν η αρχή μιας απλωμένης αντι-δυτικής κίνησης, με πολιτιστικούς εκκαθαρισμούς για τα επόμενα τρία χρόνια. Ως βασικός συντελεστής της νέας αντι-δυτικής κίνησης, ο Ζντάνοφ εξέδωσε τον Αύγουστο του 1946 τρία νέα διατάγματα, που ουσιαστικά τόνιζαν την πολιτική δύναμη που ασκούταν στις τέχνες. Τα διατάγματα περιείχαν μερικές μουσικές ιδιαιτερότητες ώστε να δικαιολογηθούν οι ισχυρισμοί της Κεντρικής Επιτροπής (Bonczyk 2009, 115–16, 118). Επίσης, εκείνο το καλοκαίρι, του ανατέθηκε η μεταφορά των απόψεων του Γενικού Γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος στην σοβιετική *Ιντελεγκέντσια* και τον απλό λαό. Εκείνη την χρονιά τυπώθηκαν οι ομιλίες και οι λόγοι του σε χιλιάδες αντίτυπα και μοιράστηκαν σε

σχολεία και πανεπιστήμια της Σοβιετικής Ένωσης. Το βιβλίο αυτό έγινε το ευαγγέλιο της σοβιετικής ιδεολογίας και το ειδικό του βάρος ήταν τόσο μεγάλο που δεν αποσύρθηκε επίσημα παρά μόνο στην περίοδο της Περεστρόικας του Μιχαήλ Γκορμπατσόφ, το 1988 (Βολκώφ 2003, 279). Οι διαμάχες για τη φύση και εφαρμογή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ήταν έντονες εκείνη τη χρονική περίοδο (Tomprkins 2013, 19).

Στις 26 Ιανουαρίου του 1948 η Κεντρική Επιτροπή δημοσιοποίησε το Πρωτόκολλο Νο. 62. Το Πρωτόκολλο αφορούσε την ανακατάταξη της ηγεσίας της Ένωσης Συνθετών και την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων. Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως απολύθηκαν οι Χατσατουριάν, Ασάφιεφ και άλλοι σημαντικοί μουσικοί από την Ένωση Συνθετών και τοποθετήθηκαν στη θέση τους ακραίοι εθνικιστές και ενάντιοι του φορμαλισμού. Υπήρξαν, επίσης ισχυρισμοί και κατηγορίες ότι μεγάλη ευθύνη για την κατρακύλα της ποιότητας της σοβιετικής μουσικής είχε η οργάνωση της *Orgkom* (Οργανωτική Επιτροπή Σοβιετικών Συνθετών) συμπεριλαμβανομένων δύο υψηλών θέσεων μελών· των συνθετών Σοστακόβιτς και Μιασκόφσκι. Σύμφωνα με τον Λεονίντ Μακινένκοφ, ο Στάλιν είχε στην κατοχή του ένα φάκελο παραπόνων από τον Μάρτιο του 1937 του καλλιτεχνικού κοινού για την περιπλοκότητα της σοβιετικής μουσικής (Fairclough 2016).

Η αντίφαση μεταξύ του ιδεολογικά επιθυμητού στυλ σύνθεσης και της χρησιμοποιούμενης γλώσσας των συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης κορυφώθηκε με μια ισχυρή «έκρηξη», όταν στις 10/2/1948 η Κεντρική Επιτροπή των Ενώσεων του Κομμουνιστικού Κόμματος εξέδωσε ψήφισμα που καταδίκασε σοβιετικούς συνθέτες για την επιμονή τους στον μοντερνισμό και την αποτυχία τους να δημιουργήσουν μουσική που εκφράζει τη σοβιετική πραγματικότητα. Το διάταγμα εκδόθηκε, και ονομάστηκε από αυτό, με άμεσο πρόσχημα την όπερα του Γεωργιανού συνθέτη Βάνο Μουραντέλι *Η Μεγάλη Φιλία*, *Velikaya Druzhiba*, η οποία έκανε πρεμιέρα στη Μόσχα στις 28 Σεπτεμβρίου του προηγούμενου έτους για την 30^η επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης και προς τιμήν του Στάλιν και της Γενέτειράς του, Γεωργίας. Αν και η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία, ο Ζνάνοφ και άλλοι υψηλόβαθμοι του κόμματος γνώριζαν πως το θέμα της όπερας θα έφερνε έντονη κριτική (Slonimsky 1950, 251· Bonczyk 2009, 118· Zuk 2012, 62).

Η όπερα του Μουραντέλι χαρακτηρίστηκε «ελαττωματική, αντι-καλλιτεχνική και χωρίς ούτε μια αξιομνημόνευτη μελωδία» η μουσική του ως «συγκεχυμένη και παράφωνα». Το γεγονός δεν ήταν μεμονωμένο, οπότε το Κουμμουνιστικό Κόμμα θέλοντας να σταματήσει την παραγωγή του φορμαλισμού στη μουσική, εξέδωσε το ανωτέρω ψήφισμα (Slonimsky 1950, 251). Λόγω αυτού, οι συνθέτες απέφευγαν να συνθέσουν όπερα και στράφηκαν στις πανηγυρικές καντάτες (Frolova-Walker 2006, 182).

Σύμφωνα με τον Σόλομον Βολκώφ, αντίθετα με το επεισόδιο της *Λαίδης Μάκβεθ* του Σοστακόβιτς, μόνο αυθόρμητη δεν ήταν η αντίδραση του Στάλιν στη *Μεγάλη Φιλία*. Αφότου ο ηγέτης της Σοβιετικής Ένωσης παρακολούθησε, κεκλιμένων των θυρών,

την όπερα στις 5 Ιανουαρίου του 1948, ο Ζντάνοφ κάλεσε την επόμενη μέρα κιόλας έκτακτη συνάντηση με τους συντελεστές του έργου στο Θέατρο του Bolshoi. Τα μόνα άτομα που γνώριζαν περί τίνος πρόκειται η συνάντηση ήταν ο Ζντάνοφ, ο Σεπίλοφ και ο Μουραντέλι. Η αρνητική αντίδραση του Στάλιν προς το έργο του τελευταίου δεν αποτέλεσε καμία έκπληξη, αντιθέτως ήταν ενημερωμένος (Βολκώφ 2003, 286· Zuk 2012, 62).

Ούτε στον Ζντάνοφ, αλλά ούτε και στον Στάλιν δεν άρεσε το γεωργιανό λιμπρέτο και η μουσική της όπερας. Ο Μπόρις Σβαρτς αιτιολογεί αυτή την απέχθεια στο ότι ο συνθέτης επέλεξε τον Ορντζονίκτζ για ήρωα της όπεράς του, ο οποίος ενώ ήταν Μπολσεβίκος και υπαρκτό πρόσωπο, επέλεξε τον δρόμο της αυτοκτονίας, εξαιτίας του ίδιου του Στάλιν (Βολκώφ 1982, 238). Ο Κύριλλος Τόμοφ πρόσθεσε πως ο ήρωας παρουσιάζεται ως επαναστάτης και μαχητής για την ελευθερία, ως μονάδα, και όχι ως ένας απλός Μπολσεβίκος ενωμένος με τη φτωχή εργατική τάξη. Αξιοπρόσεκτο είναι πως οι κριτικές που περιείχε το διάταγμα για τη μουσική σύνθεση της όπερας ήταν λιγοστές (Bonczyk 2009, 118).

Με αφορμή το σκάνδαλο της όπερας *Η Μεγάλη Φιλία*, ο Ζντάνοφ σε ομιλία του στην Ένωση Συνθετών, το 1948, τόνισε την δυσαρέσκεια του Στάλιν με την απουσία της οικίας του γεωργιανής *Lezhinka* παραδοσιακής μουσικής γενικά στη σοβιετική μουσική²⁴. Φυσικά, αμέσως αρκετοί συνθέτες προσπάθησαν να ικανοποιήσουν τον ηγέτη τους, αλλά είτε κατηγορήθηκαν ως τεμπέληδες, είτε ότι υπήρχε λάθος στη προσέγγισή τους. Οι συνθέτες συνειδητοποίησαν για άλλη μια φορά, πως καμία συγκεκριμένη τοπική παράδοση δεν ήταν ασφαλής. Σύμφωνα με δηλώσεις του Στάλιν οι παραδοσιακές μελωδίες δεν εγγυούνταν το αποτέλεσμα του ρεαλισμού, αλλά ο τρόπος που θα χρησιμοποιούνταν. Ο Γκοροντίνσκι αναφέρθηκε σε συνάντηση συνθετών και μουσικολόγων της Μόσχας εκείνη τη χρονιά στο ότι «είναι σημαντικό να τονιστεί πως οι παραδοσιακές μελωδίες, όταν παρουσιάζονται στη δυτική ευρωπαϊκή μοντέρνα μουσική, χρησιμοποιούνται για σκοπούς που δεν έχουν να κάνουν με την εθνικότητα (*narodnost*)'. Δεν χρησιμοποιούνται ποτέ για σκοπούς του ρεαλισμού, αντίθετα με το παραδοσιακό τραγούδι στα ρωσικά κλασικά. [...] Το συμπέρασμα είναι πως η χρήση παραδοσιακού θέματος δεν είναι από μόνη της πανάκεια» (Frolova-Walker 1998, 364–66).

Μετά την αποτυχημένη παράσταση της όπεράς του, ο Μουραντέλι έκανε συνεχείς δημόσιες δηλώσεις μετάνοιας για το ατόπημά του. Την ευθύνη για την αποτυχία της όπερας ο Μουραντέλι την έριξε στον φορμαλισμό και την επιρροή των δυτικών συνθετών. Οι σοβιετικοί συνθέτες παραδειγματίστηκαν από αυτήν την κίνηση, με αποτέλεσμα ο ένας να ενοχοποιεί τον άλλο το γρηγορότερο δυνατό φοβούμενοι όλοι για τη δικιά τους ζωή (Βολκώφ 1982, 240–41). Ο Γεωργιανός συνθέτης κατηγορήσε επίσης την όπερα του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς *Λαίδη Μακβεθ*, διότι ύστερα από εκείνο

²⁴ Ο Μουραντέλι χρησιμοποίησε το *lezhinka* πάρα πολύ στη όπερά του, μιας και ήταν βασισμένη στη ζωή στον Καύκασο. Ενώ ο Στάλιν περίμενε να ακούσει παραδοσιακά τραγούδια του τόπου του, άκουσε τα παραποιημένα *lezhinka* του Μουραντέλι, κάτι που τον εξόργισε (Βολκώφ 1982, 238).

το έργο οι κριτικοί ζητούσαν συνέχεια παραπάνω πράγματα από τους συνθέτες (Βολκώφ 2003, 288).

Ο Μουραντέλι προσπάθησε να ρίξει ευθύνες και στους δασκάλους σύνθεσής του στο Κονσερβατόριο της Μόσχας, υποστηρίζοντας πως ανάγκαζαν τους σπουδαστές να μη γράφουν με παραδοσιακά στοιχεία, αλλά σύγχρονα. Όλοι στον μουσικό κόσμο γνώριζαν πως ο δάσκαλος που αναφερόταν ο συνθέτης ήταν Νικολάι Μιασκόφσκι. Ο Μιασκόφσκι ήταν βασικός δάσκαλος πολλών νέων συνθετών, όπως του Καμπαλέφσκι, του Σεμπαλίν, του Χατσατουριάν και άλλων, και παρά τον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσής του ήταν επηρεασμένος από τη σύγχρονη μουσική. Ο μαθητής του Σεμπαλίν υποστήριξε πως ο Μιασκόφσκι είχε παίξει μεγάλο ρόλο στην ανάπτυξη της μοντέρνας σχολής της σοβιετικής σύνθεσης (Zuk 2012, 63).

Αν και το διάταγμα ήταν ονομασμένο από την όπερα του Μουραντέλι, το κύριο μέρος του ήταν αφιερωμένο στην έντονη κριτική μερικών δημοφιλών σοβιετικών συνθετών, που δεν προσκολλήθηκαν στις αξίες του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Έξι από αυτούς τους συνθέτες αναφέρθηκαν ονομαστικά ως φορμαλιστές και κατηγορήθηκαν για μοντερνιστικές μπουρζουαζί συνήθειες το 1948: ο Σοστακόβιτς, ο Προκόφιεφ, ο Χατσατουριάν, ο Σεμπαλίν, ο Πόποφ²⁵ και ο Μιασκόφσκι (Bonczyk 2009, 121· Slonimsky 1950, 251· Tompkins 2013, 19· Schwarz 1962, 348· Schwarz 1965, 259). Επίσης, οι συντάκτες του διατάγματος καταδίκασαν τους μουσικούς και τους μουσικοκριτικούς που ήταν αφοσιωμένοι στην παρακμή της φορμαλιστικής μουσικής (Schwarz 1965, 259).

Οι κυρώσεις που δέχτηκαν οι «κατηγορούμενοι» ήταν αυστηρές και άμεσες. Οι συνθέτες έχασαν τις δουλειές τους, καθώς ακυρώνονταν οι εκτελέσεις των έργων τους και καθυστερούσαν οι παραγωγές τους. Πλέον από γνωστοί μουσικοί ήταν δακτυλοδεικτούμενοι για την ανικανότητά τους και την έλλειψη καλλιτεχνικού γούστου. Το επόμενο έτος ξεκίνησαν και οι επιθέσεις στα μουσικά ιδρύματα ως μια νέα μορφή σοβιετικής ρητορικής -αντικοσμοπολιτισμός- και δόθηκε μεγάλη έμφαση στον πατριωτισμό, κάτι που διήρκησε μέχρι και το θάνατο του Ιωσήφ Στάλιν. Η καμπάνια στήριζε τις πολιτιστικές προσπάθειες που ήταν εμπνευσμένες από τη χώρα της Ρωσίας (Bonczyk 2009, 121, 128).

Στο βιβλίο του *Μουσική Ανησυχία στη Ρωσία*, ο Αλεξάντερ Γουέρθ βρίσκει μία αιτία για την αρχή του προβλήματος των συνθετών. Το φθινόπωρο του 1947 οι πιο διακεκριμένοι συνθέτες, οι λεγόμενοι *The Big Four (Μεγάλοι Τέσσερεις)* πέρασαν την περίσταση της επετείου της Επανάστασης του Οκτώβρη μάλλον χαλαρά. Ο Σοστακόβιτς συνέθεσε τη *Εορταστική Οβερτούρα*, ο Χατσατουριάν²⁶ συνέθεσε ένα

²⁵ Η λίστα περιείχε και το όνομα του Καμπαλέφσκι, αλλά χάρη στις διασυνδέσεις της γυναίκας του, στη θέση του μπήκε το όνομα του Πόποφ (Schwarz 1965, 259· Zuk 2014, 363).

²⁶ Ο Αράμ Χατσατουριάν μπήκε στη φορμαλιστική λίστα του 1948, πιθανώς λόγω της 3^{ης} Συμφωνίας του που συνέθεσε το προηγούμενο έτος. Προσπάθησε να δικαιολογηθεί, λέγοντας πως φταίει η δική του παρεκτροπή από το Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό στην ολέθρια και βλαβερή επιρροή των σοβιετικών κριτικών που τον παρότρυναν να ξεπεράσει τους περιορισμούς του αυστηρού αρμένικου ύφους (Schultz 2016, 92–93).

Συμφωνικό Ποίημα που αναφέρθηκε μόνο σε μια σύντομη στήλη στην *Pravda*, ενώ ούτε ο Μιασκόφσκι, ούτε ο Προκόφιεφ²⁷ συνέθεσαν κάτι (Makanowitzky 1965, 270). Φυσικά, υπήρξε επίκριση των *Big Four* τον Ιανουάριο του 1948 από την Κεντρική Επιτροπή και το Κομμουνιστικό Κόμμα υπό την ηγεσία του Αντρέι Ζντάνοφ, προτού δημοσιοποιηθεί στο διάταγμα της 10^{ης} Φεβρουαρίου. Η επίθεση εξαπλώθηκε ύστερα σε όλους τους γνωστούς συνθέτες της Σοβιετικής Ένωσης (Makanowitzky 1965, 270–71). Καταδικαστέες ήταν επίσης οι κινήσεις της Επιτροπής Καλών Τεχνών και της Ένωσης Συνθετών που απέτυχαν να οδηγήσουν τη σοβιετική μουσική στο μονοπάτι προς το Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό και Ρωσικό Κλασικισμό. Η Επιτροπή Καλών Τεχνών, μάλιστα, είχε χρηματοδοτήσει την όπερα του Μουραντέλι (Slonimsky 1950, 251).

Συνθέτες, μουσικοί και μουσικολόγοι κλήθηκαν στη συνάντηση του Ιανουαρίου, η οποία διήρκησε τρεις μέρες, με την απόφαση να ανακοινώνεται δύο μήνες ύστερα. Η 176σέλιδη αναφορά τυπώθηκε σε περιορισμένο αριθμό και περιείχε τις διαδικασίες που έγιναν. Δεν είναι γνωστό πόσο ολοκληρωμένη ήταν η αναφορά. Διαφέρει όμως πολύ από τα επίσημα πρακτικά της εφημερίδας, όπου ο Ζντάνοφ ανέφερε πως τα γεγονότα ήταν τυπωμένα με ακρίβεια. Η προαναφερθείσα *Μουσική Ανησυχία στη Ρωσία* περιέχει μεταφράσεις αποσπασμάτων του 176σέλιδου κειμένου. Διαβάζοντάς το, φαίνεται πως παρόλο που όλοι διαφωνούσαν με τον Ζντάνοφ, οι φωνές τους ουσιαστικά δεν ακουστήκαν και οι διαταγές του Λαϊκού Επίτροπου του Πολιτισμού επικράτησαν. Σύμφωνα με εκείνον, η σοβιετική μουσική έπεσε στα χέρια «σνομπ κλίκας με στόχο τους εκφυλισμένους λίγους, παραβλέποντας τις τέλειες μάζες των σοβιετικών πολιτικών». Ακόμα χειρότερα, δημιουργούσαν «αντι-ανθρώπους» και αυτό έκανε αποπνικτική την υγιή ζωή της ρωσικής παράδοσης, μετατρέποντας το Κονσερβατόριο της Μόσχας σε «θερμοκήπιο του φορμαλισμού». Ο Ζντάνοφ συνέχισε, λέγοντας πως ακόμα και στους καλούς, γνωστούς συνθέτες που είχαν κερδίσει Βραβεία Στάλιν, η κυβέρνηση τους έδωσε χρόνο να βρουν το σωστό μονοπάτι, αλλά αγνόησαν το κομμουνιστικό κόμμα και εκείνο με τη σειρά του έπρεπε να επέμβει (Makanowitzky 1965, 271–72).

Παρόλες τις συνεχείς νουθετήσεις του κράτους, έλλειπε η ακριβής οδήγηση στους καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικά ο συνθέτης Γιούρι Σαπορίν έδειξε την σύγχυσή του λέγοντας πως «αν στη λογοτεχνία και στη ζωγραφική η ερώτηση της αισθητικής έχει πάνω-κάτω διευκρινιστεί, στη μουσική είμαστε ακόμα στο σκοτάδι». Ο Σοστακόβιτς πρόσθεσε, κάπως ειρωνικά πως «η Κεντρική Επιτροπή έχει δείξει συχνά ποιες αρνητικές πλευρές είναι στο εύρος της τέχνης και της κριτικής και τώρα φαντάζομαι πως θα δοθούν οδηγίες». Φανερή ήταν η απουσία των Προκόφιεφ, Μιασκόφσκι, όπως και του σεβαστού κριτικού και μουσικολόγου Μπόρις Ασάφιεφ, ο οποίος την προηγούμενη χρονιά έγραψε στο περιοδικό της Ένωσης Συνθετών *Sovetskaia Muzika* πως «η περηφάνια και δόξα της σοβιετικής μουσικής είναι η σοβιετική συμφωνία».

²⁷ Τον Δεκέμβριο του 1947 δημοσιεύτηκε ένα άρθρο στην εφημερίδα της *Pravda*, καταγγέλλοντας την *6η Συμφωνία* του Προκόφιεφ φορμαλιστική (Makanowitzky 1965, 271). Για να υπερασπιστεί τον εαυτό του, ο συνθέτης ανακάλεσε τα δημοφιλή σοσιαλιστικά έργα που δημιούργησε, όπως το *Zdravitsa*, το *Alexander Nevsky* και την *5^η Συμφωνία* του (Orlov 2013, 280).

Με τη λήξη της συνεδρίασης, οι συνθέτες Σοστακόβιτς, Χατσατουριάν και Καμπαλέφσκι αφαιρέθηκαν από την αρχηγεία της Ένωσης Συνθετών. Και έτσι κατέληξε η ολομελής συνάντηση· με την πλήρη απουσία συμπερασμάτων και απαντήσεων στις τόσες πολλές ερωτήσεις που αφορούσαν την αισθητική της μουσικής (Makanowitzky 1965, 272) και τον ορισμό του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (Ivashkin 2014, 431).

Θυμωμένος υπαινιγμός υπήρξε όσον αφορά την απαράδεκτη έλξη των σοβιετικών συνθετών προς τις περίπλοκες φόρμες οργανικής συμφωνικής μουσικής. Τα κονσέρτα και οι σονάτες για σόλο μουσικά όργανα απαγορεύτηκαν και χαρακτηρίστηκαν αντιδημοκρατικά. Η σύγχρονη μουσική κηρύχθηκε αντιδραστική και η μουσική του 19^{ου} αιώνα προοδευτική (Makanowitzky 1965, 272). Το κόμμα, με φερέφωνό του τον Αντρέι Ζντάνοφ, ζητούσε επίσης από τους σοβιετικούς συνθέτες φωνητική μουσική και τονικές κλίμακες. Η χρήση ατονικής μουσικής αντιπροσώπευε την «απόλυτη άρνηση της μουσικής τέχνης» (Bonczyk 2009, 121). Ο Ζντάνοφ σε συνέντευξη με τους σοβιετικούς συνθέτες, λίγο καιρό αφότου δημοσιεύτηκε το διάταγμα, τόνισε πως «η αμέλεια της προγραμματικής μουσικής είναι απομάκρυνση από προοδευτικές παραδόσεις». Ουσιαστικά με αυτά τα λόγια επιβεβαίωνε πως το σοβιετικό καθεστώς θεωρούσε πρόοδο την επιστροφή στις παλιές παραδόσεις: «η δουλειά του μουσικού είναι να σπρώξει τη μουσική πίσω, από το ατομικό στο σοσιαλιστικό» (Slonimsky 1950, 253–54).

Τη μουσική πολιτική του 1948 στην Ένωση Συνθετών την περιέγραψε ο νέος επικεφαλής της Ένωσης Συνθετών, Τικόν Χρενικόφ εκείνη τη χρονιά: «οπλισμένοι με καθαρές οδηγίες του κόμματος, θα δώσουμε ένα οριστικό τέλος σε οποιαδήποτε εμφάνιση των αντί-ανθρώπων φορμαλιστών και της παρακμής, ανεξάρτητα από τον χρωματισμό που μπορεί να πάρουν» (Mulcahy 1984, 70). Οι θέσεις του ήταν καθαρά αντι-δυτικές και αντι-μοντέρνες και συνοψίζονταν στη μπροσούρα *Οι δρόμοι για την εξέλιξη της Σοβιετικής Μουσικής*, που εκδόθηκε από τη Μουσικολογική Επιτροπή της Ένωσης Συνθετών το 1948 (Slonimsky 1950, 253).

Οποιαδήποτε ευρωπαϊκή ή αμερικάνικη μουσική πλέον απαγορευόταν. Η Κεντρική Επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος ενθάρρυνε τους καλλιτέχνες να μειώσουν την επαφή με ξένους συναδέλφους τους, καταγγέλλοντας συνέχεια την ξένη επίδραση στα ρωσικά ιδρύματα (Bonczyk 2009, 128). Όπως επίσης απορρίφθηκε και ο νατουραλισμός ως μεσοβέζικη λύση, μιας και κατακρίθηκε από τον Χρενικόφ τον Απρίλιο ως «παρασιτικό φαινόμενο», αναφερόμενος στοχευμένα στον Σοστακόβιτς. Παράλληλα δέχτηκε επίθεση και ο τομέας της θεωρίας της μουσικής. Οι θεωρητικοί που ερευνούσαν πιθανότητες νέων αρμονικών συστημάτων γελοιοποιήθηκαν και εξοστρακίστηκαν. Το 1948, τα πολιτικώς κατευθυνόμενα άρθρα που δημοσιεύονταν στο περιοδικό *Sovetskaia Muzika* ήταν συνεχής με φράσεις όπως «ο φορμαλισμός ζει ακόμα στη συνείδηση κάποιων μουσικών», «χάος, νατουραλισμός, απόλυτη απουσία μελωδίας». Αρκετά από αυτά τα άρθρα ήταν αφιερωμένα στη δυσφήμιση της Αμερικής (Bonczyk 2009, 254–55).

Ο προαναφερθείς μουσικολόγος και συνθέτης Μπόρις Ασάφιεφ ήταν ένα από τα πρόσωπα που επηρέασε με τις απόψεις και τις κινήσεις του το συμβάν της 10^{ης} Φεβρουαρίου. Ενώ ξεκίνησε ως συνθέτης που τον ενδιέφερε η πειραματική και η δυτική σύγχρονη μουσική, μετά τη διάλυση των μη-κρατικών οργανώσεων το 1932 άλλαξε στρατόπεδο και συμμορφώθηκε με τη γραμμή του κόμματος. Ήταν εκείνος που πρότεινε στον Βάνο Μουραντέλι να γράψει τον ήρωα της όπεράς του θελκτικό και προσιτό στο κοινό, ώστε να υπάρχει ενδιαφέρον για το έργο. Αξιοσημείωτο είναι πως η ομιλία που έδωσε στην Ένωση Συνθετών το 1948 είχε πολλά κοινά με τις απόψεις του Ζντάνοφ. Σύμφωνα με τον Λαϊκό Επίτροπο του Πολιτισμού «οι φορμαλιστές συνθέτες προσπαθώντας να είναι πρωτότυποι απέρριψαν την κλασική κληρονομιά, και δεν πήραν επιρροές από την παραδοσιακή μουσική, αντ' αυτών συνέθεταν μουσική για λίγους επιλεγμένους αισθητικούς. Οι φορμαλιστές έχασαν τη μελωδική ικανότητα της τέχνης των ανθρώπων» (Herrala 2012, 287–88).

Παρόλη την εμπλοκή του με τις αποφάσεις για το ψήφισμα, ο Ασάφιεφ φάνηκε να το μετάνιωσε και να έχει αμφιβολίες για το δόγμα του κόμματος, έτσι όπως εξέφρασε στα μέσα του Δεκεμβρίου εκείνης της χρονιάς σε επιστολή του προς τον Ζντάνοφ. Στο γράμμα του, ο μουσικολόγος έδειχνε απολογητικός και μαζεμένος, αλλά στην πραγματικότητα σύμφωνα με τη συγγραφέα Χερράλα Μέρι, δεν πίστευε πλέον στην τακτική του κόμματος για τη μουσική, κάτι που πιστεύεται από πολλούς μελετητές και για τον Μιασκόφσκι. Σύμφωνα με τη θεωρία του Στίβεν Κάτκιν, τέτοιες περιπτώσεις, όπως του Μιασκόφσκι, του Προκόφιεφ, του Σοστακόβιτς, του Ασάφιεφ και άλλων, που πιέστηκαν από το κράτος για συγχώρεση παρόλες τις προσωπικές τους αμφιβολίες, ονομάζονται *παιχνίδι διπλής ταυτοποίησης*. Ένα άτομο έπρεπε να μιλήσει σε μια υποχρεωτική γλώσσα, με πολιτική υπακοή, ώστε να γλιτώνει από τα πυρά (Herrala 2012, 310, 314).

Υπήρχε, λοιπόν, άγραφο πρωτόκολλο στη Σταλινική περίοδο στην περίπτωση των δημόσιων καταγγελιών. Πρόσταζε ο κατηγορούμενος να ομολογήσει την ενοχή του και να αποκηρύξει τα λάθη του. Οι συνθέτες Μουραντέλι, Σοστακόβιτς, Προκόφιεφ και Χατσατουριάν παραδέχτηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα και απολογήθηκαν για την παρεκτροπή τους. Υποσχέθηκαν, μέσω κοινής τους επιστολής στον Στάλιν, πως από τότε και στο εξής θα προσπαθούσαν περισσότερο να ικανοποιήσουν τα σοσιαλιστικά ιδεώδη (Zuk 2012, 78· Slonimsky 1950, 252).

Η περίπτωση όμως του Μιασκόφσκι ήταν πιο περίπλοκη, μιας και οι κατηγορίες ήταν πιο πολλές και ο χαρακτήρας του αντιδραστικός. Ο Νικολάι Μιασκόφσκι αρνήθηκε να απολογηθεί, είτε δημόσια σε συνέλευση των συνθετών -μιας και ήταν απών- είτε ιδιωτικά σε υψηλά στελέχη του κόμματος. Η δικαιολογία του ήταν πως ήταν άρρωστος και έτσι ήταν κλεισμένος στην οικία του για βδομάδες, κάτι που είχε κάνει και το 1936 με την επίθεση του κράτους στην όπερα του Σοστακόβιτς. Σύσσωμος ο μουσικός κόσμος παρακαλούσε τον συνθέτη να εμφανιστεί και να απολογηθεί για τα ατοπήματά του. Ιδιαίτερα ο Καμπαλέφσκι και ο Προκόφιεφ, φοβούμενοι για τη δική τους θέση, τον ικέτεψαν να στείλει επιστολή στον Γενικό Γραμματέα του

Κομμουνιστικού Κόμματος· με τον Μιασκόφσκι να απαντά πως δεν έκανε κάτι για το οποίο πρέπει να δικαιολογηθεί (Zuk 2012, 78).

Πέρα από το μουσικό κόσμο, ήταν στρατηγικά σημαντικό και για τους γραφειοκράτες της Ρωσίας να ζητήσει συγγνώμη ο συνθέτης. Ο επικεφαλής της Ένωσης Συνθετών Χρενίκοφ τον κάλεσε και προσπάθησε να τον πείσει να δώσει ομιλία στο επερχόμενο πρώτο συνέδριο των Σοβιετικών Συνθετών, αλλά και πάλι ο Μιασκόφσκι αρνήθηκε. Έτσι, στο συνέδριο ο Χρενίκοφ ανακοίνωσε την αποτυχία του Μιασκόφσκι και λοιπών να συμμετάσχουν, γιατί κρατάνε τον εαυτό τους υψηλότερα από το συλλογικό καλό. Ο συνθέτης δε ζήτησε ποτέ συγγνώμη, και πέθανε δύο χρόνια αργότερα. Ενδιαφέρον είναι ότι παρόλες τις κατηγορίες εκείνη τη χρονιά, τον Αύγουστο ο συνθέτης προσκαλέστηκε να γυρίσει στο πόστο του στο Κονσερβατόριο της Μόσχας και οι απαγορεύσεις των έργων του αναστάλθηκαν (Zuk 2012, 79–80, 82).

Αμέσως μετά το διάταγμα, ο Μιασκόφσκι και ο Σοστακόβιτς αναγκάστηκαν να παραιτηθούν από τη σχολή του Κονσερβατορίου της Μόσχας, όπως και ο Σεμπαλίν που βρισκόταν στη θέση του διευθυντή. Τα έργα των συνθετών των οποίων κατηγορήθηκαν για φορμαλισμό, όπως και άλλων συνθετών, δεν εκτελούνταν για μήνες (Makanowitzky 1965, 273). Τα έργα του Προκόφιεφ σταδιακά εξαφανίζονταν ή εκ προθέσεως καθυστερούσαν. Ο Πόποφ εξαφανίστηκε από τους καλλιτεχνικούς κύκλους και ο Σοστακόβιτς έκανε επτά χρόνια για να ολοκληρώσει ένα κονσέρτο για βιολί. Οι μουσικολόγοι και οι κριτικοί απέφευγαν ακόμη και να συζητήσουν για τη σύγχρονη σκηνή και προτιμούσαν να γράψουν μουσική μόνο για τα πιο ασφαλή κλασσικά θέματα (Schwarz 1965, 259–60). Το ψήφισμα του 1948 πυροδότησε μια μαζική αποθεματοποίηση της σοβιετικής μουσικής, με αρκετά έργα να έχουν επίσημα απαγορευτεί ως φορμαλιστικά, με αυθαίρετη επιλογή (Frolova-Walker 2004, 113). Πέντε χρόνια ύστερα από τις δημόσιες απολογίες τους και τις συνεχείς καλλιτεχνικές παραχωρήσεις, οι κατηγορούμενοι συνθέτες ξαναήρθαν στη σοβιετική μουσική ζωή.

Από πολλές οπτικές γωνίες το ύφος των ομιλιών του Λαϊκού Επίτροπου Πολιτισμού το 1948 είναι ο θρίαμβος της σοβιετικής μουσικής κριτικής. Ο Ζντάνοφ μπέρδευε τον δογματισμό του κόμματος με τυχαίες φράσεις από βασικές γνώσεις της μουσικής θεωρίας, ώστε να προσδώσει βάρος σε αυθαίρετα και απληροφόρητα προσωπικά γούστα, επιδέξια μεταμφιεσμένα ως προσεκτικές σκέψεις, υπογραμμίζοντας την επίσημη πολιτική του κόμματος (Frolova-Walker 1998, 368). Το διάταγμα της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος στις 10 Φεβρουαρίου του 1948 με αφορμή την όπερα του Μουραντέλι είχε μεγάλες συνέπειες στη σοβιετική μουσική κοινότητα. Μεγάλη ήταν και η αναδιάρθρωση των επικεφαλής της μουσικής γραφειοκρατίας. Ο φόβος να συνδεθεί κάποιος με οτιδήποτε είχε ή μπορεί να ανακηρυσσόταν φορμαλιστικό έκανε τις οργανώσεις συναυλιών και μουσικών θεάτρων να εκτελούν τα πιο αδιάφορα και συντηρητικά έργα. Η απαγόρευση πολλών φορμαλιστικών έργων του Σοστακόβιτς και του Προκόφιεφ και άλλων ήταν τσεκουριά στη σοβιετική μουσική (Frolova-Walker 2006, 215).

11. Ο μουσικός κόσμος της Σοβιετικής Ένωσης μετά το θάνατο του Στάλιν.

Μέσα στις πιέσεις και τους ελέγχους που υπέκυπτε για άλλη μια φορά ο σοβιετικός λαός, και στην προκειμένη φάση ο καλλιτεχνικός κόσμος, ο Γενικός Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιωσήφ Στάλιν αποβίωσε στις 5 Μαρτίου του 1953. Σύμφωνα με τον Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, αλλά και με άλλες μαρτυρίες, στο τέλος της ζωής του ο Στάλιν έδειχνε όλο και περισσότερα συμπτώματα παράνοιας και δεισιδαιμονίας· κλειδωνόταν μέρες στο δωμάτιό του έχοντας σωματοφύλακες έξω από την πόρτα του, και όποτε έβγαινε έβλεπε παντού εχθρούς και πράκτορες (Βολκώφ 1982, 311).

Παρόλη την αλλόκοτη συμπεριφορά του ηγέτη του, ο σοβιετικός λαός συνέχισε να τον τρέμει. Ένα περιστατικό που το δείχνει ξεκάθαρα είναι όταν ο Στάλιν ζήτησε από τη Ραδιοφωνική Επιτροπή το *Κοντσέρτο για Πιάνο Νο23* του Μότσαρτ, με εκτέλεση της πιανίστριας Μαρία Γιουντίνα. Το συγκεκριμένο έργο όμως η Ραδιοφωνική Επιτροπή δεν το είχε στην κατοχή της, οπότε κάλεσε το ίδιο βράδυ κιόλας τη Γιουντίνα, την ορχήστρα και έναν μαέστρο για την ηχογράφησή του. Ο μαέστρος ήταν πανικόβλητος και ταραγμένος, όπως και ο δεύτερος που τον αντικατέστησε. Ο τρίτος όμως έβγαλε εις πέρας την αποστολή. Επιτόπου, τότε, σάλθηκε ο μοναδικός δίσκος της ηχογράφησης στον Στάλιν. Αυτό το γεγονός είναι η απόδειξη της δουλοπρέπειας του σοβιετικού λαού, προς το πρόσωπο του ηγέτη του. Φημολογείται πως ο Στάλιν πέθανε, ενώ άκουγε αυτήν την εκτέλεση του *Κοντσέρτου για Πιάνο Νο23* (Βολκώφ 1982, 311–13).

Ο θάνατος του Στάλιν τον Μάρτιο του 1953 έφερε μια μικρή ανακούφιση από τις έντονες πιέσεις και ξεκίνησε η σταδιακή, σχεδόν ανεπαίσθητη χαλάρωση (Schwarz 1965, 260). Στην αναδιοργάνωση της Σοβιετικής Κυβέρνησης που ακολούθησε μετά το θάνατο του, η ευθύνη για τη μουσική και τις άλλες τέχνες ανατέθηκε στο νεοσύστατο Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο σχηματίστηκε από προηγούμενα τμήματα: το Υπουργείο Υψηλής Εκπαίδευσης και Κινηματογράφου, την Επιτροπή Καλλιτεχνικών Υποθέσεων, τις Πληροφορίες Ραδιοφώνου και τις Πολυγραφικές Τέχνες, με υπουργό τον Παντελεΐμων Κ. Πονομαρένκο. Τον επόμενο χρόνο αντικαταστάθηκε από τον Γκεόργκι Φ. Αλεξάντροφ, ο οποίος λόγω του έργου του ήταν ένας από τους κύριους στόχους των ιδεολογικών καμπανιών του Αντρέι Ζνάνοφ. Ο Αλεξάντροφ, που θαύμαζε την καλλιτεχνική πορεία του Σοστακόβιτς, έθεσε τη δημιουργικότητα στο τραπέζι, με αποτέλεσμα οι μουσικοκριτικοί να είναι διχασμένοι. Ένα χρόνο αργότερα πήρε τη θέση του ο πρώην πρέσβης της Πολωνίας Ν. Α. Μικαΐλοφ, και η χαλάρωση του προηγούμενου έτους χάθηκε, παρόλα αυτά ο νέος Υπουργός είχε πολύ καλή οργανωτική ικανότητα και ενέργεια (Slusser 1956a, 117, 120, 123).

Τους πρώτους μήνες μετά το θάνατο του Γενικού Γραμματέα, ο σοβιετικός λαός συνέχισε να τον υμνεί και να τον επαινεί, όπως και όταν ήταν εν ζωή. Το ίδιο ίσχυσε και στη μουσική. Δημοφιλείς συνθέτες, με προστάτη τον Σοστακόβιτς, έγραψαν πανηγυρικές μουσικές αφιερωμένες στο πρόσωπο του νεκρού ηγέτη τους. Μέσα σε λίγους μήνες όμως, την περίοδο της 15^{ης} Επετείου του 2^{ου} Συνεδρίου του Κόμματος, η κατάσταση άλλαξε απότομα: ενώ πριν τον εκθειάζαν παντού, ξεκίνησαν να εμφανίζονται λόγια μειωτικά ή και να τον παραλείπουν τελείως από συζητήσεις· κάτι που συνέβαινε και στον χώρο της μουσικής (Slusser 1956, 117–18).

Η επίσημη διατύπωση της νέας γραμμής της μουσικής πολιτικής, μια δουλειά που χρειαζόταν ντελικάτο χειρισμό, ανατέθηκε στον Αράμ Χατσατουριάν, ο οποίος κατέλαβε τη δημοφιλή θέση του εκλιπόντος Σεργκέι Προκόφιεφ στη Σοβιετική μουσική, δεύτερος μετά τον Σοστακόβιτς. Μέσω του άρθρου του *Στη Δημιουργική Τόλμη και Έμπνευση* τον Νοέμβριο του 1953 στο περιοδικό της Ένωσης Συνθετών *Sovetskaia Muzyka*, ο Χατσατουριάν συνέβαλε στην αποκρυστάλλωση της νέας πολιτικής. Ο συνθέτης μέσα από τα λόγια του έδειξε πως παρόλες τις υποχωρήσεις και την υπακοή του στις εντολές του Στάλιν και του κομμουνιστικού κράτους, δεν ήταν δουλκή η συμμόρφωσή του. Στο άρθρο του έθετε ως καλή αρχή την ελαχιστοποίηση των πολιτικών ελέγχων, ώστε να τονωθεί η δημιουργική μοναδικότητα των καλλιτεχνών. Πιο συγκεκριμένα υποστήριξε πως «τα λεγόμενα μνημειώδη έργα παράγονταν για χορωδίες και μεγάλες ορχήστρες, αλλά δεν είχαν τίποτα το αξιόλογο! Παρόλα αυτά κάποιος έπρεπε να τα ανεχτεί απλά επειδή τα έργα είχαν τίτλους όπως *Αγάπη για τη Σοβιετική Πατρίδα* ή *Πάλη για Ειρήνη* ή *Φιλία ανάμεσα στα Έθνη*. Αλλά στο τέλος, η ζωή η ίδια έδωσε μια σωστή εκτίμηση για αυτά τα έργα: ήταν ξεχασμένα μέσα σε ένα βράδυ [...] καμία καλή τέχνη δεν παράγεται από ανθρώπους που συνέχεια φοβούνται να πούνε το λάθος πράγμα». Στο εξωτερικό το άρθρο ερμηνεύτηκε ευρέως ως μια έκφραση αποστροφής ενάντια στους σκληρούς κανόνες που είχαν επιβληθεί από τον Στάλιν στους σοβιετικούς συνθέτες. Έτσι, ο Χατσατουριάν δημοσίευσε ακόμη ένα άρθρο για να διευκρινίσει παραπάνω τις θέσεις του (Slusser 1956, 118· Makanowitzky 1965, 274· Schultz 2016, 98).

Ο Σοστακόβιτς έγραψε, στο ίδιο περιοδικό, το άρθρο *Η Ευτυχία της Δημιουργικής Αναζήτησης*, τον Ιανουάριο του 1954 τονίζοντας πως «μία από τις χειρότερες συμφορές που μπορεί να συμβεί στην τέχνη είναι [...] η εξαναγκασμένη τέχνη σε ένα συγκεκριμένο σταθερό πρότυπο, ακόμα και αν είναι το καλύτερο. Τέτοια μεταχείριση ενός έργου τέχνης εξαλείφει την ατομικότητα, δημιουργεί στερεότυπα και τη μίμηση [...]». Ο Σοστακόβιτς πρόσθεσε πως «οι τολμηρές προσπάθειες του καλλιτέχνη πρέπει να υποστηρίζονται. Ο καλλιτέχνης έχει το δικαίωμα να είναι ανεξάρτητος, πρωτότυπος και τολμηρός», καταλήγοντας πως «φαίνεται σε εμένα ότι η Ένωση Συνθετών δε θα έπρεπε να φυλάει τους συνθέτες μας από την αναζήτηση του καινούργιου και της μοναδικότητας. Δε θα έπρεπε να φοβόμαστε την τολμηρή δημιουργική πρωτοτυπία, αλλά την ασφαλή επιπολαιότητα, βαρεμάρα και στερεοτυπική δουλειά» (Makanowitzky 1965, 274).

Παραπάνω σημάδια χαλαρότητας εμφανίστηκαν από τις αρχές του 1954. Ένας-ένας από τον καλλιτεχνικό κόσμο έθεταν τις απόψεις τους, απόψεις που μέχρι πρότινος δε μπορούσαν να εκφράσουν. Ο μουσικολόγος Ι. Νέστιεφ διαμαρτυρήθηκε πως οι καλλιτέχνες με ποικίλες δημιουργικές ιδιαιτερότητες δε μπορούν να περιοριστούν σε ένα και μοναδικό «ιδανικό κανόνα». Στο τεύχος του Ιουλίου του 1955 της *Sovietskaya Kultura*, ο Χατσατουριάν περιέγραψε πώς τα λάθη που έγιναν από το 1948 ανέστειλαν τις δημιουργικές ιδιαιτερότητες των συνθετών και έβλαψαν ιδιαίτερα τους νέους σοβιετικούς συνθέτες με το να παρεμποδίζουν την ανάπτυξη των ξεχωριστών ικανοτήτων τους. Αν ένα έργο ενός συνθέτη, πρότεινε, δεν είναι καλό, τότε να γίνει κριτική, αλλά να υπάρχει η ελευθερία της σύνθεσης. Ο συνθέτης τελείωσε τις σκέψεις του με την φράση «καλύτερα ένα ελικρινές λάθος, παρά μια μετριότητα!». (Makanowitzky 1965, 274–75).

Να σημειωθεί πως παρόλες τις προσπάθειες του κράτους, ειδικά τα τελευταία χρόνια της ηγεσίας του Στάλιν, να τραβήξουν τη μάζα σε είδη μουσικής «ανώτερα» από τα ελαφρά τραγούδια, οι δίσκοι που προτιμούσε ο λαός ήταν ως επί των πλείστων είτε μαζικά τραγούδια είτε οπερέτες κ.α. Σε αυτό το ζήτημα δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα το 1954, μέσω δημοσιεύσεων άρθρων σε σοβιετικά πολιτιστικά περιοδικά, προσπαθώντας οι συγγραφείς τους να ανυψώσουν το γούστο του κοινού (Makanowitzky 1965, 276). Οι αξιωματικοί του κράτους πίστευαν πως η ώθηση στους σοβιετικούς συνθέτες να γυρίσουν στο ηρωικό ύφος των προηγούμενων ετών και τις μεγαλεπήβολες όπερες, θα τραβούσε τον κόσμο πίσω στα θέατρα. Από τον Οκτώβρη εκείνου του έτους έως τον Μάρτιο του 1956 η Σοβιετική Κυβέρνηση έθεσε νέους στόχους, όπως τις «δημιουργικές συνεδριάσεις ολομέλειας» (Slusser 1956, 124).

Η ελευθερία των καλλιτεχνών καθιερώθηκε πιο σταθερά στο 20^ο Συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος το 1956, με την επίσημη έγκριση που δόθηκε για τον «καθαρισμό» της σοβιετικής πολιτιστικής ζωής από την καταπίεση των προηγούμενων ετών (Schwarz 1965, 260). Η περίοδος της ελευθέρωσης των τεχνών συχνά αναφέρεται ως *τῆξη* και έφτασε στο αποκορύφωμά της στο παραπάνω Συνέδριο, όπου ο νέος Γενικός Γραμματέας, Νικήτα Χρούτσεφ, κατήγγειλε την προσωπική λατρεία. Αν και την επόμενη χρονιά οι έλεγχοι στους καλλιτέχνες έκαναν πάλι την εμφάνισή τους, οι ελευθερίες των καλλιτεχνών δε χάθηκαν ξανά όπως την περίοδο του *Μεγάλου Τρόμου* του Στάλιν (Makanowitzky 1965, 275). Το επόμενο έτος, το 2^ο Συνέδριο της Ένωσης Συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης αύξησε κι άλλο την ελευθερία των καλλιτεχνών. Σημαντική χρονιά αλλαγής ήταν η αμέσως επόμενη, το 1958, όπου ένα δημόσιο έγγραφο ακύρωσε τις αδικαιολόγητες προσωπικές επικρίσεις που περιέχονταν στο διάταγμα του 1948, αν και επαναβεβαιώθηκε η αρχή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (Schwarz 1965, 260).

Όπως αναφέραμε πιο πάνω, ένας από τους δημοφιλείς σοβιετικούς συνθέτες που απεβίωσε μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν ο Προκόφιεφ, που πέθανε τον Μάρτιο του 1953, ενώ τρία χρόνια πριν είχε αποβιώσει ο Μιασκόφσκι. Η μεσαία γενιά σοβιετικών συνθετών, ο Σεμπαλίν, ο Καμπαλέφσκι, ο Χατσατουριάν, ο Χρενικόφ και

πάνω από όλους ο Σοστακόβιτς συνέχισαν να συνεισφέρουν στον σοβιετικό πολιτισμό. Σε αυτήν την ομάδα προστέθηκαν νέοι αξιόλογοι συνθέτες. Σιγά σιγά ξεκίνησαν να έχουν σοβιετική φήμη και συνθέτες από όλη την επικράτεια της Σοβιετικής Ένωσης, όπως από την Ουκρανία, την Εσθονία, το Αζερμπαϊτζάν, την Αρμενία, τη Γεωργία, το Καζακστάν κ.α. (Schwarz 1965, 261).

Σταδιακά, οι σοβιετικοί συνθέτες ξεκίνησαν να δημιουργούν όπερες, μιας και πλέον δεν υπήρχε ο φόβος πολιτικοποιημένης κριτικής και λογοκρισίας. Δημοφιλής ήταν η κωμική όπερα *Το Ημέρωμα της Στρίγγλας* του Βησσαρίων Σεμπαλίν, που έκανε πρεμιέρα το 1955. Άλλη πολύ γνωστή όπερα ήταν εκείνη του Γιούρι Σαπόριν, *Οι Δεκεμβριστές*, που μετά από αλλαγές δύο δεκαετιών ολοκληρώθηκε και παρουσιάστηκε στη τελική της φόρμα το 1953. Η πιο σημαντική όπερα του Χρενίκοφ συντέθηκε το 1957 και είχε τον τίτλο *Η Μητέρα*, η οποία ήταν βασισμένη στη νουβέλα του Μαξίμ Γκόρκι και αφορούσε την Επανάσταση του 1905. Ο Ιβάν Ντζερζίνσκι, από την άλλη, προσπάθησε να ξαναφτάσει την επιτυχία που είχε κάνει τη δεκαετία του 1930 με την όπερα του *Η Ήσυχη Ροή του Δούναβη*. Το 1960 συνέθεσε την όπερα *Η Μοίρα ενός Άντρα*, βασισμένη στην ιστορία του Μιχαήλ Σόλοκοφ. Παρόλο που το βιβλίο ήταν απλό και συγκινητικό, η μουσική ήταν στατική και πρωτόγονη. Η έλλειψη μουσικών τεχνικών γνώσεων και εννοησιμότητας φάνηκε καθαρά και οι σοβιετικοί συνθέτες αναπόφευκτα είδαν τη «δημιουργική επιπολαιότητα» του Ντζερζίνσκι. Σημαντική ιστορική αξία είχε το γεγονός της 26^{ης} Δεκεμβρίου το 1962, όπου η άλλοτε σκανδαλώδης όπερα του Σοστακόβιτς²⁸ *Λαίδη Μάκβεθ*, μετονομασμένη σε *Κατερίνα Ισμαίλοβα* επανεκτελέστηκε στη Μόσχα, ύστερα από την εικοσιεξάχρονη απαγόρευσή της (Schwarz 1965, 264–66).

Σπουδαία θέση κατείχε στη Σοβιετική Ένωση και το είδος της μουσικής για μπαλέτο. Πέρα από την εκπληκτική τριλογία του Προκόφιεφ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1936-40), *Σταχτοπούτα* (1945) και *Το Πέτρινο Λουλούδι* (ολοκληρώθηκε το 1950 και εκτελέστηκε για πρώτη φορά το 1954), το 1954 ο Χατσατουριάν ολοκλήρωσε τη μουσική για μπαλέτο *Ο Σπάρτακος*. Η μουσική του έργου είναι «η αρχαία Ρώμη όπως φαίνεται μέσα από αρμένικα μάτια: τολμηροί ρυθμοί, μετά-ρομαντική θαλερότητα και ατάραχη συναισθηματικότητα». Άλλο αξιομνημόνευτο μπαλέτο είναι *Το Μονοπάτι του Κεραυνού* (1958) του Αζερμπαϊτζανού συνθέτη Κάρα Καράιεφ (Schwarz 1965, 267–68).

Ο Αμερικανός μουσικολόγος και μουσικοκριτικός Ρίτσαρντ Ταρούσκιν παρατήρησε πως το ότι η Σοσιαλιστική Ρεαλιστική μουσική που παρήχθη την περίοδο που διοικούσε τη Σοβιετική Ένωση ο Στάλιν ως επί τω πλείστον ακόμα εκτελείται παγκοσμίως, μπορεί να γίνει αντιληπτό ως πρόκληση για δημόσια ηθική. Προφανώς,

²⁸ Αν και ο Σοστακόβιτς δήλωσε στον επικήδειο του Στάλιν πως θα ξεκινήσει να συνθέτει όπερα που «θα υμνεί την πάλη των ανθρώπων μας για τη συνεισφορά στον Κομμουνισμό», συνέθεσε αντ' αυτής την αμφιλεγόμενη *10^η Συμφωνία* (η πρώτη του μέσα σε επτά χρόνια), λέγοντας πως «μέσα από αυτό το έργο προσπάθησα να επικοινωνήσω ανθρώπινα συναισθήματα και πάθη». Η τραγικότητά του συνδυάζεται με μία ενέργεια που θα μπορούσε να ερμηνευτεί με θυμό παρά με προσωπικό θρήνο. Το θέμα του έργου έμεινε κρυφό μέχρι την πρεμιέρα του (Slusser 1956, 119).

πλέον όλα αυτά τα έργα δεν έχουν το σταλινικό μήνυμα, δεν έχουν καμία πολιτική επιρροή στο κοινό (Hakobian 2012).

Συμπεράσματα

Ο Ρώσος συμβολιστής ποιητής είπε για τη Σοβιετική Κυβέρνηση: *Το να απαιτούμε από την τέχνη να υπηρετεί τα κοινωνικά κινήματα είναι το ίδιο σα να θέλουμε ολόκληρη η υφαντουργία να παράγει μόνο κόκκινες σημαίες.*

Βαλέρι Μπριούσοφ²⁹

Η περίοδος που αναλύσαμε σε αυτήν την εργασία ήταν αρκετά αμφιλεγόμενη. Από τη μία, χωρίς τον Στάλιν ως ηγέτη της νεοσύστατης ακόμη Σοβιετικής Ένωσης δε θα υπήρχε η ταχεία ανάπτυξη σε τόσους τομείς που χρειαζόντουσαν βελτίωση· από την άλλη, ο τρόπος διοίκησής του φίμωσε όλο τον καλλιτεχνικό κόσμο. Ο χαρακτήρας του ηγέτη της Σοβιετικής Ένωσης ήταν έντονος και ατσάλινος³⁰. Σύμφωνα με πολλές μαρτυρίες ήταν ένας άνθρωπος που ήθελε να έχει τα πάντα γύρω του υπό τον δικό του έλεγχο. Είχε πολλές οργανωτικές αρετές και δεν είχε πρόβλημα να κάνει το οτιδήποτε χρειαζόταν προκειμένου να επιτύχει στους σοσιαλιστικούς του στόχους. Επίσης, ήταν ευκολόθυμος και ήθελε να νιώθει γνώστης κάθε τομέα που συζητούσε. Γνωρίζουμε ακόμη, πως ιδιαίτερα στη μουσική και στο χώρο της λογοτεχνίας, όλες οι λογοκρισίες και έλεγχοι περνούσαν από τα δικά του χέρια προτού βγουν στη δημοσιότητα.

Ο Ιωσήφ Στάλιν γνώριζε τη χρησιμότητα του πολιτισμού για να ελέγξει την τεράστια μάζα της Σοβιετικής Ένωσης. Έτσι, ο πολιτισμός, και ιδιαίτερα η μουσική, χειρίστηκε ως προπαγανδιστικό μέσο. Ένας από τους τρόπους που πέτυχε κάτι τέτοιο ήταν η τοποθέτηση γραφειοκρατών και όχι καλλιτεχνών σε υψηλές θέσεις, ώστε ο έλεγχος και η αποδοκιμασία ή επιδοκιμασία προς τους μουσικούς να είναι άμεσα. Το πιο σημαντικό κομμάτι όμως της πολιτικής των δεκαετιών 1930-40 ήταν το δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Η Σοβιετική Κυβέρνηση επιβάλλοντας αυτό το κλειστό πλαίσιο κανόνων, ήλπιζε στην ομαλή λειτουργία και προώθηση της ουτοπικής ευτυχίας των πολιτών της Ένωσης. Όμως, μη γνωρίζοντας και οι ίδιοι αξιωματικοί του κράτους τι και πώς ακριβώς ζητούσαν από τους συνθέτες τους, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός δεν ορίστηκε ποτέ. Ιδιαίτερα στον χώρο της μουσικής, η έλλειψη ορισμού ήταν τεράστιο ζήτημα καθ' όλη τη διάρκεια της επιβολής του. Οι συνθέτες προσπαθούσαν μέσω των παραδειγμάτων προς αποφυγή να ορίσουν τι δεν είναι Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός και μερικές φορές πετύχαιναν, άλλες όχι. Αυτό όμως εξυπηρέτησε τους γραφειοκράτες, μιας και τους επέτρεψε απεριόριστη ελαστικότητα στη χειραγώγηση των καλλιτεχνών.

²⁹ (Βολκώφ 2003, 77)

³⁰ Το όνομα του Γενικού Γραμματέα του Κόμματος ήταν Ιωσήφ Βησσαριόνοβιτς Τζουγκαβίλι. Αργότερα ο ίδιος το άλλαξε σε Ιωσήφ Στάλιν, «χαλύβδινος» στα ρωσικά, λόγω του σκληρού χαρακτήρα του.

Οι συνθέτες ταλαιπωρήθηκαν ιδεολογικά για την πραγμάτωση των στόχων του Κομμουνιστικού Κράτους. Με πρώτους τους πιο δημοφιλείς και δημιουργικούς: όπως ο Σοστακόβιτς που δύο φορές βρέθηκε στο στόχαστρο της λογοκρισίας και των κατηγοριών του κράτους, ο Προκόφιεφ που συνέχεια προσπαθούσε να ευχαριστήσει τον ηγέτη του αλλά τις περισσότερες φορές τα έργα του θεωρούνταν ακατάλληλα των καιρών, ο Χατσατουριάν που συχνά κριτικαρόταν για τους ανατολίτικους τρόπους σύνθεσής του, ο Μιασκόφσκι που παρόλο τον -σχετικά- πιο συντηρητικό τρόπο γραφής του κατηγορήθηκε ότι επηρέαζε αρνητικά τους μαθητές του. Όλοι αυτοί οι συνθέτες, αλλά και άλλοι δημοφιλείς καλλιτέχνες κατηγορήθηκαν για φορμαλισμό, για ανυπακοή στο κράτος.

Πρώτο μέλημα του Κομμουνιστικού Κράτους ήταν να απαγορεύσει οποιαδήποτε αντίμαχη πίστη πέρα από τον Σοσιαλισμό. Με τις εκκλησίες κλειστές, ο ηγέτης είχε τη σιγουριά της αναγκασμένης λατρείας του σοβιετικού λαού προς το Κομμουνιστικό Κράτος και πρωτίστως στον Στάλιν και τον Λένιν. Ύστερα, καταργώντας τις προλεταριακές οργανώσεις, δημιούργησε κρατικές καλλιτεχνικές ενώσεις, ώστε ο έλεγχος της ποιότητας των έργων και της συμπεριφοράς των σοβιετικών συνθετών να είναι συνεχής.

Για την αναβάθμιση της μουσικής προτίμησης των τόσων ανθρώπων της Σοβιετικής Ένωσης, ο Στάλιν πίστευε πως θα βοηθούσε η δημιουργία της Σοβιετικής Όπερας. Μετά από πολλή αναζήτηση και τις προσπάθειες μέτριων συνθετών της εποχής, η Σοβιετική Κυβέρνηση συμβιβάστηκε και εγκατέλειψε τις προσπάθειες. Τεράστια επιτυχία είχαν πάντα τα εύπεπτα μικρά τραγούδια, που κύρια χαρακτηριστικά τους ήταν οι απλές μελωδικές γραμμές, ο πατριωτισμός στους στίχους και η αισιοδοξία.

Τα κράτη της Δύσης μαθαίνουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τις χειριστικές μεθόδους που χρησιμοποιούνταν στους σοβιετικούς καλλιτέχνες και κριτικάραν την έλλειψη ελευθερίας και το σνομπισμό της Σοβιετικής Ένωσης προς τη Δύση. Ο Στάλιν, θέλοντας να δείξει την υπεροχή της Ένωσης, έστελνε συχνά καλλιτέχνες σε διεθνείς διαγωνισμούς, παρόλα αυτά δεν ήθελε να υπάρχει παραπάνω ανάμιξη των σοβιετικών με τους δυτικούς μουσικούς, μιας και οι δεύτεροι θα χαλούσαν την σοσιαλιστική δομή της Ένωσης.

Με το ξέσπασμα του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, ο Στάλιν σταμάτησε να προσέχει την πορεία των σοβιετικών συνθετών, καθώς είχε πιο σημαντικά ζητήματα να διευθετήσει. Ο λαός συσπειρώθηκε και οι συνθέτες εμπνεύστηκαν από την χρόνια καταπίεσή τους και την εισβολή των Γερμανών και δημιούργησαν διαχρονικά έργα, με πιο αντιπροσωπευτικό το *Λένινγκραντ*, την *7η Συμφωνία* του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς που σκιαγραφούσε τη δικτατορία που επιβλήθηκε στο σοβιετικό λαό.

Όταν τελείωσε όμως ο Πόλεμος, η συμπεριφορά του κράτους προς τους καλλιτέχνες και ιδιαίτερα τους συνθέτες ήταν χειρότερη από ότι πρωύτερα. Φερέφωνο του Στάλιν έγινε ο Αντρέι Ζντάνοφ και έθεσε νέους περιορισμούς στον μουσικό κόσμο, με αποκορύφωμα το διάταγμα του 1948 και την καταγγελία του προς δημοφιλείς

σοβιετικούς συνθέτες. Πέρασαν αρκετά χρόνια για να ξαναεμφανιστούν τα ονόματά τους.

Για την ακρίβεια, η τεράστια αλλαγή ήρθε με το θάνατο του Στάλιν. Τότε φάνηκε ξεκάθαρα πως υπαίτιος όλων των περιορισμών, λογοκρισιών και συνεχών απαγορεύσεων ήταν εκείνος. Μετά τον Μάρτιο του 1953, και ιδιαίτερα τρία χρόνια αργότερα, οι μουσικοί απέκτησαν ξανά τη δικιά τους φωνή. Φυσικά, οι περιορισμοί και οι έλεγχοι δε σταμάτησαν, αλλά οι συνθέτες πλέον μπορούσαν να έχουν ελευθερία ιδεών και απόψεων.

Αν και τα αρνητικά του να ήταν κάποιος μουσικός στη Σοβιετική Ένωση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ήταν αδιαμφισβήτητα πολλά, τα θετικά προνόμια που δεχόντουσαν ήταν δελεαστικά προς τους δυτικούς παρατηρητές. Καμία άλλη χώρα δεν είχε 0% ανεργία στους μουσικούς και τα χρήματα που εισέπρατταν ήταν πολύ ικανοποιητικά. Συν τοις άλλοις, η μουσική εκπαίδευση που παρεχόταν στους σοβιετικούς φοιτητές ήταν, επίσης, η καλύτερη στον κόσμο. Με αυτά, το σοβιετικό καθεστώς κρατούσε τα στομάχια των μουσικών γεμάτα, αλλά τα μυαλά τους κλειστά προς νέες ιδέες. Η περίοδος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού αποδεικνύει πως το να είσαι ριζοσπαστικός στις πολιτικές σου πεποιθήσεις δε σημαίνει πως και στις τέχνες είσαι καινοτόμος.

Η εργασία επικεντρώθηκε περισσότερο στη Ρωσία, μιας και εκεί βρισκόταν η πηγή των αλλαγών και των μεταρρυθμίσεων όλης της Σοβιετικής Ένωσης. Επίσης, δόθηκε περισσότερη βάση στην αντιμετώπιση της Σοβιετικής Κυβέρνησης προς τους συνθέτες, παρά σε άλλα επαγγέλματα μουσικών όπως οι σολίστες, οι μαέστροι και οι μουσικολόγοι. Θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να ερευνηθούν και να αναλυθούν και αυτοί οι κλάδοι των μουσικών, που σίγουρα πλήχθηκαν από το σοβιετικό καθεστώς. Ενδιαφέρον και παραπάνω αναζήτηση χρειάζονται και οι τομείς της θρησκευτικής μουσικής και της εξωτερικής πολιτικής της Σοβιετικής Ένωσης, όπως διαπίστωνα στην έρευνά μου για το υλικό της συγκεκριμένης εργασίας. Τέλος, περαιτέρω ανάλυση πιστεύω πως χρειάζεται η συνθετική πορεία συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης πέρα από τα όρια της Ρωσίας.

Βιβλιογραφία

Ξένη Βιβλιογραφία

- Abraham, Gerald. 1943. *Eight Soviet Composers*. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- Arbatsky, Yury. 1957. "The Soviet Attitude towards Music: An Analysis Based in Part on Secret Archives." *The Musical Quarterly* 43 (3): 295–315. <http://jstor.org/stable/740276>.
- Bonczyk, Patrick. 2009. "Redirecting Objectives : Music in Post-War Soviet Russia." *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 2 (1): 114–33. <http://ir.lib.uwo.ca/notabene/vol2/iss1/9>.
- Brooke, Caroline. 2001. "Soviet Music in the International Arena, 1932-41." *European History Quarterly* 31 (2): 231–64. <https://doi.org/10.1177/026569140103100203>.
- _____. 2002. "Soviet Musicians and the Great Terror." *Europe-Asia Studies* 54 (3): 397–413. <https://doi.org/10.1080/09668130220129533>.
- Brown, Malcolm H. 1974. "The Soviet Russian Concepts of 'Intonazia' and 'Musical Imagery.'" *Musical Quarterly* 60 (4): 557–67. <https://doi.org/10.1093/mq/LX.4.557>.
- Bullock, Philip Ross. 2006. "Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s." *Cambridge Opera Journal* 18 (1): 83–108. <https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>.
- Edmunds, Neil. 1992. "Aleksandr Davidenko and Prokoll." *Tempo, New Series*, no. 182: 2–5.
- _____. 2000. "Music and Politics : The Case of the Russian Association of Proletarian Musicians." *Slavonic and East European Review* 78 (1): 66–89. <http://www.jstor.org/stable/4213008>.
- _____. 2004. *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle. BASEES/Routledge Curzon Series on Russian and East European Studies*. 9th ed. London: Taylor and Francis Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203496268>.
- Eshpai, Andrei. 1976. "The Soviet Union's Young Composers." *Music Educators Journal* 60 (1): 48–49. <https://doi.org/10.2307/3394390>.
- Fairclough, Pauline. 2007. "The 'Old Shostakovich': Reception in the British Press." *Music and Letters* 88 (2): 266–96. <https://doi.org/10.1093/ml/gcm002>.
- _____. 2012. "'Don't Sing It on a Feast Day': The Reception and Performance of Western

- Sacred Music in Soviet Russia, 1917-1953." *Journal of the American Musicological Society* 65 (1): 67–111. <https://doi.org/10.1525/jams.2012.65.1.67>.
- _____. 2016. *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin*. Connecticut: Yale University Press.
- Fitzpatrick, Sheila. 1976. "Culture and Politics under Stalin : A Reappraisal." *Slavic Review* 35 (2): 211–31.
- Fox, Sarah. 2015. "Soviet Influence on the Music of Socialist Republics." Kentucky: Kentucky Association of Teachers of History.
- Frolova-Walker, Marina. 1998. "'National in Form , Socialist in Content " : Musical Nation-Building in the Soviet Republics." *University of California Press on Behalf of the American Musicological* 51 (2): 331–71. <http://www.jstor.org/stable/831980>.
- _____. 2004. "Stalin and the Art of Boredom." *Twentieth-Century Music* 1 (1): 101–24. <https://doi.org/10.1017/S1478572204000088>.
- _____. 2006. "The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin." *Cambridge Opera Journal* 18 (2): 181–216.
- Gurian, Waldemar. 1950. "From Lenin to Stalin Author (s): Waldemar Gurian Source : The Review of Politics , Vol . 12 , No . 3 (Jul ., 1950) , Pp . 379-388 Published by : Cambridge University Press for the University of Notre Dame Du Lac on Behalf of Review of Politics Stable U." *The Review of Politics* 12 (3): 379–88.
- Hakobian, Levon. 2012. "The Reception of Soviet Music in the West: A History of Sympathy and Misunderstandings." *MuzikologijaMusicology* 3 (13): 125–37. <https://doi.org/10.2298/muz120204015h>.
- _____. 2017. *Music of the Soviet Era: 1917–1991. Music of the Soviet Era: 1917–1991*. Second. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315596822>.
- Harris, Katlin, and Peter C Murray. 2006. "The Three Major Shifts in Soviet Music During World War II."
- Herrala, Meri. 2012. "Boris Asaf'yev's Impact on. the Party Line of Soviet Music in 1948." In *The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948: Socialist Realism Vs. Western Formalism*, 1st ed., 287–318. New York: Edwin Mellen Pr.
- Ivashkin, Alexander. 2014. "Who 's Afraid of Socialist Realism ?" *The Slavonic and East European Review. American Series*. 92 (3): 430–48.
- Jaffe, Daniel. 2012. *Historical Dictionary of Russian Literature. Historical Dictionaries of Literature and the Arts*. Toronto: Scarecrow Press.
- Karlinsky, Simon. 2018. *Freedom from Violence and Lies*. Edited by Robert P. Hughes, Thomas A. Koster, and Richard Taruskin. *Freedom from Violence and Lies*. Boston.

<https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsk34>.

- Kerridge, W. H. 1934. "The Union of Soviet Composers." *The Musical Times*, 1934.
- Krebs, Stanley D. 1961. "Soviet Music Instruction: Service to the State." *Journal of Research in Music Education* 9 (2): 83–107. <https://doi.org/10.2307/3344306>.
- Makanowitzky, Barbara. 1965. "Music to Serve the State." *The Russian Review* 24 (3): 266–77. <https://doi.org/10.2307/126628>.
- Martynov, Ivan. 2006. "On Soviet Musicology." *Acta Musicologica* 60 (3): 306. <https://doi.org/10.2307/932756>.
- Mikkonen, Simo. 2007. *State Composers and the Red Courtiers: Music, Ideology and Politics in the Soviet 1930s*. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13463/9789513930158.pdf>.
- Montagu-Nathan, M. 1953. "Sergei Prokofiev 1891-1953" 94 (1323): 209–11. <http://www.jstor.org/stable/933378>.
- Morrison, Simon Alexander. 2009. *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. New York: Oxford University Press.
- Mulcahy, Kevin. V. 1984. "Official Culture and Cultural Repression : The Case of Dmitri Shostakovich" Author (s): Kevin V . Mulcahy Source : The Journal of Aesthetic Education , Vol . 18 , No . 3 (Autumn , 1984), Pp . 69-83 Published by : University of Illinois Press Stable URL." *The Journal of Aesthetic Education* 18 (3): 69–83.
- Nelson, Amy. 2000. "The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution." *Slavic Review* 59 (1): 101–32. <http://www.jstor.org/stable/2696906>.
- Nercessian, Andy. 2000. "A Look at the Emergence of the Concept of National Culture in Armenia : The Former Soviet Folk Ensemble." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31 (1): 79–94. <http://jstor.org/stable/3108426>.
- Orlov, Vladimir. 2013. "Prokofiev and the Myth of the Father of Nations : The Cantata Zdravitsa." *The Journal of Musicology* 30 (4): 577–620. <https://doi.org/10.1525/JM.2013.30.4.577>.
- Schultz, Joseph. 2016. "Aram Khachaturian and Socialist Realism: A Reconsideration." *Muzikologija Musicology*, no. 20: 87–100. <https://doi.org/10.2298/muz1620087s>.
- Schwarz, Boris. 1962. "Stravinsky in Soviet Russian Criticism." *Musical Quarterly* 48 (3): 340–61. <https://doi.org/10.1093/mq/XLVIII.3.340>.
- _____. 1965. "Soviet Music since the Second World War." *Musical Quarterly* 51 (1): 259–81. <https://doi.org/10.1093/mq/LI.1.259>.

- Slonimsky, Nicolas. 1944. "Soviet Music and Musicians." *The Slavonic and East European Review. American Series*.
- _____. 1950. "The Changing Style of Soviet Music." *Journal of the American Musicological Society* 3 (3): 236–55. <https://doi.org/10.2307/829735>.
- Slusser, Robert M. 1956. "Soviet Music Since the Death of Stalin." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. <https://doi.org/10.1177/000271625630300111>.
- Strayer, Hope. 2014. "Altered but Not Silenced: How Shostakovich Retained His Voice as an Artist despite the Demands of a Dictator." *Musical Offerings* 4 (2): 57–69. <https://doi.org/10.15385/jmo.2013.4.2.2>.
- Suny, Ronald Grigor. 2008. "Stalin and His Stalinism: Power and Authority in the Soviet Union, 1930-1953." *Stalinism: The Essential Readings*, 13–35. <https://doi.org/10.1002/9780470758380.ch1>.
- Tomoff, Kiril. 2006. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953 (Review)*. United States Of America: Cornell University Press.
- Tompkins, David G. 2013. "The Rise and Decline of Socialist Realism in Music." In *Composing the Part Line, Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, 15–93. Indiana: Purdue University Press.
- Zuk, Patrick. 2012. "Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948." *Music and Letters* 93 (1): 61–85. <https://doi.org/10.1093/ml/gcr144>.
- _____. 2014. "Nikolay Myaskovsky and the 'Regimentation' of Soviet Composition." *The Journal of Musicology* 31 (3): 354–93. <https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.3.354>.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Βολκώφ, Σόλομον. 1982. *Μαρτυρία. Τα Απομνημονεύματα Του Ντμίτρι Σοστακόβιτς. Δεύτερη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- _____. 2003. *Σοστακόβιτς Και Στάλιν: Από Την Ελευθερία Έκφρασης, Στην Πολιτική Προπαγάνδα*. Edited by Άρτεμις Αργύρη. Αθήνα: Κέδρος.
- Γυαρουστόφσκυ, Μπόρις. n.d. *Σημειώσεις Πάνω Στη Σοβιετική Μουσική. Σοσιαλισμός Και Κουλτούρα 5 Δοκίμια Για Την Σοβιετική Τέχνη- Λογοτεχνία-Κινηματογράφος-Θέατρο- Μουσική- Ζωγραφική*. Εκδοτικός Οίκος "Πλανήτης."
- Μήλας, Σπύρος. 1989. *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός Και η Σχέση Του Με Την Στράτευση Στην Τέχνη*. Πρώτη. Αθήνα: Εκδόσεις Καρανάση.

Δικτυογραφία

Anonymous. n.d. "VOKS." Accessed August 27, 2019.
<https://documentstalk.com/wp/voks/>.

Wigglesworth, Mark. 2005. "Mark's Notes on Shostakovich Symphony No. 8."
Accessed August 27, 2019.

World Heritage Encyclopedia. n.d. "Union of Soviet Composers." Accessed August 27,
2019. <https://doi.org/WHEBN0005531732>.
