

# Neuvostomusiikin kehitys periferiassa

N e i l E d m u n d s

Muilla kuin venäjän kielellä kirjoitetut tutkimukset neuvostomusiikista ovat poikkeuksetta keskittyneet Venäjän kulttuurikeskuksiin Moskovaan ja Leningradiin. Viime aikoina on kuitenkin ollut nähtävissä yrityksiä valottaa neuvostomusiikin monikansallista luonnetta. Muulla kuin venäjän kielellä on ilmestynyt kirjoja ja artikkeleita musiikkielämästä Azerbaidžanissa, Armeniassa, Neuvosto-Karjalassa, Uzbekistanissa, Kazakstanissa ja Ukrainassa.<sup>1</sup> Ne osoittavat kuinka musiikkielämän tutkimus Neuvostoliiton kansallisissa tasavalloissa voi liittyä mitä erilaisimpiin aiheisiin kuten nationalismiin, imperialismiin, orientalismiin, kulttuurikolonialismiin sekä keskus-periferia -suhteisiin. Siitä huolimatta, ne henkilöt, jotka työskentelivät tai olivat kotoisin näistä tasavalloista, tunnetaan varsin heikosti, Aram Hatšaturianin lukuun ottamatta. Heidän musiikkiaan tuntevat Lännessä vain harvat tutkijat. On vaikeaa muodostaa kokonaiskuva musiikin kehityksestä useissa tasavalloissa, sillä edellä mainitut artikkelit tai kirjat ovat maantieteellisesti varsin rajoittuneita. Ne käsittelevät joko jotain tiettyä sosialistista neuvostotasavaltaa tai, kuten Neuvosto-Karjalan tapauksessa, autonomista sosialistista neuvostotasavaltaa. Tämän artikkelin tarkoituksena on luoda yleiskuva ja tutustuttaa lukija eräisiin säveltäjiin, jotka työskentelivät eräissä tasavalloissa ja muokkasivat niiden musiikkielämää.

Käsittelen läntistä taidemusiikkia (toisin sanoen klassista musiikkia), joka oli täysin vierasta useiden tasavaltojen alkuperäisväestölle. Näin lyhyessä artikkelissa on luonnollisesti mahdollista tehdä oikeutta Neuvostoliiton kansalliselle monimuotoisuudelle ja tarkastella kaikkia tasavaltoja ja niissä eläneitä säveltäjiä. Sen sijaan tarkastelen tietyyttyppisten tasavaltojen säveltäjiä. Ensimmäisen tyyppin muodostavat liittotasavallat, joissa musiikkielämä oli kehittynyt jo lokakuun vallankumouksen aikana: Ukraina, Taka-Kaukasian tasavallat (Georgia, Armenia ja Azerbaidžan). Toisen tyyppin muodostavat liittotasavallat, joiden musiikkielämä kaipasi Moskovon viranomaisten mielestä hie-man ”veljesapua” Neuvostoliiton slaavilaisissa tasavalloissa syntyneiltä säveltäjiltä, jotta niiden musiikki olisi kehittynyt toivottuun suuntaan. Tällaisia liittotasavaltoja olivat mm. Uzbekistan ja Turkmenistan. Kolmannen tyyppin muodostavat autonomiset sosialistiset neuvostotasavallat, jotka olivat Venäjän sosialistisen federatiivisen neuvostotasavallan lähinaapureita: Tuvan ASNT, Marin ASNT, Pohjois-Ossetian ASNT ja Mordvan ASNT. Lopussa teen yhteenvedon Neuvostoliiton kansallisten tasavaltojen musiikin asemasta neuvostomusiikin kontekstissa ja tuon esille tasavaltojen musiikin merkityksen neuvostomusiikin tutkimuksessa.

## Kansallisten kulttuurien nousu

Venäläiset säveltäjät ja muusikot olivat olleet jo ennen lokakuun vallankumousta kiinnostuneita Venäjän keisarikunnan eräiden kaukaisempien alueiden alkuperäisasukkaiden musiikista. Tämä

vaikutti osaltaan siihen, että vallankumouksen jälkeen valistusasiain kansankomissariaatin (Narkompros) musiikkiosaston yhteyteen perustettiin etnografinen jaosto. (Edmunds 2000, 53–65.) Se järjesti konsertteja, joissa esitettiin mm. venäläisiä kansanlauluja ja -sävelmiä sekä alkuperäiskansojen musiikkia seuduilta, jotka oli tarkoitus tiiviimmin liittää suunnitteilla olevaan Neuvostoliittoon. Etnografinen jaosto tuki lisäksi näiden alueiden musiikin ja niiden kansanmusiikkisoihtien tutkimusta. Se järjesti tutkimusmatkoja, joiden tarkoituksena oli ”kerätä [ja] tutkia kansanmusiikkia, perustaa keskuksia kansanmusiikin edistämiseksi, järjestää yleisöluentoja, seminaareja ja konsertteja”. (Emt., 61–62.) Etnografisen osaston työ oli poliittisesti hyvin herkkäluontoista, sillä Neuvostoliiton eri hallinnollisten alueiden rajoja ei ollut vielä tarkasti määritelty. Monet niistä alueista, joista Neuvostoliitto muodostui vuonna 1945, olivat itsenäistyneet Venäjän sisällissodan kuohunnassa ja ne olivat solmineet diplomaattisuhteet ulkovaltojen kanssa. Moskovan intressissä oli saada ne takaisin mukaan joukkoon vuonna 1922, jolloin Neuvostoliitto perustettiin. Siitä syystä taide-elämän kehittäminen eri tasavalloissa oli Moskovan tärkeimpiä tavoitteita. Se oli osa kulttuurisementtiä, jonka tuli sitoa uusi kansakunta yhteen.

Tästä syystä *laissez-faire* -politiikka, jota Venäjän sosialistisen federatiivisen neuvostotasavallan kulttuurikeskuksissa harjoitettiin 1920-luvulla, ei koskenut liittotasavaltoja ja autonomisia neuvostotasavaltoja.<sup>2</sup> Sen sijaan niissä toteutettiin politiikkaa, jonka tarkoituksena oli Stalinin mukaan luoda ”muodoltaan kansallisia ja sisällöltään sosialistisia kulttuureja ... jotka lopulta sulautuisivat yhteen” (Stalin 1936, 121–122). Stalinin tahto ja sitä seurannut kansallisten kulttuurien nousun materiaallinen tukeminen johtivat erään neuvostokirjailijan mukaan ”rajattomiin mahdollisuuksiin tutkia, opiskella, kerätä, luokitella ja säveltää” (Moisenko 1949, 29). Sen vuoksi vielä vuonna 1943 voitiin puolustella, että ”Nyky-Venäjän musiikin luonteenomaisin tuote on mielenkiinto Neuvostoliiton ei-venäläisten

kansojen musiikkia kohtaan” (Abraham 1943, 11–12). Neuvostovallan vähemmän innokkaat puolustajat pitivät kuitenkin Moskovan proaktiivista politiikkaa periferiaa kohtaan venäläisen kulttuuri-imperialismin neuvostoversiona.

## Ukraina

Riippumatta siitä oliko Moskovan harjoittamassa politiikassa kyseessä venäläinen kulttuuri-imperialismi vai ”rajattomien mahdollisuuksien” luominen, eräiden tasavaltojen musiikki tarvitsi vähemmän kehittämistä kuin toisten. Esimerkiksi Ukrainassa eräät merkittävät kulttuuri-instituutiot oli kaikki perustettu maan itsenäisyyden kolmen ensimmäisen vuoden aikana lokakuun vallankumouksen jälkeen: Dumka, Zorja ja Ruh-kuorot, Ukrainan kiertokuoro, Ukrainan tasavallan kuoro, Ukrainan sinfoniaorkesteri, Ukrainan musiikki- ja draamateatteri sekä Lysenkon musiikki- ja draamainstituutti. Neuvostovallan vakiintuminen 1920 ja sen välittömät jälkivaikeudet osoittautuivat kuitenkin kyseenalaiseksi hyväksi maan musiikillisen kehityksen kannalta. Monet johtavista ukrainalaisista säveltäjistä, kuten Fjodor Akimenko ja Aleksandr Košits, joutuivat muuttamaan maasta, ja pahempaa oli tulossa. Vuoteen 1923 mennessä kolme muuta säveltäjää oli kuollut: Kiril Stetsenko, Jakov Stepovyj ja Nikolai Leontovitš. Koska kuitenkin useimmat ukrainalaiset kommunistit uskoivat paikalliseen autonomiaan, Ukrainan kulttuurielämä sai paljon suuremman vapauden 1920-luvulla kuin tsaarihallinnon aikana. Harkovassa 1925 perustetun Ukrainan valtiollisen ooppera- ja balettiteatterin esittämät kaikki oopperat laulettiin ukrainan kielellä. Vuonna 1922 Kiovassa perustettu Leontovitšin yleis-ukrainalainen musiikkiyhdistys tuki ukrainalaista musiikkia ja muusikkoja. Sen paikallisyhdistykset perustettiin myöhemmin seitsemään kaupunkiin. Yhdistys järjesti konsertteja, perusti *Muzyka*-lehden (1923), julkaisi Nikolai Grintšenkon laatiman ensimmäisen ukrainalaisen musiikin historiateoksen sekä Kliment Kvitkan kokoelman 743 kansansävelmästä. Yhdistyksen toisessa

kongressissa vuonna 1928 yhdistys päätettiin muuttaa ja nimetä uudelleen yleis-ukrainalaiseksi vallankumouksellisten muusikkojen yhdistykseksi (VUTORM). Silloin se oli tosin enää vain yksi monista Ukrainassa toimivista muusikkoyhdistyksistä. Muita vastaavia olivat mm. Venäjän proletaarimuusikkojen liiton Ukrainan osasto (APMU), Ukrainan vallankumouksellisten säveltäjien liitto (ARKU) sekä nykymusiikin liiton Ukrainan osasto.

Ukrainalaisten säveltäjien sukupolvi aloitti uransa 1920- ja 1930-lukujen aikana. Heidän joukkoonsa kuuluivat mm. Filip Kozitsky (1893–1960), Viktor Kosenko (1896–1938), Boris Ljatošinski (1894–1968), Lev Revutski (1889–1977), Vasili Zolotarev (1873–1964), Olež Tšiško (1895–1976), Aleksandr Davidenko (1899–1934), Viktor Belyi (1904–1983), Zara Levina (1906–1976), Boris Šehter (1900–1961) sekä Andrei Štogarenko (1902–1992). Monet ukrainalaiset säveltäjät olivat hyvin tuotteliaita ja vaikuttivat merkittävästi neuvostomusiikin kehitykseen. Esimerkiksi Zolotarev sävelsi yhden ensimmäisistä oopperoista, joka perustui vallankumousteemaan, *Dekabristy* (1924) sekä yhden ensimmäisistä uzbekkiteemaisista oopperoista *Ak-Gul* (1932–42). Hän sävelsi lukuisia muitakin laajoja teoksia kuten kahdeksan sinfoniaa ja baletin *Knjaz-ozero* (1949). Ljatošinskin koottu tuotanto muodostaa 24 osaa, mukaan lukien viisi sinfoniaa, joista ensimmäisen hän sävelsi Ukrainan lyhyen itsenäisyyden aikana vuonna 1918. Hän sävelsi myös oopperan *Zolotoi obrušt* (1929), viisi jousikvartettoa sekä lukuisan määrän näyttämö- ja elokuvamusiikkia. Revutskin koottu tuotanto kattaa 11 osaa ja sisältää kaksi sinfoniaa, kaksi pianokonserttoa sekä kantaatin *Hustina* (1924). Šehter puolestaan sävelsi neljä oopperaa (mukaan lukien Davidenkon kanssa vuonna 1935 sävelletty *1905 god*), viisi sinfoniaa, kolme kantaattia, pianokonserton sekä merkittävän määrän lyhyempiä orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksia.

Useat ukrainalaissäveltäjät kirjoittivat myös suuren määrän propagandalauluja, joita sävellettiin paljon lokakuun vallankumouksen jälkeen.

Tässä suhteessa tulee erityisesti mainita Aleksandr Davidenko. Hän perusti maanmiestensä Viktor Belyin, Zara Levinan ja Boris Šehterin kanssa Prokoll-kollektiivin, joka sävelsi *Put Oktjabrja* -teoksen. Hän oli myös yksi ensimmäisistä, joka käytti nimitystä joukkolaulu (*massovaja pesnja*) – teoksestaan *Konnitsa Budjonmogo* (1925). Joukkolaulu on musiikinlaji, josta eräs kirjoittaja on todennut, että ”se kaikui aamusta myöhään yöhön ... täyttäen ilman kommunistipropagandalla”. Toisen tutkijan mukaan taas lähes kaikki laulumusiikki voitiin katsoa joukkolauluksi lukuun ottamatta kansanlauluja ja liedejä. (Olkhovsky 1975, 158; Smith 1984, 10; Edmunds 2000, 235.)<sup>3</sup> Davidenko oli julisuuden henkilö ja hänellä, monien sukupolvensa ukrainalaisten säveltäjien tapaan, oli tärkeitä hallinnollisia toimia. Kozitskista esimerkiksi tuli ylimmän musiikkikomitean (VMK) johtaja. Ukrainan Narkompros perusti kyseisen komitean vuonna 1924 organisoimaan tasavallan musiikkitoimintoja. Ljatošinskista tuli nykymusiikin yhdistyksen Ukrainan osaston pääjohtaja vuonna 1920 minkä lisäksi hän toimi Ukrainan säveltäjäliiton johdossa vuosien 1939–41 välisenä aikana. Štogarenko puolestaan valittiin ainoana ei-venäläisenä vaikutusvaltaisen Neuvostoliiton säveltäjäliiton järjestelytoimikuntaan (*orgkomitet*) huhtikuussa 1948, kun taas Viktor Belyi oli mukana perustamassa *Muzykalnaja žizn* -lehteä vuonna 1957 ja toimi sen ensimmäinen päätoimittaja. Kyseinen lehti oli ensimmäinen, jonka sallittiin haastaa *Sovetskaja muzyka* -lehden 24 vuotta kestänyt hegemonia-asema.

## Georgia

Ukrainan tavoin myös Taka-Kaukasian tasavalloissa – Georgiassa, Armeniassa ja Azerbaidžanissa – vallitsi kukoistava musiikkielämä lokakuun vallankumouksen aikoihin. Georgian johtavat säveltäjät noihin aikoihin olivat Meliton Balantšivadze (1862–1937), Zahari Paliašvili (1871–1933) ja Dmitri Arakišvili (1873–1953). Meliton Balantšivadze, säveltäjä Andrei Balantšivadzen ja koreografi George

Balantšivadzen isä, oli tunnettu kansanlaulujen keräilijä ja sovittaja. Hän oli perustanut Kutaisi-musiikkikoulun vuonna 1918. Hänen kaksi kunnianhimoisinta teostaan – ooppera *Tamara kovarnaja* (1888, muunneltu 1926 ja 1937, jolloin nimi muutettiin *Daredžan kovarnajaksi*) sekä kantaatti *Slava ZAGESi* (1927) – heijastivat hänen kiinnostustaan georgialaiseen kansanmusiikkiin.<sup>4</sup> Samaa voidaan sanoa myös Paliašvilin ja Arakišivilin musiikista. Ljudmila Poljakovan mukaan Paliašvilia pidetään oikeutetusti tasavaltansa ammatillisen musiikin isänä (Poljakova, 102). Korkean arvostuksen puolesta puhuu myös se, että Tbilisin oopperatalo on nimetty hänen mukaansa. Paliašvilin musiikissa yhdistyvät georgialaiset kansasävelmät ja vahva läntisen (t.s. venäläisen) sävellystekniikan ymmärrys tavalla, jota voikin odottaa Sergei Tanejevin oppilaalta. Hänen tunnetuimpia teoksiaan ovat oopperat *Absehom i Eteri* (1909–1918), *Daisi* (1923) sekä *Latavra* (1927). Niiden lisäksi hänen tuotantoonsa kuuluu lukuisia muita laajoja sävellyksiä kuten *Sazejmo kantata* (1927), joka valmistui lokakuun vallankumouksen kymmenneksi vuosipäiväksi.

Paliašvilin georgialaisten kansansävelmien ja läntisen sävellystekniikan fuusio edustivat Moskovan hallinnon idealistista kuvaa Neuvostoliitosta. Ne olivat musiikillisia manifesteja Stalinin näkemyksestä, että kulttuureilla tuli olla kansallinen muoto ja sosialistinen sisältö. Siitä syystä ei ollut varmaankaan sattuma, että *Daisi* oli eräs Stalinin lempiteoksista, mistä syystä sitä esitettiin säännöllisesti. Kuitenkin juuri Dmitri Arakišivilin, Paliašvilin läheisen aikalaissäveltäjän, katsotaan säveltäneen ensimmäisen selvästi georgialaisen teoksen, joka oli teknisesti ja esityksellisesti täysin hyväksyttävä: *Tkmuleba Šota Rustaveli* (1914, muunneltu 1919) (Krebs 1970 120). Kyseinen teos on hyvä esimerkki siitä miten Arakišivili toisena georgialaisena säveltäjänä käytti alkuperäisiä georgialaisia kansansävelmiä musiikissaan. Sen ei tosin pitäisi olla yllätys, sillä Arakišivili sai kultamitalin väitöskirjastaan *Georgialainen kansanmusiikkitaide* Moskovan yliopistossa vuonna 1917. Hän oli kerännyt yli

500 kansanlaulua ja sävelmää tutkimusmatkoilla eri puolilla Georgiaa vuosien 1901 ja 1908 välisenä aikana. Lokakuun vallankumouksen jälkeen hän jatkoi säveltämistä samoilla linjoilla. Hänen tuotantoonsa kuuluu kolme sinfoniaa, koominen ooppera *Tshovreba Siharulia* (1936), sinfoninen kuvaelma *Gimn novogo vostoka* (1933) sekä suuri joukko pienimuotoista vokaali- ja soitinmusiikkia.

## Armenia

Armeniassa kokonainen säveltäjäkoulukunta oli kasvanut 1800-luvulla Tigran Tšuhadžianin (1837–1898) jalanjäljissä. Häntä seurasivat Sogomon Sogomonjan (1869–1935), Aleksandr Spendiarjan (1871–1928) ja Armen Tigranjan (1879–1950). Sogomonjania (paremmin tunnettu nimellä Komitas) voidaan oikeutetusti kutsua Armenian kansanmusiikkitutkimuksen perustajaksi. Hän olikin enemmän kansanlaulujen ja sävelmien kerääjä kuin säveltäjä. Kuitenkin ennen mielisairautensa puhkeamista ja emigroitumista Pariisiin vuonna 1919 hän ehti säveltää noin kaksitoista teososaa. Useita hänen teemojaan käyttivät teoksissaan myöhemmin muut armenialaiset säveltäjät kuten Sergei Šatirjan (s. 1907) ja Grigori Egiazarjan (s. 1908). Spendiarjan opiskeli Rimski-Korsakovin johdolla ja Komitaksen tapaan hän oli innokas kansanmusiikin kerääjä. Hänen mestariteoksenaan pidetään oopperaa *Almast*, jonka sävellystyön hän aloitti vuonna 1918, mutta jonka Maximillian Steinberg viimeisteli kaksi vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen vuonna 1930. *Almastissa* Spendiarjan käytti tavanomaisia orkesterisoitintimia imitoimaan kansanmusiikkisoitintia ja hyödynsi perinteisiä armenialaisia ja persialaisia melodioita. On sanottu, että se oli ”armenialaisen klassisen musiikin täydellisin mallikappale, johon neuvosto-oopperamusiiikin säveltäjien tuli pyrkiä, koska sille oli ominaista täydellinen tasapaino näyttämötoiminnan ja musiikin välillä” (Moisenko 1949, 216, 220). Ensiksi mainittu toteamus tekee vääryyttä ensinnäkin Spendiarjanille itselleen, koska se väheksyy suurta

määrää hänen aikaisempia teoksiaan. Totcamus tekee vääryyttä lisäksi Tigranjanin tuotannolle. Tigranjan muistetaan parhaiten oopperastaan *Anuš* (1908), joka Andy Necessianin mukaan pohjautui kokonaan armenialaisille kansansävelmille. (Necessian 2004, 150.) Kirjoittaessaan kolmatta oopperaansa *David-bek* (1950), Tigranian käytti kuitenkin paljon kansansävelmiä myös muista Neuvostoliiton osista erityisesti Venäjältä ja Georgiasta. Näin ollen sitä voidaan hyvällä syyllä pitää aitona neuvostotaiteena (t.s. monikansallisena taideteoksena).

## Azerbaidžan

Uzeir Gadžibekov (1885–1948) hallitsi yksin Azerbaidžanin musiikkilämää lokakuun vallankumouksen aikoihin. Stanley Krebsin mukaan Gadžibekovia voidaan pitää aidosti maansa musiikin alkuunpanijana: ”Hän sävelsi ensimmäisen azerbaidžanilaisen oopperan, perusti tasavallan ensimmäisen musiikkikoulun ... ja aloitti maansa kansanperinteen tutkimuksen” (Krebs 1970, 123).<sup>5</sup> Krebsin viittaama ooppera on *Leili i medžnun* (1908), joka oli ensimmäinen yritys säveltää ns. *mugam*-ooppera. *Leili i medžnun*-oopperassa soolosoittimien improvisoimaa *mugamia* (modaaliset rakenteet, joille perinteinen azerimusiikki perustuu) säestää luutunkaltainen *tar*-soitin, ja sen välissä on tavanomaisia (t.s. läntisiä) orkesteri- ja kuorojuoksutuksia. Vaikka kyseisessä oopperassa yhdistettiin itää ja länttä toivotulla tavalla, oli siinä aivan liikaa itää, jotta se olisi tyydyttänyt neuvostohallintoa. Neuvostovalta piti selvästi enemmän yksinkertaisesta muotokielestä, jota Gadžibekov käytti oopperassaan *Ker-ogli* (1938). Sitä on oikeutetusti pidetty Gadžibekovin mestariteoksena ja säveltäjä sai siitä Leninin palkinnon vuonna 1938 ja Stalinin palkinnon vuonna 1941. (O’Brien 2004, 219).<sup>6</sup> *Ker-ogli*ssa Gadžibekov liitti oikeat azerisoittimet tehokkaammin sinfoniaorkesterin osaksi kuin *Leili i medžnunissa* ja jäljitteli Spendiarjania siinä miten perinteisillä orkesterisoittimilla voitiin imitoida kansanmusiikkisoittimia.

Edellä mainittujen teosten ohella Gadžibekov

sävelsi kuusi muuta oopperaa, pianotrioin *Ašugsaiaghi* (1931) sekä musiikin useisiin komedioihin. Suosituimmasta komediasta *Aršin Mal Alan* (1913) tehtiin Stalinin määräyksestä elokuva vuonna 1944. Huolimatta Gadžibekovin väsymättömästä työstä säveltäjänä, opettajana, kansanlaulujen kerääjänä ja hallintomiehenä Azerbaidžanin musiikkikulttuuria ei pidetty tarpeeksi edistyneenä, jotta se olisi kyennyt kehittymään ilman ”veljesapua”. Veljesapu saapui Azerbaidžaniin Reihold Glieren (1875–1956) muodossa. Gliere oli yksi ensimmäisistä useista läntisen klassisen koulutuksen saaneista säveltäjistä ja muusikoista, jotka lähetettiin Neuvostoliiton syrjäisille alueille auttamaan paikallista musiikkikulttuuria kehittymään Moskovan haluamaan suuntaan. Tavallisesti he tulivat Venäjältä ja Ukrainasta. Näille musiikkilähettiläille, tai paremminkin kättilöille kun kyseessä oli alikehittynyt seutu, määrättiin laaja vastuualue. He tutkivat alueensa alkuperäisväestön musiikkia, sävelsivät musiikkia tutkimustensa perusteella, auttoivat kuorojen, orkestereiden ja musiikkikoulujen perustamisessa sekä auttoivat musiikkikouluista valmistuneita tai yleensä ketä tahansa, joka osoitti säveltämisen lahjoja, kunhan tämä oli paikallinen asukas.

Glieren toiminnan ensimmäinen hedelmä Azerbaidžanissa oli ooppera *Šah-Senem*, jonka ensiesitys oli Bakussa vuonna 1926. Sen juoni kertoo köyhästä kansanlaulajasta Keribistä, joka lopulta nai kauniin Šah-Senemin huolimatta tämän isän kiivaista yrityksistä pilata nuorten suhde. Glieren säveltämä ooppera perustui eri *mugameille* ja Gadžibekovin mukaan se toi sinfonismin azerimusiikkiin ja loi azerimusiikin pohjalta moninaisia muotoja. Gadžibekovin mukaan Gliere loi maan oopperamusiikille vahvan kulmakiven. (Krebs 1970, 73.)<sup>7</sup> Gadžibekovin *Ker-oglin* tapaan Gliere piti tärkeänä jäljitellä alkuperäisiä azerisoittimia *Šah-Senemissä*. Hän kuitenkin myönsi, että paikoitellen hän oli luullut persialaissävelmiä azerisävelmiksi ja oli lopulta käyttänyt molempia teoksessaan (Moisenko 1949, 92–93).<sup>8</sup> Tämä osoittautui ongelmalliseksi, sillä Iranissa oli siihen aikaan vallassa neuvosto-

vastainen hallitus ja sen johdosta Glieren täytyi poistaa persialaiset ainekset partituurista ennen *Šah-Senemin* ensiesitystä Moskovassa 1934. Azerbaidžanin jälkeen Gliere lähti kehittämään musiikkielämää Tadžikistanissa, Uzbekistanissa ja Burjaatti-Mongolien autonomisessa sosialistisessa neuvostotasavallassa. Glieren merkittävimmät sävellykset, jotka syntyivät tadžikki ja burjaatti-mongolien musiikin tutkimisen pohjalta, olivat musiikkinäytelmä *Gjulsara* (1936) ja *Sankarillinen Burjaatti-Mongolien ASNT:n marssi* (1936). Gliere jäljitteli peittelemättä *nagaraa* (perinteistä uzbekkirumpua) alkusoitossaan *Ferganskii prazdnik* (1940), mikä osaltaan selittää miksi hän sai sekä Uzbekistanin että Azerbaidžanin kansantaiteilijan arvon.

## Uzbekistan

Työkennellessään Uzbekistanissa Gliere sai avukseen Sergei Vasilenkon (1872–1956). Vasilenko oli selvä valinta lähetettäväksi Uzbekistaniin, sillä hän oli jo ennen vallankumousta osoittanut kiinnostusta itämaiseen musiikkiin orkesterisarjoillaan *Safo* (1909) ja *Ekzotišeskaja sjuita* (1915–16). Hän oli kiinnostunut myös Keski-Aasian kansojen musiikista ja käytti hyväkseen saatavilla olevaa valtion rahoitusta tutkiakseen uzbekkimusiikkia 1930-luvulla. Vasilenkon perehtyminen uzbekkimusiikkiin on selvästi kuultavissa hänen kahdesta tuon ajan pääteoksestaan: kantaatti-sinfoniasta *Oktjabr* (1937) sekä oopperasta *Buran* (1939). Ensin mainitun hän sävelsi vallankumouksen 30-vuotisjuhlan kunniaksi ja se sisälsi perinteisten uzbekkisävelmien lisäksi kansanmusiikin aineksia Venäjältä, Georgiasta ja Ukrainasta. Se oli sen vuoksi erityisen sopiva teos juhlistamaan vallankumousta, jonka seurauksena syntyi monikansallinen valtio. *Buran* syntyi tarpeesta esittää ”paikallinen” teos Uzbekistanin kansallisteatterin näyttämöllä, jonka Vasilenko oli perustanut yhdessä armenialaisen säveltäjän Aram Hatšaturianin (1903–1978) kanssa vuonna 1937. Vasilenko sävelsi *Buranin* yhteistyössä Muhtar Ashrafin (1912–1975) kanssa, joka

oli ensimmäinen merkittävä uzbekkisäveltäjä ja Vasilenkon oppilas. Hänet valittiin vuonna 1947 Taškentin konservatorion johtaja. Rena Moisenkon mukaan *Buranin* musiikki rakentuu vapaasti käytettyjen uzbekkikansanmusiikin intonaatioiden varaan, jotka ainakin uzbekki-kulijoiden korvissa antoivat tutulle melodialle epätavallisen sävyn (Moisenko 1949, 239). Vasilenko ja Ashraf käyttivät *Buranin* orkestroinnissa perinteisiä uzbekkisoittimia kuten *nai*, *karnai*, *dutar* ja *doira* korostaakseen oopperan etnistä alkuperää. Oopperan suosion seurauksena molemmille säveltäjille myönnettiin Uzbekistanin kansantaiteilijan arvonimi.

## Kazakstan

Kazakstanissa Vasilenkon ja Ashrafin vastinparina toimivat rostovilaissyntyinen Jevgeni Brusilovski (1905–1981) ja Ahmet Žubanov (1906–1968), joka oli syntyisin Kosuaktamin kasakkikaupungista. Brusilovski lähetettiin Alma-Ataan vuonna 1933 suorittamaan tieteellisiä tutkimuksia kansanmusiikin saralla ja opettamaan paikallisessa draama- ja musiikkiopistossa. Omien ja Aleksandr Zatajevitišin jo tekemien tutkimusten pohjalta Brusilovski pystyi pian säveltämään kaksi oopperaa, jotka pohjautuivat kasakkien kansansävelmiin: *Kyz Jibek* (1934) ja *Žalbyr* (1935). Michael Rouland on todennut, että: ”Vaikka tietyissä musiikillisen nuotituksen muunnelmissa ja ilmauksissa oli viitteitä eurooppalaisesta tyylistä, *Kyz Jibek* ja *Žalbyr* eivät ole täysin venäläisiä” (Rouland 2004, 196).<sup>9</sup> Brusilovski käytti molemmissa teoksissa kiertelevän kasakki-kansanlaulajan (*Akyn*) sävelmiä musiikin perustana. Niitä käytettiin mahdollisimman yksinkertaisesti *Kyz Jibekissä* ja ne esitettiin usein ilman orkesterin säestystä, koska säveltäjä pelkäsi, etteivät kansallisen musiikki- ja draamateatterin kokemattomat soittajat Alma-Atassa olleet riittävän taitavia esittämään harmonisesti kompleksia musiikkia. *Žalbyr* oli musiikillisesti hienostuneempi kuin *Kyz Jibek* ja toisin kuin edeltäjänsä se perustui aikalaisteemalle – kasakkikapinaan vuonna

1916. Sitä ylistettiin sekä Kazakstanissa että Moskovassa ja se toi Brusilovskille Kazakstanin kansantaiteilijan arvonimen. (Moisenko 1949, 59–62.) Toisin kun Brusilovski Žubanov omisti enemmän aikaa johtamiselle, sovittamiselle ja hallinnolle kuin säveltämiselle. Hänen merkittävien teoksensa oli ooppera *Abai* (1944), jonka hän sävelsi yhdessä tataarisäveltäjä Latif Hamidin (1906–1983) kanssa. Hän oli myös yksi ensimmäisistä kasakeista, joka opiskeli Leningradin konservatoriossa valmistuen 1932. Seuraavana vuonna hänestä tuli kasakkien musiikki- ja näytelmäopiston johtaja. Lisäksi hän perusti valtiollisen kasakkiorkesterin, kansansoitinyhtyeen, joka Michael Roulandin mukaan ”loi kansalliselle musiikkikulttuurille uuden tilan kehittyä ainutlaatuisesti kasakkikontekstissa” (Rouland 2004, 189).<sup>10</sup>

## Turkmenistan

Sekä Brusilovski että Žubanov olivat tärkeässä osassa kun Moskovassa vietettiin ensimmäistä kasakkikirjallisuuden ja taiteen dekadia toukokuussa 1936. Dekadit olivat kymmenpäiväisiä juhlia, joiden tarkoituksena oli osoittaa kuinka eri alueiden kulttuurielämä oli alkanut kukoistaa neuvostovaltan valtaantumisen jälkeen.<sup>11</sup> Turkmenistan oli ainoa liittotasavalta, jonka kulttuurielämän ei katsottu olevan tarpeeksi ”kehittynyt” juhlittavaksi dekadissa. Musiikin suhteen tämä oli varsin hämmästyttävää, sillä turkmeenisävelmiä oli kerätty ensimmäisen kerran jo 1800-luvun alussa ja säveltäjä Aleksandr Aljabev (1787–1851) oli nuotintanut niistä useita asuessaan Stavropolin seudulla Etelä-Venäjällä vuonna 1832. Turkmeenimusiikki herätti kuitenkin vähemmän kiinnostusta ja sitä tutkittiin vähemmän kuin uzbekkimusiikki, koska Taškentissa asui suuri venäläisyhteisö. Ensimmäinen turkmenialaisen kansanmusiikin kokoelma julkaistiinkin vasta vuonna 1928. Se koostui 115 sävelmästä, jotka Viktor Uspenski ja Viktor Beljajev olivat keränneet. *Proletarskii muzykant* -aikakauslehti julisti vuonna 1930 kilpailun parhaasta teoksesta, joka pohjautuisi

kyseisen kokoelman sävelmille. Kilpailuun osallistui useita säveltäjiä, mm. Sergei Vasilenko, Mihail Ippolitov-Ivanov (1859–1935), Gregori Lobatšev (1888–1953) ja Adrijan Šapošnikov (1887–1967). Kilpailun merkittävin teos oli kuitenkin oli Boris Šehterin sinfoninen sarja *Turkmenija* (1932). Sitä esitettiin laajasti Neuvostoliitossa ja myös ulkomailla järjestetyissä konserteissa, joiden tarkoitus oli esitellä uuden-aikaisen neuvostomusiikin saavutuksia.<sup>12</sup>

Edellä mainittuun kilpailuun osallistuneista säveltäjistä Šehter ja Šapošnikov muodostivat samanlaisen parivaljakon Turkmeniassa kuin Gliere ja Vasilenko Azerbaidžanissa ja Uzbekistanissa. Šehter sävelsi oopperan *Zohre i Tahir* yhdessä Ašir Kulijevin (s. 1918) kanssa vuonna 1942, kun taas Šapošnikov sävelsi oopperan *Jusup i Ahmed* yhdessä Veli Muhatovin (s. 1916) kanssa vuonna 1941. Ennen pitkää mainitut turkmeenisäveltäjät kykenivät myös itsenäiseen luomistyöhön, mistä osoituksena voidaan mainita Muhatovin kantaatti *Pobeda* (1944) ja sinfoninen runoelma *Moja rodina* (1951) sekä Kulijevin pianosonaatti (1946). Tämä oli Moskovan hallinnon lopullinen tavoite eri liittotasavalloissa. Se tahtoi luoda kansallisista säveltäjistä, kirjailijoista ja taiteilijoista muodostuvan joukon luomaan taideteoksia, joissa yhdistyivät paikalliset ja eurooppalaiset (toisin sanoen venäläiset) vaikutteet. Tavallisesti eurooppalaiset vaikutteet nähtiin tärkeimmiksi. Tämä tavoite saavutettiin varmasti Turkmenistanissa, sillä Kulijevin ja Muhatovin jalanjäljillä syntyi 1960-luvulla kokonainen paikallisten säveltäjien sukupolvi, joka oli etevä eri musiikkinlajeissa. Uuden polven säveltäjistä voidaan mainita Tšari Nurimov (s. 1941), Aman Agadžikov (s. 1937), Nuri Halmamedov (1940–1983) sekä Redžep Allajarov (s. 1936).

## Mari

Samana politiikkaa, jota käytettiin liittotasavalloissa, sovellettiin yleisesti myös autonomisissa tasavalloissa. Esimerkiksi Marinkin autonomisessa sosialistisessa neuvostotasavallassa pyrittiin johdetusti luomaan taidemusiikin säveltäjiä ja

yleensä kehittämään seudun musiikkielämää miltei heti sen jälkeen kun Marin autonominen alue oli perustettu ja virallisesti liitetty Venäjän sosialistiseen federatiiviseen neuvostotasavaltaan 4.11.1920.<sup>13</sup> Liikkeellepanevana voimana tässä kehitysprosessissa toimi säveltäjä ja kansanlaulujen kerääjä Ivan Palantai (1886–1926). Sisällissodan aikana Palantai alkoi kirjoittaa sävellyksiä, jotka pohjautuivat keräämilleen marilaisille kansansävelmille. Sen lisäksi hän perusti kuoron esittämään niitä Joškar-Olassa sekä perusti musiikkiluokkia, joista sittemmin muodostui Palantain musiikkikoulu. Vuonna 1940 perustettiin Neuvostoliiton säveltäjäliiton Marin osasto valvomaan tasavallan musiikkiasioita. Sen kaksi vanhinta jäsentä olivat Moskovan konservatorion kasvatteja: Nifont Siduškin (1898–1975) ja Aleksei Iskandarov (s. 1906). Siduškin saavutti mainetta kolmiosaisella sarjallaan johtamattomalle kuorolle *Urožajnjaja* (1958) sekä pienimuotoisella teoksellaan lastenkuorolle *Rodina* (1968). Iskandarov tunnetaan parhaiten 12 laulun sarjastaan naiskuorolle *Pesen na lugovostotšno-marijskom jazyke* (1943) sekä monista sovittamistaan marilauluista.<sup>14</sup>

Kuzma Smirnov (1917–1963) ja Jakov Ešpai (1890–1963) olivat ensimmäisiä marisäveltäjiä, jotka erikoistuiivat soitinmusiikin säveltämiseen. Ensin mainittu sävelsi kaksi sinfoniaa (1946 ja 1948), sinfonisen runoelman *V starinu* (1941), *Fantazija na gornomarijskije temy* (1948) sekä koko joukon kamarimusiikkia. Viimeksi mainittu puolestaan sävelsi kolme sarjaa sinfoniaorkesterille (1949, 1951 ja 1955) sekä ensimmäisenä marisäveltäjänä instrumentaalisen taidemusiikkikappaleen: sarjan puupuhallinkvartetille (1940). Kesti kuitenkin vuoteen 1963 ennen kuin marisäveltäjä ryhtyi säveltämään oopperaa. Tuolloin Erik Sapajev aloitti *Akpatyr*-oopperan, joka ei tosin valmistunut ennen tekijänsä kuolemaa. Ensimmäinen marilainen baletti sen sijaan oli Anatoli Luppovin *Lesnaja legenda* (1971). (Makarova 1998, 325.) Luultavasti kaikkein kuuluisin säveltäjä, ainakin kaikkein palkituin, oli kuitenkin Jakov Ešpain poika Andrei (s. 1925). Hänet nimitettiin säveltäjäliiton

sihteeriksi vuonna 1960 ja valittiin venäläisten luomistyöntekijöiden yhdistyksen pääjohtajaksi Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen. Hänelle myönnettiin Lenin-palkinto vuonna 1986 ja hänestä tuli Neuvostoliiton kansantaiteilija vuonna 1981 suuren sävellysmääränsä ansiosta. Hänen tuotantoonsa kuuluu kolme sinfoniaa (1959, 1961–62, 1965–66), huilukonsertto (1992), kontrabassokonsertto (1994–1995), kaksi viulukonserttoa (1956 ja 1972) sekä kaksi piano-konserttoa (1954–55, n.d.). Kuten isänsä myös Andrei Ešpain musiikki kumpuaa marilaisista kansansävelmistä, joita käytetään herkästi kuten huilukonsertossa (1992) tai paljon avoimemmin kuten eräissä orkesterikappaleissa.

## Mordva, Ossetia ja Tuva

Mordvan autonomisessa sosialistisessa neuvostotasavallassa pyrkimykset kehittää musiikkia kansanmusiikkiesityksiä pidemmälle alkoivat 1930-luvulla. Tasavallan pääkaupungissa Saranskissa aloitti vuonna 1932 toimintansa musiikkikoulu, joka tuotti sukupolven mordvalaisia muusikoita. Lisäksi pian sen jälkeen perustettiin Mordvan valtiollinen laulu- ja tanssiryhtye, jonka tarkoitus oli esittää seudun kansanmusiikkia ympäri Neuvostoliittoa. Neuvostoliiton säveltäjäliiton Mordvan osasto perustettiin vuonna 1955 koordinoimaan tasavallan musiikkielämää. Siihen mennessä oli jo syntynyt lukuisia merkittäviä paikallisten säveltäjien teoksia. Niihin kuuluivat Leonti Kirjukovin musiikinäytelmä *Litova* (1943, muunneltu 1959) ja ooppera *Nesmejan i Lamzur* (1944) sekä Leonid Voinovin konsertto balalaikalle ja kansansoitinorkesterille (1945), Mordvalainen marssi ja rapsodia kansansoitinorkesterille (1953), konsertto balalaikalle ja sinfoniaorkesterille (1951) ja alkusoitto *1917 god* (1965).<sup>15</sup>

Aivan kuten Marissa ja Mordvassa myös Pohjois-Ossetiassa säveltäjät ja kansatieteilijät alkoivat systemaattisesti kerätä kansanmusiikkia valtion tuella 1920-luvulla.<sup>16</sup> Monet neuvostosäveltäjät myös seurasivat Mihail Ippolitov-Ivanovin ja Sergei Tanajevin 1800-luvun lopussa



antamaa esimerkkiä ja käyttivät osseettien kansanmusiikkia omissa sävellyksissään. Mjaskovskin sinfonia No 23 (1941) on luultavasti kuuluisin esimerkki siitä. Muina esimerkkeinä voidaan mainita Vladimir Sorokinin (s. 1914) operetti *Neposlušnaja dotš* (1963) sekä A.K. Sokolov-Kaminin kantaatti *Pojot narod*. Pohjois-Ossetian kansasoitinorkesteri perustettiin 1932 ja Pohjois-Ossetian laulu- ja tanssiyhtye 1938 esittämään kansanmusiikkia. Niiden lisäksi vuonna 1944 perustettiin Pohjois-Ossetian sinfoniaorkesteri. Nämä instituutiot rohkaisivat paikallisia säveltäjiä säveltämään paikallista taidemusiikkia ensimmäistä kertaa. Siihen asti he olivat säveltäneet ainoastaan kansanmusiikkia tai tehneet kuorosovituksia. Ensimmäisen osseettisinfonian sävelsi Tatarhan Kokoiti (s. 1921) vuonna 1949 ja sitä seurasivat Dudar Hahanovin kahdeksan sinfoniaa (1960–1984). Hahanov (s. 1921) sävelsi myös baletit *Atsamaz i Agunda* (1962) ja *Hetag* (1963). Johtavia osseetti-oopperasäveltäjiä olivat sen sijaan Ilja Gabarajev (s. 1926) ja Hristofor Pilev (s. 1923). Gabarev sävelsi oopperat *Azau* (1968) ja *Ollana* (1972), kun taas Pilev sävelsi oopperan *Kosta Hetagurov* (1960) sekä operetit *Vesennjaja pesnja*, *Tri druga* ja *Ženih sbežal*.<sup>17</sup>

Tuvan autonomisessa sosialistisessa neuvostotasavallassa musiikkielämän kehitys poikkesi edellä esitetyistä tapauksista. Siellä politiikka musiikkielämän kehittämiseksi eurooppalaisen linjan mukaan ei toteutunut heti vallankumousta seuranneina vuosikymmeninä. Säveltäjäliiton Tuvan osasto perustettiin vasta vuonna 1978, seitsemäntoista vuotta sen jälkeen kun entinen Tuvan autonominen alue oli saavuttanut autonomisen neuvostotasavallan statuksen. Tuvalaisten kansansävelmien pohjalta sävellettiin musiikkia ensi kerran 1940-luvulla Aleksei Aksenovin (1909–1962) ja Rostislav Mironovitšin toimesta. Tuvalainen kirjailija ja muusikko Viktor Kok-Ool oli myös säveltänyt useita propagandalauluja kuten *Anijaktar*, mutta ensimmäinen missään määrin merkittävä tuvalainen säveltäjä oli Aleksei Tširgal-Ool (s. 1924). Hän valmistui Kazanin konservatorioista

vuonna 1957 ja hänen laajoihin orkesteriteoksiinsa kuuluvat sinfoniset runoelmat *Šestdesjat bogatyrei* (1957), *Poema radosti* (1967) ja *Moja Tuva* (1971); kantaatti *Ottšizna* (1974), oratorio *Voinskaja slava* (1975) ja viulukonsertto (1976). Hän sävelsi myös jousikvartetton, sarjan pianolle, näyttämömusiikkia ja suuren määrän lauluja. Muita merkittäviä tuvalaisia säveltäjiä olivat Leningradin konservatorion kasvatti Rostislav Kendenbil ja Ksureš-Ool Damba. Kendenbilin lukuisiin teoksiin sisältyvät ensimmäinen tuvalainen ooppera *Tšetšen i Belekmaa* (1970), sekä sinfoniset sarjat *Kolhoznaja sjuita* ja *Rastsvetai, moi kraj rodnoi*. Damban huomattavimpia teoksia olivat sinfoninen runoelma *Moja Tuva* (1972), konsertto neljälle patarummulle ja orkesterille (1974), sarja sinfoniaorkesterille (1976) sekä huilukonsertto (1978).<sup>18</sup>

Neuvostomusiikin kehityksessä suuri merkitys oli siis sillä, että viranomaiset pyrkivät kehittämään Neuvostoliiton eri tasavaltojen musiikkikulttuuria. Jo tämän lyhyen esityksen perusteella voidaan tehdä se johtopäätös, että kyseinen pyrkimys johti siihen, että tasavaltojen alkuperäismusiikkia alettiin tutkia ahkerasti, perustettiin lukuisia ammatti- ja harrastelija-kuoroja, orkestereita ja kansanmusiikkiyhtyeitä. Samalla luotiin musiikkikouluja ja konservatorioita, joissa kasvatettiin paikallisia kykyjä. Musiikkikouluissa ja konservatorioissa opettaneet Moskovan lähettämät opettajat pitivät yllämainittua toimintaa tarpeellisena ”veljesapuna”, jotta tasavallat olisivat voineet kehittää musiikkielämänsä neuvostovallan haluamaan suuntaan. Kyseiset opettajat olivat tavallisesti Neuvostoliiton slaavilaisista tasavalloista. He ja heidän oppilaansa (toisinaan yhdessä) sävelsivät musiikkia, joka oli kuin Neuvostoliiton mikrokosmos siinä suhteessa, että siinä yhdistyi itä ja länsi – itäiset kansansävelmät sekä läntinen sävellystekniikka ja genret. Tämä musiikki oli tavallisesti (muttei aina) sävelletty romantiikan tonaalisella muotokielellä vastauksena viralliseen kritiikkiin 1930-luvun puolivälin teoksia kohtaan. Säveltäjille tehtiin selväksi, että heidän ei tullut kopioida länsieurooppalaisten ja ame-

rikkalaisten avant-garde säveltäjien suosimaa tekniikkaa.<sup>19</sup> Vuoden 1934 jälkeen puolue ryhtyi pakottamaan yhdenmukaisuutta ja vaati, että kaikkien taiteiden oli noudatettava sosialistisen realismin periaatetta.<sup>20</sup> Koska kansanmusiikki, jota käytettiin sävellystyön pohjana, kuitenkin poikkesi toisistaan eri alueilla, säilytti neuvostomusiikki sen monimuotoisuuden, joka sille oli ollut luonteenomaista 1920-luvulla. Tätä

monimuotoisuutta Venäjän kulttuurikeskuksiin fokusoitunut tai poliittisten ennakkoluulojen rajoittama tutkimus ei usein huomaa. Sitä ei kuitenkaan voi eikä saa jättää huomiotta jos haluamme paremmin ymmärtää neuvostomusiikkia.

*Englannin kielestä suomentanut  
Mikko Ylikangas*

## Viitteet

- 1 Esim. Frolova-Walker 1998; Nercessian 2004; O'Brien 2004; Rouland 2004; Soroker 1995; Suutari 2004; Tomoff 2004; Yekelchik 2000.
- 2 Neuvostovallalla oli 1920-luvulla monia tärkeämpiä kysymyksiä selvittävänä kuin musiikki ja taide. Siitä syystä se otti käyttöön *laissez-faire*-politiikan taidekysymysten alalla. Lähes kaikenlainen taiteellinen tuotanto sallittiin kunhan se ei ollut luonteeltaan neuvostovastaista. Tämän politiikan seurauksena musiikkielämä oli monimuotoista ja kyseisellä vuosikymmenellä syntyi lukuisia musiikkiryhmiä. Kts. Schwarz 1983, 41–87; Fitzpatrick 1974, 267–287; Kemp-Welch 1978, 449–465.
- 3 Näin laajat määritelmät eivät ota huomioon sitä, että Davidenkon joukkolaulujen rakenne poikkesi muista laulutyypeistä. Edmunds 2000, 235.
- 4 ZAGES = Zemo-avtšalskaja gidroelektrostantsija imeni Lenina.
- 5 Krebs viittasi luonnollisesti sävellettyyn taidemusiikkiin, sillä tasavallassa oli vahva kansanmusiikin perinne.
- 6 *Ker-ogli* kuului myös Stalinin suosikkiteoksiin, mikä suojeli Gadžibekovia Azerbaidžanin musiikkiviranomaisia vastaan aikana, jolloin lukuisia tasavallan säveltäjiä syytettiin Moskovan lehdistössä cristäytymisestä ja uudistusten kuten läntisen nuottikirjoituksen vastustamisesta. Brooke 2002, 405.
- 7 Epäilemättä Gadžibekovia tosin närästi se, ettei häntä pidetty tarpeeksi pätevänä kehittämään tasavallan musiikkia ilman Glieren apua.
- 8 Esimerkiksi viuluilla jäljiteltiin *kemantšaa* kun taas alttoviulujen ja huilujen yhteissoinnilla jäljiteltiin *taraa*.
- 9 Eräiden tällaisten ”kansallisten” oopperoiden ja 1800-luvun venäläisten säveltäjien vertailusta enemmän kts. Frolova-Walker 2004, 349–351.
- 10 Enemmän Kazakstanin musiikkielämän kehityksestä: Jeržakovitš 1977 ja Gontšarova 1972.
- 11 Dekadeita viettivät Ukraina (maaliskuussa 1936), Kazakstan (toukokuussa 1936), Georgia (tammikuussa 1937), Uzbekistan (toukokuussa 1937), Azerbaidžan (huhtikuussa 1938), Kirgiisia (touko-kesäkuussa 1939), Armenia (lokakuussa 1939), Valko-Venäjä (kesäkuussa 1940), Burjaatti-Mongolia (lokakuussa 1949) ja Tadžikistan (huhtikuussa 1940).
- 12 Enemmän Keski-Aasian neuvostomusiikin kehityksestä: Vinogradov 1971, 24–32; *ibid.* 1973, 103–122; *ibid.*, 1979, 38–42.
- 13 Marin autonominen alue sai autonomisen sosialistisen neuvostotasavallan statuksen 5.12.1936.
- 14 Enemmän Marin musiikkielämän kehityksestä: Geyst 1957, 207–224; Novoselova 1970, 8–12; Giršman 1970, 259–261.
- 15 Enemmän Mordvan musiikkielämän kehityksestä: Bojarkin 1986.
- 16 Neuvostoliiton perustamisen jälkeen Ossetia jaettiin kahteen osaan hallinnollisista syistä. Etelä-Ossetian autonominen alue liitettiin lopulta osaksi Georgiata kun taas Pohjois-Ossetian ASNT:stä tuli osa VSFNT:aa. Jaolla oli suurta merkitystä, sillä Pohjois-Ossetian ASNT-aseman seurauksena se sai enemmän varoja valtiolta musiikkielämänsä kehittämiseen kuin Etelä-Ossetia.
- 17 Enemmän Pohjois-Ossetian musiikkielämän kehityksestä: Tšurbajeva 1960.
- 18 Enemmän Tuvan musiikkielämän kehityksestä: Osipenko 1985; Sapeltsev 1982, 80–119.
- 19 Sama sanoma toistettiin voimakkaasti Neuvostoliiton säveltäjäliiton ensimmäisessä kongressissa vuonna 1948 ja sen jälkeenkin aina kun viranomaisten mielestä säveltäjät alkoivat liiaksi imitoida ”vaarallisia” läntisiä trendejä. 1930-

luvulla kritiikin kohteiksi joutuivat erityisesti Gavriil Popovin ensimmäinen sinfonia sekä Dmitri Šostakovitšin baletti *Svetlyi ruchej* ja ooppera *Ledi Makbet mtsenskogo uezda*.

20 Sosialistisen realismin toteuttamisesta musiikissa kts. Edmunds 2004, 115–130; Frolova-Walker 2004, 101–124.

## Lähteet

- Abraham, G. (1943), *Eight Soviet Composers*. London: Oxford University Press.
- Bojarkin, N.I. (1986), *Stanovlenije mordovskoi professionalnoi muzyki*. Saransk: Muzgiz.
- Brooke, C. (2002), Soviet Musicians and the Great Terror. – *Europe-Asia Studies*, 54:3.
- Calvocaressi, M.D. (1944), *A Survey of Russian Music*. Harmondsworth: Penguin.
- Edmunds, N. (2004), The Ambiguous Origins of Socialist Realism and Musical Life in the Soviet Union. – *Socialist Realism and Music*. Ed. G. Chew et al. Praha: Koniasch Latin Press.
- Edmunds, N. (2000), *The Soviet Proletarian Music Movement*. Bern/Oxford: Peter Lang.
- Jerzakovitš, B. (1977), Ozarennaja velikim oktjabrjom. – *Sovetskaja muzyka* 12.
- Fitzpatrick, S. (1974), The “Soft” Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1921–1927. – *Slavic Review*, 33:2: 267–287.
- Frolova-Walker, M. (1998), National in Form Socialist in Content: Musical Nation Building in the Soviet Republics. – *Journal of the American Musicological Society*, 51:2, 331–371.
- Frolova-Walker, M. (2004), Stalin and the Art of Boredom. – *Twentieth-Century Music*, 1:1.
- Geist, K.R. (1957), Muzykalnaja kultura Marijskoi ASSR. – *Muzykalnaja kultura avtonomnyh respublik RSFSR*. Moskva: Muzgiz.
- Giršman, J. (1970), Marijskaja ASSR. – *Istorija muzyki narodov SSSR*. Tom 2. Red. J.V. Keldyš. Moskva: Sovetskii kompositor.
- Gontšarova, L. (1972), Zaroždenije kazahskogo muzykalnogo teatra. – *Muzyka i muzykanty bratskyh narodov sovetskogo sojuza*. Ginzberg, S.I. (red.). Leningrad: Musika, 141–153.
- Jerzakovitš, B. (1977), Ozarennaja velikim oktjabrjom. – *Sovetskaja muzyka* 12, 20–26.
- Kemp-Welch, A. (1978), The New Economic Policy in Culture and Its Enemies. – *The Journal of Contemporary History* 4, 449–465.
- Krebs, S.D. (1970), *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*. London: Allen and Unwin.
- Lewin, T.C. (1979), Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition. – *Asian Music*, 12:1, 149–158.
- Makarova, T.S. (1998), Marijskaja muzyka. – *Bolšoi entsiklopedičeskii slovar. Muzyka*. Moskva: Bolšaja Rossijskaja Entsiklopedija.
- Moisenko, R. (1949), *Realist Music. Twenty-Five Soviet Composers*. London: Meridian Books.
- Nercessian, A. (2004), National Identity, Culture Policy and the Soviet Folk Ensemble in Armenia. – *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sicle*. Ed. N. Edmunds. London/New York: RoutledgeCurzon, 148–162.
- Novoselova, L. (1970), 50 let marijskoi muzyki. – *Muzykalnaja žizn* 24.
- O’Brien, M. (2004), Zzeyir Hajibeyov and his Role in the Development of Musical Life in Azerbaijan. – *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sicle*. Ed. N. Edmunds. London/New York: RoutledgeCurzon, 209–227.
- Olkhovskiy, A. (1975), *Music Under the Soviets*. Reprint. Westport: Greenwood.
- Osipenko, G. (1985), *Formirovanije tuvinsoi simfonitšeskoi muzyki (1957–1980)*. Julkaisu-maton väitöskirja, Leningradin konservatorio.
- Polyakova, L. (n.d.), *Soviet Music*. Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Rouland, M. (2004), A Nation on Stage: Music in the 1936 Festival of Kazak Arts. – *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sicle*. Ed. N. Edmunds. London/New York: RoutledgeCurzon, 181–208.
- Sapeltsev, V. (1982), Na puti k sotsialititšeskoi kulture. – *Muzyka sibiri i dalnego vostoka. Sbornik statei*. Red. I. Romaštšuk. Moskva: Sovetskii kompozitor.
- Schwarz, B. (1983), *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, G.S. (1984), *Songs to Seven Strings*. Bloomington: Indiana University Press.
- Soroker, Y. (1995), *Ukrainian Musical Elements in Classical Music*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Stalin, J. (1936), *Marxism and the National and Colonial Question*. London: Lawrence and Wishart.
- Suutari, P. (2004), Going Beyond the Border: National

- Cultural Policy and the Development of Musical Life in Soviet Karelia, 1920–1940. – *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sicle*. Ed. N. Edmunds. London/New York: RoutledgeCurzon, 163–180.
- Tomoff, K. (2004), Uzbek Music's Separate Path: Interpreting "Anti-Cosmopolitanism" in Stalinist Central Asia, 1949–52. – *The Russian Review*, April, 212–240.
- Tšurbajeva, K.G. (1960), *Tvortšestvo kompozitorov Osetii*. Ordžonikidze: Muzgiz.
- Vinogradov, Viktor (1979), Mualimy. – *Sovetskaja muzyka* 4, 38–42.
- Vinogradov, Viktor (1973), Natsionalnoje i internatsionalnoje v muzyke sovjetskogo vostoka. – *Muzykalnii sovremennik* 1. Red. L.V. Dannilevič. Moskva. Sovetskii kompozitor, 103–122.
- Vinogradov, Viktor (1971), U istokov novoj muzyki v respublikah sovjetskogo vostoka. – *Sovetskaja muzyka* 9, 24–32.
- Yekelchik, S. (2000), *Diktat* and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in the Soviet Ukraine, 1936–1945. – *Slavic Review* 59, 597–624.