

MŪZIKAS UN DEJAS ANALĪZE

DMITRIJA ŠOSTAKOVIČA ASTOTĀ STĪGU KVARTETA PRAGMATIKA

Sergejs Kruks

Atslēgvārdi: semiotikas pragmatiskais atzars, citāti, autobiogrāfiskās nozīmes, komponists un padomju vara

Ievads

Raksta mērķis ir atklāt pragmatikas lomu mūzikas pētnieciskā interpretācijā. Sikākai analīzei izraudzīts Dmitrija Šostakoviča autobiogrāfiskais Astotais stīgu kvartets, un šo izvēli diktē divi iemesli. Pirmkārt, muzikologi turpina strīdēties par komponista politiskajiem uzskatiem (Fairclough 2005; Ho, Feofanov 2011–2014). Arvien aktuāls ir jautājums: vai skaņdarbos Šostakovičs mēdza apgāzt savās oficiālajās runās un rakstos pausto? Otrkārt, muzikoloģiskajā literatūrā joprojām nav atrodams šī autobiogrāfiskā vēstījuma izsmeltošs skaidrojums.

Astoto stīgu kvartetu, līdzīgi kā daudzus Šostakoviča opusus, raksturo intermuzikalitāte. Citāti un mājieni norāda uz citu darbu iekšējiem (mūzikas forma, dzeja, librets) un ārējiem (programma, opusa radīšana un tā turpmākais liktenis) kontekstiem, kuros klausītājs var meklēt atslēgas kvarteta vēstījuma interpretācijai. Konteksta noteikšana ir atkarīga no aizguvumam piešķirtā zīmes statusa – lai to atklātu, savā analīzē izmantošu Čārlza Sandersa Pīrsa zīmju klasifikāciju (Peirce 1894). Kontekstuālo interpretāciju, kas paredz paradigmu integrāciju vienotā vēstījumā kā sintagmā, veikšu saskaņā ar Čārlza Morisa ierosinātās semiotiskās pragmatikas principiem (Morris 1938, 1946).

Zīmju veidi un pragmatika

Semiotiķis Čārlzs Sanderss Pīrss nošķir trīs zīmju veidus (Peirce [1894] 1998). Simbols ir zīme, kuras saikne ar konkrētu objektu ir nostiprinājusies tai vai citā kultūrtradīcijā, un to var pilnībā uztvert tikai šīs tradīcijas pārzinātāji. Ikona saglabā līdzību ar atveidojamo priekšmetu, kas zīmes saņēmējam ļauj atpazīt to, par ko ir runa. Ikoniskums bija populārs 18.–19. gadsimta mūzikā, atdarinot skaņās putnu balsis, vētru, šāvienus u. tml. Arī 20. gadsimta avangardisti radīja industriālos trokšņus, iekļaujot orķestrī tērauda loksni, fabrikas sirēnu... Šo tēmu loku plaši iztirzājis Boriss Asafjevs, gan neminot pašu ikoniskuma jēdzienu (Asaf'ev [1930] 1971: 211–354). Savā intonācijas teorijā viņš analizē dažādas ikoniskās komunikācijas iespējas: tautas mūzikas, cilvēka balss, laikmeta ikdienas intonāciju atdarināšana ļauj klausītājam atpazīt komponista ieceri¹.

¹ Joahims Brauns velk paralēles ar ikonoloģijas konceptu vizuālajā semiotikā. Ikonoloģijā pastāv personāžu un notikumu gleznieciskā atveida noteikumi, kas reprezentāciju saista ar konotāciju. Savukārt mūzikā ikonoloģiskā līmenī var funkcionēt, piemēram, tautas melodijas. Ņemot vērā Padomju valsts oficiālo vai neafišēto antisemitismu, ebreju folkloras elementi piešķir Šostakoviča opusiem politiskās konotācijas, raksta Brauns (Brauns 1985: 68–80).

Trešais zīmes veids ir indekss. Simbols ir jāzina, ikonu var atpazīt, bet indeksa nozīmi var iedomāties, jo katrā konkrētā lietošanas situācijā indekss ir saistīts ar kaut ko citu. Vārdu “tur” replikā “Koncertzāle ir tur” var saprast tikai runas kontekstā: klausītājam jāredz, uz kuru pusi runātājs rāda ar roku. Indeksu lietošana paredz daudz lielāku komunikācijas dalībnieku aktivitāti nozīmes radīšanas procesā, tāpēc semiotika nevar iztikt vienīgi ar formālu (strukturālu) zīmju analīzi. Semiotikas robežas 20. gadsimta 30. gados paplašināja Čārlzs Moriss, papildinot ierastās semiotikas nozares, semantiku un sintaksi, ar trešo – pragmatiku. Semantika pēta zīmes attiecības ar apzīmējamo objektu, sintakse – to savstarpējās attiecības, savukārt pragmatiku Moriss definēja kā zīmju izcelsmes, lietošanas un efektu pētniecību (Morris [1938] 1971: 43–54; 1946: 271–347). Lingvistika konkretizēja pragmatiku kā indeksu (vietniekvārdu, laika un telpas adverbu) nozīmes noskaidrošanu. Indeksi kļuva par konteksta pētniecības pamatu, jo to jēga ir tieši piesaistīta konkrētai zīmes lietošanas situācijai².

² Visas mūzikas skaņas ir savu instrumentu indeksi, taču šai zīmei nepiemīt liels jaunas nozīmes radīšanas potenciāls. Džordža Gēršvina simfoniskajā poēmā *Amerikānis Parīzē* taksometra taure rada skaņas, kas ir transporta pārpildīto ielu un, vispārināti, Francijas galvaspilsētas akustiskās vides indekss.

Pīrsa zīmju klasifikācija pieļauj, ka viena zīme var funkcionēt vairākos veidos. Sarkanā krāsa kā indekss var norādīt uz dzīvu būtni (asinis), kā ikona – uz uguni (audeklis teātra skatuves fonā), kā simbols tā var nozīmēt *stop*. Zīmes sūfītājs nesniedz visu informāciju, sagaidot, ka tās saņēmējs interpretācijai nepieciešamās atslēgas atradīs kontekstā. Ludvigs Vitgenšteins šādu komunikācijas praksi dēvē par valodas spēlēm (Wittgenstein 1953). Interpretēšanas darbu vada paradigmātisko un sintagmatisko attiecību loģika. Pētnieks noskaidro paradigmas, izvērtējot visas nozīmes, kuras citāts ierosina, darbojoties indeksa, ikonas un simbola funkcijā. No šī paradigmu klāsta tiek atlasītas tās, kas iekļaujas loģiskās sintagmatiskās attiecībās, tātad veido saliedētu interpretācijas tekstu. Turpinājumā mēģināsim kontekstualizēt Šostakoviča Astoto stīgu kvartetu un noskaidrot tā eventuālo pragmatisko nozīmi.

Astotā stīgu kvarteta op. 110 semiotiska interpretācija

Dmitrija Šostakoviča Astotais stīgu kvartets tapis 1960. gada vasarā Drēzdenē; šajā pilsētā komponists kinostudijas uzdevumā sacerēja mūziku kara filmai *Piecas dienas, piecas naktis*. Lai arī opusa manuskriptā nav veltījuma, laikraksta *Izvestija (Известия)* publikācijā pēc pirmatskaņojuma žurnālists M. Sokoļskis izteicies, ka kvartets radīts filmas iespaidā un ir veltīts kara un fašisma upuru piemiņai (Sokol'skij 1960). Žurnālists raksta, ka skaņdarbā cita citai seko vairāku agrāko kompozīciju tēmas, kas ilustrē komponista radošo dzīvi, taču viņš neizskaidro, kā tas varētu būt saistīts ar kara tematiku. Padomju Savienībā kvartetu publicēja ar veltījumu kara upuriem, veicinot atbilstošu interpretāciju (Cyganov 1979). Plašākas ziņas par opusa autobiogrāfisko saturu parādījās tikai, kad skaņraža tuvs draugs Īzaks

Glikmans publicēja saraksti ar Šostakoviču. Ar 1960. gada 19. jūliju datētajā vēstulē komponists atklāj, ka kvartetā ir vairāki aizguvumi:

“Kvarteta pamata tēma ir D.Es.C.H. notis, t. i., mani iniciāļi (D. Š.). Kvartetā ir izmantotas manu kompozīciju tēmas un revolucionāru dziesma “Tev nebrīves smagajos spaidos”. Manas tēmas ir sekojošas: no 1. simfonijas, no 8. simfonijas, no Trio, no koncerta čellam, no *Lēdijas Makbeta*, kā mājieni ir izmantoti Vāgners (sēru maršs no “Dievu mijkrēšļa”) un Čaikovskis (6. simfonijas 1. daļas 2. tēma). Jā: piemirsu vēl manu 10. simfoniju.” (Glikman 1993: 137)

Līdzšinējā literatūrā par Šostakoviču sniegti atšķirīgi aizguvumu saraksti, turklāt nav norādīta to vieta partitūrā un netiek skaidrota nozīme. 1979. gadā izdotajos Šostakoviča kopotajos darbos (redakcijas komisijā Tihons Hreņņikovs un Rodions Ščedrins) nav minēta Astotā simfonija, Pirmais čellkoncerts un revolucionāru dziesma, toties nosaukta Piektā un Vienpadsmitā simfonija (Shostakovich 1979: XII). Apgāda *The Scarecrow Press* izdotajā Šostakoviča darbu katalogā (Hulme 2010: 436) atzīmēti citāti no Pirmās, Piektās un Astotās simfonijas, Pirmā čellkoncerta, Otrā klavieru trio, operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta*, filmas *Jaunā gvarde* un revolucionāru dziesmas *Tev nebrīves smagajos spaidos*. Nav atzīmēta Desmitā simfonija, Riharda Vāgnera un Pētera Čaikovska darbi. Apgāda *Sikorski Musikverlage* katalogā minēti citāti no Pirmās, Piektās un Astotās simfonijas, Pirmā čellkoncerta, Otrā klavieru trio, filmas *Jaunā gvarde*, operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta*, Čaikovska Sestās simfonijas un Vāgnera *Dievu mijkrēšļa*, taču nav Desmitās simfonijas un revolucionāru dziesmas (Heyer 2011: 181).

Visvairāk aizguvumu ir atradis Deivids Fenings (Fanning 2004). Daži viņa norādītie citātu avoti sasaucas ar iepriekš uzskaitītajiem: to vidū ir Pirmā simfonija (1. un 5. daļa), Otrais klavieru trio (2. daļa), Pirmais čellkoncerts (3. daļa), revolucionāru dziesma *Tev nebrīves smagajos spaidos* un arioso no *Mcenskas apriņķa lēdijas Makbeta* 4. cēliena. Lielākoties citāti kvartetā ir transponēti vai sāisīnāti, ar mainītu tempu vai harmoniju. Pārējos Šostakoviča minētos skaņdarbus (Desmito simfoniju, Čaikovska Sesto, Vāgnera operu *Dievu mijkrēslis*) kvartetā pārstāv tikai mājieni (alūzijas). Feninga jaunatrstās līdzības ir šādas: Piektā un Vienpadsmitā simfonija, Otrais, Trešais un Septītais stīgu kvartets, mūzika Viljama Šekspīra traģēdijai *Karalis Līrs* (op. 58a) un filmai *Jaunā gvarde*, Ludviga van Bēthovena stīgu kvarteti op. 131, 132 un 135, Johana Sebastiāna Baha *Labi temperētā klavīra* 1. daļas fūga *cis moll*, Kamila Sensānsa *Danse macabre*, Gustava Mālera Ceturtā simfonija, Aleksandra Glazunova Vijolkoncerts un *Dies irae* motīvs. Līdzības pamatā, saskaņā ar Feninga definīciju, ir ritms, intervāls vai faktūra. Uzskaitīto aizguvumu nozīmi Fenings neskaidro. Atsevišķi autori apgalvo, ka komponists nav pratis jēgpilni izmantot citātus (Reichardt 2008: 94), un raksturo kvartetu kā citātu un mājienu jūkli (Kramer 2001: 238).

Iepriekš nosauktajos muzikologu darbos attieksme pret citātiem ir virspusēja, jo nav analizēti iespējamie aizguvumu rosinātie konteksti un nav identificēti tie, kas iederētos autobiogrāfiskajā vēstījumā. Šostakovičam bija fenomenāla mūzikas atmiņa, viņš smalki un precīzi uztvēra skaņas un arī mūziķiem stingri prasīja ievērot partitūras sīkākās nianses (Ivashkin 2011: 124; Meyer 1998: 33, 218; Ternjavskij 2006; Wilson 2007: 133). Šie fakti vedina uz domu, ka komponists tikpat uzmanīgu attieksmi gaidīja no klausītājiem. Maz ticams, ka sev personiski tik svarīgu kvartetu viņš būtu veidojis kā nejašu citātu virknējumu. Pārfrāzējot Vitgenšteina ideju par valodu kā spēli (Wittgenstein 1953), Astotais stīgu kvartets ir Šostakoviča “mūzikas spēle”. Izaicinājums pētniekam ir aizguvuma norāde uz vairākiem kontekstiem reizē: konkrētu dzejas vai libreto frāzi, programmu, skaņdarba saikni ar personiskās vai sociālpolitiskās dzīves norisēm. Mūzikas zīme, attiecīgi, var darboties kā indekss (tā vai cita citētā opusa daļa), ikona (līdzība ar opusa programmu) vai simbols (brīvas asociācijas ar kādu dzīves norisi). Pats opuss nesatur norādes, kādu lomu zīme gūst konkrētajā brīdī. To var noskaidrot, izmantojot komutācijas principu, t. i., izvērtējot katras iespējamās nozīmes (paradigmas) iederību eventuālajā vēstījumā (sintagmā). Turpinājumā piedāvātās analīzes pamatā būs Feninga veidotais citātu un līdzību saraksts. Sākšu ar vispazīstamāko, daudzos Šostakoviča opusos skanošu motīvu – komponista monogrammu *DSCH*.

Monogramma *DSCH* un citu personu apzīmēšana



1. piemērs. Monogramma *DSCH*

Monogrammu veido aizguvumi no komponista iniciāļa un uzvārda pieraksta vācu ortogrāfijā (*D. Schostakowitsch*) – *d-es-c-h*. Komponists apzīmējis to kā kvarteta galveno motīvu (Glikman 1993: 137). Pirmoreiz, vēl neskaidri, tas izskan Pirmajā vijolkoncertā (Fanning 1988: 50): monogramma parādās skercos daļā, kas datēta ar 1947. gada 6. decembri, savukārt viss Vijolkoncerts pirmatskaņots 1955. gadā (datējumi pēc Hulme 2010). Skaidras aprises un semantiku *DSCH* iegūst satīriskajā kantātē *Antiformālistiskā bilžu kaste* (*Антиформалистический паёк*), par kuras tapšanas laiku uzskata 1948. gadu – periodu, kad sākās kampaņa pret “formālismu” mūzikā³. Kantāte izsmej trīs politiķus, kas apspriedēs ar komponistiem pamācoši mudina viņus rakstīt labu, ar tautas tradīcijām saistītu mūziku. Politiķus, kuriem doti uzvārdi *Jediņicins*, *Dvoikins* un *Troikins*, tēlo solisti basi, savukārt klausītājus, kuru vidū ir arī Šostakovičs, reprezentē koris. Monogramma *DSCH*

³ Pirmatskaņojums notika 1989. gadā; detalizētu analīzi skat.: Jakubov 2000.

skaidri norāda uz viņa klātbūtni pasākumā. Partitūrā pie šī motīva (tas izklāstīts citā skaņaugstumā nekā Pirmajā vijolkoncertā) ir autora piezīme “visi smejas”. Publikas smieklus izraisīja oratora Jediņicina dzelīgie komentāri par formālistiem. Aiz J. V. Jediņicina vārda stāv Josifs Visarionovičs Staļins, kura dziedātajai partijai pavadījumā skan populārās gruzīnu dziesmas *Suliko* melodija. Tātad Šostakovičs demonstrē savu klātbūtni Jediņicina/Staļina klausītāju vidū⁴. Pret formālistiem vērstās apspriedes notika 1948. gada janvārī, un Glikmans atceras, ka jau vasarā komponists viņam spēlējis kantāti (Jakubov 2000: 137), tomēr dokumentālu apstiprinājumu tam nav.

Vasarā un rudenī tapusi mūzika filmai *Jaunā gvarde*. Šostakovičs bija pazīstams ar ātru un ražīgu darbu kinomūzikā, ko sekmēja jau agrāk sacerēta mūzikas materiāla aizguve un pārstrādāšana. Dziesmas *Suliko* pirmās rindiņas krievu versijā (*Я могу мулоу уцкал / Es meklēju mīlotās kapu*) atbilst sēru marša semantikai, un līdz ar to komponista rīcībā bija jau gatavs motīvs filmas muzikālajam veidolam. *Antiformālistiskajā bilžu kastē* motīvs ir Staļina indekss (viņš mēdzis uzdziedāt *Suliko*), turpretī filmā tas ir dzejas motivēts sēru simbols.

1953. gadā tapušajā Desmitajā simfonijā mijas divas monogrammas: *DSCH* skan līdzās *EAEDA* motīvam, kas apzīmē Šostakoviča studenti Elmīru Nazirovu. Viņai adresētajā vēstulē komponists atklājis, ka priekšvārda *Elmīra* kodēšanai ir izmantoti nošu apzīmējumi gan ar burtiem, gan ar solfedžo pieņemtajām zilbēm: E-La-MI-Re-A, t. i., *e-a-e-d-a* jeb mi-la-mi-re-la. Simfonijā monogrammu divpadsmit reizes atkārtō mežragi (Kravec 1996: 229)⁵.

Vēl viens savdabīgs Šostakoviča veidots dialogs atrodams Pirmajā čellkoncertā. Čellists un mūzikas zinātnieks Aleksandrs Ivaškins par šo darbu raksta: “Sākmētēma ir it kā slepens gruzīnu dziesmas *Suliko* intonatīvs *karkass*. [...] Tā gandrīz uzreiz savijas ar paša Šostakoviča monogrammas motīvu.” (Ivashkin 2011: 123) Izmantots tas pats motīvs, kas *Jaunajā gvardē*, vienīgi transpozīcijā un ar citu turpinājumu (Wilson 2012: 14). Populāro gruzīnu dziesmu ir grūti identificēt: Čellkoncerta pirmais interprets Mstislavs Rostropovičs nevarēja atpazīt melodiju, iekams Šostakovičs viņam nebija to nodziedājis (Wilson 1994: 323). *DSCH* un *Suliko* motīvu saspēle interpretējama kā komponista un vadoņa (metonīmiski – valsts varas) dialogs. Aleksandrs Ivaškins skaidro Čellkoncerta semantiku:

“Visi [materiāli], kas ekspozīcijā nomainīja cits citu stāstījuma kontekstā, [1. daļas izstrādājumā] saduras ekstremālā situācijā – mūzika ir it kā drudža pārņemta. Šo iespaidu vēl vairāk pastiprina tas, ka izstrādājuma otrā daļa ir pirmās ritma “sašaurinājums” – visi notikumi šeit risinās divreiz ātrāk. Čella disonantajos akordos blakuspartija mainās līdz nepazīšanai. Sarkastisko un mazliet baido mūzikas raksturu jo vairāk pasvītro tas, ka soločellistam šeit ir “dubultnieks” – solomežradznieks, kas ļoti skaļi atgādina sākmētēmu (mājienu uz “Suliko”) visas svarīgākajos formas momentos. Tāds pats baiss “dubultnieks” mijas ar soločellistu blakuspartijas izklāstā, mainoties ar viņu vietām.” (Ivashkin 2011: 124)

⁴No trim personāžiem apspriedēs gan piedalījās tikai Dvoikins (Andrejs Ždanovs). Jediņicina tekstu komponists aizguva no dažādām vadoņa runām. Troikina partijā ir daudz līdzības ar PSKP Centrālkomitejas ideoloģiskā sekretāra Dmitrija Šepilova runu Komponistu savienības kongresā 1957. gadā – to var uzvert kā parodiju, tāpēc daļa muzikologu uzskata, ka tieši šajā gadā tapusi visa kantāte. Vairāk par to skat.: Savenko 2015: 161–169; Wilson 1994: 296–299.

⁵Kopš Desmitās simfonijas pirmatskaņojuma muzikologs lauzījuši galvas, meklējot noslēpumaino mežraga saucienu nozīmi. Boriss Jarustovskis uzreiz izteicis versiju, ka tas varētu būt “tālais draugs” (Jarustovskij 1954: 18), jo mežraga skaņas ikoniski līdzinās saucienam “no tālienes”. Fenings pauz, ka tā varētu būt kāda monogramma (Fanning 1988: 57). Tātad Šostakoviča *mūzikas spēles* gūst pragmatisku efektu: klausītājs pamana zīmi, kuras interpretācijai jāzina skaņdarba radīšanas apstākļi jeb *poiesis*. Mūzikas pārzinātāji, piemēram, ilggadējais Šostakoviča arhīva glabātājs Manaširs Jakubovs, arī mūsdienās turpina pārsteigt ar jaunu vēstījumu un iespējamu, vēl neatšifrētu monogrammu atklājumiem (Andrushkevich 2006).

Turpinājumā piedāvāju savu interpretāciju katrai no Astotā stīgu kvarteta piecām daļām.

1. daļa *Largo*

(sākums) Fugato par *DSCH* tēmu;

⁶ Šeit un turpmāk kvadrātiņos ir ietverti partitūras norādskaitļi.

- [1]⁶ Pirmās simfonijas citāts;
- [2] Ariozi 1: mājiens uz Čaikovska Sesto simfoniju (1. daļas blakus partijas tēmu); mājiens uz Glazunova Vijolkoncertu;
- [4] Ariozi 2: mājiens uz Piekto simfoniju;
- [7] Ariozi 3: Ariozi 1 materiāla izstrādāšana;
- [9] Pirmās simfonijas citāts.

Monogramma *DSCH*, ko Fenings identificē kā vienīgo elementu no Desmitās simfonijas, ieskauj katru no šiem fragmentiem. Pirmās un Piektās simfonijas citāti veido hronoloģisku ietvaru 20. gadsimta 20.–30. gadu publiskajām atzinībām. Konservatorijas diplomdarbs – Pirmā simfonija (1925) – atnesa autoram pasaules slavu, savukārt Piektā simfonija 1937. gadā atjaunoja viņa statusu pēc vajāšanas par operu *Mcenskās aprīņa lēdija Makbeta* (Fanning 2004: 69). Abām simfonijām ir stabila vieta arī ASV orķestru repertuārā (Klefstad 2012: 7). Glazunovs iekļaujas autobiogrāfiskajā kontekstā kā Šostakoviča kādreizējais skolotājs konservatorijā. Saikni ar Čaikovska Sesto Fenings neiztirzā, taču jāpieņem, ka ar Astoto kvartetu to vieno nāves tēma, kas rosina radošās dzīves rezultātu apkopojumu. “Man šausmīgi gribas uzrakstīt kādu grandiozu simfoniju, kas kļūtu par savdabīgu visas manas komponista karjeras noslēgumu,” tā Čaikovskis (citēts pēc: Poznanskij 2010: 326). Līdzīgi Šostakovičs rakstīja Glikmanam: “Biju nodomājis, ja es kaut kad nomiršu, tad diez vai kāds uzrakstīs manai piemiņai veltītu darbu. Tāpēc es pats nolēmu to komponēt. Titullapā tā arī varētu uzrakstīt: “Veltījums šī kvarteta autoram.”” (Glikman 1993: 137) Tātad veltījumi sev; bet vai paši komponisti komentē tos sīkāk? Čaikovskis rakstisku liecību nav atstājis, taču laikabiedri fiksējuši viņa mutiskos skaidrojumus par dzīves gājuma secīgu izklāstu Sestās simfonijas četrās daļās: bērnība un tiekšanās pēc mūzikas, jaunība un jautra, smalka dzīve, dzīves cīņas un slavas sasniegšana, visbeidzot, aizlūgums par mirušo (pārstāsts pēc: Protopopov 1962: 278–297). Pieņemsim, ka mājiens uz Čaikovska Sesto simfoniju norāda uz kvarteta tematiku: proti, katra daļa jāsaprot kā vēstījums par kādu dzīves posmu. Tādējādi mājiens nosaka turpmākās interpretācijas sintagmu, kurā jāiekļauj citu aizguvumu paradigmātiskās nozīmes.

2. daļa *Allegro molto*

- [11] Skerco 1: mājiens uz Astoto simfoniju (3. daļas motīvs);
- [20] Mājiens uz Septīto stīgu kvartetu;

- [21] Trio 1: Otrā klavieru trio fināla citāts (ebreju dejas motīvs);
- [27] Skerco 2: mājiens uz Astoto simfoniju;
- [31] Trio 2: Otrā klavieru trio fināla citāts.

Otrajam trio un Astotajai simfonijai ir kopējs hronoloģiskais konteksts, savukārt ar Septīto kvartetu šo trio vieno tematika – abi darbi ir veltījumi pārīgi mirušiem tuviem cilvēkiem. Astotā simfonija nesusi komponistam jaunas nepatīkšanas. Tā savulaik izpelnījusies asu kritiku 1944. gada Komponistu savienības plēnumā un tikusi faktiski aizliegta līdz pat 1956. gadam. Ivana Sollertinska piemiņai veltītais Otrais trio (1944), gluži pretēji, saņēmis Staļina prēmiju.

1948. gadā sākās politiskā cīņa pret “formālismu” mūzikā un antisemitisma kampaņa. Skerco formas izvēle konotē autora attieksmi pret šiem dramatiskajiem notikumiem personiskajā un sabiedriskajā dzīvē. Šostakoviča skerco ir “dzēlīgi, ākstīgi vai (līdzīgi kā *Danse macabre* stilā) pārdabiski, destruktīvi vai groteski” (Roseberry 1989: 34). Tāda ir arī ebreju dejas melodija, kurai, salīdzinot ar oriģinālu, ir paātrināts temps un mainīts raksturs, rosinot apspiesības un protesta izjūtas (Fanning 2004: 53). Abi aizguvumi savijas kopā *Allegro molto* tempā. Astotās simfonijas *perpetuum mobile* motīvs ikoniski atgādina represiju un atslābuma periodu secību. Ebreju melodija konotē arī komponista taktiku, reaģējot uz šādiem notikumiem – tie ir smieklī caur asarām⁷. Tēma apraujas pēkšņi, lai sekojošajā *Allegretto* daļā dotu vietu citām dejām.

3. daļa *Allegretto*

- [35] Ievads;
- [36] Skerco 1: mājiens uz Sensānsa *Danse macabre*;
- [42] Trio 1: Pirmā čellkoncerta sākuma citāts;
- [44] Ario: mājiens uz Otro stīgu kvartetu, Astotās simfonijas finālu, Pirmo čellkoncertu, Trešo stīgu kvartetu;
- [46] Skerco 2;
- [50] Trio 2: Pirmā čellkoncerta sākuma citāts;
- [52] *Dies irae* motīvs.

Nelielam ievadam seko valša ritmā izklāstīts un pārveidots komponista monogrammas variants – *DDSCH*. Divas skaņas *d* šajā versijā visdrīzāk ir vārda un tēvavārda (Dmitrijs Dmitrijevičs) iniciāļi. Galvenā tēma ir mājiens uz Sensānsa *Danse macabre*. Šo grūti pamanāmo motīvu var uztvert, zinot, ka partitūras melnrakstā tam sekojis vēlāk izsvītrots citāts no minētās Sensānsa simfoniskās poēmas (Fanning 2004: 92). Turpmākajā *Allegretto* gaitā skan citāts no Pirmā čellkoncerta. Tas tapis 1959. gadā un it kā izjauc autobiogrāfiskā kvarteta vēstījuma hronoloģiju. Tomēr mērķis nav bijis norādīt uz laiku, bet gan uz tēmu – mākslinieka un varas attiecībām. Runa ir par komponista un

⁷ Arī ebreju dejas motīvs Trīspadsmitās simfonijas 2. daļas (*Humors*) beigās rosina līdzīgu politisko interpretāciju: smieklī caur asarām, par spiti represijām.

vadoņa sadursmi. Ja čellkoncerta citāts ļauj labāk izprast daļas sākumā piedāvāto alūziju uz *Danse macabre*, tad ir pamatots *Dies irae* motīvs daļas noslēgumā. Sadursmes iznākums vēl ir jāsagaida, atrisinājumam jāseko nākošajā daļā.

Dažu muzikologu skatījumā, 3. daļa atstāj iespaidu par neīstenotu potenciālu, kas tiek vērtēts kā kompozīcijas nepilnība. Čellkoncerta tēma nav attīstīta, tajā iespraužas ariozo ar mājienu uz citiem skaņdarbiem; pilnībā izstrādājot struktūru, Šostakovičs būtu panācis klasiski noapaļotu formu (Fanning 2004: 101; Kramer 2001: 234). Mājienu uz stīgu kvarteti tomēr iespējams loģiski interpretēt, paturot prātā, ka tie veltīti tuviem draugiem: Visarionam Šebaļinam un Bēthovena kvarteta mūziķiem. Tādējādi līdztekus politiskajam kontekstam iegūstam arī komponista personiskās dzīves motīvu.

4. daļa *Largo*

⁸ “Eksplozijas” jēdziens šeit izmantots metaforiski, kā norāde uz minētā mūzikas materiāla tēlaino ievirzi.

- [53] Eksplozija 1⁸: mājienu uz Pirmo čellkoncertu un sēru maršu *Varoņu nāve* no filmas *Jaunā gvarde*, Bēthovena Stīgu kvartetu op. 135, sēru maršu no Vāgnera operas *Dievu mijkrēslis*;
- [54] Ariozo 1: brīvi komponēts (tik tikko tverams mājiens uz pasakalju no operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta*);
- [57] Eksplozija 2;
- [58] Ariozo 2: revolucionārā dziesma *Tev nebrīves smagajos spaidos*;
- [61] Vienpadsmitā simfonija, 3. daļa;
- [62] Ariozo 3: citāts no operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta* 4. cēliena;
- [63] Eksplozija 3 / Ariozo 2.

Sarakstē ar Glikmanu Šostakovičs pieminēja mājienu uz sēru maršu no Vāgnera operas *Dievu mijkrēslis*. Līdzšinējās muzikologu publikācijās trūkst norāžu, kur tieši kvartetā skan šis maršs. Skaidrības nav arī par citu sēru maršu – fragmentu *Varoņu nāve* no filmas *Jaunā gvarde* (1948). Šostakovičs šo darbu nepiemin saiknē ar kvartetu, taču daži autori (piem., Hulme 2010: 436) apgalvo, ka tas izklāstīts 4. daļas sākumā. Tomēr tā ir ļoti vispārēja līdzība, un Fenings uzskata, ka sēru maršu motīvi izmantoti tikai kā mājienu “eksplozīvajā” ievadā – mūzikas materiālā, kas šajā daļā atkārtojas trīsreiz (skat. 2. piemēru) (Fanning 2004: 108). Komponista dēls Maksims Šostakovičs norāda, ka agrāk šo ievadu interpretēja kā karadarbības ikonisku zīmi – pilsētai uzlidojošo bumbvedēju rūksanu un bumbošanu. Kad virsroku guva atziņa par kvarteta autobiogrāfisko saturu, parādījās cita ikoniska interpretācija: NKVD klauvējieni pie durvīm (Shostakovich et al. 1998: 390).

Fenings tomēr nepiekrīt, ka komponists tik vienkārši imitētu skaņas, un atrod šeit mājienu uz citiem skaņdarbiem. Ievads saglabā

Bēthovena Stīgu kvartetam op. 135 līdzīgu ritmu un faktūru. Iederību vēstījumā pamato Bēthovena opusam piedēvētais moto *Muss es sein?* ("Vai tam jābūt?"). Agresīvi atkārtotie akordi rosina līdzību ar Zīgfrīda sēru maršu, kas skan Vāgnera operas *Dievu mijkrēslis* 3. cēliena 2. ainā, kad Hāgens nogalinājis atmiņu zaudējušo Zīgfrīdu. Īsajā ievadā atrodami arī mājieni uz kinofilmas *Jaunā gvarde* kadriem: pagrīdniekus ved uz nāves sodu, skatot sēru mūzikai (Fanning 2004: 109–110). Divi sēru marši vienā formas posmā, Feninga skatījumā, ir lieki uzbāzīgs heroiskas nāves attēlojums, savukārt jautājums "Vai tam jābūt?" joprojām pauž autora šaubas, kurām turpmāk vajadzētu atklāties mūzikā. Feninga vērš uzmanību arī uz nelogiski apvērstu notikumu secību 4. daļā. Atsauce uz filmu konotē nāvessodu, sekojošā revolucionāru dziesma ir atvadas no mocekļa, bet operas ariozo tēlo katorgas ceļu. Turklāt esot dīvaini, ka traģēdiju komponists raksturo ar lirisku ariozo, kuram ir ciešanu patosam neatbilstīgs verbālais saturs (Fanning 2004: 119).

Centīsimies pragmatiski mainīt interpretācijas rakursu, skaidrojot filmas mūziku nevis paša skaņdarba kontekstā, bet gan tā tapšanas apstākļu sociālajā ietvarā. Šajā gadījumā paveras iespēja sastātīl daļas loģiku ar notikumiem komponista biogrāfijā un izvairīties no nāves motīva pārāk burtiska tulkojuma, ko rosina arī nostāsti par Šostakoviča it kā plānoto pašnāvību (Wilson 2004: 340–341).

2. piemērs. Astotā stīgu kvarteta 4. daļas ievads

Novirzot sēru marša interpretāciju no tā lomas filmā uz nozīmi autora personiskajā dzīvē, iegūstam pamatotāku daļas izkārtojumu. Bēthovena jautājumam "Vai tam jābūt?" seko mājiens uz Vāgneru: atmiņu zaudējušais Zīgfrīds ir nogalināts ar dunci mugurā. Vai atmiņas zudumam ir autobiogrāfiska nozīme? Kādu skaidrojumu tam varētu piešķirt sekojošā norāde uz *Jauno gvardi*? Hronoloģiski mēs esam pavisinājušies no 1948. uz 1949. gadu. Tā sākumā Staļins personiski lūdzis Šostakoviču pārstāvēt Padomju Savienību starptautiskajā kultūras un zinātnes darbinieku miera konferencē Ņujorkā. Amerikas Savienotajās Valstīs komponists piedzīvoja milzīgu stresu, jo viņam bija jāatbalsta staļiniskā kultūrpolitika. Šostakovičs publiski atzina

par pareizu Paula Hindemita, Arnolda Šēnberga un Igora Stravinska mūzikas aizliegumu, pozitīvi vērtēja formālisma apkarošānu, uzsverot, ka kritika viņam palīdzējusi "lielu tēmu, nozīmīga satura, nevainojamas un precīzas mūzikas valodas" meklējumos un mūzika kinofilmam *Jaunā gvarde* esot tam apstiprinājums (Deery 2012: 174–176; Klefstad 2012: 18). *Jaunā gvarde* tātad ir mākslinieka kapitulācija varas priekšā, ko Ņujorkā viņš apliecināja ar praktisku rīcību. Kuarteta 3. daļā Staļina klātbūtni simbolizēja gruzīnu motīvs, taču 4. daļā šis transponētais motīvs jau nav atšķirams no paša Šostakoviča mūzikas. Ņujorkā demonstrētā konformisma rezultāts ir kvarteta tapšanas gada (1960) notikumi. Pret savu gribu Šostakovičs ir spiests uzņemties Krievijas Komponistu savienības priekšsēdētāja pienākumus un iestāties Komunistiskajā partijā (Dvornichenko 2006: 415).

Kvarteta 4. daļu turpina ariozo. Tajā izpaužas līdzība ar dramatisko pasakalju, kas skan operā *Mcenskas aprīņka lēdija Makbeta*, interlūdiņā starp 2. cēliena 4. un 5. ainu: despotiskais Boriss Timofejevičs jau ir noindēts, taču Katerina un Sergejs vēl nevar palikt kopā un nav zināms, kā notikumi risināsies turpmāk. Pragmatiskas interpretācijas potenciāls ar to vēl nav izsmelts. Pasakalja kā 17. gadsimta lēna galma dejas konotē svinīgumu un cildenumu, tomēr vēstures gaitā šī deja bieži guvusi arī nelaimes, moku, žēlabu semantiku. Pieņemsim, ka tā ir grēksūdze par konformismu. Komponists simpatizēja Katerinai Izmailovai, kas personiskās laimes meklējumos veica noziegumu. Līdzīgs ir arī Šostakoviča noziegums – viņš pārkāpj morāles principus, nepretojoties kolēģu vajāšanai. Otrais ariozo – revolucionāru dziesma *Tev nebrīves smagajos spaidos* – ne bez pašironijas apraksta komponista likteni: padomju valsts uzdevumā viņš veicis aktīvu sabiedriski politisku darbu, taču īstenībā darījis to piespiedu kārtā.

| | |
|--|--|
| <i>Замучен тяжелой неволей, Ты славною смертью почил... В борьбе за народное дело Ты голову честно сложил...</i> | Tev nebrīves smagajos spaidos Mūžs pagāja dižens un cēls... Par tautu, par brīvību cīņā Tu dzīvi atdevi kvēls... ⁹ |
|--|--|

⁹ Latviski atdzejojis Andrejs Balodis.

Dažas taktis no Vienpadsmitās simfonijas ir jāizprot, ņemot vērā to sākotnējo kontekstu: simfonijas 3. daļas *Adagio* nosaukums ir *Mūžīga piemiņa*. Šis piemiņas zīmē sekojošais ariozo ir uztverams kā iepriekšējā daļā izskanējušā *Dies irae* – soda vēsts – atrisinājums. Tas ietver maigi lirisku citātu no operas 4. cēliena, kurā attēlots ceļš uz katorgu. Katerina ir lūgusi žandarmiņiem atļautu tikties ar savu mīļāko Sergeju. Satiekoties viņa saka: "Serjoža, mans mīlais! Nu beidzot! Visas dienas garumā neesmu tevi redzējusi, Serjoža! Un arī kājas vairs nesāp, un nogurums, un bēdas – viss piemirsies, ja tu esi ar mani kopā, Serjoža, Serjoža!" Noietā dzīves ceļa galā ir tas, kas veido privāto dzīvi: attiecības ar tuvajiem cilvēkiem. Tomēr šajā dzīvē mākslinieks nevar

izbēgt no publiskuma: daļu noslēdzošais *Jaunās gvardes / Suliko* motīvs atkal atgādina par varas klātesamību.

5. daļa *Largo*

[65] Fūgas ekspozīcija 1: mājiens uz *Mcenskas aprīņķa lēdiju Makbetu*;

[67] Fūgas ekspozīcija 2;

[69] Kulminācija, kadence: mājiens uz *Mcenskas aprīņķa lēdiju Makbetu*;

[70] Fūgas ekspozīcija 3: 1. daļas materiāla reminiscence;

[71] *DSCH*, Pirmās simfonijas citāts, mājiens uz *Mcenskas aprīņķa lēdiju Makbetu*;

[72] Kadence.

Mājiēni uz *Mcenskas aprīņķa lēdiju Makbetu* rosina hronoloģiskas paralēles. Kvarteta sacerēšanas laikā komponists pārstrādā operu un gatavo turpmākiem iestudējumiem paša cenzēto versiju ar nosaukumu *Katerina Izmailova*. Varones rīcība kontrastē Šostakoviča divdomīgajai uzvedībai. Katerina ir nogalinājusi despotisko vīratēvu, turpretī komponists nav uzdrošinājies simboliski iznīcināt diktatoru. Gluži pretēji, viņš rakstījis mūziku Staļinu slavinošām filmām un ideoloģijas iespaidotas kantātes, lasījis no tribīnēm un publicējis presē daudzus apoloģētiskus tekstus. Tas arī varētu būt iemesls pašpārmetumiem, par ko liecina jau citētie Šostakoviča vārdi vēstulē Glikmanam: “[..] diez vai kāds uzrakstīs manai piemiņai veltītu darbu” (Glikman 1993: 137). Šis “diez vai” tomēr pauž arī komponista cerību, ka aiz sarežģītā izteiksmes stila, aiz daudznozīmīgajiem aizguvumiem interpreti saskatīs autora personiskās, pret ideoloģijas normām vērstās konotācijas, ko viņš ir uzticējis semantiski vājam mūzikas kodam.

Citāts no Pirmās simfonijas atgādina par daudzsološo radošās karjeras sākumu. Šo darbu 1926. gadā pirmatskaņoja Ļeņingradas filharmonijas orķestris Nikolaja Maļko vadībā. Padomju Savienībā vēl valdīja radošā brīvība, kaut arī ritēja jau pēdējie avangardisko eksperimentu mēneši. Maļko 1929. gadā aizbrauca no PSRS, lai turpmāk diriģētu orķestrus Rietumeiropā, ASV un Austrālijā, bet Šostakovičs turpināja strādāt radošās nebrīves apstākļos.

Varam secināt, ka kvarteta struktūra sasaucas ar Čaikovska Sestās simfonijas ieceri – tās ir pārdomas par komponista dzīvi. Autobiogrāfiskā skaņdarba daļas ir sakārtotas atbilstoši hronoloģijas principam:

1. daļa – 1926.–1937. gads: jaunā komponista veidošanās,
2. daļa – 1944. gads: tuvu cilvēku zaudējums, saspīlētas attiecības ar varu,
3. daļa – 1946.–1948. gads: ideoloģiskās vajāšanas kulminācija,
4. daļa – 1949.–1960. gads: akceptēts publiskais konformisms,
5. daļa – pārdomas par dzīves gājumu.

Citu Astotā kvarteta pētniecisko interpretāciju trūkumi

Uz atklāto kontekstu fona ir vieglāk pamanīt citu kvarteta interpretācijas pieeju nepilnības un nekoncekvences. Piedāvājot aprobežoties ar formas analīzi uz tā pamata, ka klausītājiem nav zināms kvarteta vēsturiskais konteksts, Deivids Fenings (Fanning 2010) tomēr ik pa brīdim spriež par ārpusmuzikālām nozīmēm. Pret citātiem muzikologs izturas selektīvi: Vāgnera un Bēthovena darbus viņš izskaidro, bet Čaikovska citātus un dažus Šostakoviča autocitātus ignorē. Hermeneitiķis Ričards Taruskins cenšas meklēt kontekstuālās nozīmes, taču arī izvērtē tās selektīvi. Tikpat nekoncekventa ir Sāra Reiharte (Reichardt 2008). Respektējot Rietumeiropas mūzikas vēsturi, viņa ignorē mazāk pazīstamo krievu kultūras tekstuālo ietvaru.

Uzskatot Šostakoviču par neoklasicisma pārstāvi un sērijtehnikas pretinieku, atsevišķi muzikologi novirzes no klasiskās formas viņa darbos izprot kā trūkumu. Tomēr pašam komponistam klasiskās sonātes, kvarteta vai simfonijas daļu nepabeigtība bija stilistisks paņēmieni jaunas jēgas radīšanai. Saskaņā ar Šostakoviča pausto, formai jābūt dialektiskai, nevis arhitektoniskai, t. i., komponistam jārada nevis pabeigta struktūra, bet jāpārveido un jāattīsta tematiskais sākummateriāls, atklājot tajā pretrunas (Bobykina 2000: 473; Shostakovich 1935: 44)¹⁰.

Priekšstats par atkāpi no klasiskās formas kā par nepilnību rosinājis dažus muzikologus izmantot Šostakoviča mūzikas skaidrojumos psihoanalīzi. Iztrūkums ir viens no psihoanalīzes pamatkonceptiem, tas atklāj subjekta neprasmi simbolizēt savas neapzinātās tieksmes. Neizstrādāta klasiskā forma, Lorenša Krāmera skatījumā, liecina par Šostakoviča slimīgu nespēju reprezentēt pasauli un personiskos pārdzīvojumus; tādējādi viņš neprot pārvarēt neapzinātās tieksmes, un “mūzika iesaista sēru procesā, kas nespēj noslēgties” (Kramer 2001: 238); Sāra Reiharte raksta, ka kvartets kļūst par “nāves ceremoniju” (Reichardt 2008: 74).

Psihoanalīze ir teksta analīzes procedūra, kas fiksē centienus neiekļaut runā traumatiskus pārdzīvojumus raisošus vārdus, bet aizstāt tos ar metaforām un metonīmiju. Tāpat tiek analizēti vizuālie vēstījumi: izvērtēts tiek nevis attēlotais, bet tā verbalizācija. Neapzinātais ir strukturēts kā valoda – tā ir Žaka Lakāna pamattēze (Lacan 2001: 449–495). Iepriekš citētie Šostakoviča kritiķi mehāniski piemēro verbālo vēstījumu analīzes metodi mūzikai, neatklājot, kad un kā mūzikas skaņas iegūst verbālu semantiku un kāds kods nodrošina saikni starp mūzikas instrumentu skaņām un vārdiem. Reiharte domā, ka bieži atkārtotais motīvs *DSCH* tiecas kaut ko apzīmēt un citātu mērķis ir radīt atbilstošu interpretācijas kodu. Taču komponists neesot spējis aizpildīt tukšumu ar to vai citu jēgu: “Motīvs pretojas visiem simboliskās inkorporācijas centieniem, radot nospiedošu atmosfēru,

¹⁰ Pasakalja ir lauks eksperimentiem un dialogam ar sērijtehniku. No vienas puses, tas ir stabils klasiskais žanrs, bet, no otras puses, tam raksturīgais variētu atkārtojumu princips rosina sintaktiskus jauninājumus kā atkāpes no ierastā formas modeļa. Pasakaljas semantika ir pretrunā sociālistiskā reālisma prasībai pēc optimisma, un, tā kā Šostakovičs visai bieži izmantojis šo žanru savos opusos (tajā skaitā Astotajā un Piecpadsmitajā simfonijā, Pirmajā klavieru trio, Pirmajā vijolkoncertā), ir pamats uzskatīt to par politisku vēstījumu (Kholopov 1995; Segond-Genovesi 2009). Šādā kontekstā 1948. gada 19. janvārī ir pabeigta Pirmā vijolkoncerta trešā daļa Pasakalja. Īsi pirms tam, 10., 11. un 13. janvārī, PSKP Centrālkomitejā notika apspriedes par “formālismu” mūzikā. Vēstulē Glikmanam Šostakovičs raksturo šajās dienās pārdzīvoto: “Vakaros, kad beidzās kaunpilnas, neģēlīgas debātes [apspriedes ar komponistiem], es gāju mājās un rakstīju Vijolkoncerta trešo daļu.” (Glikman 1993: 78)

un tas, šķiet, bloķē kvarteta muzikālās attīstības iespēju.” (Reichardt 2008: 94) Psihoanalīze liek pētniecei meklēt tikai metaforiskas nozīmes, nevis denotātus, lai gan *DSCH* motīvam nekas nav simboliski jāinkorporē – monogramma apliecina komponista *es* klātbūtni autobiogrāfiskajā vēstījumā.

Secinājumi

Mūzikas zīmes, atšķirībā no valodas vai matemātikas zīmēm, nedarbojas kā simboli – tās nesaista jēgu ar skaņām. Ikona kā otrais Pīrsa sistēmā minētais zīmes veids ir retums mūzikā, turklāt dabas vai industriālo skaņu atdarināšanu ierobežo žanra un stila nosacījumi. Vāji izteiktā mūzikas skaņu semantika ir cēlonis tam, ka mūzikas semiotikas lauks reizēm tiek sašaurināts līdz kompozīciju struktūras jeb sintakses izpētei, taču šāda formāla analīze nevar atklāt vēstījumu un arī nepretendē to darīt. Būtu svarīgi saistīt mūzikas semiotiku ar pragmatiku kā trešo semiotikas nozari, jo, kā rāda Šostakoviča Astotā stīgu kvarteta analīze, tai piemīt jēgas radīšanas un interpretācijas potenciāls.

Pragmatika aizsākusies ar indeksu pētīšanu. Atšķirībā no simbola, indeksa nozīme nav nostiprināta vārdnīcā, bet rodas konkrētā zīmes lietošanas situācijā. Citāti un atdarinājumi Astotajā kvartetā ir indeksi, kas norāda uz citiem darbiem, aicinot meklēt jēgu to sacerēšanas, lietošanas un radīto efektu kontekstā. Savukārt kontekstu atlasī atvieglo pragmatiskais pieņēmums par darba komunikatīvo nodomu, kas rosina meklēt nozīmju mijiedarbi autobiogrāfijas ietvarā. Klausītājs izvērtē potenciālās kontekstuālās nozīmes un gūst to vai citu secinājumu par situācijai atbilstošāko interpretāciju.

PRAGMATICS OF STRING QUARTET No. 8 BY DMITRI SHOSTAKOVICH

Sergei Kruk

Summary

Keywords: pragmatic branch of semiotics, quotations, autobiographical meanings, composer and Soviet authorities

There is still much controversy about Dmitri Shostakovich's personality in scholarly literature: was he a loyal servant of ideology or did he use creative expression to communicate dissident opinions? If the latter was the case, reflections on the artist's relations with the Soviet authorities will have found a way into the autobiographic String

Quartet No. 8. Quotations and allusions used abundantly by Shostakovich in this and many other works have a considerable semantic potential. They rely on the connotations of the original compositions which have already accumulated explicit verbal interpretations. The intermusicality of Shostakovich's works is a semiotic tool compensating for the weak semantics of music signs. How should the imported meaning be assessed? Drawing on Charles Sanders Peirce's classification of signs (Peirce [1894] 1998) and the pragmatic branch of semiotics suggested by Charles W. Morris (Morris [1938] 1971, 1946), this paper advances a contextual method of interpretation.

First of all, quotations and allusions are indexes pointing at other compositions in which listeners are expected to find semantic keys to the interpretation of the new opus. The keys are to be looked after in three types of contexts, depending on the sign function assigned to quotations and allusions at the second step of the interpretation: icon, index or symbol. As an icon, a borrowed fragment recalls the original composition in general (its title, programme, dedication, cultural connotations); as an index it indicates a certain place in the score (poetry line, event in the opera); as a symbol it points at a social, political, cultural or author's private life context in which the quoted work was created and used. Intermusicality turns into intertextuality, since the meaning of the new work is related to the textuality of the borrowed one (text of vocal compositions, composer's textual comments in the score, as well as interpretations and critiques written by other authors). All contextual meanings of the borrowed tunes considered by the interpreter are the paradigms to be selected to build a cohesive syntagma. In the examined case, the verbal programme of the quoted autobiographical Sixth symphony by Pyotr Tchaikovsky suggested a syntagmatic structure for the subsequent interpretation of the quartet: a chronological account of the author's life.

Quotations from two symphonies which brought Shostakovich international fame specify the time line of the 1st period (1926–1937). The two following periods (1944, 1946–1948) encompass the most critical and dangerous time in the composer's life. His public identity, shaped by his relations with the state authorities, is represented here by the author's monogramme DSCH and Stalin's favourite Georgian song *Suliko*. A vicious scherzo from the Second Piano Trio, *perpetuum mobile* motif from the Eighth Symphony, and allusion to the *dance macabre* of Camille Saint-Saëns depict the ideological harassment experienced by the composer. The peace found in private life is represented by the quotes from his works dedicated to friends and family members. Shostakovich fails to withstand the pressure and overtly accepts conformism. In the 4th period, the composer is torn with remorse (1949–1960). *The Young Guard*, the ideologically impeccable film score,

is a turning point in his professional career which coincides with his involvement in public politics. A tune from Richard Wagner's *Götterdämmerung* – the killing of Siegfried who has lost his memory – recalls the artist's poetic justice. The 5th period suggests general reflections on the artist's life. The composer repeatedly returns to a motif from his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. In his comments Shostakovich expressed sympathy with Katerina Izmailova who committed a crime seeking freedom from despotic authority. Shostakovich could have gained his freedom in a sophisticated musical self-expression.

Literatūra un citi avoti

Andrushkevich, Anna (2006). Shostakovich: territorija umolchanija. *Nezavisimaja gazeta*, 10 marta

Asaf'ev, Boris (1930). *Muzykal'naja forma kak process*. 2-e izdanie. Moskva: Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1971

Bobykina, Irina (2000). *Dmitrij Shostakovich v pis'mah i dokumentah*. Moskva: GCMMK im. Glinki

Braun, Joachim (1985). The double meaning of Jewish elements in Dmitri Shostakovich's music. *Musical Quarterly* 71 (1), pp. 68–80

Cyganov, Dmitrij (1979). Ot redakcii. *D. Shostakovich. Sobranie sochinenij*. T. 35: *Kvartety No. 1–8 dlja dvouh skripok, al'ta i violoncheli*. Partitura. Moskva: Muzyka, s. xi–xii

Deery, Phillip (2012). Shostakovich, the Waldorf Conference and the Cold War. *American Communist History* 11 (2), pp. 161–180

Dvornichenko, Oksana (2006). *Dmitrij Shostakovich. Puteshestvie*. Moskva: Tekst

Fairclough, Pauline (2005). Facts, fantasies, and fictions: Recent Shostakovich studies. *Music & Letters* 86 (3), pp. 452–460

Fanning, David (1988). *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association

Fanning, David (2004). *Shostakovich. String Quartet No. 8*. London: Ashgate

Fanning, David (2010). Shostakovich and structural hearing. *Shostakovich Studies* 2. Edited by Pauline Fairclough. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 77–99

Glikman, Isaak (1993). *Pis'ma k drugu. Dmitrij Shostakovich – Isaaku Glikmanu*. Moskva: DSCH; Sankt-Peterburg: Kompozitor

Heyer, Mark (2011). *Dmitri Shostakovich*. 2nd edition. Hamburg: Sikorski Musikverlage

Ho, Allan B., & Dmitry Feofanov (2011–2014). *The Shostakovich Wars*. Southern Illinois University Edwardsville. <http://www.siu.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf#sthash.n7O1DJmn.dpuf/> (accessed August 6, 2017)

Hulme, Derek C. (2010). *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*. 4th edition. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press

Ivashkin, Alexander = Aleksandr Ivashkin (2011). Pervyj violonchel'nyj koncert. *Novoe sobranie sochinenij Dmitrija Shostakovicha*. T. 46. Partitura. Moskva: DSCH, s. 63–113

Jarustovskij, Boris (1954). Desjataja simfonija D. Shostakovicha. *Sovetskaja muzyka* 4, s. 8–24

Kholopov, Yuriy (1995). Form in Shostakovich's instrumental works. *Shostakovich Studies*. Edited by David Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 57–75

Klefstad, Terry (2012). Shostakovich and the Peace Conference. *Music & Politics* 6 (2), pp. 1–21

Kramer, Lawrence (2001). *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press

Kravec, Nelli (1996). Novyj vzgljad na Desjatuju simfoniju Shostakovicha. *D. D. Shostakovich*. Sbornik statej k 90-letiju so dnja rozhdenija. Sost. Ljudmila Kovnackaja. Sankt-Peterburg: Kompozitor, s. 228–235

Lacan, Jacques (2001). *Autres écrits*. Paris: Seuil

Meyer, Krzysztof (1998) = Kshishtof Meier. *Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremja*. Sankt-Peterburg: DSCH, Kompozitor

Morris, Charles (1938). Foundations of the theory of signs. In: Charles Morris. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton, 1971, 13–72

Morris, Charles (1946). *Signs, Language and Behavior*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall

Peirce, Charles Sanders (1894). What is a sign? *The Essential Peirce*. Edited by Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998, pp. 4–10

Poznanskij, Aleksandr (2010). *Chajkovskij*. Moskva: Molodaja gvardija

- Protopopov, Vladimir (red., 1962). *Vospominanija o P. I. Chajkovskom*. Moskva: Muzyka
- Reichardt, Sarah (2008). *String Quartets by Dmitri Shostakovich*. Aldershot: Ashgate
- Roseberry, Eric (1989). *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. London: Garland Publishing
- Savenko, Svetlana (2015). Antiformalisticheskij rajok. Istorija sozdanija. *D. Shostakovich. Sobranie sochinenij*. T. 83: *Antiformalisticheskij rajok*. Partitura. Moskva: Muzyka, s. 161–169
- Segond-Genovesi, Charlotte (2009). La question du sens dans les pasacalles de Chostakovitch: vers une interprétation sociopolitique. *International Review of the Aesthetics & Sociology of Music* 40 (2), pp. 235–268
- Shostakovich, Maxim, Yevgeny Yevtushenko, Solomon Volkov & Kenneth Kiester (1998). Shostakovich Symposium. *Shostakovich Reconsidered*. Edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. [London]: Toccata Press, pp. 373–399
- Sokol'skij, M. (1960). V mire muzyki. Surovoe napominanie. *Izvestija* (Moskovskij vechernij vypusk), 22 oktjabrja, s. 5
- Shostakovich, Dmitrij (1935). Diskussija o sovetskom simfonizme. *Sovetskaja muzyka* 5, s. 44
- Shostakovich, Dmitrij (1979). *Sobranie sochinenij*. T. 35: *Kvartety No. 1–8 dlja dvuh skripok, al'ta i violoncheli*. Partitura. Moskva: Muzyka
- Taruskin, Richard (2000). Shostakovich and us. *Shostakovich in Context*. Edited by R. Bartlett. Oxford: Oxford University Press, pp. 1–29
- Ternjavskij, Valentin (2006). *Moj Shostakovich*. Dokumental'nyj fil'm. RTR «Kul'tura»
- Wilson, Elisabeth (1994). *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- Wilson, Elisabeth (2007). *Rostropovich: Cellist, Teacher, and Legend*. London: Ivan R. Dee
- Wilson, Elisabeth (2012). Through the looking glass: Reflections on the significance of words and symbols in Shostakovich's music. *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Edited by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. Farnham: Ashgate, pp. 3–18
- Wittgenstein, Ludwig (1953). *Philosophische Untersuchungen* (*Werkausgabe*: Bd. 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp

Yakubov, Manashir (2000). Shostakovich's Anti-Formalist Rayok. A history of the work's composition and its musical and literary sources. *Shostakovich in Context*. Edited by R. Bartlett. Oxford: Oxford University Press