

Musiikki venäläisen identiteetin rakentajana

Elina Viljanen

”Musiikki on hyvää ja sitä on paljon,” kommentoi Venäjällä vaikuttanut näyttelijä Ville Haapasalo Yleisradion TV 2 -kanavalla Sotšin olympialaisten avajaisia (7.2.2014). Musiikki vaikuttaa aktiivisesti mielikuviumme, vaikka emme pystyisi aina hahmottamaan miten. Tämän osoittivat myös vuonna 2014 järjestetyt Sotšin olympialaiset ja venäläistä kulttuuria hyvin tuntevan Haapasalon hapuilevat ja mitääänanomattomat kommentit Sotšin rikkaasta musiikkitarjonnasta. Venäjällä järjestettyjen olympiakisojen avajaisissa esitetty ”suuri kertomus” oli tarkkaan harkittu. Huippusaajat toteuttivat erilaisin visuaalisin ja musiikillisin keinoin kalliin ja sadunomaisen speaktaakkelin Venäjän kulttuurihistoriasta. Monet länsimalliset olivat sitä mieltä, että vaikka Venäjällä ihmisoikeudet ja politiikka ovat mitä ovat, osataan siellä kuitenkin tuottaa suurta taidetta. Olympialaisia pidettiin Venäjän imagon kiillottajana, joskin Ukrainan tapahtumat kuitenkin pian vähensivät sen säihkettä. Mutta onko Venäjän vanhan suurvaltidentiteetin jälleenrakentamista uhkuva Ukraina-politiikka kuitenkaan kaukana siitä mielikuvasta, jonka Sotšin juhlallisuudet

tarjosivat maailmalle ”pehmein” musiikin ja taiteen keinoin? Millainen kuva nykyvenäläisestä kulttuuri-identiteetistä välittyi olympialaisten avajaisgaalan musiikin kautta? Kuinka lännessä kommentoitiin avajaisgaalaa?

Klassiselle musiikille annettiin Sotšissa poikkeuksellisen suuri rooli. Avajaisgaalan pääsuunnittelija, palkittu ohjaaja, tuottaja ja TV-persoonana Konstantin Ernst totesi olympialaisia edeltävässä haastattelussaan, että Lontoon tavoin Venäjä ei kykene tarjoamaan avajaisissa eturivin kansainvälisiä pop-artisteja. Sitä vastoin se tarjoaa kansainvälisesti meritoituneita venäläisiä klassisen musiikin huippuartisteja. Avajaiset olivat täynnä paitsi historiallisesti merkittäviä urheilijoita, myös kansainvälisen maineen saavuttaneita taiteilijoita kuten Yhdysvalloissakin uraa tehnyt balettitanssija Diana Višneva, joka esiintyi speaktaakkelissa rauhankyyhkynä, tai maailmankuulu viulisti ja kapellimestari Juri Bašmet, joka toimi olympialaisten aikana järjestetyn musiikkifestivaalin taiteellisena johtajana.

Huippu-urheilu ja ns. korkeakulttuuri on asetettu rintarinnan Venäjän kansainvälisessä lähihistoriassa. Vuosien 2006 ja 2008 Euroviisuissa Venäjän edustajana olleen Dima Bilanin taustalla nähtiin ballerinojen lisäksi myös taitoluistelun kolminkertainen maailmanmestari Jevgeni Pljuštšenko ja unkarilaissyntyinen, mutta Moskovassa koulutautunut säveltäjä ja viulisti Edvin Marton, joka soitti taustalla Stradivariusta. Näin vangittiin kansainvälisen yleisön huomio ja korjattiin kilpailun voitto Venäjälle. Kansainvälisesti arvostettu venäläinen taide oli omiaan

pehmentämään länsimaalaista yleisöä, joka kohisi olympialaisiin käytetystä rahamäärästä ja Venäjän ihmisoikeusloukkauksista. Kapellimestari Valeri Gergijevin kunniatehtävään kantaa olympialippua oli näin ollen muitakin syitä kuin presidentti Vladimir Putinin ja Gergijevin ystävyys. Klassisella musiikilla on ollut Putinin toisen presidenttikauden aikana poikkeuksellisen vahva asema nykyvenäläisen kulttuuri-identiteetin luomisessa. Itseään kulttuurin suurlähettilääksi nimittävä Gergijev on ollut mukana rakentamassa uutta Venäjä-kuvaa maailmalla jo kauan ja tässä työssään hän on traditionalisti.

Klassinen musiikki toimi sillanrakentajana jo kylmän sodan aikana. Kansainvälistä yleisöä on pitkään opastettu rinnastamaan Dostojevskin ihmiskuvaukset Tšaikovskin baletteihin ja näkemään ne paitsi aitona venäläisenä sielunmaisemana myös ihmiskuntaa universaalisti puhuttelevana taiteena. Tätä kuvaa ylläpitäen venäläisen korkeakulttuurin ylikapellimestari Gergijev toteaa usein haastatteluissaan, että politiikan sijaan meidän tulisi keskittyä enemmän musiikkiin. Taiteen merkitystä romantisoivilla kommentteilla usein kätketään suurena taiteena pidettyjen teosten käyttö ns. politiikan-teen pehmeänä keinona, samoin kuin teoksiin liittyvää poliittista historiaa. Neuvostoliitossa musiikki, kuten muutkin kulttuurin osa-alueet, oli vahvasti politiikan ja ideologian väline. Mutta myös Neuvostoliiton kaaduttua Gergijev on pyrkinyt osoittamaan, että klassisella musiikilla on yhteiskunnallisia tehtäviä, kuten kulttuurien välisen vuorovaikutuksen, maailman rauhan ja nuorten kasvattamisen edistäminen. Samalla hän on pyrkinyt irtisanoutumaan konserttiensa ja venäläisen yhteiskuntapolitiikan mahdollisista negatiivisista yhteyksistä. Venäläistä klassista musiikkia on käytetty Gergijevin johdolla uutta venäläistä identiteettiä rakentavana politiikan sordiinona jo paljon ennen, kuin länsimainen media huomasi sen.

Musiikki on yhteiskunnallinen dokumentti aivan kuten mikä tahansa kulttuurinen teksti, puhe tai ilmiö, ja sitä voidaan analysoida eri lähtökohdista. Sotšin musiikinumerot näyttävät

monitasoisina ja vaikeasti tulkittavina kulttuuri-sina dokumentteina, jotka kertovat nyky-Venäjän tavasta käsitellä ja esittää omaa kulttuurihistoriaansa. Nostan seuraavassa Sotšin musiikkia koskevassa analyysissäni esiin kaksi historiallista asiaa. Ensinnäkin, vaikka venäläinen klassinen musiikki liitetään yleensä 1800-luvun kansallisuusaatteeseen, sen tärkeä yhteiskunnallinen merkitys rakennettiin pääasiassa Neuvostoliiton aikana, jolloin maa pyrki profiloimaan itsensä omalajisen korkeakulttuurin edustajaksi osana maan suurvaltapolitiikkaa. Gergijev on neuvostoliittolaisen musiikkikoulutuksen kasvatti, ja tämä tausta näkyy vahvasti hänen sanomisissaan ja toiminnassaan. Venäläistä nykymusiikkikulttuuria on myös haasteellista tulkita tuntematta eri musiikin suuntausten kulttuurihistoriaa Venäjällä. Perustan esseeni myös länsimedian, pääasiassa yhdysvaltaisten toimittajien analyyseille olympialaisten musiikkiohjelmasta. Lopuksi esittelen, minkälaisia pohdintoja Sotšin musiikillinen anti herätti.

Sotšin musiikillista ja kulttuurista ohjelmaa ei voi tulkita pelkästään menneisyyden kautta, vaan taide elää aina myös nykyhetkessä. Menneisyys on kuitenkin meissä läsnä samoin kuin taustamusiikki ostoskeskuksessa. Siksi onkin aktiivisesti kysyttävä, mitä musiikin tai historian käyttö kussakin tilanteessa merkitsevät. Musiikki ja historia merkitsevät muun muassa sitä, mitä me niihin kulloinkin liitämme. Näin ne merkityksellistyvät oman toimintamme tuloksena. Median kommentaattorit kuuntelevat musiikkia ja lukevat historiaa oman historiansa ja kulttuurinsa näkökulmasta. Täten Sotšin musiikkitarjonta näyttäytyy osana moniäänistä kansainvälistä kulttuurihistoriaa.

Klassisen musiikin taistelu kulttuurisesta tilasta

Klassinen musiikki ei ollut Sotšissa vallitseva musiikinlaji, mutta sen olemus länsimaisessa mediassa korostui, koska se tunnettiin parhaiten. Klassinen musiikki on osa yleiseurooppalaista historiaa. Sen avulla myös Yhdysvallat halu-

aa profiloitua osaksi ”länsimaista sivistystä”. Klassisen musiikin vahva kulttuurinen asema ei ole kuitenkaan aina ollut itsestäänselvyys Venäjän historian murroskohdissa. Se on taistellut yhteiskunnallisesta tilastaan eri historian vaiheissa, ja juuri tässä suhteessa se eroaa esimerkiksi kaunokirjallisuudesta, jonka merkitys säilyi vakaana aina Neuvostoliiton hajoamiseen asti. Klassinen musiikki miellettiin Venäjällä pitkään tuontitavaraksi. Ennen länsimaisen taidemusiikin rantautumista Venäjälle musiikin kirjoitettu traditio eli kirkon piirissä alun perin yksiaänenä laulukuoromusiikkina. Maallisella instrumentaalimusiikilla (*musikiia*) ja doktrinoidulla kirkkolaululla (*penie*) oli toisiinsa pitkä henkinen välimatka vielä 1600-luvulla. Kirkko suojeli tiukasti ortodoksisen kuorolaulun perinteen sääntöjä kunnes Pjotr Tšaikovskin (1840–1893) vuonna 1881 säveltämän liturgian oikeusprosessi rikkoi hovikapellan vuonna 1479 alkaneen yksinoikeuden määrittää kirkkomusiikin normit. Lyhyen vapaan kukoistuskauden jälkeen kirkkomusiikki pyrittiin tukahduttamaan, mutta uskonnolliset elementit elivät monella tapaa myös neuvostoliittolaisessa taidemusiikissa. Rituaalimusiikkina (*kultovaja muzyka*) tutkittua kirkkomusiikkia tarkasteltiin neuvostoliittolaisessa musiikkitieteessä osana kansanmusiikin tutkimusta sosiologisesta näkökulmasta käsin. Sotšissa kuoroperinne oli läsnä, mutta kuinka uskonnollisena Srentensin luostarin mieskuoro loppujen lopuksi näyttäytyi?

Klassisen musiikin yhteiskunnallinen asema oli Neuvostoliitossa vahva. Pohja klassisen musiikin vahvistuneelle yhteiskunnalliselle merkitykselle luotiin nk. venäläisen kulttuurin hopeakaudella. Alun perin länsimaiseksi tuontitavaraksi mielletystä klassisesta musiikista oli jo 1800-luvun loppuun mennessä tullut venäläisen säveltäjäkoulukunnan ansiosta yksi maan kansallisuusaatteen suurista kanavista. Klassisen musiikin eliitti kuitenkin kriisiytyi 1900-luvun alun kulttuurin murroskohdissa, jonka tuloksena oli kiista musiikin autonomisuudesta. Aiemmin kirjallisuuteen kytkeytyneenä yhteiskunnan kuvaajana tunnettu taidemuoto julistettiin nyt

itsenäiseksi kulttuuriseksi diskurssiksi ja muusikot ottivat osaa vallankumouksen utopioihin. Joukko filosofeja, musiikkikriitikkoja ja kirjailijoita nosti lopulta modernin musiikin keskeiseksi henkisen vallankumouksen suorittajaksi.

Ensimmäisen maailmansodan syttyessä moni koki eliitin henkisen vallankumouksen kuitenkin epäonnistuneen. Ihmisen tajunnan uudelleenjärjestämiseen pyrkineeseen moderniin sävelkieleen liitettiin jopa saatanallisia tulkintoja. Tämän lisäksi lokakuun vallankumouksen jälkeen osa bolševikkivallanpitäjistä liitti klassisen musiikin konservatiivisiin ja elitistisiin arvoihin. Näin muusikot joutuivat arvioimaan uudelleen musiikin yhteiskunnallista tehtävää. Tässä prosessissa korostui klassisen musiikin perinteen kasvatuksellinen ja koko kansakuntaa yhdistävä funktio, jonka myötä klassinen musiikki ja etenkin 1800-luvun kansallinen koulukunta tuotiin osaksi koko kansakunnan kasvattamiseen tähännyttä neuvostoliittolaista koulutuspolitiikkaa. Vladimir Stasovin 1800-luvulla kanonisoima kansallinen koulukunta tuotiin uudelleen tulkiten kukoistukseen kansallisesti merkittävänä ja kehittyvänä neuvostoliittolaisena traditiona.

Sekä Neuvostoliiton rakentamisen että hajoamisen yhteydessä käytiin yhtäläinen taistelu klassisen musiikin tulevaisuudesta. Klassisen musiikin instituutio päätettiin kuitenkin säilyttää, sillä sen kansallisen historian nähtiin muodostavan merkittävän osan kollektiivista historiankokemusta ja jaettua arvomaailmaa. Putinin toista presidenttikautta värittäneessä korkeakulttuuria koskevasta keskustelussa näkyy teemoja 1920-luvulta, suurten taidekiistojen vuosikymmeneltä. Tällöin luotiin muun muassa koko neuvostomusiikin tulkinnallinen ja tieteellinen pohja sekä musiikin kasvatuksellinen funktio. Siinä missä 1800-luvun musiikin historia alkoi asettua uuden tulkinnan kohteeksi, länsimaisen uuden musiikin tulevaisuuden suunnasta kiisteltiin aina Stalinin kulttuurivallankumoukseen saakka. Sen myötä neuvostomusiikin kärki jäi moniksi vuosikymmeniksi kiistellyn ja monessa mielessä kieroutuneen modernismin asteelle länsimaiseen ”kehitykseen” verrattuna.

Siinä missä venäläinen rock ei olisi mitään ilman sanoituksia, neuvostoliittolainen sinfoniamusiikki ei olisi mitään, jos sen merkitys perustuisi ainoastaan musiikin alussa annettuun kirjalliseen otsikkoon tai musiikin ulkopuolella julkilausuttuihin luonnehdintoihin musiikin sisällöstä. Neuvostoliittolaisen musiikkitieteen isä ja musiikin kulttuurista asemaa Neuvostoliitossa rakentanut Boris Asafjev (1884–1949) kirjoitti monimielisesti toisen maailmansodan aikana muistelmissaan, että musiikillinen ääni on huomattavasti sanoja voimakkaampi elementti silloin, kun ihmisen korva on kulttuurisesti harjaantunut sen kuulemiseen. Vallankumousvuosista Asafjev totesi: ”Onneksi te ette kuulleet muuta kuin joitakin ääniä, jotka kirvoittavat hermojanne. Jos Hlebnikov tai Majakovski ilmestyisivät eteenne runoineen, te osoittaisitte epäsuosiota tai juoksisitte pakoon.”

Mihin nykypäivän klassisen musiikin romanttinen luenta sitten perustuu Venäjällä? Yhtenä venäläisen musiikkikulttuurin kasvatuksellisen funktion ja genre-typologian pääsuunnittelijoista Asafjev sovelsi weberiläistä analyysia musiikkikritiikissään 1920-luvulla. Tarkastellen länsimaisen taidemusiikin kehitystä rationalismin prosessina ja jatkaen venäläisen kulttuurin missionaristista traditiota hän puhui venäläisen klassisen musiikin universaalista tehtävästä rakentaa maailmaa humanimpaan suuntaan. Asafjev loi uuden myytin venäläisen musiikin erityisyydestä kansallistamalla saksalaisen nuorisoliikkeen ideologiaa. Siinä missä länsimainen musiikki oli ajautunut kriisiin kaikessa harmoniakeskeisessä rationaalisuudessaan, venäläisten tehtäväksi tuli rakentaa uusi spontaanimpi suhde musiikin ja yhteiskunnan välille osana yhteiskunnallista rakennusprosessia.

Klassisen musiikin ideaaliksi nousi paitsi kansanmusiikin *melos* (melodia), myös populaarimusiikin edeltäjän ns. käyttömusiikin (*Gebrauch musik*), ja sinfonismin synteesi. Venäläinen termi *bytovaja muzyka* (suom. arkimusiikki) kumpuaa saksalaisesta modernismista. Siinä missä perinteisen klassisen musiikin nähtiin vieraantuneen elämästä, käyttömusiikin koettiin syntyvän

suoraan ihmisten arjesta. Samalla eliitti kuitenkin taisteli proletariaatin kulttuuriyhdistysten ohjelmajulistuksia vastaan, jotka vaativat yksinkertaistamaan taidemusiikkia. Vallankumouksen jälkeen vahvasti uudelleen tulkitun 1800-luvun säveltäjän Pjotr Tšaikovskin lyyrismelodista instrumentalismia pidettiin neuvostoliittolaisen laulullisuuden ideaalityyppinä. Laulullisuuden juuret nähtiin kansanmusiikissa, ei kirkkomusiikissa. Lisäksi maan suurimpiin kaupunkeihin luotiin vahva musiikkikouluverkosto, joka alkoi tuottaa kansainvälisiä huippumuusikoita. Huippulahjakas Gergijev on yksi tämän tuotantokulttuurin kasvatti. Marinski-teatterin johtajana Gergijev on sittemmin käynyt oman voitokkaan taistelunsa Neuvostoliiton romahdettua, jolloin klassinen musiikki kohtasi haasteensa valtion kassan määrärahojen hupenemisen myötä ja markkinatalouden kyseenalaistettua klassisen musiikin populaarisuusasteen ja kasvatuksellisen funktion.

Sotšin suuri kertomus ja länsimedia

Monet länsimaiset kommentaattorit tunnistivat Sotšin olympialaisten sadunomaisen pääkertomuksen musiikillisesti avanneen *Polovtsian tanssin*, joka soi pienen Ljubov-tytön (Liza Temnikova) laskeutuessa alas unen maailmaan. Musiikillinen ja tanssillinen kuvaelma loi katsauksen Venäjän historian eri ajanjaksoihin. Länsimedia tunnisti *Polovtsian tanssin*, koska se on itsenäiseksi konserttinumeroksi noussut ote Aleksandr Borodinin (1833–1887) kesken-eräisestä oopperasta *Prinssi Igor* (1890). Itse ooppera on vähemmän kuuluisa. Sen viimeistelivät Borodinin ohella tunnettuun venäläisen musiikillisen kansallisuusaatteen karkiviisikkoon kuuluva Nikolai Rimski-Korsakov (1844–1908) sekä hänen oppilaansa Aleksandr Glazunov (1865–1936), jota pidetään yhtenä vuosisadan vaihteen suurimpana venäläissäveltäjänä. *Polovtsian tanssin* nosti maailman maineeseen venäläisen kulttuurin kansainvälinen ”arkkitehti” Sergei Djagilev (1872–1929). Hän teki kotiku-

toisesta Borodinista kansainvälisen hittinikkarin.

Sotšin olympialaiset tarjosivat omat herkkunsa sekä länsimaiselle että perivenäläiselle yleisölle. *LA Rockin* musiikkianalyttikko ja losangelesilainen toimittaja Diana Diaz ei turhaan valittanut, että NBC Sports kanavalta puuttui ”tekstitys” puhumattakaan siitä, että amerikkalaisten urheilukommentaattorien ”*jammer jammering*” (häirintä) esti musiikin rakastajaa kuulemasta musiikkinumeroita. Moni yhdysvaltalainen musiikkitoimittaja pyrkiin parhaansa mukaan listaamaan musiikkikappaleita ja niihin liittyviä tuntemuksiaan, jonka seurauksena internet oli pian täynnä toimittajien tekemiä musiikkianalyyssejä. Näin toimittajien nimeämä musiikki asettui osaksi länsimaista kulttuurihistoriaa.

Lisäksi monet yhdysvaltalaiset lehdet nostivat olympialaisten avajaisgaalan esiin venäläisen homokulttuurin epävirallisenä juhlanan. Venäläiset homoseksuaalitaiteilijat tunnustettiin lännessä helposti, koska monet heistä olivat venäläisen taiteen maailman maineeseen tuoneita kosmopoliitteja.

Sotšin olympialaisissa esitetyn suuren kertomuksen taustalla kuultiin muun muassa homoseksuaalina tunnetun Djagilevin kautta maailmanmaineeseen nousseen Igor Stravinskin *Tulilintu* (1810), sarja orkesterille ja musiikkia baletista *Kevätuhri* (1913). Ranskaan emigroituneen säveltäjän nostaminen esiin tärkeänä venäläissäveltäjänä on vain osa Venäjän nykyidentiteettiä, jossa korostuvat myös ulkovenäläisten ”kansalliset oikeudet”. Stravinski pidettiin poissa Neuvostoliiton historiankirjoituksesta noin neljäkymmentä vuotta rangaistuksena siitä, että säveltäjä ei suostunut houkutteluista huolimatta palaamaan kommunistiseen kotimaahansa kuten Prokofjev. Stravinski palautettiin venäläisen musiikin historiaan kuitenkin jo neuvostoaikana, kun haluttiin ottaa etäisyyttä stalinismiin. 1970-luvulla säveltäjä myöntyi lopulta pitämään 80-vuotisjuhlakonserttinsa Venäjällä, jonka jälkeen siellä alettiin tehdä uudelleen vakavaa Stravinski-tutkimusta. Lännessä tunnustettiin siis homoseksuaalien lisäksi Venäjällä kritisoidut säveltäjät.

Niin ikään poliittisessa epäsuosiossa olleen ja lännessä arvostetun neuvostosäveltäjän Alfred Šnittken (1934–1998) musiikki väritti historian suurta kertomusta. *Concerto Grosso No. 1* soi taustalla vanhan venäläisen imperialistisen yhteiskuntarakenteen hajoamista ja uuden aikakauden alkua kuvaavassa kohtauksessa. Kansainvälisen klassisen musiikin hitit oli solmittu yhteen monilla kotimaisilla klassisen genererajan ylittävillä populaariklassikoilla. Šnittkeä edelsi Leo Tolstoin *Sodan ja rauhan* tanssikohtaus, jonka taustalla soi yllättäen neuvostoliittolaisen elokuvasäveltäjä Eugen Doganin (s. 1937) valssi elokuvasta *Moi laskovyj nežnyi zver* (suom. Kultainen ja hellä hirviöni). Gaalassa kuultiin myös lännessä huonosti tunnettua uusromanttista neuvostosäveltäjä Georgi Sviridovia (1915–1998), jolta esitettiin kuitenkin hyvin modernistisen dynaaminen sävellys vuodelta 1965 *Vremja vperjod!* (Eteenpäin!) ja joka soi taustamusiikkina Neuvostoliiton rakentamisen aikaa kuvaavalle näytelmälle. Tämän lisäksi suosittu armenialainen neuvostosäveltäjä Adam Hatšaturjan (1803–1979) sapelitanseineen edusti neuvostoliittolaista etnistä klassista musiikkia – Stalinin aikaista kansallisuuspolitiikkaa, jossa kansallisia piirteitä sovitettiin yleiseen klassisen musiikin kaavaan.

Vaikka Djagilevin homoseksuaalisuutta ja kädenjälkeä ei länsikommentaareissa huomioitu, klassisen musiikin nähtiin tuovan kortensa kekkoon olympialaisten epävirallisen homoteeman näkökulmasta. Monet länsikommentaattorit esimerkiksi huomioivat, että taustalla kuultu *Joutsenlampi* ja *Pähkinänsärkijä* olivat homoseksuaalin säveltämiä. Vaikka Länsi-Eurooppa ja Yhdysvallat ovat askeleen edellä virallista venäläistä vähemmistöpolitiikkaa, on huomautettava, että homoteeman korostaminen toi esiin myös länsimaisia stereotypioita. Avoimesti homoseksuaaleja taiteilijoita, kuten Djagilevia tai Tšaikovskia ei Venäjällä vainottu, vaikka heidän seksuaalinen suuntauksensa onkin nyky-Venäjällä tabu.

Länsi sen sijaan tuntuu välillä käsittelevän myös omaa traumaansa homoseksuaalien his-

toriallisesta vainoamisesta tarttumalla aiheeseen jonkin muun kulttuurin kautta. Hyvä esimerkki tästä on Timothy Jacksonin (1999) homojen seksuaalisuutta ylikorostava tutkimus Tšaikovskin 6. sinfoniasta, joka tekee homoseksuaalisuudesta Tšaikovskin musiikin pääteeman. Vaikka homoseksuaalisuus oli kriminalisoitu Nikolai I:n aloitteesta vuonna 1832, Tšaikovskin elinaikana Venäjällä ei järjestelmällisesti vainottu homoseksuaaleja. Tämän kaltainen vaino olisi joidenkin tutkijoiden mukaan voinut aiheuttaa säveltäjän itsemurhan tai jopa salamurhan, kuten Nikolai Blinov tai Valeri Sokolov ovat esittäneet. Tšaikovskin musiikin mielikuvitukselliset ylitylkinnat perustuvat kuitenkin osittain säveltäjän omaan lausumaan, jonka mukaan pateettinen sinfonia on omaelämäkerrallinen ja ohjelmallinen, mutta hän jätti kuitenkin kertomatta minkäläistä elämäntilannetta hänen traagisena kuuluva musiikkinsa kuvaa ja millä keinoin.

Kuorolaulannasta teknopoppiin

Ortodoksinen kirkko oli näkyvästi esillä Sotšin olympialaisissa. Sretenskin luostarikuoron ohella ortodoksista kirkkoa edusti Basilin katedraali, joka välkkyi värikkäänä ”suuren kertomuksen” taustalla. Internetsivustonsa mukaan Sretenskin luostarikuoro on ollut olemassa yli 600 vuotta, lukuun ottamatta neuvostovainon aikakautta. Historialle annettiin näin tärkeä rooli kuitenkin pureutumatta sen syvemmälle ortodoksisen kirkon menneisyyteen. Mustiin pukeutunut kuoro esitti *a capella* eli ilman säestystä laulettua koruttoman, mutta moniäänisen version Venäjän kansallishymnistä. Esityksestä tulee helposti mieleen ortodoksisen kirkon ja Venäjän hallinnon lämmenneet suhteet ja ortodoksisen kirkon tärkeys uuden kansallisen identiteetin näkökulmasta. Ortodoksisen kirkon roolin vahvistumisen yhteydessä puhutaan myös Venäjän yhteiskunnan desekularisaatiosta, jolla tarkoitetaan yleisesti uskonnon uudelleen ylhäältäpäin vahvistettua roolia. Tarkasteltaessa kyseisen Sotšissa esiintyneen luostarikuoron ohjelmaa voidaan havaita, että se ei edusta repertuaariltaan

suinkaan yksinomaan uskonnollista musiikkia. Luostarikuoron ohjelmistoon kuuluu kirkkomusiikin ohella paitsi kansanomusiikkia, myös Venäjällä hyvin suosittuja neuvostoajan isänmaallisia lauluja ja klassista musiikkia. Kuoromusiikki olikin yksi neuvostokulttuurin kollektiivisista rituaaleista, jolla pyrittiin korostamaan yhteenkuuluvuutta ja yhdessä tekemisen voimaa.

Vaikka kuoromusiikki oli Neuvostoliitossa osa kulttuuripolitiikkaa, sillä on edelleen Venäjällä vahva sosiaalinen merkitys. Sotšissa esiintyi muun muassa puna-armeijajenkinen ammattilaulajista koostuva Venäjän poliisivoimien kuoro. Heidän teknisesti loistava versionsa Daft Punkin kappaleesta *Get Lucky* pyrki epäilemättä itseironiassaan antamaan keskivertoturistille Venäjän poliisivoimista vähemmän pelottavan kuvan. Sotšin päätösjuhliissa taas kuultiin neuvostohenkistä lapsikuoroa Venäjän kansallisen nuoriso-orkesterin säestämänä. Eripuolilta Venäjää kerättyjen lasten tuhatpäinen *Svodnyi detski hor Rossii* (Venäjän yhdistetty lapsikuoro) oli kapellimestarina toimineen Gergijevin luomus.

Moskovan rakentamista ja neuvostoaikaa kuvaavassa osuudessa siirryttiin oikeutetusti lännelle tuntemattomampaan venäläisen kevyen- tai arkimusiikin (*bytovaja muzyka*) historiaan. Kollaasi tarjosi venäläisille monikasvoista ja laajojen kansanjoukkojen jakamaa neuvostonostalgiata 1950-luvulta lähihistoriaan. Venäläistä kulttuuria harrastavalle länsimaiselle kuulijakunnalle venäläisen kevyen musiikin historia taas antaa mahdollisuuden muodostaa täysin toisenlaisen kosketuspinnan neuvostoarkeen. Uudet kevyen musiikin genret saapuivat Venäjälle sitä mukaa, kun niistä tuli trendejä Euroopassa. Neuvostoliitto reagoi tähän tuottamalla omaa virallista kevyttä musiikkia, jota sävelsivät pääasiassa klassisen koulutuksen saaneet ammattisäveltäjät. Näin Neuvostoliitossa tehty kevyt musiikki myötäili länsimaisia trendejä aina soittimia myöten, joskin siellä kehitettiin myös täysin omia elektronisia soittimia sekä poikkeavia soundejä. Lisäksi muutamia virallisen musiikkikulttuurin ulkopuolelta nousseita tähtiä hyväksyttiin aika ajoin osaksi neuvostoliittolaista

populaarimusiikkikulttuuria.

Jokaisesta Sotšin avajaisissa esiintyneen lauluntekijän, sanoittajan, bändin ja hitin taustasta ja merkityksestä voisi kirjoittaa laaja-alaisen kulttuurihistoriallisen analyysin. Kollaasista löytyi musiikkia moneen makuun, sillä se kattoi monta aikakautta neuvostoliittolaisesta estradimusiikista perestroikan ajan rockiin ja viimeisiin diskohitteihin saakka. Kronologisessa järjestyksessä kollaasin aloitti Eduard Hilin (1934–2012) ja Ljudmila Sentšinan (s. 1950) esittämä kaunis neuvostonostalgiaa tihkuva laulu *A ja idu, šagaju po Moskve* (Ja lähdän kävelemään pitkin Moskovan katuja) on 1960-luvun nuorison keskuudessa suositusta elokuvasta *Kuljen pitkin Moskovan katuja*. Länsimaiselle kuulijalle huomattavasti tutumpi oli kuitenkin alun perin säveltäjä Vasili Solovjov-Sedoin (1907–1979) säveltämä ja runoilija Mihail Matusovskin (1915–1990) 1950-luvulla sanoittama kappale Moskovan illat (*Podmoskovnye vetšera*). Vladimir Trošin (1926–2008) esittämänä se soi paitsi urheilukilpailua kuvaavan dokumenttielokuvan taustalla vuonna 1956 myös Moskovan radion äänimerkkinä 1960-luvun puolivälin jälkeen. Perestroikan ajan puolivälistä rock-klubeja edusti Kino, joka on yksi Venäjän rockhistorian suosituimmista yhtyeistä. Aikoinaan kinomanian synnyttäneeltä albumilta *Gruppa Krovi* (Veriryhmä) kuultiin Venäjän Jim Morrisonina tunnetun Viktor Tsoin (1962–1990) sanoittama kappale vuodelta 1988 *Voina* (Sota). Mitä tahansa neuvostoaikana maan alla soitettua rockia ei kuitenkaan avajaisissa uskallettu soittaa, sillä kyseinen albumi oli yksi ensimmäisistä venäläistä rockalbumeista, joka sai tunnustusta myös lännessä muun muassa kansainvälisen vaatimustason täyttäneiden korkealaatuisempien soittimiensa ansiosta.

Hieman uudempaa rockmusiikkia kuultiin vuonna 1989 perustetulta, Moskovan lähiöstä nousseelta sotalauluja ja kansanmusiikkia rock-laulelmissaan yhdistävältä Ljubelta, jonka tuotanto kuvastaa etenkin Neuvostoliiton hajoamisen jälkeisiä patrioottisia tunteja. Taustalla soi Ljuben uudempaa tuotantoa, kepeäkö venä-

lainen *chanson* vuodelta 1997 *Rebjata s našego dvora* (Meidän pihan kundit). Kuriositeettina mainittakoon, että kyseinen bändi filmasi ensimmäisen musiikkivideonsa Sotšissa. Laulussa *Ne, valjai duraka, Amerika* (Älä pelleile Amerikka) Yhdysvaltoja pyydettiin muun muassa palauttamaan venäläisille heidän maansa Alaska. Hyvin erityyppistä musiikillista maisemaa edusti pietarilaisen 1990-luvun lopulla perustetun yhtyeen Gosti iz Buduštšegon (Vieraat tulevaisuudesta) klubityylinen europop-kappale *Begi ot menja* (Juokse pois luotani). Sen sijaan venäläistä 2000-luvun vaihtoehtoista rockia tarjoilivat valkovenäläinen, Venäjälle emigroitunut Bi-2 ja Julia Tšitšerina kappaleillaan *Moi rok-n-roll* (Minun rockenrollini) ja *Tu-lu-la*. Bi-2 esiintyi myös olympialaisten kulttuuriohjelmaan kuuluneella kansainvälisillä Red Rocks -musiikkifestivaaleilla. Musiikillisen kollaasin pehmeämpää ja laulullisempaa pop-rock genreä edusti Zemfira, jonka kappaleissa kuului myös jazz. Gaalaan häneltä oli valittu kappale *Hotšeš?* (Haluatko?), jonka lyriikassa yhdistyy klassinen ja 1900-luvun alun modernistinen venäläinen runous. Maailmanmusiikkia, tai pikemminkin etnopoppia, tarjosi kolmen pietarilaisen miehen yhtye Ivan Kupala, jolta kuultiin Euroviisuissa 2012 esiintyneiden Buranovon mummojen tyyliin kansanmusiikkia ja diskobeatia yhdistävä tanssillinen *Kostroma* ja jolla Venäjä halusi muistuttaa monikansallisesta identiteetistään.

Länsimediassa venäläinen populaarimusiikki nostettiin esille etenkin homokulttuurin näkökulmasta. Tästä vastasi lehtien mukaan lesboduoksi – tosin epäaidoksi sellaiseksi – julistettu t.A.T.u., joka venäläisen järjestäjän mukaan oli ainoa venäläinen pop-bändi, jonka kansainvälinen yleisö saattoi tunnistaa. Tämän lisäksi yhdysvaltalaisen radiokanavan WQXR 105.9 FM:n musiikkitoimittaja Brian Wise nosti 7.2.2014 julkaistussa kolumnissaan esiin urheilijoiden sisäänmarssia värittäneen euroviisu-tyylinen teknopop-house-mix -taustamusiiikin, jonka hän arvioi niin ikään ”homoystävälliseksi” musiikiksi. Wisen kommentti osoittaa muun muassa sen, että DJ Rudenkon musiikkia, kuten suurinta osaa Sotšin

olympialaisissa kuullusta musiikista, tulkitaan idässä ja lännessä hyvin eri taustoista käsin. Taustojen erilaisuus tiedostetaan usein länsimaisessa mediassa, mutta eroavaisuuksiin johtaneita kulttuurihistorioita ei tunneta tarpeeksi hyvin. Venäläistä aatehistoriaa tunnetaan klassikkokirjallisuutta ja klassista musiikkia lukuun ottamatta huonosti, neuvostoliittolaisesta kulttuurihistoriasta puhumattakaan. Teknopopin yhdistäminen homokulttuuriin on yleinen länsieurooppalainen ja amerikkalainen käsitys. Tietävästi valtaosa venäläisistä ei ole ennen Conchita Wurstin voittoa 2014 yhdistänyt euroviisuja homokulttuuriin. Monille venäläisille teknopop edustaa modernin teknologian avulla tuotettua musiikkia. Kaikkine teknisine toteutuksineen Venäjää markkinoitiin Sotšissa myös teknopopin myötä maana, joka on teknologisen kehityksen huipulla. Tästä näkökulmasta katsottuna teknopopin soittaminen urheilijoiden sisäänmarssin taustalla voidaan nähdä ikään kuin varhaisen neuvostoliittolaisen avantgarden toisintona. 1920-luvun tehtaan äänten sijaan nyky-Venäjällä matkitaan bittivaivauksia ja uusinta robotiteknologiaa.

Olympialaiset saivat komean aloituksen lisäksi komean päätöksen. Teknopopin säestämänä urheilukilpailun voittajat kruunattiin ja suuri kertomus sai jatkoa. Päätösjuhlassa lavalla nähtiin Mark Chagallin absurdi kaupunki ja maailmankuulua venäläistä sirkustaidetta Šostakovitšin karnevalistisella musiikilla höystettynä. *Jazzsarjan* valssin lisäksi kuultiin yhtälailla absurdi polkka Schnittken *Gogol-sarjasta*. Lavalle oli myös rakennettu Bolšoi- ja Marinski-teatterien lavat rinnakkain. Ballerinat tanssivat valssia Prokofjevin koomisesta *Tuhkimo*-baletista, joka vaihtui pian Hatsaturjanin karnevalistisen naurun höystämään melodiseen valssiin teoksesta *Masquerade*. Tämän jälkeen lavalle tuotiin joukko flyygeleitä ja esiin astui yksi Kremlin suosikkipianisteista, Denis Matsujev, vasarasormineen. Matsujevin tulkitsemana Rahmaninovin toisessa pianokonsertossa kuului moskovalaisen pianokouluperinteen hioma rautainen tekniikka, mutta myös ylikorostunut koneistomainen ja osin persoonaton sointi, joka

oli tyypillinen nimenomaan neuvostoliittolaisen musiikkituotannon kultakaudella. Tällöin moni kansainvälisen musiikkikilpailun voittaja tuli Neuvostoliitosta.

Aivan loppuksi pianot vaihtuivat kirjoihin, kun lavalla nähtiin rakastettuja klassikkokirjailijoita Puškinista Brodskiin. Näin lapset pääsivät venäläisen kulttuurin suursaavutuksista kylläisinä takaisin ilmalaivaan jatkamaan matkaa kohti auvoisaa tulevaisuutta.

Modernin ja tradition ikuinen ongelma

Homoseksuaaleille annettiin Putinin toimesta oikeus olla rauhassa Sotšin olympialaisissa, mikäli he eivät pidä itsestään ääntä ja ahdistele lapsia. Tämä ei onnistunut siinä mielessä, että olympialaiset päättyivät homoseksuaalina tunnetun Tšaikovskin ensimmäiseen pianokonserttoon pianisti Denis Matsujevin soittamana. Myös länsimaiset kommentaattorit pitivät huolta olympialaisia koskevissa analyyseissaan, etteivät seksuaaliset vähemmistöt jääneet äänettömiksi. Homoseksuaalisuus näyttää kuitenkin olevan sivuutettu venäläisen musiikin virallisessa historiankirjoituksessa. Venäjän kulttuuriministeri Vladimir Medinski kiisti syksyllä 2013 Tšaikovskin elämäkertaelokuvan yhteydessä säveltäjän historiallisena tosiasiana pidetyn homoseksuaalisuuden. Ministerin mukaan suosittu balettisäveltäjä ja sinfonikko oli yksinäinen mies, joka ei onnistunut löytämään itselleen vaimoa.

Venäjän kulttuurin tutkijalle Sotšin olympialaisten esittämä suuri kertomus *The Dreams of Russia* avautui dokumenttina monista erilaisista Venäjän kulttuurihistoriaan liittyvistä ristiriidoista ja arkaluontoisista tapahtumista. Ne kuitenkin esitettiin uuden venäläisen identiteetin nimissä sopusointuisena ja positiivisena satumusikaalina – nykyvenäläisen identiteetin luonnollisena historiana. Modernin teknologian käyttäminen oli ainoastaan näennäisesti ristiriidassa sen kanssa, että Sotšin lavalla vieraili 600 vuotta vanha luostarikuoro. Kyseessä näyttikin olevan neuvostoajalta tuttu filosofinen ajatus tradition

ja modernin orgaanisesta rinnakkainelosta. Jo Neuvostoliiton alkuvuosina tsaarinaikaisia traditioita pyrittiin tulkitsemaan uusien ihanteiden kehittymisen loogisena ja elävänä historiana.

Ukrainan tapahtumat eivät tulleet yllätyksenä, kun kuuntelin Venäjän eri kolkista kerättyjen lapsukaisten sopusointuista kuorolaulua, jota neuvostoaikana olisi kuvattu sanalla ”sinfonismi”. Tämä termi ei neuvostoaikana viitannut sinfoniaan klassisen musiikin muotorakenteena, vaan siihen että orkesterin soittajat tai kuorolaulajat suoriutuisivat paremmin yhteisönä kuin yksilöinä. Useiden entisten neuvostotasavaltojen itsenäistymisestä huolimatta Venäjä on edelleen maantieteellisesti laaja, monikulttuurinen alue, jota johdetaan yhä enenevässä määrin valtiokoneiston kontrolloiman kollektiivisen identiteetin avulla. Venäjä puolustaa intressejään myös hallinnollisten rajojensa ulkopuolella, ikuisen kilpakumppaninsa Yhdysvaltojen tapaan.

Ortodoksisen kirkon historian tuominen vahvasti esiin visuaalisesti ja musiikillisesti nykyteknologian avulla herätti kysymyksen, luodaanko Venäjistä jälleen kokonaiskuvaa henkisesti puhdasoppisena ihmiskuntana modernin kehityksen huipulla. Sretenskin luostarin mieskuoron esittäessä olympialaisten virallista hymniä yhdessä kansainvälisesti tunnetun venäläisen sopraanon ja Gergijevin luottolaulajattaren Anna Netrebkon kanssa sinfoniaorkesterin säestämänä kiinnitin huomiota siihen, että valkoisiin asuihin pukeutunut kuoro lauloi hymnin englannin sijaan venäjäksi. Kohotettiinko venäjän kieli näin symbolisesti globaalien kielen asemaan? Entä voidaanko Olympia-gaalassa esiintyneitä Kremlin tukemia taiteilijoita uskottavasti markkinoida maailmanrauhan symbolina?

Gergijevin orkesteri on laskeutunut ”rauhankyyhkynä” muun muassa Georgian sotatantereelle vuonna 2008. Tuolloin hän ilmaisi Tšingvalissa pitämässään puheessa musiikin olevan rauhan symboli ottaen samalla kantaa vahvasti Venäjän sotilaallisen puuttumisen puolesta. Heti olympialaisten jälkeen maaliskuussa 2014 Gergijev allekirjoitti pianisti Matsujevin ja monen muun taiteilijan ohella Putinin Ukrainan

politiikkaa tukevan adressin. Netrebko sen sijaan lahjoitti Donetskien oopperatalolle miljoonan ruplan sekun joulukuussa 2014. Maailmalle levisi valokuva Netrebkosta ja Ukrainan separatistiliikettä tukeneesta poliitikosta Oleg Tsarovista poseeraamassa Novorossijan lipun kanssa.

Sotšin olympialaisten juhlallisuuksien perusteella voi sanoa, että Neuvostoliiton historiaa mukanaan kantava venäläinen suurvaltaintiteetti elää vahvasti nyky-Venäjällä. Musiikin tutkijana kiinnitin erityishuomiota siihen, että ennen vallankumousta Yhdysvaltoihin emigroituneen Rahmaninovin lyyrisen modernistisesta pianokonsertosta kehkeytyi Matsujevin rautaisissa käsissä hyvin ”neuvostoliittolainen” teos. Pianisti esiintyi yhtä aikaa romanttisena sankarina ja valtavan orkesterikoneiston yhtenä osasena. Kysyinkin puolivakavissani, onko piano jälleen lyömäsoitin Moskovon ”tehtaalta”, kun kahta viimeistä kansainvälistä Tšaikovski-pianokilpailua (2015) ei enää voittanut Daniil Trifonov Moskovasta, vaan se toinen venäläinen Moskovasta, Dmitri Masleev.

Sotšin avajaisten esittämä kollaasi kertoi myös, että ”uusi Venäjä” ei häpeä menneisyytään, vaan esittää menneisyyden itselleen sopivalla tavalla. Historian avulla Venäjän nykyliitti jatkaa nationalismien ideoiden kierrättämistä, joka voidaan nähdä suurvallan omavaltaisesti ottamana oikeutena. Mutta mistä kertoo nimenomaan klassisen musiikin uudistunut vahva asema nyky-Venäjällä? Neuvostoliitosta tuttu korkeakulttuurin edustajien sivistyksellinen missio on jälleen muodissa. Gergijev tekee aktiivista nuorisotyötä. Hän vieraillee eri oppilaitoksissa esitelmöimässä venäläisestä arvomaailmasta ja tradition tuntemuksesta ollen näin hyvä esimerkki Neuvostoliitosta periytyneiden autoritääristen opetusmenetelmien jatkuvuudesta. Gergijevin konservatiivinen, neuvostoliittolaisesta tulkintaperinteestä nouseva arvomaailma näkyi myös hänen vieraillessaan New Yorkissa Columbia-yliopiston *World Leaders* -foorumissa vuonna 2011. Yllättävintä tässä esiintymisessä oli kuitenkin se, että yhdysvaltalaisen huippuyliopiston yleisö ei juuri kyseenalaistanut Gergijevin mielipiteitä

muun muassa siitä, että Tšaikovskin musiikilla on rehellinen tapa vaikuttaa ihmisiin. ”Mikä on venäläinen sielu? Siihen ei ole vastausta, mutta me tulemme sitä lähelle kun me kuuntelemme sitä, mitä Tšaikovskin sinfoniat sinulle kertovat”, totesi Gergijev. Tšaikovskin sävelet kertovat epäilemättä patrioottiselle Gergijeville paljon sellaista venäläisestä kulttuurihistoriasta, mitä länsiyleisö ei musiikkiin osaisi liittää.

Entä mitä venäläisestä olympiaspektaakkelista ajateltiin Yhdysvalloissa? Näyttäisi siltä, että kylmän sodan aikaiset tulkinnat ja kilpavarustelu eivät taida sittenkään olla ohi. *The Washington*

Postin kulttuuritoimittajan mukaan Venäjän onnistui voittaa Yhdysvallat Sotšin musiikkiohjelmalla. Monen muun amerikkalaistoimittajan ohella hän vertasi Netrebkon esiintymistä Renee Flemingin esittämään Yhdysvaltojen kansallishymniin *Super Bowlin* avajaisissa. Kieli poskessa kirjoitetussa kolumnissaan toimittaja toteaa, että klassinen musiikki oli ehkä suuremmassa valokeilassa Sotšissa, kuin mitä se olisi ikinä saanut samankaltaisessa amerikkalaisessa tilaisuudessa. Hänen mukaansa Flemingin esittämä hymni oli kuitenkin huomattavasti Netrebkon hymniä parempi.

Lähteet

Internetlähteet

- Classical music at the Sochi 2014 Opening Ceremony. 8.2.2014. <http://www.classicfm.com/music-news/latest-news/classical-music-sochi-2014-opening-ceremony/>
- Denham, Jess (2014), Russian ”Lesbian” duo t.A.T.u to Perform at Sochi Olympics? – *The Independent* 7.2.2014. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/russian-lesbian-duo-tatu-to-perform-at-sochi-olympics-9114261.html>
- Diaz, Diana (2014), Sochi 2014: The Winter Olympics of Our Discontent. – *Examiner.com*. 8.2.2014. <http://www.examiner.com/article/sochi-2014-the-winter-olympics-of-our-discontent>
- Herszenhorn, David M. (2014), Olympics Opening Ceremony Offers Fanfare for a Reinvented Russia. – *The New York Times*. 7.2.2014. http://www.nytimes.com/2014/02/08/sports/olympics/russia-opens-sochi-games-with-pageantry-and-pride.html?_r=0
- Kirit, Radia (2014), Lesbian Pop Duo t.A.T.u to Perform at Opening Ceremony. – *ABC News* 7.2.2014. <http://abcnews.go.com/blogs/headlines/2014/02/lesbian-pop-duo-t-a-t-u-to-perform-at-opening-ceremony/>

- Midgette, Anna (2014), Of Anthems and Ballet: Sopranos, Choruses, and Classical Music Open Sochi Games. – *The Washington Post* 8.2.2014. <http://www.washingtonpost.com/news/olympics/wp/2014/02/07/of-anthems-and-ballet-sopranos-choruses-and-classical-music-open-sochi-games/>
- Walker, Shaun (2013), Tchaikovsky Was Not Gay, Says Russian Culture Minister. – *The Guardian* 18.9.2013. <http://www.theguardian.com/music/2013/sep/18/tchaikovsky-not-gay-russian-minister>
- Wise, Brian (2014), Anna Netrebko Performs at the Olympics Opening Ceremony. – *WQXR* 7.2.2014. <http://www.wqxr.org/#!/story/anna-netrebko-olympics-opening-ceremony/>
- A Discussion with Valeri Gergijev 7.10.2011. <http://www.worldleaders.columbia.edu/events/discussion-valery-Gergijev>

Kirjallisuus:

- Huttunen, Tomi (2012), *Pietari on Rock*. Riika: Into.
- Jenkins, Claudia (2009), *Musical Cultures in Seventeenth Century Russia*. Bloomington: Indiana University Press.
- Poznansky, Aleksandr (1991), *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*. New York: Schirmer Books.