

Boris Asafjev

– kulttuuripolitiikan tasapainotaiteilija

E l i n a V i l j a n e n

Säveltäjä ja musiikkitieteilijää Boris Vladimirovitš Asafjevia (nimimerkki Igor Glebovia) (1884–1949) on usein kutsuttu Neuvostoliiton musiikkitieteen isäksi. Hän oli ensimmäinen ja ainoa musiikkitieteilijä, joka koskaan valittiin Neuvostoliiton tiedeakatemian jäseneksi. Hänen kaksiosainen teoksensa *Muzykalnaja forma kak protsess* (Musiikillinen muoto prosessina osa I, 1930) ja osa II: *Intonatsija* (Intonaatio, 1947) saavuttivat klassikon aseman maan musiikkikirjallisuudessa ja etenkin jälkimmäistä osaa pidettiin oikeaoppisena suhteessa maan viralliseen estetiikkaan, sosialistiseen realismiin (Asafjev 1971). Asafjev onkin yksi parhaiten tunnettuja neuvostoliittolaisia musiikkitieteilijöitä lännessä ja hänen teoksiaan on käännetty etenkin saksaksi. Säveltäjänä Asafjev oli erittäin tuottelias, ja hänen teoksiaan esitettiin hänen elinaikanaan laajalti koko Neuvostoliiton alueella. Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen Asafjevin 202 sävellyksestä on kuitenkin säilynyt ohjelmistossa ainoastaan yksi baletti *Bahtšisarain suihkulähde* (1933), ja hänen sävellyksiään tuntee tuskin kukaan lännessä.

Asafjevin arvoitus

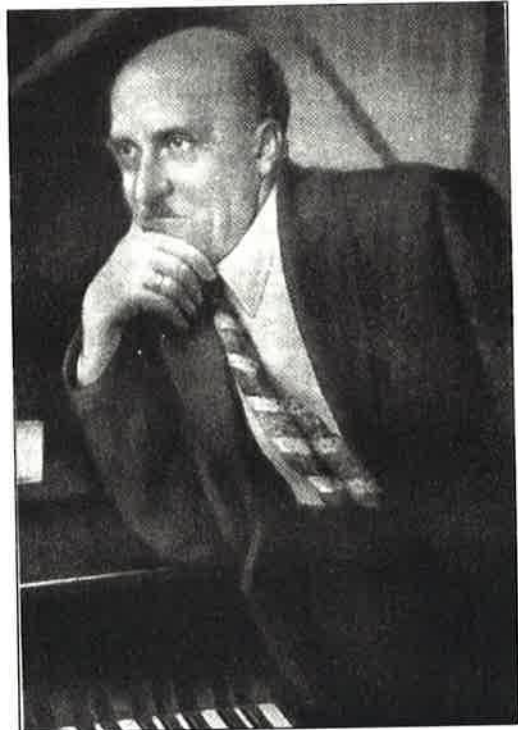
Monen totalitarismin ajan kulttuurivaikuttajan tapaan Asafjev on kantanut mukanaan poliittista painolastia. Neuvostoaikana häntä tutkittiin ja häneen viitattiin paljon eri neuvostotasavalloissa ja Itä-Euroopan maissa sekä jonkin verran myös

lännessä, mutta sen jälkeen etenkin venäläisten tutkijoiden mielenkiinto häntä kohtaan laski. Monet neuvostotutkijat suhtautuivat ja suhtautuvat edelleen Asafjeviin ristiriitaisesti pitäen häntä poliittisen eliitin hännystelijänä ja siten eettisesti kyseenalaisena tutkimuskohteena.¹ Nuoremman polven tutkijat eivät ole kenties vielä löytäneet Asafjevia tutkimuskohteena. Aika ei ole kypsä, jotta hänet koettaisiin tarpeeksi mielenkiintoiseksi. Monet venäläiset musiikkitieteilijät arvostavatkin enemmän Asafjevin aikalaista, Moskovan konservatoriossa työskennellyttä musiikkitieteilijää Boleslav Javorskia (1877–1942). Hän ei kuitenkaan koskaan yltänyt yhtä suureksi virallisen musiikkikulttuurin vaikuttajahahmoksi kuin Asafjev. Javorskin teoria *ladovyi ritm* (modaalinen rytmi) lähestyi samoja kysymyksiä kuin Asafjevin intonaatioteoria, mutta eri teoreettisista lähtökohdista (ks. ME 2 1974, 550–557). Valistusasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarski (1875–1933) nosti Javorskin yhdeksi lupaavimmista musiikkitieteilijöistä 1920-luvun lopulla julistaen hänen teoriansa merkittävyyttä uudelle neuvostoyhteiskunnalle (Bobykina 2000, 6; Lunatšarski 1971, 431.) Kulttuuripolitiikan kärjistyessä jyrkemmäksi Asafjev nostettiin yllättäen ohhi muiden ja Javorski jäi varjoon. Luultavasti juuri tästä syystä kiinnostus Javorskia kohtaan on Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen noussut, kun taas mielenkiinto Asafjevia kohtaan on laskenut. Javorski koetaan eettisesti ryhdikkäämpänä ja aidompana musiikkitieteilijänä.

Asafjev oli ”kameleontti” monella tapaa. Hän oli Vladimir Stasovin (1824–1906) hengen perillinen, mutta myös suhteellisen radikaali

modernisti, joka seurasi laajasti oman aikansa tieteellistä keskustelua sekä taiteen eri esteettis-filosofisia ja psykologisia suuntauksia.² Lisäksi Asafjevin runsas kirjallinen tuotanto kuvastaa mielenkiintoisella tavalla sosialistisen realismin kehitystä musiikin alueella. Hän oli kunnianhimoisen tutkija, joka halusi edetä urallaan; tämä tarkoitti monesti melko suuriakin kompromisseja poliittisen eliitin kanssa. Vaikka Asafjev oli 1920-luvun äänekkäimpiä venäläisiä modernin musiikin puolestapuhujia ja toimi aktiivisesti nuorten, niin venäläisten kuin länsimaistenkin, modernistisäveltäjien propagandistina, hän ei kuitenkaan noussut puolustamaan ystäviään säveltäjä Sergei Prokofjovia (1891–1953) ja Nikolai Mjaskovskia (1881–1950) puolueen käynnistämän formalismin vastaisen kampanjan aikana 1940-luvun lopulla.

Ristiriitaisen poliittisen taustansa takia Boris Asafjev tulee luultavasti aina herättämään keskustelua. Vain harva tunsi Asafjevin henkilökohtaisesti ja hänen ydinperheeseensä kuului ainoastaan hänen vaimonsa Irina Asafjeva. Monet länsimaiset tutkijat ovat spekuloineet oliko Asafjev lojaali puolueen kannattaja vai pikemminkin ylhäältä päin ohjailtu marionetti.³ On vaikea arvioida miten paljon Asafjevin toiminta ja tuotanto kokonaisuudessaan vaikuttivat keskitetyn monoliittisen kulttuuripolitiikan⁴ sekä kapea-alaisen sosialistisen realismin musiikin estetiikan syntyyn. Kehitystä voidaan sanoa vähintäänkin dialektiseksi (Viljanen 2005). Asafjevin musiikkiesteettisen teorian kehityksen ymmärtämiseksi onkin ensiarvoisen tärkeää hahmottaa konteksti: sosialistisen realismin kehityksen päälinjat sekä varhaisen neuvostoliittolaisen kulttuuri-ilmapiirin yleinen kehityskaari. Lainaten Asafjevin omaa terminologiaa, kulttuuri oli jatkuvassa "prosessissa" ja uudelleenarvioinnin tilassa. Painotan, että Asafjevin teorian kehitystä niin sanottuun lopulliseen muotoonsa (Asafjev 1947) ja hänen valintaansa musiikkikulttuurin johtopaikalle on mahdotonta ymmärtää ilman kulttuurikontekstin omaperäisen "logiikan" hahmottamista. Tästä syystä konstruoin artikkelissani ensin lyhyesti Asafjevia ympäröivän



Boris Asafjev pianon ääressä kotinsa työhuoneessa 1930-luvulla.

kulttuurikontekstin keskeiset piirteet ja paneudun sitten hänen uransa ja tuotantonsa erityispiirteisiin. Pysin osoittamaan hänen kirjallisen tuotantonsa ja toimintansa monitasoisuuden, joka mahdollisti hänen asemansa.

Sosialistinen realismi ja intonaatioteoria

Viimeaikaiset tutkimukset eivät ole rajoittuneet tarkastelemaan entisen Neuvostoliiton virallista estetiikkaa enää pelkkänä poliittishistoriallisena ilmiönä, ts. 'puolueen johtamana taidesysteeminä', vaan pikemminkin pohtimaan sosialistisen realismin estetiikassa ilmenneen logiikan olemusta (Gutkin 1999, 1–4). Tällainen näkökulma käsittelee sosialistista realismia laajana, monitahoisena ja ristiriitaisena kulttuuri-ilmiönä. Sen puitteissa sosialistinen realismi voidaan hahmottaa parhaiten kahden perusnäkökulman kautta tarkastelemalla sitä sekä laajana systeeminä että sen historiallisen kehityksen kontekstissa.

Sosialistinen realismi systeeminä on mahdollista ymmärtää kahdella tavalla: kapea-alaisesti katsottuna se voidaan nähdä sosialistisen järjestelmän ”esteettisenä metodina” tai ”esteettisenä teoriana”. Tässä muodossaan se voidaan käsittää totalitaristisena kodifikaationa eli sääntöjen ja kieltojen kokoelmana. Laaja-alaisessa merkityksessään se ei Jevgeni Dobrenkon mukaan ole kuitenkaan hahmotettavissa pelkästään sosialistisen realismin kirjallisen kaanonin kautta, ”sillä se ei ollut ainoastaan [virallisten] tekstien kokoelma, vaan pikemminkin rajaton taiteellisen tuotannon meri” (Dobrenko 2001, xiv–xv). Tässä mielessä käsite kuvastaa siis koko neuvostoliittolaista kulttuuria sen eri muodoissa, ts. sekä niitä ihmisiä, jotka toimivat sen puitteissa, että niitä, jotka eivät luoneet taidetta sen antamien standardien mukaisesti.

Toinen näkökulma sosialistiseen realismiin on tarkastella sitä sen historiallisen konstruoinnin läpi. Historiallinen näkökulma tarkastelee niitä filosofisia ja kulttuurisia tendenssejä, jotka vaikuttivat sosialistisen realismin muotoutumiseen. Se sisältää myös ajatuksen siitä, että sosialistinen realismi oli oikeasti olemassa ollut systeemi tai kehittyvä entiteetti, olkoonkin, että se oli Jiří Fukačin mukaan ”pelkkä keinotekoisesti konstruoitu ideologisten ja esteettisten normien järjestelmä, joka oli väkisin istutettu musiikkitoimintaan [tässä: taiteelliseen toimintaan]” (Fukač 2004, 21). Historiallisen kehityksen näkökulma sosialistiseen realismiin voidaan jakaa kahteen kategoriaan: 1. niin kutsutut ”realistiset vaikutteet” ja 2. ”mytologiset vaikutteet”. Kahtiajako on kuitenkin siinä mielessä hämäävä, että mytologiset vaikutteet ovat samalla myös todellisia vaikutteita. Ne viittaavat niihin vaikutteisiin, jotka tunnustettiin tai hyväksyttiin Neuvostoliitossa osaksi termin virallista sisältöä, sen niin kutsuttuihin mytologisiin juuriin, kun taas käsite ”realistiset vaikutteet” viittaa niihin, joita ei hyväksytty, mutta joiden voidaan osoittaa kuuluviksi sosialistiseen realismiin sen ulkopuolelta käsin.

Realistisen näkökulman mukaan oli olemassa lukuisia jopa vastakkaisia tendenssejä, jotka



Boris Asafjev 1930-luvulla

vaikuttivat sosialistisen realismin estetiikan muotoutumiseen. Ymmärtääkseen käsitteen ei siis riitä, että tarkastellaan realismin ja sosialismin historiaa, vaan on tarkasteltava Venäjän kulttuurin yleisiä kehityspiirteitä ja moninaisia ulkomaisia vaikutteita, jotka vaikuttivat sen syntyyn. Monet viime vuosien tutkimukset paljastavat sen, miten ideologisesti erillään olevat juuret sosialistisella realismilla oli. Esimerkiksi Irina Gutkin voidaan lukea edustamaan realistista näkökulmaa. Hän tarkastelee sosialistista realismia vallankumouksen ajan (1890–1935) erilaisten avantgardististen taidepiirien tuotteenä tai kompromissina (Gutkin 1999, 150).

Sosialistisen realismin ”historiallisen ja dialektisen metodin” epäsuora ja mytologinen todellisuus sen sijaan voidaan konstruoida marxilais-leniniläisen taideteorian oppikirjoista. Vaikka tämä näkökulma on tärkeä arvioitaessa sosialistista realismia, on se harhaanjohtava muun muassa siinä mielessä, että etenkin Marx ja Engels kirjoittivat Neuvostoliitossa käytössä olleissa pääteoksissaan taiteesta hyvin vähän ja hajanaisesti. Todellisia muotoilijoita sosia-

listisen realismin kehityksessä olivat Maksim Gorki (1868–1936), Anatoli Lunatšarski, Anton Makarenko (1883–1939), Boris Asafjev, lukuisat taideryhmittymät, puolueen jäsenet sekä vahvistavana voimana neuvostoliittolainen yhteisö. Tästä huolimatta Marxin ja Engelsin sosiaaliset, poliittiset, taloudelliset ja historialliset näkökulmat sekä Hegelin dialektiikka istutettiin monella tasolla neuvostoretoriikkaan samoin kuin neuvostoestetiikkaan. Tästä näkökulmasta katsottuna marxismi-leninismi toimi vain yhtenä – joskin määrävänä – monista ideologioista, jotka vaikuttivat Neuvostoliiton taiteen teorian ja käytännön muodostumiseen.

Voidaan siis todeta, että kuva sosialistisesta realismista muodostuu monelta osin tarkastelemalla neuvostoteoreetikkojen lausuntoja, virallisten neuvostoliittolaisten sanomalehtien taidekriitikkejä sekä neuvostoliittolaisten taiteilijoiden yksittäisiä taideteoksia, olivatpa kyseiset taiteilijat myötmielisiä tai kielteisiä suhteessa valtiovaltaan. Tässä valossa sosialistisen realismin kehitystä voidaan tarkastella myös osana Boris Asafjevin elämää ja tuotantoa. Asafjev on itse asiassa hyvä esimerkki käsitteen modernista määritelmästä: sen sisältö koostuu monista toistensa kanssa keskenään ristiriidassa olevista elementeistä ja sen filosofiset juuret ovat pluralistiset. Myös Asafjevin teosta *Intonatsija*, jonka katsottiin olevan oikeaoppinen sosialistiseen realismiin nähden, voidaan lähestyä sekä systeeminä, ts. itsenäisenä teorieoksena, että tuon teorian kehityksen kautta, ts. Asafjevin muiden tekstien kontekstista käsin. Intonaatio-teoria oli kehittyvä kokonaisuus, jota Asafjev alkoi muotoilla jo ensimmäisistä artikkeleistaan lähtien ja jonka filosofiset lähtökohdat olivat ristiriidassa lopputuloksen kanssa. Kuten Asafjevin elämäkerran kirjoittanut tutkija Elena Orlova (1908–1985) on todennut kirjan *Simfonitšeskije etjudy* (Sinfoniset etydit) esipuheessa, Asafjev ei seurannut tunnollisesti yhtäkään tiettyä filosofista suuntausta (Orlova 1970, 6). Häntä ei voida lukea myöskään kuuluvaksi mihinkään tiettyyn modernistiseen ryhmittymään. Asafjev oli omintakeinen tutkija, joka teki omia syntec-

sejä sekoittaen keskenään monia eri filosofisia ja psykologisia näkemyksiä. *Intonatsija* oli pitkän kehittelyn lopputulos, johon tekijä joutui korjailemaan monia venäläisiltä modernisteilta ja saksalaisilta teoreetikoilta omaksumiaan idealistifilosofisia käsityksiä, jotta ne sopisivat paremmin sosialistisen realismin standardeihin. Teorian alkuperäiset, etenkin saksalaisen idealismin filosofiset juuret on peitetty teoksessa taitavasti, mutta ne ovat läsnä kaikesta huolimatta Asafjevin ajattelun taustalla.

Asafjev halusi myös miellyttää puolue-eliittiä ja edetä urallaan. Hän kykeni muuntautumaan kameleontin tavoin alati muuttuvia kulttuuripoliittisia olosuhteita vastaavaksi. Metaforalla en viittaa ainoastaan hänen toimintaansa kulttuurivaikuttajana, vaan myös hänen teoriaansa ja terminologiaansa, jotka olivat avoimia erilaisille tulkinnoille. Kielikuva kuvastaa myös tuon ajan kulttuuria kokonaisuudessaan: Neuvostoliiton politiikan ja taidekäytännön jatkuvaa muuntumista johonkin ennalta arvaamattomaan suuntaan, jonka lopputuloksesta tuskin kukaan oli selvillä. Muuttuvat poliittiset olosuhteet vaikuttivat intonaatioteorian kehitykseen ja siksi teoria oli jatkuvassa ”prosessissa”, kuten Asafjev sen itsekin määritteli. Vaikka teorian jo varhaisissa teksteissä määritellyt perusteetit pysyivät suhteellisen vakaina, Asafjevin kirjallinen tuotanto kokonaisuudessaan sisältää monia ristiriitaisuuksia. Siksi Asafjevin näkemysten tiivistäminen on erittäin vaikeaa.

Asafjevin musiikillisen ajattelun kehittymistä tarkasteltaessa voidaankin kysyä, mikä oli hänen pitkän kehittelynsä lopputulos, ts. mitä annettavaa teoksella *Intonatsija* on suhteessa hänen muuhun tuotantoonsa. Rinnan tämän kysymyksen kanssa voidaan asettaa kysymys: mikä oli stalinistisen kulttuuripolitiikan lopputulos? Neuvostoliittolaiset auktoriteetit kutsuivat Asafjevin *Intonatsijaa* hänen ajattelunsa kultivoituneeksi tai kiteytyneeksi muodoksi. Mutta mitkä olivat Asafjevin alkuperäiset tavoitteet? Minkälaiseen lopputulokseen hän toivoi päätyvänsä musiikin estetiikan kentällä? Vastaus on löydettävissä hänen varhaisesta tuotannostaan.

Kohti keskitettyä valtaa

Musiikissa sosialistinen realismi näyttäytyi elävänä ja kehittyvänä todellisuutena, joka sisälsi myös omat vastakohtansa.⁵ Kehitys eteni suhteellisen epäloogisesti ja ennustamattomasti ja erosi huomattavasti muun muassa kirjallisuuden alueella tapahtuneesta kehityksestä. Musiikissa sosialistisen realismin estetiikkaa määriteltäessä suurin ero on tehtävä teorian ja käytännön välillä. Nämä olivat monesti toistensa vastakohtia. Tällaista tapahtui muun muassa silloin, kun puolue kehotti välttämään ”orientalismia” musiikissa, mutta samalla vaati käyttämään hyväkseen eri Neuvostotasavaltojen kansanmusiikkia.⁶ Kukaan musiikkikentän toimijoista ei tiennyt varmasti vielä 1930-luvulle tultaessa mihin kannatti suuntautua. Etenkin kirjallisuuteen verrattuna musiikin puolelta puuttui luotettavia esikuvia, joita voitiin pitää ”puhtaan” realismin edustajina. Tästä syystä 1920-luvun lopun musiikillinen ilmapiiri oli vielä suhteellisen kokeileva ja innovatiivinen. Lukuisat säveltäjät kilpailivat ensimmäisen ”todellisen neuvostosäveltäjän” tittelistä pohtien minkälainen teos palvelisi parhaiten tulevaisuuden yhteiskuntaa (ks. Fairclough 2002, 259, 273; Haas 1998, 216–217).⁷

Kuvaava esimerkki 1920-luvulla musiikin alueella vallinneesta pluralismista oli kahden itsenäisen yhdistyksen rinnakkainen olemassaolo: ASM⁸ ja RAPM⁹ kilpailivat keskenään siitä tulisiko tulevaisuuden musiikin seurata länsimaisen modernin taidemusiikin viitoittamaa tietä vai keskittyä yksinkertaisiin kaikkien omaksettavissa oleviin ”massalauluihin”. Sosialistisen realismin ajan musiikkikriittisten artikkelien pistävä retoriikka syntyi pitkälti edellä mainittujen musiikillisten ryhmien kilpailun tuloksena.¹⁰

Virallisen musiikkikulttuurin kapea-alaisuutumisen osasyynä oli RAPM:n muusikkojen osittainen voitto musiikkiesteettisessä kiistassa 1930-luvun alussa. Se alkoi kuitenkin toden teolla vasta vuoden 1934 jälkeen, jolloin sosialistinen realismi julistettiin maan ainoaksi viralliseksi esteettiseksi suuntaukseksi. Tällöin katse suunnattiin kohti 1800-luvun venäläisiä



Taidekriitikko Vladimir Stasov Ilja Repinin maalama vuonna 1883

klassikoita, joista Mihail Glinkan, Aleksandr Dargomyžkinin ja Modest Musorgskin katsottiin edustavan parhaiten realistista tyyliä. Musiikkikritiikin esikuviksi nostettiin slavofiilit Vladimir Stasov ja Aleksander Serov (1820–1871). Heidän arvostuksensa myötä paino siirtyi kriittisen realismin traditioon ja kansanmusiikin ihannoimiseen. Kokeileva avantgarde ja moderni länsimainen taidemusiikki kiellettiin ja julistettiin formalistiseksi. Tuloksena oli erilaisten taiteellisten ryhmittymien ja kulttuuriautoriteettien muotoilemia keskenään ristiriitaisia kehotuksia ja kieltoja, joita sääteli poliittisen eliitin taidemaku.

Asafjev teki yhteistyötä uuden hallituksen kanssa ja antoi todistettavasti tukensa monille sen kaavailemille muutoksille jo vallankumouksen alusta lähtien.¹¹ Lunatšarskin ja futuristiruonilija Vladimir Majakovskin (1893–1930) tavoin Asafjev kirjoitti artikkeleita Maksim Gorkin toimittamaan sanomalehteen *Novaja Žizn* (Tull 1976, 14). Asafjevin ja Lunatšarskin suhde muodostui näinä vuosina ystävyyssuhteeksi (Ks. kirjeenvaihto [Krjukov 1981]; Perepiska Asafjeva, RGALI). He löysivät toisistaan liittolaisen ja omistautuivat kansan kouluttamiselle. Suhteel-

lisen vapaamielisen ja koulutetun Lunatšarskin syrjäyttäminen valistusasiain kansankomissaarin tehtävistä vuonna 1929 oli Asafjevillä mitä ilmeisimmin kova takaisku (Tull 1976, 20, 46).

Vuonna 1918 Asafjev liittyi Valistusasian kansankomissariaattiin (NARKOMPROS), jossa hän työskenteli aina vuoteen 1921 asti (Krusanov 2003, 617).¹² Neuvostoliittolaisen elämäkerran mukaan Asafjev kirjoitti vuosina 1918–1919 yhteensä 57 artikkelia NARKOMPROS:n viralliseen julkaisuun *Žizn Iskusstva*. Tämän lisäksi hän kirjoitti lukuisia muita artikkeleja, jotka käsitelivät neuvostomusiikin ja musiikkitieteen tulevaisuutta. Vuoden 1918 artikkeleissa hän korosti muun muassa 1800-luvun musiikkitradition tieteellisemmän tutkimuksen tärkeyttä, mikä oli jo tuolloin osoitus hänen halustaan säilyttää vahvat siteen traditioon (Glebov 1920, 7–14). Huomattavimpia saavutuksia tuona aikana oli *Putevoditel po kontsertam: Slovar naiboleje neobhodimyh muzykalnyh terminov i ponjatii* (Konserttiopas, Glebov 1919). Se oli suunniteltu uuden massayleisön käyttöön. Asafjev täydensi ja korjaili kirjaa vuosien varrella (emt.; *Putevoditel po kontsertam* 1922; Asafjev 1978). Lopullinen versio (1942) sisälsi laajoja musiikkitieteellisiä määritelmiä nuottiesimerkkeineen sekä viittauksia uusimpaan länsimaiseen taidemusiikkiin. Asafjev oli näin mukana rakentamassa uutta neuvostokulttuuria suhteellisen objektiiviseen ja kansainväliseen suuntaan jo ensimmäisistä artikkeleistaan lähtien. Sanakirja heijastaa myös kiintoisalla tavalla hänen oman teoriansa kehitystä.

Erityisen ristiriitaista Asafjevin myöhemmän statukseen sosialistisen realismin äänitorvena oli hänen innokas toimintansa uuden länsimaisen taidemusiikin parissa. Hänen vaikutuksensa Neuvostoliiton musiikkitieteen yleiskuvaan oli sen myötä monella tapaa vapaamielinen ja positiivinen. Asafjevin tuotanto on mielenkiintoinen ja edistysellinen myös länsimaisen musiikkitieteen mittakaavassa, eikä vähiten musiikkisemiotiikan näkökulmasta (ks. Viljanen 2005, 92–97). Asafjev esitteli ja eritteli neuvostoyleisölle nuoria länsimaisia ja uuden neuvostosukupolven

modernisteja, kuten Šostakovitšin, Prokofjevin ja Stravinskin, säilyttäen samalla siteensä stasovilaiseen traditioon. Hän oli ensimmäinen, joka kirjoitti kirjan Stravinskin musiikista venäläisestä kontekstista käsin (1929). Stravinskin assistentti Robert Craft (1923–2006) onkin huomauttanut vuoden 1982 ensimmäisen englanninkielisen käännöksen esipuheessaan, että mikäli *A Book about Stravinsky* olisi ilmestynyt jo 1930-luvulla, se olisi ollut korvaamaton lähde länsimaisille tutkijoille, jotka eivät kyenneet ymmärtämään Stravinskin ”musiikki-ilmiötä” kokonaisuudessaan juuri sen venäläisten erityispiirteiden vuoksi. Asafjev sen sijaan osoitti Craftin mukaan nuo yksityiskohdat tunteenomaisesti jo 1929. (Craft 1982, viii.) Asafjevin teosta Stravinskista ei toimitettu englanniksi aiemmin luultavasti Stravinskin negatiivisen asenteen vuoksi, joka ei kuitenkaan johtunut henkilökohtaisesti Asafjevistä, vaan enemmänkin Stravinskin halusta katkaista suhteensa kaikkiin ”kommunisteihin” (Viljanen 2005, 90).

Asafjevin positiiviset kirjoitukset venäläisistä modernisteista johtivat jo varhain moniin välirikkoihin. Hän marssi ulos Andrei Rimski-Korsakovin¹³ (1878–1940) toimittamasta akateemisesta aikakauslehdestä *Muzykalnyi sovremennik*, mukanaan musiikkitieteilijät Vasili Gippius (1890–1942) ja Stravinskin läheinen ystävä Pjotr Suvtšinski, koska Rimski-Korsakov kieltäytyi painamasta Asafjevin positiivista arviota Šostakovitšin, Prokofjevin ja Stravinskin musiikkia sisältäneestä konsertista. Prosessin tuloksena mainitut henkilöt päättivät perustaa ideologialtaan symbolistisen aikakauslehden *Muzykalnaja Mysl*, jonka kirjoittajakaartin suunniteltiin koostuvan pitkälti ”hopeakauden” musiikkipiirien modernisteista. Heistä on mainittava erityisesti Arseni Avraamov (1886–1944), Reinhold Glier (1874–1956), Natalia Brjusova (1881–1951), Aleksandr Kastalski (1856–1926) ja Boleslav Javorski. (B. V. Asafjev, V. V. Gippius i P. P. Suvtšinski. Prospekt izdanija žurnala *Muzykalnaja Mysl* 28.4.1917.) Ensimmäisen maailmansodan aikaansaama epävarmuus keskeytti kuitenkin lehden toteutumisen; sen sijaan syntyi

mielenkiintoinen kaksiosainen artikkelijulkaisu *Melos: Knigi o muzyke* (Kirjoja musiikista)¹⁴.

Radikaali ja tuottoisa Asafjev ei ollut ainoastaan musiikkikriitikkona, vaan hän halusi myös uudistaa musiikin opetusta. Päästyään huomattavaan asemaan konservatoriossa hän halusi tehdä suuria muutoksia sen musiikkikoulutukseen. Tämä järkytti muun muassa traditionalisti Aleksander Glazunovia (1865–1936), joka kieltäytyi työskentelemästä Asafjevin ”isännöimässä” laitoksessa (Schwarz 1983, 99). Asafjev piti itseään ensisijaisesti muusikkona. Hän myöntää omaelämäkerrassaan, että hänen suurin unelmansa oli tulla kapellimestariksi, mutta ettei hän koskaan kyennyt nousemaan todella vakuuttavasti orkesterin eteen (Asafjev 1975, 398–399, 473). Hänen suhdettaan musiikkiin määritti pääasiassa hänen herkkyytensä kuulla musiikkia niin sanotusti ”sisältä päin” (emt., 408). Tämä näkyy hänen tavassaan kertoa musiikin mekanismeista sekä hänen kritiikissään konservatorio-opetuksen liiasta visuaalisuudesta ja skemaattisuudesta.

Asafjevin oma sävellystuotanto oli vähemmän modernia kuin hänen kirjallinen työnsä. Hänen sävellyksensä ovat hyviä esimerkkejä oikeaoppisesta sosialistisesta realismista musiikissa ja niiden partituureja opiskeltiin konservatoriolla ahkerasti neuvostoaikana. Tästä huolimatta Asafjev organisoi lukuisia uuden musiikin konsertteja Leningradin taidehistorian instituutin piirissä vuonna 1924 ja toimi LASM:n (1926) aktiivisena jäsenenä. Hän irtisanoutui siitä kuitenkin suhteellisen pian joidenkin sisäisten ristiriitojen vuoksi ja perusti Štšerbatševin kanssa kilpailevan ryhmän nimeltä Uuden musiikin piiri. Sen ohjelma oli LASM:n ohjelmaakin radikaalimpi. Se keskittyi pääasiassa uusimpaan musiikkiin ja toimi modernin musiikin foorumina.¹⁵ Vallankumouksen 10. vuosipäivänä julkaistussa artikkelissa (1927) Asafjev kirjoittaa:

Yhteistyö parhaiden länsimaisen musiikin esikuvien kanssa tulee edesauttamaan neuvostomusiikin kehitystä; se tulee vapauttamaan neuvostomusiikin harrastelijamaisuudesta ja ”vallankumouksellisuuden” tavoittelusta; se tulee johtamaan uusien mu-

siikillisen ilmaisun muotojen ja keinojen etsintään. Länsimaisen taiteen esittäminen massoille luo parhaat kriteerit neuvostomusiikin ilmaisuvoiman osoittamiseksi. (Schwarz 1983, 65–66.)

Mainittuaan Alban Bergin oopperat *Wozzek* (1921) ja Krenekin *Der Sprung über den Schatten* (Hyppy varjon läpi, 1923) hän jatkaa:

Voiko kukaan, puhuttaessa taiteellisten saavutusten laadusta, verrata näitä töitä yhteenkään viime vuosien neuvosto-oopperaan? Ei missään nimessä. Eikö siitä seuraa, että neuvostomusiikon tulisi oppia ja omaksua vaadittavat tekniikat nykymusiikin alueelta eikä suinkaan ”mahtavan viisikon” ajalta. (Emt.; ks. myös NM 1927 nro. II, nro. IV.)

Kuten Boris Schwarz huomauttaa (emt., 65–66), tämän kaltaiset mielipiteet olisivat olleet vaarallisia ja loukkaavia jo 1930-luvulla Stalinin tiukentuvassa kulttuuri-ilmapiirissä, mutta vuonna 1927 oli vielä mahdollista uskoa, että neuvostosäveltäjät voisivat käyttää länsimaalaisia metodeja ilman että he rappioituisivat pysyvästi länsimaisen ideologian vaikutuksesta. Asafjevin (Glebovin) ja Štšerbatševin toiminta altisti heidät kuitenkin RAPM:n muusikoiden hyökkäyksille 1930-luvun alussa (PM 1932, 34–36). Asafjevin kirjeet Lunatšarskille¹⁶ ja Mjaskovskille 1930-luvun alussa ovat osoitus siitä, että hän todella yritti vastustaa RAPM:n kapea-alaista estetiikkaa, mutta että hän pelästyivät RAPM:aa sen kohdistuessa hyökkäyksiään yhä selkeämmin häneen itseensä. Kirjeessään Mjaskovskille 15:ltä huhtikuuta 1930 Asafjev purkaa tuntojaan:

En kykene työskentelemään. Mikään ei onnistu. Minun piti kirjoittaa musiikista siten, että tartuttaisiin toisiin sen, mitä musiikki on tartuttanut minuun... se on ainoa käsitykseni musiikkiteetien tai -kritiikin tehtävistä. Nyt ei näin voi valitettavasti kirjoittaa. Olen katkera. (Schwarz 1983, 125–126.)

RAPM:n saadessa yhä enemmän valtaa ja

kannatusta puolueauktoriteettien silmissä Asafjev vetäytyi kirjoitustyöstä pitkäksi aikaa.

Kymmenkunta vuotta edellä mainituista tapahtumista Moskovan konservatorion opettaja Daniel Žirtomirski kirjoitti Asafjevista kuitenkin positiivisen artikkelin, joka julkaistiin virallisessa säveltäjäläiiton julkaisussa *Sovetskaja Muzyka* (Žirtomirski 1940, 5–14). Asafjevin entinen oppilas Andrei Olhovski kirjoittaa (1955, 88), että kyseisen artikkelin takana oli puolue, joka aloitti samalla sinnikkään kampanjan Asafjevin nostamiseksi neuvostomusiikin ideologiseksi johtajaksi.¹⁷ Monet seikat puhuvat Olhovskin oletuksen puolesta. Asafjevin henkilöku- van konstruointi suureksi, Stasovin esimerkin kaltaiseksi musiikkikulttuurin vaikuttajaksi jatkui vielä kauan hänen kuolemansa jälkeenkin. Vuosi Asafjevin kuoleman jälkeen pidettiin akateeminen ”istunto” hänen tuotantonsa esiin nostamiseksi. Istunnon puheissa korostettiin Asafjevin asemaa yhtenä kaikkein tärkeimmistä neuvostoliittolaisista musiikkiteijöistä ja hänet nostettiin Stasovin, Serovin, Rimski-Korsakovin, Glazunovin ja Ljadovin kaltaisten suurten nimien rinnalle (ANSSSR, 1951). Asafjevin *Izbrannyje trudy* 1–5 (Kootut teokset) julkaistiin vuosina 1952–1957 ja hänen käsikirjoituksensa kuvataiteesta *Russkaja živopis. Mysli i dumy* (Venäläinen maalaus. Ideoita ja ajatuksia) julkaistiin kokonaisuena teoksena 1966. Mark Etkind vertaa teosta esipuheessaan Stasovin kirjoittamaan suurteokseen *Iskusstvo XIX veka* (1800-luvun taide, Etkind 1966, 4, 10).

Asafjevin mainetta varjostaa eniten kunnianhimo. Päästäkseen huipulle hänen oli tehtävä radikaaleja kompromisseja ja kätkevävä aikaisemmat unelmansa uudesta musiikista. Hänen kommenttinsa puolueen säveltäjiä koskeviin päätöslauseelmiin (10.2.1948) ovat vähintäänkin kyseenalaisia. Asafjev, joka viimeisinä vuosinaan 1948–1949 toimi säveltäjäläiiton puheenjohtajana, ei noussut puolustamaan formalismista syytettyjä ”ystäviään”. Asafjevin todellinen osuus yleisliittolaisessa säveltäjien kongressissa (19.–25.4.1948) hänen nimissään luettuun raporttiin (Asafjev 1948, 22–27) on edelleen

mysteeri, vaikka luettu teksti olikin tyyllisesti hänen käsialaansa. Asafjev oli tuolloin ollut kuitenkin jo pitkään hyvin sairas mies eikä kyennyt edes ottamaan osaa koko tilaisuuteen. Vajaa vuosi tapahtumasta hän kuoli. (Tull 1976, 88–89; Fay 2000, 161.)

Asafjevin nosteen salaisuus

Asafjev ei olisi ehkä seissyt niinkään varmalla pohjalla kiristyneessä kulttuuripoliittisessa tilanteessa ilman Stasovin vahvaa taustavaikutusta: hänen patrioottista, kansallista ”metodiaan” ja voimakasta tolstoilaista sosiaalista missiotaan.¹⁸ Asafjevin tekstihän heijastivat voimakkaasti erilaisia modernistisia ja idealistisia suuntauksia, ja hän oli erittäin kiinnostunut uusimmista länsimaisen kulttuurin keksinnöistä taiteen alalla ja filosofisista suuntauksista.

Asafjev tapasi Vladimir Stasovin 15. elokuuta 1904, ja hänen musiikillinen lahjakkuutensa teki vaikutuksen kuuluisaan taidekriittikkoon (Stasov 1962, 235; Orlova 1984, 47; ks. myös Asafjev 1974, 384–407). Stasovin vaikutus Asafjeviin ei ollut pelkästään henkistä. Eräänä tärkeänä perintönä Stasov opetti Asafjeville muun muassa erilaisia työskentelymetodeja Venäjän kansalliskirjastossa. Asafjev kutsuttiin monesti Stasovin luona pidettyihin illanviettoihin, joissa hän tapasi merkittäviä kulttuurihenkilöitä kuten Maksim Gorkin, Ilja Repinin (1844–1930), Aleksandr Glazunovin sekä Fjodor Šaljapinin (1873–1938). Asafjevin omaelämäkerta luo selkeän kuvan siitä, että se lyhyt ajanjakso, jonka hän vietti Stasovin läheisyydessä ennen tämän kuolemaa 1906, oli hänelle merkityksellistä nimenomaan yleisen inspiraation hengessä. Stasov oli elävä linkki ”suureen” kulttuurihistoriaan. Hän oli henkilökohtaisesti tavannut Glinkan ja ollut tiiviissä kanssakäymisessä ”mahtavan viisikon” kanssa sen aktiivisimpina vuosina. Asafjev seurasi urallaan oppi-isäänsä monin tavoin: hän oli kiinnostunut venäläisestä nationalismista ja kansanperinteestä musiikissa. Hän ihaili Stasovin tavoin Shakespearea ja korosti Musorgskin musiikin sekä ideologista



Boris Asafjev vuonna 1937. Tuolloin hänen tuotantonsa oli jo mittava ja hänen uransa nousussa.

että musiikillista merkitystä (Asafjev 1974, 405; ks. myös Orlova 1984, 51; Tull 1976, 5). Yksi Asafjevin mittavimmista töistä oli hänen koko uransa kestänyt tutkimus Glinkasta (1947), jonka hän omisti Stasovin ja Ljadovin muistolle (Asafjev 1950). Stasovin perintönä voidaan pitää myös Asafjevin osoittamaa vahvaa kiinnostusta sekä traditioon että moderniin. Aivan kuten Stasov oli tehnyt musiikkiesseissään¹⁹, Asafjev kritisoi konservatoriota länsimaisen koulutuksen sokeasta ihailusta. Erona Stasoviin oli se, että Asafjevin mielipiteet olivat kauttaaltaan enemmän musiikkitieteellisesti kuin ideologisesti perusteltuja. Hänen mielestään länsimaiset menetelmät eivät yksinkertaisesti tehneet oikeutta venäläisiä kansanlauluja nuotinnettaessa.²⁰ Asafjev ei myöskään jakanut kaikkia Stasovin esteettisiä makumieltymyksiä, mutta piti niitä kulttuurihistoriallisesti arvokkaina ja tärkeinä eritoten kulttuurisen kehityksen kannalta.²¹

Viimeisenä ja ehkä yhtenä tärkeimmistä piirteistä, joka periytyi Stasovilta suoraan Asafjeville

(mutta joka oli toisaalta tyypillistä myös monille modernistien visioille) ja joka pelasti hänet ehkä jopa raskaimmilta formalismin syytöksiltä, oli oppimestarin visio eri taiteista yhtenäisenä ja totaalisenä kokonaisuutena, erottamattomana osana ihmisen henkistä elämää. Stasovin tavoin Asafjev kehitti itselleen maneerin eri taiteiden rinnastamisesta. Puhuessaan musiikista Asafjev käytti kirjallisuudesta ja runoudesta peräisin olevia lainauksia ja eritoten modernismille tyypillistä ns. ”taiteiden välistä” terminologiaa. Asafjev painotti myös olevansa kiinnostunut kaikista eri taiteen lajeista ja sanoi, että hänellä oli yhtäläinen intohimo niin kuvataiteeseen, runouteen kuin musiikkiinkin. Hänen mukaansa musiikin valintaan vaikutti yksinkertaisesti se, että hän sattui olemaan lahjakas juuri sillä saralla. (Asafjev 1966, 25.) Omaelämäkerrassaan hän kirjoittaa vielä, että kolme henkilöä niin kutsutusta ”vanhasta sukupolvesta” olivat vaikuttaneet ylitse muiden hänen elämäänsä sekä hänen tapansa katsoa taidetta ja elämää.

Nämä olivat Stasov, Kastalski²² (1856–1926) ja Nikolai Kaškin²³ (1839–1920) (Asafjev 1974, 486, 501, 502).

Synteesi

Asafjevin kirjallinen tuotanto, pääasiassa hänen artikkelinsa, voidaan tämän artikkelin kontekstissa jakaa sosiaalisesti ja musiikkitieteellisesti painottuneisiin, eli uutta, massoille suunnattua musiikkikulttuuria konstruoiviin, ja niihin, jotka käsittelevät musiikkia tai esteettis-filosofisia kysymyksiä ilman erityisiä poliittisia konnotaatioita.²⁴ Esimerkiksi kirja *Russkaja muzyka XIX i natšala XX veka* (1800-luvun ja 1900-luvun alun venäläinen musiikki, 1930) voidaan lukea jälkimmäiseen kategoriaan (musiikkitieteellisiin), koska se on kirjoitettu lähinnä Leningradin konservatorion pedagogisia tarpeita silmälläpitäen ja on siinä mielessä täysin tavanomainen venäläisen musiikinhistorian kartoitus. Teos on kuitenkin mielenkiintoinen muun muassa siksi, että se noudattaa monella tapaa venäläisen musiikkikritiikin ja 1800-luvun kulttuurifilosofista kirjoitustraditiota samalla, kun se pyrkii aikaisemman tutkimuksen objektiiviseen arviointiin ja läpikäymiseen (Asafjev 1979).

Toinen, pikemminkin tyylillinen ero voidaan tehdä poeettisen tai emotionaalisen ja rationaalisen painotuksen välillä. Tämä erottelu ei kuitenkaan seuraa loogisesti yllä tehtyä jaottelua, sillä Asafjevin sosiaalisesti/poliittisesti orientoituneet esseet voivat olla yhtä lailla poeettisia ja emotionaalisia. Mielenkiintoista on sen sijaan se, miten paljon rationaalisemman sävyn muun muassa *Russkaja Muzyka* sisältää verrattuna Asafjevin varhaisempaan teokseen *Simfonitšeskije etjudy* (1922), joka suorastaan tihkuu runollisia ilmaisuja. Molemmat teokset ovat kuitenkin keskittyneet puhtaasti musiikkiin. Tämä todistaa miten monilla eri tyyleillä Asafjev kykeni kirjoittamaan. Ne tekstit, joissa Asafjev puhuu vain musiikista ja etenkin hänelle henkilökohtaisesti tärkeästä musiikista (aivan kuten Stasov), ovat täynnä tunnetta ja runollisuutta. Tämä miltei hypnoottinen ilmaisu oli ominaista sekä Stasovin

että Asafjevin tyylille kertoa musiikista. Piirre on mielenkiintoinen etenkin siksi, että se tempaisee lukijan/kuulijan huomion tiukasti otteeseensa, ja aikanaan se sai ihmiset joko uskomaan ja seuraamaan tai vastaavasti vastustamaan kirjoittajia.²⁵ Asafjev itse spekuloi tätä ominaisuutta Stasovissa ja kirjoittaa omaelämäkerrassaan:

Aloin ymmärtää musiikin elämää hänen ja A. D. Konstantinovin kautta ja sen myötä aloin tavoittaa yksittäisten musiikkiteosten elävän potentiaalin syitä ja seurauksia. Temperamenttinen ja tulinen Stasov ilmaisi kaiken loistavasti ja uskottavasti. Kertoessaan konserteista, joissa esitettiin hänen lempimusiikkiaan, kuulija kykeni välittömästi ymmärtämään, että kyseessä ei ollut ainoastaan hänen vaikutelmiensa summa: hänen tunnetilojensa taustalla oli olennainen päämäärä – tolstoilainen tapa hahmottaa ihminen kaikkine potentiaaleineen. Se oli jotakin, mitä sekä Gorki ja Šaljapin kertoivat ihailevansa Stasovissa. Juuri tästä syystä Stasovin kertoessa hänelle rakkaan teoksen ”sisällöstä” [...] oli mahdollista nähdä yksilö hänen loistavien, innostuksen sävyttämien improvisaatioidensa läpi; hänen työnsä, hänen päivänsä, rakkautensa, surunsa, kauhunsa ja intohimonsa, ja tämä kaikki oli vieläpä aitoa, ilman naamioita, ilman yhdenkään tuntemuksen väärentämistä. [...] Minusta oli ihanaa saada hänet improvisoimaan musiikista sanallisesti: vaistosin hänen puheessaan suuren totuuden – aivan kuin silloin kun miljoonat ihmiset vaikuttuvat musiikista ja tekevät musiikkiteoksesta elävän riitelemättä sen ”muodosta” tai ”sisällöstä”. Esteettisessä mielessä tämä kaikki ilmeni minulle seuraavanlaisessa muodossa. Musiikkiteos toimii eri lähtökohdista saapuvien säveltäjän ja kuulijan kohtauspaikkana. [...] Objekti säilyy samana: todellisuudessa elävä yksilö, mutta taiteellisen *nautinnon* kautta välittynyt ymmärryksen laatu on erilainen. Säveltäjä nauttii tekemisestä/johdattamisesta, kun taas kuulija nauttii havainnoimisesta, tehdyn arvottamisesta. (Asafjev 1974, 385–386.)

Yllä olevassa lainauksessa on monia mielenkiintoisia piirteitä, joiden myötä voidaan hah-

mottaa muun muassa se, miten Asafjev sekoitti taitavasti keskenään oman aikansa filosofisia sekä psykologisia suuntauksia ja 1800-luvun realismin traditiota. Ensinnäkin Asafjev ihaili Stasovin tyyliä, mutta ei kuitenkaan sokeasti. Hän oli hyvin perillä Stasovin sekä suullisen että kirjallisen tuotannon sisäisistä ristiriitaisuuksista (emt, 405–407). Asafjev yritti uransa aikana kuitenkin silminnähden tavoittaa Stasovin aseman venäläisen kulttuurin ”viisaana äänitorvena” ja samastui häneen monella tasolla.

Stasoville luonteenomainen ajattelu taiteesta yhteisiä päämääriä palvelevana instrumenttina näkyy muun muassa hänen esseissään musiikista, jossa hän kirjoittaa²⁶: ”Halusin tavata Lisztin ainoastaan vakuuttukseni, ettei kaikkia ’suurmiehiä’ ole tehty samoista vaatteista kuin Wagner, että heidän joukossaan on oikeasti niitäkin, jotka ansaitsevat tulla kutsutuiksi suuriksi; eivätkä pelkästään karismansa ja massoihin vetoavan käytöksensä vuoksi [...] vaan heidän ehdottoman arvonsa vuoksi, sen vuoksi miten he ovat todella edistäneet yleistä hyvää” (Stasov 1968, 38–51). Asafjev koetti Stasovin tavoin säilyttää vahvat siteet yhteiskunnallisten tarpeiden ja taiteen tehtävien välillä. Sosiaalisesti orientoituneissa artikkeleissaan hän ikään kuin aseistautui rationaalisesti hyökätessään vääriä vaikutuksia vastaan ja vannoi taiteilijan yhteiskunnallisten tehtävien nimeen. Hän kirjoittaa:

[...] miksi outoja ennakkoluuloja herää aina silloin, kun säveltäjäimme kutsutaan osallistumaan nykypäivän tehtäviin? Tarkoittaako tämä muka aina välittömästi sitä, että heidän on kirjoitettava jotakin huonompaa, triviaalimpaa ja rahvaanomaisempaa, tai viittaako se suurien musiikillisten muotojen tarpeettomuuteen?²⁷

Kuten Orlova on osoittanut, Asafjevin artikkelit ja muistelmat painottavat historiallista jatkuvuutta.²⁸ Tästä huolimatta on muistettava, että Asafjev kirjoitti muun muassa omaelämäkertansa jyrkän stalinismin aikana, talvella 1941–1942 piiritettyssä Leningradissa. Sen vuoksi on syytä olettaa, että hän rakensi henkilökuvaansa

kenties tietoisesti kohti stasovilaista traditiota, irti idealistisesta filosofiasta, joka leimasi hänen nuoruuden tuotantoaan, välttyäkseen formalismisyytöksiltä. Muistelmissaan Asafjev ikään kuin vaivihkaa samastaa itsensä Stasoviin vertailemalla tätä itseensä. Näin hän luo kuvan kahdesta suurmiehestä, mutta verhoilee sanomansa taitavasti omaan itseensä kohdistuvan näennäisen vähättelyn ja nöyrystelyn keinoin. Asafjev kuvaa itseään vaatimattomana ja rehellisenä taiteen ja kulttuurin ihailijana, mutta rakentaa samalla illuusiota kultivoituneesta nerosta ja tämän kehityksestä kohti monumentaalista huippua Stasovin veroisena Neuvostoliiton kulttuurin äänitorvena.²⁹

Tämä on tärkeä huomio etenkin pohdittaessa kysymystä, miksi poliittinen eliitti valitsi 1940-luvulla juuri Asafjevin. Virallinen linja käänsi 1930-luvulla kurssinsa kohti menneisyyttä: kohti kansakunnan sankarillista historiaa ja sen suuria saavutuksia. Yleisten, yhteisten päämäärien korostaminen on ollut tyypillinen piirre venäläisille kulttuurivaikuttajille läpi historian. Stasov kirjoitti muun muassa, että uusi musiikki ja ”uusi kansallinen venäläisen musiikin koulukunta” syntyi ajan ”sisäisten” tarpeiden tuloksena (Stasov 1968, 67; Stasov 1977, 143). Hänen mukaansa on olemassa joitakin erityisiä tekijöitä, jotka määrittelevät ”venäläisen koulun” yksilöllisen kehityksen ja olemuksen.³⁰ Venäläisen kansallisen musiikkikoulukunnan tärkein piirre oli Stasovin mukaan aidon venäläisen kansanlaulun sisäisen arvon ymmärtäminen. Stasov näki kansanlaulun ikuisesti elävänä ja tuoreena raaka-aineena venäläisessä musiikissa, kun taas Euroopasta kansanlaulu oli kadonnut jo paljon aikaisemmin. Asafjev jatkoi tietyllä tasolla Stasovin kansallismielisesti väritynyttä puhetta venäläisen kansanlaulun erityispiirteistä (sen meloksesta ja erityispiirteestä musiikillisena puheena), mutta syvensi ideaa samalla laajaksi etnomusikologiseksi tutkimukseksi ja omisti monia artikkeleita muun muassa eri neuvostotasavaltojen kansanlaulun tutkimuksen metodologisille kysymyksille (ks. esim. Asafjev, 1987).

Voidaan siis nähdä, että Asafjev oli lojaali

traditiolle läpi koko tuotantonsa. Ainoastaan hänen tyyliinsä, painotuksensa ja ideansa käsitellä tätä traditiota muuttuivat kulloinkin vallitseviin olosuhteisiin sopiviksi. Dmitri Kabalevskin artikkeli (1957), jossa hän käy läpi Asafjevin neuvostomusiikkia koskevia artikkeleita tämän uran eri vaiheilta, kuvaa hyvin Asafjevin vahvaa asemaa neuvostorealismien äänitorvena. Kabalevski kirjoittaa:

Asafjev esittäytyy meille edellä poliittisesti ja taiteellisesti älykkäänä muusikkona ja yleisen musiikkikulttuurin edustajana pohtiessaan huolellisesti ja syvästi puolueemme sekä kansallispolitiikkamme perusteiden progressiivista merkitystä taiteen piirissä, ts. syviä orgaanisia siteitä taiteen ja ihmiselämän välillä. [...] Ei ole vaikea paljastaa Asafjevin näkökantojen suoraa riippuvuutta venäläisen klassisen kritiikin edistyksestä traditiosta, joka on aina tutkinut taiteen ja elämän vahvoja siteitä vakuuttaen samalla, että oman aikansa, yhteisönsä ja sen ihmisten palveleminen ei rajoita henkilön taiteellista vapautta eikä estä taiteilijan yksilöllistä kehitystä. (Asafjev 1952–1957, V, 11.)³¹

Asafjevin esteettinen teoria perustuu Stasoviin ja ylipäätään venäläiseen kriittisen realismin traditioon kuitenkin ainoastaan yhdellä tasolla: se säilytti taiteen sosiaaliset tehtävät suhteessa massoihin sekä tietynlaisen moraalisen ajatuksen taiteilijan roolista oman yhteisönsä palveluksessa. Toinen taso paljastuu Asafjevin omaelämäkerrasta lainatun kappaleen viimeisiltä riveiltä, joilla hän puhuu esteettisestä nautinnosta (ks. s. 31). Omien sanojensa mukaan hän oppi ymmärtämään ”musiikin elämää” Stasovin ja Konstantinovin kautta, mutta lähempi tarkastelu osoittaa, että syvällä teoreettisella tasolla hänen ideansa ovat peräisin muun muassa saksalaisen filosofin ja psykologin Theodor Lippsin (1851–1914) psykologisesti suuntautuneista esteettisistä teorioista.³² Asafjevin kirjoittama kuvaus Stasovin loistavista ”puheimprovisaatioista” kuvastaa myös hänen omaa tyyliään puhua musiikista kirjassa *Simfonitšeskije etjudy*. Siinä

hänen analyysinsa musiikista eivät ole niinkään tiukasti musiikkiteoreettisia, vaan hän noudattaa saksalaisen tutkijan Wilhelm Worringerin (1881–1965) ”kutsua”³³ kirjoittaa taidehistoriaa psykologisista lähtökohdista. Asafjev keskittyy teoksessaan muun muassa erilaisiin venäläisen oopperamaailman luovien persoonallisuuksien ja maailmankuvien tyypeihin.

Asafjevin varhaisia artikkeleita kuten myös kirjaa *Simfonitšeskije etjudy* leimaa venäläisen symbolismin ja saksalaisen idealismin vaikutus, joista etenkin Henri Bergsonin (1859–1941), Nikolai Losskin, Lippsin sekä Worringerin ideoiden vaikutuksen hän myöntää itsekin (Asafjev 1970; ks. myös Viljanen 2005, 50–84). Ne sisältävät Asafjevin esteettisen teorian rungon. Vaikka Asafjevin tyyli on välillä hyvinkin poleemista ja hänen venäläisiltä modernisteilta omaksunsa terminologia on vähintään häilyvää ja epätarkkaa, on hänellä kuitenkin mielenkiintoista historiallista annettavaa venäläisen musiikkifilosofian tai ”musiikillisen ajattelun” näkökulmasta. Tapa, jolla hän varhaisissa teksteissään soveltaa symbolistien ajattelua ja intuitiivista filosofiaa musiikin tutkimiseen ja ylipäätään musiikin kuvailemiseen, on erittäin monitasoinen. Asafjevin liittää symbolismiin selvimmin hänen henkistynyt, miltei uskonnollinen tapansa kuvailla musiikkia, joka perustui pitkälti kuuntelijan taiteelliseen kokemukseen, sekä hänen teoksessaan *Simfonitšeskije etjudy* tekemänsä viittaukset musiikin ja uskonnon liitosta (Viljanen 2005, 83–84). Hän oli myös kiinnostunut Venäjän uskonnollisesta menneisyydestä, sen erilaisista myyteistä ja rituaaleista.

Asafjev muodosti intonaatioteoriaansa keskeisimmät teesit jo varhaisissa teksteissään (Viljanen 2005, 107, 112). Myöhemmin, kulttuuripolitiikan tiukentuessa, hän joutui keskittymään enemmän teorian sosiologisiin soveltamismahdollisuuksiin ja rationaalisempaan lähestymistapaan ja rakensi jo luomiensa ideoiden päälle sosiologisen rakennelman musiikillisesta puheesta kommunikaationa. Teoksessaan *Muzykalnaja forma kak protsess* Asafjevin terminologia vaihtui symbolistien käyttämästä lingvistien käyttämään terminolo-

giaan, joka hänen mukaansa kuvasi paremmin musiikin ja ympäröivän todellisuuden suhdetta (Asafjev 1977, 564). Asafjev vertasi musiikillista muotoa (intonaatiosysteemiä) kieleen sosiaaliseen instituutioon. (Viljanen 2005, 92–104.)

Varhaisissa teksteissään Asafjev on siis ikkuna venäläiseen intuitiiviseen ajatteluun ja kulttuurihistoriaan, kun taas myöhäistuotannossaan hänestä kehkeytyy yksi musiikin semiotiikan venäläisistä pioneereista. On todettava myös, että hänen varhaisissa teksteissään tekemänsä huomiot säveltäjien luovista ominaisuuksista eivät ole mielenkiintoisia aina niinkään tiukan tieteellisessä kuin ”taiteellisessa mielessä”. Erityisesti hänen tapansa porautua säveltäjän psykologiaan ja musiikilliseen ajatteluun ja siihen, miten säveltäjän henkilökohtainen maailmankuva ja luova persoonallisuus kuvastuvat hänen teoksissaan, on omaperäistä ja mielenkiintoista. Asafjevin teksteistä välittyy kuva, että tieteen ja taiteen välinen raja on monesti kuin veteen piirretty viiva, kun puhutaan taiteen tutkimukseen liittyvästä problematiikasta.

Metodologisessa mielessä Asafjev kyseenalaisti traditionaalisen ja skemaattisen tavan analysoida musiikkia, mikä oli tyyppillistä muillekin ajan musiikkitieteilijöille, kuten saksalaiselle musiikin teoretikolle Ernst Kurthille (1886–1946).³⁴ Hän kirjoittaa, että tutkimus on toteutettava tutkittavan objektin erityisominaisuudet huomioon ottaen eikä pelkästään sokeasti seuraten jo olemassa olevaa tutkimustraditiota. Tämä ominaisuus liittää hänet venäläisiin formalisteihin. Asafjev yritti arvioida uudelleen venäläisen musiikin historiaa ja osoittaa uusia näkökulmia musiikkitieteelliselle tutkimukselle. Asafjevin ”etydejä” lukiessa huomaa myös, että Asafjevillä on sekä objektiivisuuteen pyrkivä että henkilökohtainen lähestymistapa omaan tutkimusobjektiinsa. Tutkijana se tekee hänestä hieman kiistanalaisen. Tämän hän myöntää toki itsekin. Kirjassaan Stravinskista hän jopa pahoittelee emotionaalista tyyliään ja poleemisuuttaan, joka vie hänet välillä pois tieteellisyyden kehyksistä (Asafjev 1977, 18–19). Sama kiihkeä ja poleeminen elementti löytyi

myös Stasovin teksteistä. Asafjevin sanallinen kuvaus oopperoista on yritys tavoittaa jotakin siitä ”taiteellisen kokemuksen maagisuudesta”, jota hän itse subjektiivisesti, ts. intuitiivisesti (vrt. Bergson, Losski³⁵), koki kuunnellessaan ja tutkiessaan oopperoita. Vaikka hän pyrki tavoittamaan musiikin olemuksen sanoillaan, hän totesi kuitenkin, että ainoa tapa todella ymmärtää musiikkia on musiikillisen *eläytymisen* kautta (vrt. Lipps, Worringer). Tämän taiteen kokemuksen subjektiivisen tai paremmin sanottuna yksilöllisen tavan, jonka lähtökohdat olivat suoraan saksalaisessa idealistisessa filosofiassa, Asafjev joutui korjaamaan ja peittelemään myöhemmässä tuotannossaan. Näkemykseni mukaan hän verhoili modernistiset näkökulmansa suurelta osin omaelämäkerrassaan tukeutuen sellaisiin turvallisiin esikuviin kuten Stasov, Kastalski ja Kaškin. Asafjev kirjoittaa muistelmissaan: ”...Minuun ei vaikuttanut niinkään Losskin opillinen kuin luova lumovoima...” (Asafjev 1974, 426).

Kameleontti

Asafjevia ei oikeastaan koskaan koettu todellisenä äärimmäisyysmiehenä tai ”dissidenttinä” suhteessa viralliseen neuvostokulttuuriin. Sellaista kuvaa hänestä ei välity edes proletariaatin muusikkojen lehden 1930-luvulla tekemien hyökkäysten perusteella. Varhaisissa teksteissään hänen nähtiin olleen enemmänkin ”filosofisesti eksyksissä” (Žirtomirski 1940, 6; ANSSSR 1951, 10; Orlova 1982, 206). Asafjev ei koskaan kääntänyt selkäänsä Puškinille, kuten esimerkiksi futuristit, vaan jatkoi stasovilaista traditiota tutkimalla Venäjän taidemusiikin historiaa ja tulevaisuutta, mutta nimenomaan omasta ajastaan käsin. Siinä mielessä hänen eri modernistisista teorioista ammentamansa näkemykset olivat täysin erilaisia kuin hänen edeltäjänsä Vladimir Stasovin. 1940-luvulla Stasov oli enemmänkin kaapu, jonka Asafjev puki tarpeen vaatiessa ylleen. Hän oli aina valmis hivuttautumaan suuntaan jos toiseenkin, kun sitä todella vaadittiin. Kultakauden stasovilaisen pe-

rinnön jatkajasta tuli vuonna 1917 hopeakauden vallankumouksellinen Igor Glebov. Igor Glebov katosi 1930-luvulla, ja tilalle astui akateemikko Boris Vladimirovitš Asafjev, Neuvostoliiton tiedeakatemian jäsen, Säveltäjäläiton puheenjohtaja ja uuden neuvostoyhteiskunnan paljon siteerattu musiikkitieteen isähahmo. Asafjeville myönnettiin Stalinin palkinto vuonna 1948.

Etenkin Asafjevin tekstit olivat tarpeeksi monitulkintaisia, jotta ne olisivat kokonaisuudessaan voineet soveltua miltei mihin neuvostoliittolaisen puoluepolitiikan tuloksena syntyneeseen esteettiseen systeemiin tahansa. Tämä piirre sekä

Asafjevin itsensä propagoima iskulause hänen teoriansa jatkuvasta kehityksestä sopi monin tavoin Neuvostoliiton jatkuvasti muuntuneeseen todellisuuteen. Missä *ždanovštšinan* aikana hänen tiettyjä tekstejään kritisoitiin, siinä niiden kaukonäköisyyttä juhlittiin 1970-luvulla (ks. esim. Nesteva 1975, 10). Asafjevin kehittyvä teoria kokonaisvaltaisena ilmiönä, aivan kuten sosialistinen realismikin, sisälsi monisärmäisiä, jopa ristiriitaisia tendenssejä. Ne kritisoivat ja kyseenalaistivat itseään dialektisesti läpi koko oman kehityksensä ja jättivät jatkuvasti tilaa erilaisille tulkinnoille.

Viitteet

- 1 Joseph Kon (1920–1996) FT, Petroskoin konservatorion professori (1970–1996) piti Asafjevia vähintään kyseenalaisena tutkijana. Kon vieraili Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella vuonna 1988 ja piti luentokurssin, jossa käsiteltiin mm. Asafjevin Intonaatioteoriaa. (Tarasti 2006, 308–309).
- 2 Tästä on todisteena monia arkistolähteitä. Tärkeimmät Asafjevin henkilökohtaiset arkistot sijaitsevat Moskovassa: RGALI sekä Glinka ja Pietarissa: Taidehistorian Instituutti. RGALI:ssa säilytetään mm. Asafjevin kirjeenvaihtoa, jota hän kävi johtavien koti- ja ulkomaisten musiikkialan ammattilaisten kanssa, hänen muistivihkojaan, hänen käsin kirjoittamiaan kopioita länsimaisista artikkeleista ranskaksi, englanniksi ja saksaksi sekä niistä tehtyjä venäjänkielisiä muistiinpanoja. Ne ovat todisteena mm. hänen laajasta kielitaidostaan (Bloknot s zapiskami; Zametki o Hindemite, 1930). Materiaalissa on myös mm. kirjallistoja hänen kotinsa kirjahyllyistä (Tetrad s katalogami) sekä käsin kirjoitettuja muistiinpanoja aina hänen opiskelu vuosiltaan lähtien. Asafjevin muistiinpanojen ja artikkelien määräästä sekä laadusta viestittyy kuva äärimmäisen tunnollisesta tutkijasta, joka oli kiinnostunut musiikkikulttuurista maailmanlaajuisesti (vrt. mm. Statja o Japonskoji muzyke).
- 3 Jälkimmäiseen kantaan ovat kallistuneet muun muassa Boris Schwarz (1972, 1983), Andrei Olhovski (1955) ja Robert Craft (1982), jotka tuntuvat ajattelevan, että Asafjev oli enemmän tai vähemmän neuvostojärjestelmän uhri. Laurel E. Fayn (2000) ja Richard Taruskinin (1997) tutkimukset luovat kriittisemmän kuvan Asafjevin kaksinaisesta persoonallisuudesta ja hänen toiminnastaan suhteessa vallanpitäjiin.
- 4 Sosialistista realismia ei käsitetä tässä artikkelissa staattisena yhtenä kokonaisuutena vaan laaja-alaisena ja kehittyvänä kulttuuri-ilmiönä.
- 5 Virallisen kaanonin mukaan musiikin tuli olla helposti omaksuttavissa ja sisältää ”pesennost” (laulullisuutta, melodisuutta) tai ”raspevnost” (laulettavuutta). Melodisuus tarkoitti paluuta romantiikan ajan traditioon, mutta ainoastaan esteettisessä mielessä. Romanttisen maailman kuvan edustama ideologia kiellettiin tiukasti, koska sitä pidettiin liian elitistisenä ja porvarillisenä (Frolova-Walker 1998, 331–371).
- 6 Marina Frolova-Walker on listannut kattavasti eri vaikeuksia, joita eri neuvostotasavaltalaiset ”kansansäveltäjät” joutuivat kohtaamaan koettaessaan säveltää toivottua musiikkia. Esimerkiksi säveltäjä Uzeir Gadžibekovilla oli suunnattomia vaikeuksia yrittäessään sovittaa ja ”länsimaalaistaa” azerbaidžanialaisia kansanlauluteemoja oopperaansa tyydyttääkseen Moskovan ja Leningradin konservatorioiden sensoreita. (Ks. emt.)
- 7 1920-luvun lopulla käytiin vakavaa keskustelua Neuvosto-oopperan tulevaisuudesta. Prokofievin ooppera *Rakkaus kolmeen appelsiiniin* (1926) esitettiin Leningradissa ja Alban Bergin *Wozzeck* (ensi-ilta Berlinissä vuonna 1925) esitettiin Leningradissa jo 1927. Myös Franz Schrekerin *Der ferne Klang* (1903–1910) ja Ernst Krenekin ooppera *Der Sprung über den Schatten* op. 17 (1923) esitettiin Venäjällä. Boris Asafjev painotti niiden merkitystä neuvostomusiikille (ks. Norris 1982, 107). Šostakovitš sävelsi modernistisen *Nenä*-oopperansa 1927–1928.
- 8 Nykymusiikinyhdistys ASM:n (1923–1928)

- kaartiin kuului pääasiassa akateemisen taiteen edustajia, jotka kannattivat modernin musiikin projektia. ASM:lla oli myös kiinteät suhteet ISCM:n (Kansainvälinen nykymusiikin yhdistys) kanssa. Leningradin ASM:n osasto LASM perustettiin vuonna 1926 ja Asafjev liittyi sen jäseneksi.
- 9 RAPM/VAPM (*Rossiiskaja/Vsesojuznaja Assotziatsija Proletarskih Muzykantov*) perustettiin vuonna 1923.
 - 10 Neil Edmunds on osoittanut miten RAPM:n muusikkojen hyökkäykset ASM:aa vastaan vaikuttivat monin tavoin sosialistisen realismin musiikkikirjallisuuteen. Hyökätessään ASM:n muusikoita vastaan RAPM:n muusikot käyttivät muiden proletaariyhmittymien tavoin kirjallisuudesta lähtöisin olevia termejä kuten ”formalismi” ja ”vasemmistolainen”, jotka myöhemmin muuttuivat neuvostoliittolaisiksi kirosanoiniksi. RAPM syytti ASM:laisia pääasiassa länsimaisen kapitalismin ja modernismin vaikutuksista, kun taas ASM piti RAPM:n toimintaa yksinkertaistavana ja vulgaarina. (Edmunds 2003, 4; ks. myös RAPM:n julkaisu *Proletarski Muzykant.*) Musiikin estetiikkaan formalismin idean toi selkeimmin Eduard Hanslick teoksesaan *Vom Musikalisch-Schönen* 1854.
 - 11 Säveltäjä Vladimir Štšerbatševin (1889–1952) ja kriitikko Vjatšeslav Karatyginin (1875–1925) ohella Asafjev oli yksi niistä muusikoista, jotka seurasivat *Pravdassa* 1.12.1917 julkaistua Anatoli Lunatšarskin taiteilijoille suunnattua vetoomusta ilmoittautua Talvipalatsin kansankomissariaatin toimistoon täyttämään näin kansalaisvelvollisuutensa (Schwartz 1983, 13).
 - 12 Asafjev työskenteli musiikki- (MUZO) ja teatteriosastossa (TEO). Hän oli myös mukana Arthur Luren (1892–1966) ja Nikolai Strelnikovin (1888–1939) kanssa suunnittelemassa uutta musiikkikustantamoa vuonna 1919, jolloin MUZO:n käsissä oli jo neljä musiikkipainoa, kaksikymmentäkaksi musiikki- ja soitinliikettä sekä kahdeksan musiikkivarastoa (emt.).
 - 13 Säveltäjä Nikolai Rimski-Korsakovin poika.
 - 14 Edellä mainittujen nimien lisäksi Asafjevin (Glebovin) ja Suvtšinskin toimittamaan *Melokseen* kirjoittivat sellaiset venäläisen kulttuurin hopeakauden suuret nimet kuin Aleksandr Blok (1880–1921), Andrei Belyi (1880–1934), Nikolai Losski (1870–1965) ja Boris Echenbaum (1886–1959). (Glebov & Suvitšinski 1917-1918.)
 - 15 Uuden musiikin ryhmät pääsivät kuitenkin suhteellisen pian jonkinlaiseen yksimielisyyteen. Sen tuloksena oli yhteinen artikkelikokoelma *Novaja muzyka*, jonka päätoimittajana Asafjev (Glebov) toimi Simon Ginzburgin ohella (NM 1927, no. 1).
 - 16 Asafjevin pelko kuvastuu hyvin hänen kesällä 1929 kirjoittamastaan kirjeestä Lunatšarskille, jossa hän pyytää tätä uskomaan hänen ajatustensa ideologiseen rehellisyyteen. Asafjev epäroi myös julkistaa kirjaansa Stravinkista, koska häntä voitaisiin syyttää ”länsimaisuuden” ihannoimisesta ja kiinnostuksesta emigranttimusiikkiin. (Krjukov 1981, 144, 145, 164.)
 - 17 Olkhovskin teokseen on kuitenkin suhtauduttava tietyllä kriittisyydellä. Hänellä tuntuu olevan lähes sokea ihailu entistä opettajaansa kohtaan. Olhovski emigroitui länteen jo uransa alkuvaiheessa (ks. Olkhovski 1955).
 - 18 Asafjev kirjoittaa Stasovista seuraavasti: ”Karkea kolumnisti muuttui humaniksi ja viisaaksi [narodno-mudryi] ajattelijaksi ja herkäksi kaikille elämän yksinkertaisille asioille [...] Hän lainasi Tolstoin proosaa ainutlaatuisella herkkyydellä [...]” (Asafjev 1974, 382–383.) Ks. myös Asafjevin analyysi venäläisen musiikkikirjallisuuden kehityksestä, jossa hän kirjoittaa Stasovin ”syvästä sosiaalisesta linjasta” (Asafjev 1953, 271).
 - 19 ”Konservatoriot eivät ole edistäneet meidän musiikkikulttuuriamme; ne ovat ainoastaan tuottaneet valtavan määrän musiikillisia artesaaneja, joilla on vain vähän tekemistä taiteen kanssa. Konservatorio maku on vaikuttanut heihin siinä määrin, että heillä huono ymmärrys itse musiikista [...] mutta kaikkein valitettavinta on se tosiasia, että konservatorioista on tullut täysin ulkomaisia instituutioita – saksalaisia [...] Tämä yhteisö on joko suhtautunut täysin välinpitämättömästi ’uuden venäläisen musiikin koulukuntaan’ tai kohdellut sitä alentavasti. Se on käyttäytynyt täysin samoin tavoin kuin Taideakatemia on käyttäytynyt ’uutta venäläistä kuvataidekoulukuntaa’ vastaan.” (Stasov 1968, 83–84.)
 - 20 ”Uskon, että tulee aika, jolloin konservatorioissa ei opeteta sokeasti samaa, mitä Leipzigin tai Berlinissä opetetaan, vaan että he tulevat ymmärtämään, että gregoriaanisen Cantus Firmuksen kirjoittaminen ei anna meille mitään. Meillä on erilaisia tehtäviä kuin saksalaisilla tai ranskalaisilla. Emme voi unohtaa venäläistä kansanlaulua, joka meidän on saatettava nykyisiin olosuhteisiimme.” (Glebov 1926.)
 - 21 Stasov kuului Wagnerin vastustajiin ja esitti anti-wagnerilaisia mielipiteitä monissa artikkeleissaan, kun taas Asafjevillä oli pyrkimys suhtautua mahdollisimman objektiivisesti kaikkeen olemassa olevaan musiikkiin.
 - 22 Tšaikovskin, Tanejevin oppilas Aleksandr

- Dmitrievitš Kastalski, oli säveltäjä, joka oli erikoistunut kirkkomusiikkiin ja kansanperinteeseen. Hänen erikoisalansa oli kuoromusiikki. Vuosina 1918–1926 hän työskenteli NAR-KOMPROSin Proletkultin ja Politprosvetin piirissä. Vuodesta 1922 Kastalski työskenteli kuoromusiikin professorina Moskovan konservatoriossa.
- 23 Nikolai Dmitrievitš Kaškin oli musiikkikriitikko ja pedagogi, joka oli ollut Tšaikovskin läheinen ystävä.
- 24 Asafjevin uran loppuvaiheilla ensimmäinen kategoria alkoi kuitenkin yhä enemmän vallata tilaa jälkimmäiseltä kategorialta. Tämä johtui pääasiassa tiukentuneesta stalinilaisesta kulttuuripolitiikasta.
- 25 Stasovia sekä hänen kirjoituksiaan ’nuorvenäläisestä musiikkikoulukunnasta’ arvelivat pääasiassa konservatiivit (etenkin ne, jotka kannattivat konservatorion musiikkikoulutuksen rakentumista saksalaisen musiikin teorian varaan) kun taas RAPM:n muusikot arvelivat Asafjevia ja hänen kirjoituksiaan venäläisistä modernistisäveltäjistä.
- 26 Stasov paheksui Wagnerin käyttäytymistä ja joitakin hänen ideoitaan vahvasti, mutta hän kunnioitti Lisztia. Kuvattuaan erään Wagnerin käytöksestä aiheutuneen episodin, joka tapahtui hänen ollessa Münchenissä, hän kirjoitti Lisztistä (Stasov 1968, 46; ks. myös Stasov 1974–1980, 2, 202–220). Kursivoinnit ovat minun.
- 27 Ks. hänen varhainen artikkelinsa ”Kompozitory pospešite!”. Asafjevin mukaan edellisen kaltainen näkemys on ainoastaan linja väärinymmärryksiä, jotka on oikaistava tavalla tai toisella. (Asafjev 1952–1957, V, 20–22; 279. Artikkelin julkaistiin vuonna 1924 aikakauslehdessä Asafjevin kirjoittajanimellä Igor Glebov.)
- 28 Artikkelissaan ”Puti buduštšje” (1917) Asafjev lähestyy venäläisen musiikkikulttuurin nykyisyyttä menneisyydestä käsin analysoiden sen eurooppalaisia juuria sekä venäläisen intelligentsijan perintöä. Tämän tuloksena hän asettaa kysymyksen: minkälaisena meidän musiikkimme ilmenee ja minkälaiset polut johtavat tulevaisuuteen? (Asafjev 2003, 236; Orlova 1984, 86.)
- 29 Asafjev korostaa itseään mm. seuraavalla tavalla: ”ilman häntä [kuuluisan venäläisen keksijän ja tiedemiehen Aleksandr Stepanovitš Popotšin poikaa] olisin hävittänyt minulle (ja myöhemmin monille lukijoille) tärkeän osan taidekriittistä ajattelua, jonka painoarvo on sen kuuntelemisessa, mikä kaikissa taiteen esiintymisissä on rakenteellisesti vahvistavaa, sekä juuri tiettyjen tutkimusvälineiden valinnan syiden arvioimisessa” (Asafjev 1974, 362).
- 30 Ne ovat: 1. avomielisyys; 2. epäusko akateemista koulutusta kohtaan; 3. jatkuva kansallisen olemuksen etsiminen (aidon kansanlaulun vaikutus); 4. orientaalisen elementin läsnäolo ja 5. vahva suuntautuminen ”ohjelmamusiikkiin”. (Stasov 1968, 68; Stasov 1977, 144–155.)
- 31 Kabalevski viittaa Asafjevin artikkeliin ”Kompozitory pospešite”, ks. viite 28.
- 32 Lippsin teos *Grundlegung der Ästhetik* julkaistiin vuonna 1903 Saksassa (Hamburg, Leipzig: Verlag von Leopold Voss.) Hänen kirjojaan on kääntänyt venäjäksi M. A. Liharev. *Rukovodstvo k psihologii* (Opas psykologiaan) julkaistiin Venäjällä vuonna 1907. Se sisältää erityisen kappaleen eläytymisestä (vtšuvstvovanie), jota Asafjev käytti useasti etenkin kirjassaan *Simfonitšeskije etjudy* (1922, 213–229).
- 33 Worringer julisti, että ”yhtäkään psykologiaa ihmisen tarpeesta taiteeseen – meidän modernista lähtökohdastamme käsin katsottuna: ihmisen tarpeesta tyyliin – ei ole vielä kirjoitettu.” Tällä Worringer tarkoittaa ns. maailman aistimisen tai tuntemisen historiaa, ts. niitä ”psykkisiä tiloja, joissa ihminen kunakin aikana tunsi itsensä suhteessa kosmokseen, suhteessa annettuihin ulkoisen maailman ilmiöihin.” (Worringer 1950, ks. Harrison & Wood ed., 1992, 69.)
- 34 Asafjev kirjoitti esipuheen Ernst Kurthin teoksen venäläiseen laitokseen (Kurt 1931, 11–31).
- 35 Bergsonin vannoutunein seuraaja Venäjällä oli Nikolai Losski, venäläinen filosofi, joka emigroitui länteen vuonna 1922. Losski julisti olevansa Bergsonin filosofian kannattaja ja seuraaja, mutta kritisoi Bergsonin dualistista tietoteoriaa, joka oli erotettu intuitiiviseen ja rationaaliseen (Losski 1914, 6–7). Losskin teokset olivat kattavasti edustettuina Asafjevin henkilökohtaisessa kirjajuhllyssä ainakin vuosina 1918–1921 (Tetrad s katalogami). Kirjassaan *Simfonitšeskije etjudy* Asafjev käyttää suoraa lainausta Losskin teoksesta *Mir kak organitšeskoje tseloje* (1915, Asafjev 1970, 23).

Lähteet

Arkistot

Gosudarstvennyi Tsentralnyi Muzei Muzykalnoi

Kultury imeni M. I. Glinki (GTsMIMK imeni M. I. Glinki)

Statja o Japonskoj muzyke na nemetskom i anglijs-

- kom jazyke, 1927 g. Autografi, f. 171, d. 60, no. 6428, l. 3.
- Zametki o Hindemite na nemetskom, frantsuzskom i ruskom jazyke, 1930 g. Autografi, f. 171, d. 75, no. 7652, l. 6.
- Rossijski Gosudarstvennyi Arhiv Literatury i Iskusstvo (RGALI)
- B. V. Asafjev, V. V. Gippius i P. P. Suvtšinski. Prospekt izdanija žurnala *Muzykalnaja Mysl*. 28.4.1917. Autografi, f. 2658, op. 1, d. 220, l. 5.
- Perepiska Asafjeva. f. 2658, op. 1–2, d. esim. IV.
- Tetrad s katalogami knjig i not svoji biblioteki na ruskom, italianskom, nemetskom i frantsuzskom jazyke, 1918–1921 g. Autografi, f. 2658, op. 1, d. 440, l. 93.
- Putevoditel po kontsertam. Slovar naiboleje neobhodimyh muzykalnyh terminov i ponjatii. (1922). Mašinopis s vstavkami i pometkami avtora. Autografi, f. 2658, op. 2 (1890–1958), d. 21, l. 220.
- Bloknot s zapiskami vvedenija v issledovanije o muzykalnoi forme, tem dlja korrespondentsii iz Berlina, vypiskami iz frantsuzskih i nemetskih knjig po istorii muzyki i dr., 1928 g. Autografi, f. 2658, op. 1, d. 444, l. 76.
- Kirjallisuus**
- ANSSSR (1951) = Akademija Nauk SSSR, *Pamjati Akademika Borisa Vladimiroviča Asafjeva: Sbornik statei o naučno-kritičeskom nasledii*. Red. Dmitri Kabalevski. Moskva: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR.
- Asafjev, Boris (1947), *Muzykalnaja forma kak protsess. 2: Intonatsija*. Moskva: Muzgiz.
- Asafjev, Boris (1948), Za novuju muzykalnuju estetiku, za socialističeski realizm! – *Sovetskaja muzyka* 2, Moskva: Muzgiz, 12–27.
- Asafjev, Boris (1950), *Glinka*. Moskva: Muzgiz.
- Asafjev, Boris (1952–1957), *Izbrannye trudy 1–5*. Moskva: AN SSSR.
- Asafjev, Boris (1966), *Russkaja živopis. Mysli i dumy*. Leningrad: Iskusstvo.
- Asafjev, Boris (1970), *Simfonitšeskie etjudy*. Leningrad: Muzyka.
- Asafjev, Boris (1971), *Muzykalnaja forma kak protsess*. Vol. 1. Izd. 2-e, Leningrad: Muzyka.
- Asafjev, Boris (1974), O Sebe. – *Vospominanija ob B. V. Asafjeve*. Red. Andrei N. Krjukov. Leningrad: Muzyka, 317–508.
- Asafjev, Boris (1977), *Kniga o Stravinskom*. Leningrad: Muzyka.
- Asafjev, Boris (1978), *Putevoditel po kontsertam: Slovar naiboleje neobhodimyh muzykalnyh terminov i ponjatii*. Red. T. M. Livanova, A. N. Dimitriev. Izd. 2-e. Moskva: Sovetskii kompozitor.
- Asafjev, Boris (1979), *Russkaja muzyka XIX i natsčala XX veka*. Leningrad: Muzyka.
- Asafjev, Boris (1982), *A Book about Stravinsky*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Asafjev, Boris (1987), *O narodnoi muzyke*. Red. I. Zemtovki, A. Kunanbajeva. Leningrad: Muzyka.
- Bobykina, Irina (red.) (2000), *Dmitri Šostakovič v pismah i dokumentah*. Moskva: Antikva.
- Campbell, Stuart (ed.) (2003), *Russians on Russian music, 1880–1917: An Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Craft, Robert (1982), Forewords. – *A Book about Stravinsky*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, vii–xvi.
- Dobrenko, Evgeni (2001), *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of the Soviet Literary Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Edmunds, Neil (ed.) (2004), *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin. The Baton and Sickle*. London and New York: Routledge Curzon, Taylor & Francis.
- Edmunds, Neil (2004), The Ambiguous Origins of Socialist Realism and Musical Life in the Soviet Union. – *Socialist Realism and Music*. Eds. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek. Praha: KLP, 115–130.
- Etkind, Mark (1966), Predislovije. – *Russkaja živopis. Mysli i dumy*. Leningrad: Iskusstvo, 3–22.
- Fairclough, Pauline (2002), The ‘Perestrojka’ of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935. – *Music & Letters* 83, 2, 259–273.
- Fay, Laurel (2000), *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Frolova-Walker, Marina (1998), National in Form, Socialist in Content. Musical Nation-Building in the Soviet Republics. – *Journal of the American Musicological Society* 51, 2, 331–371.
- Fukač, Jiří (2004), Socialist Realism in Music. An Artificial System of Ideological and Aesthetic Norms. – *Socialist Realism and Music*. Eds. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek. Praha: KLP, 16–21.
- Glebov, Igor [Boris Asafjev] & Suvtšinski, Pjotr (red.) (1917–1918), *Melos: Knigi o muzyke 1–2*. Sankt-Peterburg.
- Glebov, Igor [Boris Asafjev] (1918), Puti v buduščee. – *Melos: Knigi o muzyke 2*. Red. Igor Glebov, Pjotr Suvtšinski. Sankt-Peterburg, 50–96.
- Glebov, Igor [Boris Asafjev] (1919), *Putevoditel po kontsertam: Slovar naiboleje neobhodimyh muzykalnyh terminov i ponjatii*. 1. Peterburg: Muz. Otdel H.K.P., Totblat.
- Glebov, Igor [Boris Asafjev] (1920), Naš dolg. –

- Prošloje Russkoi Muzyki: I.* Petrograd: Ognj, 7–14.
- Glebov, Igor [Boris Asafjev] (1926), O polifonitšeskom iskusstve, ob organnoi kulture i o muzykalnoi sovremennosti. – *Polifonija i organ v sovremennosti*. Leningrad: Gosinstitut istorii i iskusstv.
- Glebov, Igor [Boris Asafjev] (1927), *Novaja Muzyka* 2, 4.
- Gutkin, Irina (1999), *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890–1934*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Žirtomirski, Dmitri (1940), Igor Glebov kak publitsist. – *Sovetskaja Muzyka* 12, 5–14.
- Haas, David (1992), Boris Asaf'ev and Soviet Symphonic Theory. – *The Musical Quarterly* 76, 3, 410–432.
- Haas, David (1998), *Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932*. New York: Peter Lang Publishing.
- Hakobian, Levon (1998), *Music of the Soviet Age 1917–1987*. Stockholm: Melos Music Literature.
- Harrison, Charles & Wood, Paul (1998), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford UK: Blackwell.
- Kabalevski, Dmitri (1951), Boris Asafjev – Igor Glebov. – *Pamjati Akademika Borisa Vladimiroviča Asafjeva: Sbornik statej o nautšno-kritičeskom nasledii*. Red. Dmitri Kabalevski. Moskva: AN SSSR, 9–34.
- Krjukov, Andrei (red.) (1974), *Vospominanija ob B. V. Asafjeve*. Leningrad: Muzyka.
- Krjukov, Andrei (red.) (1981), *Materialy k biografii B. Asafjeva*. Leningrad: Muzyka.
- Krusanov, Andrei (2003), *Russki Avangard 1907–1932. Istoritšeski obzor. 2: 1: Futuritšeskaja Revolusija 1917–1921*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Kurkela, Vesa (1985), Suuntana sosialistinen sulo-sointu: Katsaus Neuvostoliiton musiikkifolklorismin vaiheisiin. – *Kansanmusiikki* 4, 5–7.
- Kurt, Ernst (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Meloditšeskaja polifonija Baha*. Red. i predislavije B. V. Asafjev. Moskva: Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatelstvo.
- Lipps, Theodor (1903), *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Leopold Voss.
- Lipps, Theodor (1907), *Rukovodstvo k psihologii*. Sankt-Peterburg: O. N. Popova.
- Losski, Nikolai (1914), *Intuitivnaja filosofija Bergsona*. Moskva: Russkaja Petšatnja.
- Lunatšarski, Anatoli (1971), *V Mire Muzyki: Stati i retši*. Moskva: Kompozitor.
- ME 2 (1974) = *Muzykalnaja Entsiklopedija* 1–6 (1973, 1974, 1976, 1978, 1982), Moskva: Sovetskaja Entsiklopedija.
- Nesteva, I. (red.) (1975), *Zarubežnaja Muzyka XX veka*. Moskva: Muzyka.
- NM (1927) = *Novaja Muzyka*. 1, 2, 4 (1927). Leningrad.
- Norris, Christopher (ed.) (1982), *Shostakovich: The Man and His Music*. London: Lawrence and Wishart.
- Olkhovski, Andrei (1955), *Music under the Soviets. The Agony of an Art*. London: Routledge & Kegan.
- Orlova, Elena & Krjukov, A. (1984), *Akademik Boris Vladimirovič Asafjev: Monografija*. Leningrad: Sovetskii Kompozitor.
- Orlova, Elena (1970), Predislavije. – *Simfonitšeskije etjudy*. Leningrad: Muzyka, 3–14.
- Orlova, Elena (1982), Nautšnaja problematika rannih rabot Asafjeva v svete zadatš sovremenogo muzykoznanija. – *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke*. Red. M. E. Tarakanova. Moskva: Sovetskii Kompozitor, 205–231.
- PM (1932) = K voprosy o škole Štšerbatševa. Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatelstvo, RAPM. 34–36. – *Proletarski Muzykant* 1 (29)(1932).
- Protopopova, Vlatšeslav (red.) (1947), *Pamjati Sergeja Ivanoviča Tanejeva 1856–1946*. Moskva: Muzgiz.
- Schwarz, Boris (1983), *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1975*. London: Barrie & Jenkins.
- Stasov, Vladimir (1962), *Pismo k rodnym*. 3. Moskva.
- Stasov, Vladimir (1968), *Selected Essays on Music*. New York: Fredrick A. Praeger.
- Stasov, Vladimir (1974–1980), *Stati o muzyke*. 1–5. Moskva.
- Tarasti, Eero (2006), *Muotokuvia. Tulkintoja, muistelmia, tarinoita*. Imatra: Imatran Kansanvälinen Semiotiikka-instituutti, Suomen Semiotiikan Seura.
- Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Tull, James (1979), *B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.
- Viljanen, Elina (2005), *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto. <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/pg/viljanen/>.