



DMITRI BORISOVTŠ KAŠALEVSKI - SÄVELTÄJÄ JA
MUSIIKKIKASVATUKSEN UUDISTAJA

Musiikkitieteen
pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopistossa
kevätlukukaudella 1998

Liisa Lampen-Smith

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta
HUMANISTINEN

Laitos
Musiikkitieteen laitos

Tekijä
Liisa Lampen-Smith

Työn nimi
Dmitri Borisovits Kabalevski - säveltäjä ja musiikkikasvatuksen uudistaja

Oppiaine
musiikkitiede

Työn laji
pro gradu

Aika
kevätlukukausi 1998

Sivumäärä
127 s. + liitteet 17 s.

Tiivistelmä - Abstract

Tutkielman päätavoitteena on tehdä tunnetuksi venäläisen säveltäjän ja pedagogin, Dmitri Borisovits Kabalevskin, sävellystuotantoa, hänen Neuvostoliiton peruskouluille suunnittelemaa musiikinopetusohjelmaa sekä hänen saavuttamaansa asemaa musiikkikasvatuksen alueella Venäjällä 1900-luvulla. Tämän katsaustyyppisen tutkielman pääasiallisina lähteinä on käytetty venäjän kielistä kirjallisuutta.

Kabalevskin sävellystuotantoa on käsitelty kolmessa jaksossa, joissa on pyritty tuomaan esille jokaiselle jaksolle tyypillisimmät piirteet. Ensimmäisessä jaksossa käsitellään hänen sävellystuotantoaan ennen toista maailmansotaa, jolloin hän sävelsi esimerkiksi kolme ensimmäistä sinfoniaansa, ensimmäiset näyttämöteoksensa ja elokuvamusiikkia. Toinen jakso sisältää hänen sotavuosina säveltämiään lauluja sekä toisen oopperan että teoksen 24 preludia pianolle. Kolmannessa jaksossa käsitellään Kabalevskin toisen maailmansodan jälkeistä tuotantoa, joka sisältää esimerkiksi konserttoja, kolme oopperaa, operetin, oratorion, romansseja ja neljännen sinfonian. Kabalevskin sävellystuotannon leimaavimmat piirteet ovat kansanlaulujen runsas käyttö sekä yhteiskunnallisesti ajankohtaiset aiheet.

Säveltäjänä Kabalevski vaikutti suuriin kansanjoukkoihin helppotajuisilla, selkeillä ja ajankohtaisilla sävellyksillään. Hänen saavuttamansa asema johtavana ideologina ja säveltäjänä auttoi häntä myöhemmin saavuttamaan merkittävän aseman myös musiikkikasvattajana Neuvostoliitossa.

Kabalevskin Neuvostoliiton peruskoululle suunnitteleman musiikinopetusohjelman syntymiseen liittyviä taustatekijöitä on esitelty tutkielman toisessa puoliskossa. Opetusohjelman ensimmäisen luokan sisältämät aiheet vuosineljänneksittäin on esitelty esimerkinomaisina.

Kansainvälistä kuuluisuutta saavuttaneen "kolmen valaan" -periaatteella toimivan musiikinopetusohjelman ideoita voidaan soveltaa muissakin maissa, jos otetaan huomioon kyseisen maan kulttuuriympäristö ja sen arvot.

Asiasanat

Kabalevski, Venäjä, Neuvostoliitto, nuorvenäläinen koulukunta, ooppera, musiikkikasvatus, prokoll, RAPM, ASM

Säilytyspaikka

Jyväskylän yliopiston Musiikkitieteen laitos

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	1
2	KABALEVSKIN LAPSUUS JA NUORUUS	4
2.1	Lapsuus ja koulu-aika Pietarissa 1904-18	4
2.2	Koulu-aika Moskovassa 1918-25	6
2.3	Opiskelu Moskovan konservatoriossa 1925-30	8
2.4	Työ opintojen ohella Moskovassa	12
3	KABALEVSKIN SÄVELLYSTUOTANTO ENNEN TOISTA MAAILMAN SOTAA	14
3.1	Kabalevski - nuorvenäläisen koulukunnan ideologian jatkaja	14
3.2	Kabalevskin sävellystuotannolle ominaiset piirteet	15
3.3	Kabalevskin sävellystuotanto 1920- ja 1930-luvuilla	16
3.4	Ooppera Kola Brjunon	22
3.5	Kabalevskin elokuva- ja näyttämömusiikki	29
4	KABALEVSKIN SÄVELLYSTUOTANTO VUOSINA 1941-45	34
4.1	Sodan aikana ja rintamalla syntyneet Kabalevskin laulut	34
4.2	Ooppera V ogne	37
4.3	24 preludia pianolle	38
5	KABALEVSKIN SÄVELLYSTUOTANTO TOISEN MAAILMAN SODAN JÄLKEEN	41
5.1	Sodan jälkeisen sävellystuotannon piirteet	41
5.2	Triadi - kolme nuorisokonserttoa	42

5.2.1	Nuorisokonserttojen idea	42
5.2.2	Viulukonsertto	42
5.2.3	Ensimmäinen sellokonsertto	44
5.2.4	Kolmas pianokonsertto	46
5.3	Kabalevskin näyttämöteokset toisen maailmansodan jälkeen	47
5.3.1	Ooppera Semja Tarasa	47
5.3.2	Ooppera Nikita Veršinin	57
5.3.3	Operetti Vesna pojot	59
5.3.4	Ooppera Sestry	60
5.4	10 sonettia	62
5.5	Neljäs sinfonia	64
5.6	Oratorio Rekviem	65
6	KABALEVSKIN UUDISTUKSET NEUVOSTOLIITON PERUSKOULUN MUSIIKINOPETUKSESSA	69
6.1	Peruskoulun uuden musiikinopetusohjelman historialliset ja filosofiset taustat	69
6.2	"Kolme valasta" musiikinopetuksen perustana	75
6.3	Musiikinopetuksen päätehtävä	80
6.4	Uuden musiikinopetusohjelman temaattinen rakenne ja opetusmateriaali	81
6.5	Musiikin eri alueiden opettaminen uudessa musiikinopetusohjelmassa	85
6.5.1	Musiikintuku- ja kirjoitustaidon opettaminen	86
6.5.2	Musiikinteorian alkeitten ja kuuntelun opettaminen	87
6.5.3	Keskustelu ja kollektiiviset vastaukset opetuksessa	91

6.5.4	Improvisoinnin opettaminen	92
6.5.5	Uuden asian opettaminen ja sen muistaminen	93
6.6	Uuden musiikinopetusohjelman asettamat vaatimukset opettajille	95
7	KABALEVSKIN JOHTAMAN TYÖRYHMÄN SUUNNITTELEMAN MUSIIKINOPETUSOHJELMAN TEEMAT PERUSKOULUN ENSIMMÄISELLÄ LUOKALLA	98
7.1	Ensimmäisen luokan ensimmäinen vuosineljännes	98
7.1.1	”Kolme valasta” musiikissa - laulu, tanssi, marssi	98
7.1.2	Marssi	99
7.1.3	Tanssi	100
7.1.4	Laulu	101
7.1.5	”Valaat” tapaavat toisensa	101
7.2	Ensimmäisen luokan toinen vuosineljännes	102
7.2.1	Mistä musiikki kertoo?	102
7.2.2	Mitä musiikki ilmaisee?	103
7.2.3	Miten musiikki ilmentää ihmisluonteen erilaisia piirteitä?	103
7.2.4	Voiko musiikki kuvata jotain?	104
7.3	Ensimmäisen luokan kolmas vuosineljännes	105
7.3.1	Mihin ”kolme valasta” meidät johdattavat?	105
7.3.2	Mihin laulu meidät johdattaa?	106
7.3.3	Tanssi	106
7.3.4	Marssi	108
7.3.5	Satuooppera	108
7.4	Ensimmäisen luokan neljäs vuosineljännes	109
7.4.1	Erityyppiset sävelet ja erilaiset sävellykset	109

7.4.2	Vastakohtat musiikissa	110
7.4.3	Sävellyksien rakenteet	111
7.4.4	Laulullisuus, tanssillisuus ja marssillisuus	112
7.4.5	Sointisävyt	113
8	PÄÄTELMÄT	115
	LÄHTEET; KIRJALLISUUS	118
	MUUN KUIN KIRJALLISEN MATERIAALIN LÄHTEET	120
	HENKILÖHAKEMISTO	121
LIITTEET:	LIITE 1. DMITRI BORISOVITS KABALEVSKIN ANSIOLUETTELO	128
	LIITE 2. ENSIMMÄISEN LUOKAN OPPITUNTIEN MUSIIKKIMATERIAALI	129
	LIITE 3. MUSIIKKITUNTIEN ALKU- JA LOPPU- LAULUT PERUSKOULUN ENSIMMÄISELLÄ LUOKALLA	137
	LIITE 4. UUDEN MUSIIKINOPETUSOHJELMAN TEEMAT NEUVOSTOLIITON PERUSKOULUN 1.-7. LUOKILLE	139
	LIITE 5. KABALEVSKIN JULKAISTUJEN SÄVELLYKSIEN LUETTELO OPUSNUMEROITTAIN	140
	LIITE 6. VENÄJÄN KIELISET HÄÄLAULUN SANAT JA SONETTIEN VENÄJÄN KIELISET VASTINEET	144

1 JOHDANTO

Venäläisistä säveltäjistä on kirjoitettu Suomessa suhteellisen vähän, vaikka olemme tuon Suomeen verrattuna suuren valtion naapurimaa. Tähän lienee on syynä venäjän kielen vähäinen osaaminen Suomessa ja se, että venäjän kieltä taitavat keskittyvät pääasiassa Venäjän kirjallisuuden tutkimiseen.

Tutkimukseni tarkoituksena oli selvittää Venäjällä 1900-luvun toisella puoliskolla musiikkikulttuuriin ja yhteiskunnallisesti vaikuttaneen Dmitri Borisovitš Kabalevskin sävellystuotantoa ja hänen musiikkikasvatusohjelmaansa, ja sitä, miksi hän oli saanut jalansijan johtavana hahmona Venäjän musiikkikasvatuksen alalla.

Säveltäjänä Kabalevski suosi kansanmusiikkia ja laajemmissa teoksissaan ajankohtaisia aiheita. Hänen laaja sävellystuotantonsa voidaan jakaa kolmeen osaan: tuotanto ennen toista maailmansotaa, sodan aikainen ja sodan jälkeinen tuotanto. Kabalevskin teoksista on eniten esitetty hänen oopperoitaan. Lapsille ja nuorille sävelletyt teokset ovat myös merkittävässä asemassa hänen tuotannossaan.

Varsinaisen musiikinopetuksen Kabalevski aloitti yhdessä moskovalaisessa peruskoulussa, minkä tuloksena syntyi uusi musiikinopetusohjelma, joka sitten laajasti otettiin käyttöön Venäjän Sosialistisen Federaatiivisen Neuvostotasavallan alueella. Kabalevski antoi paljon huomiotaan ja voimiaan sekä musiikkivalistukselliselle että kasvatustieteelliselle ja yhteiskunnalliselle toiminnalle 1970-1980-luvuilla. Hän oli monien yhteiskunnallisesti tärkeiden tahojen toimin-

nassa mukana, kuten Neuvostoliiton Korkeimman Neuvoston jäsen, kasvatustieteellisen tiedeakatemian varsinainen jäsen ja monien ulkomaisten musiikkiyhdistysten kunniajäsen¹.

Kabalevskin uuteen musiikkikasvatusohjelmaan johtaneiden taustatekijöiden lisäksi olen esitellyt esimerkkinä ensimmäisen luokan musiikkituntien aiheet ja maininnut vain joidenkin musiikkitunneilla käsiteltävien sävellyksien nimiä. Siksi olen koonnut ensimmäisen luokan oppituntien musiikkimateriaalin liitteeseen 2. Työssäni olen jättänyt mainitsematta varsinaisten oppituntien rakenteesta sen, että oppitunnin alussa ja lopussa soi luokkahuoneessa jokin tietty sävellys oppilaiden tullessa luokkaan ja heidän poistuessa luokasta. Nämä ensimmäiselle luokan laulut olen koonnut liitteeseen 3. Jotta musiikkikasvatusohjelmasta muodostuisi kokonaiskäsitely aihepiirien osalta, on kaikki seitsemälle peruskoululuokalle suunnitellut musiikinopetusohjelman teemat esitetty liitteessä 4.

Musiikkikasvatusohjelmaan liittyvät käsitteet "kolmesta valaasta" olen esittänyt suorina käännöksinä venäjän kielestä. Kabalevski on käyttänyt "valaiden" käsitteitä ja niiden yhdistelmiä kuin aakkosia käytetään musiikin rakenteita muodostettaessa. Tällaisia ovat esimerkiksi laulu-marssi, valssi-marssi ja marssi-tanssi.

Tässä yhteydessä haluan mainita, että tekstissä on venäjänkielisten teoksien translitteroidut nimet Suomen standardisoimisliiton julkaiseman ja suomen kielen lautakunnan 7. lokakuuta 1977 hyväksymän kansallisen translitteroinnin suosituksien mukaisesti. Venäjänkie-

¹ Liitteessä 1 Kabalevskin ansioluettelo.

listen nimien käännökset ovat translitteroitujen nimien jälkeen su-
luissa. Jos käännöksen yhteydessä viitataan johonkin lähteeseen, on
käännös otettu kyseisestä teoksesta, mutta jos viitettä ei ole, on
käännös kirjoittajan.

Venäjän valtion kirjavan historian vaiheiden takia päätin kirjoittaa
työssäni nykyisen Venäjän valtion mukaisesti venäläisistä enkä neu-
vostoliittolaisista, vaikka Kabalevski vaikutti Neuvostoliiton aikana.
Tietyissä yhteyksissä olen kirjoittanut esimerkiksi neuvostoihmistä
ja Neuvostoliiton valtiosta, koska mielestäni asiayhteys sitä vaatii.

Teoksien yhteydessä mainitsemani vuosiluvut ovat niiden sävellys-
vuosia. Sävellysvuoden toteamiseen liittyi sellainen ongelma, että
monissa lähteissä mainitaan vain teoksen ensimmäisen julkisen esi-
tyksen vuosiluku.

Lähteinä olen käyttänyt pääasiassa venäjän kielistä kirjallisuutta.
Sitä on ollut tästä aiheesta paremmin saatavilla, vaikkakin välillä
sattuman varaisesti. Muussa 1970-luvulla ilmestyneessä kirjallisuus-
dessa on ajan tyylistä johtuen voimakasta asenteellisuutta Venäjän
kulttuurielämää kohtaan.

2 KABALEVSKIN LAPSUUS JA NUORUUS

2.1 Lapsuus ja koulu-aika Pietarissa 1904-18

Venäläinen säveltäjä Dmitri Borisovitš Kabalevski syntyi Pietarissa Venäjän ensimmäisen vallankumouksen aattona 30. joulukuuta 1904. Kabalevskin perheeseen kuului virkamiesisän lisäksi äiti ja vuotta vanhempi sisar, Jelena¹. Hänen vanhempansa olivat synnynnäisiä pedagogoja ja kasvattajia, jotka opettivat pojalleen monia asioita, mutta ennen kaikkea he opettivat hänet tekemään työtä ja rakastamaan tekemäänsä työtä².

Isältään, Boris Klavdievitš Kabalevskilta, joka oli matemaatikko koulutukseltaan ja luonteeltaan filosofi, Kabalevski oppi monia syvällisiä mietteitä ja aforismeja. Niitä olivat esimerkiksi seuraavanlaiset mietteet: "Kun sinua kritisoidaan, älä pahoita mieltäsi, sillä mitä viisaampaa kritiikki on, sitä enemmän siitä on hyötyä, kun taas mitä tyhmempää se on, sen helpompi on se sinun kumota." ja "Kunnellesasi gramofonia, älä anna äänilevyn rahinan sekoittua musiikkiin, muuten hyvät asiat elämässä jäävät "elämän rahinalta" huomaamatta..."³.

Boris Kabalevski omisti paljon aikaa lapsilleen ja juurrutti heihin lähtemättömän kiinnostuksen kirjallisuuteen, maantieteeseen, luonnontieteisiin ja tekniikkaan. Hän kävi usein lastensa kanssa Venäläi-

¹ Viktorov 1977, 169.

² Glezer 1969, 4.

³ Glezer 1969, 4.

sessä museossa, jossa hän pystyi taideteoksien avulla opettamaan lapsilleen rakkautta erilaisiin luonnonilmiöihin, kuten elosalamoihin, ukkoseen tai sateeseen. Boris Kabalevski suhtautui musiikkiin rauhallisemmin kuin kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen, vaikkakin hän rakasti venäläisten ja ukrainalaisten laulujen laulamista kitaran säestyksellä¹.



Kuva 1. Mitja² Kabalevski isänsä Boris Kabalevskin ja sisarensa Jelenan kanssa 1912.

Musiikillisen lahjakkuutensa ja rakkauden musiikkiin Dmitri Kabalevski peri äidiltään, Hadežda Aleksandrovnalta. Kabalevskin vanhemmat eivät olleet taideihmisiä, mutta he opettivat lapsiaan ymmärtämään taiteen valtavan merkityksen ihmiskunnalle ja sen kulttuurin kehitykselle³.

¹ Viktorov 1977, 169.

² Diminutiivimuoto nimestä Dmitri.

³ Viktorov 1977, 169.

Kabalevski oli lapsena hyvin herkkä ympäristön tarkkailija ja kuuntelija, ja hän pystyi säilyttämään tämän nuoren ihmisen mielenkiinnon kaikkeen häntä ympäröivään maailmaan. Hän oli armottoman kriittinen itseään kohtaan, ja nuorelle ihmiselle ominaiset epäilyt ja huolestuneisuus jäivät tulevan vaateliaan taiteilijan tunnusomaisiksi piirteiksi¹.

Pianolla improvisointia Kabalevski harrasti erityisen paljon, ja pianonsoiton hän aloitti opettajan johdolla noin seitsemän vuoden iässä. Hänen ensimmäinen pianonsoiton opettajansa kielsi häneltä improvisoinnin ja korvakuulolta soittamisen, koska ne opettajan mielestä veivät pois mielenkiinnon "todellisilta pianotunneilta" ja "turmelivat käsien asennot". Sitkeän tottelemattomuuden takia Kabalevskin pianotunnit keskeytyivät ja hän jatkoi pianonsoiton opintojaan vasta kuuden vuoden tauon jälkeen².

2.2 Koulu-aika Moskovassa 1918-25

Kabalevskit muuttivat vuonna 1918³ Pietarista Moskovaan perheen isän työn takia. Boris Kabalevski työskenteli valtion säästöpankin hallinnossa. Kabalevski aloitti sisarensa, Jelenan, kanssa piano-opinnot Viktor Selivanovin johdolla hänen yksityisessä musiikkikoulussaan ensimmäisinä vallankumouksen jälkeisinä vuosina. Kabalevskilla ei ollut kotona pianoa, joten lapset harjoittelivat koulussa välitunneilla⁴.

¹ Glezer 1969, 4.

² Glezer 1969, 4-5.

³ Yainkop & Gusin 1982, 64.

⁴ Viktorov 1977, 170.

Sävellystä Kabalevskille opetti Selivanovin musiikkikoulussa kuuluisa teoreetikko ja säveltäjä Georgi Katuar. Tuleva säveltäjä, Dmitri Kabalevski, oli niin innostunut luomistyöstä, että hän tartutti innostuksensa musiikkikoulun johtajaan, joka avasi musiikkikouluun sävellysosaston. Tämän uuden osaston ainoana oppilaana oli pitkän ajan yksi ainoa oppilas - Dmitri Borisovitš Kabalevski¹.

Samoihin aikoihin, kun Kabalevski päätti menestyksekkäästi musiikkikoulun ja -opiston kuuden ja puolen vuoden opiskelujen jälkeen, koulu muuttui valtiolliseksi musiikkikouluksi ja myöhemmin Aleksandr Skrjabinille nimetyksi musiikkiopistoksi². Kabalevski itse piti musiikkiopintojensa aloittamista Moskovassa elämänsä toisena musiikillisena "starttinaan"³.

Kabalevksissa ilmeni monipuolinen lahjakkuus hyvin varhain. Hän harrasti piirtämistä, ja musiikkiopintojensa ohella hän opiskeli kuvataiteita koulussa sekä urheili aktiivisesti. Hänen kirjoittamiaan runoja ja kertomuksia julkaistiin lukiolehdessä, jonka julkaisemiseen hän myös osallistui. Teatteri oli Kabalevskin yksi mieluisimmista harrastuksista. Hän näytteli monissa koti- ja lukionäytelmissä. Vaikka monet hänen harrastuksistaan eivät olleet hänen elämänsä keskeisiä, niin ne kehittivät häntä monipuolisesti, auttoivat näkemään maailman moninaisuuden ja myöhemmin ne värjäsivät hänen teoksiaan, kirjoittaa Tretjakova⁴.

¹ Prohova & Skudina 1989, 110.

² Viktorov 1977, 170.

³ Glezer 1969, 5.

⁴ Tretjakova 1987, 106.

Ajalle oli tyyppillistä, että opiskeltiin matemaatikoiksi, lakimiehiksi tai taloustieteilijöksi. Vaikka Kabalevski oli päättänyt opiskella musiikkia, niin hän kuitenkin opiskeli lukio-opintojensa päättymisen jälkeen vuodesta 1922 Engelin yhteiskunnallis-taloustieteellisessä instituutissa kolme vuotta. Tältä ajalta ei ole todistettavia opintosuorituksia¹. Kaiken tämän ohella hänellä jäi aikaa lukea, käydä teattereissa, näyttelyissä ja konserteissa².

Kabalevski muistelee, kuinka jäiset pianonkoskettimet polttivat hänen sormiaan hänen harjoitelleessaan asteikkoja ja pianoetydejä, mutta hän halusi tulla todelliseksi muusikoksi ja korvata vuosien laiminlyöntinsä pianonsoittoa kohtaan³.

Kabalevski kertoo ensimmäisistä Moskovan ajan vuosistaan, että vaikka aika oli vaikeaa, niin se oli myös rikasta ja iloista elämää. Voimia ja innostusta riitti yllin kyllin opiskeluun ja työntekoon, sekä iloisein koulun illanviettoihin, joissa esitettiin musiikkia, tansseja ja harrastajateattereiden näytelmiä⁴.

2.3 Opiskelu Moskovan konservatoriossa 1925-30

Dmitri Borisovitš Kabalevski aloitti opintonsa Moskovan konservatoriossa vuonna 1925 sekä esittävän taiteen tiedekunnassa piano-oppi-laana että suoraan toisella vuosikurssilla sävellystaiteen tiedekunnassa. Kabalevski kirjoittaa eräässä lehtiartikkelissaan, että hänen

¹ Krebs 1970, 234.

² Glezer 1969, 5.

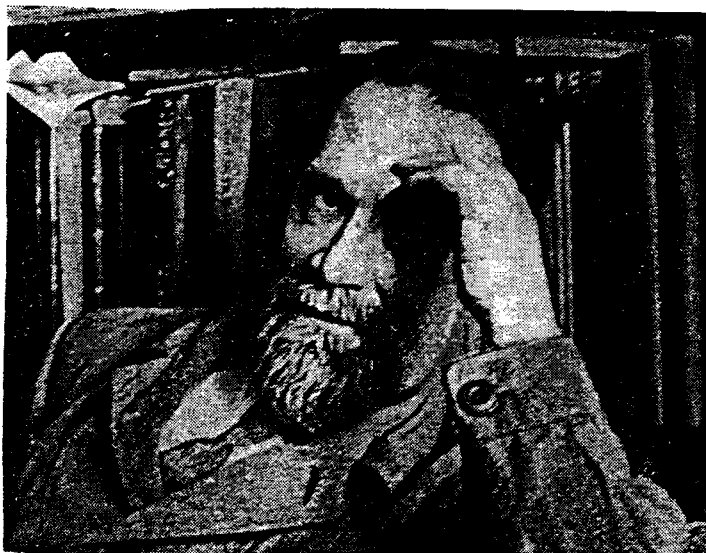
³ Glezer 1969, 5.

⁴ Viktorov 1977, 170.

unelmansa olivat täyttyneet ja nyt vasta alkoivat todelliset vakavat opinnot, sillä tähän astinen oli ollut vain valmistautumista "varsinaiselle matkalle", joka oli täynnä oivaltamista ja etsimistä¹.

Pianonsoittoa Kabalevski opiskeli konservatoriossa Aleksandr Goldenweiserin oppilaana. Soittimena piano oli Kabalevskille hyvin rakas koko hänen elämänsä ajan². Rakkaalle soittimelleen hän sävelsi ensimmäisen sävellyksensäkin, Kolme preludia pianolle (liite 5), vuonna 1925 opiskeluaikanaan konservatoriossa³. Kabalevskin ensimmäinen julkaistu sävellys on Kaksi laulua Aleksandr Blokin runoihin (liite 5) vuodelta 1927⁴.

Sävellystä Kabalevskille opetti konservatoriossa aluksi Georgi Katuar ja Katuarin kuoleman jälkeen merkittävä sinfonisti Nikolai Mjaskovski⁵. Mjaskovski oli Kabalevskille enemmän kuin opettaja; hän oli kuin



Kuva 2. Dmitri Kabalevskin ottama valokuva Nikolai Mjaskovskista.

¹ Glezer 1969, 6.

² Viktorov 1977, 171-172.

³ Glezer 1969, 8.

⁴ Krebs 1970, 235.

⁵ Viktorov 1977, 171.

vaativa ja viisas vanhempi ystävä. Mjaskovskilta Kabalevski oppi rakastamaan kansanlauluja, kunnioittamaan venäläisen ja ulkomaisen klassisen musiikkikulttuurin traditioita, pyrkimyksen jatkuvasti kehittää ammattitaitoaan sekä tyytymättömyyden saavuttamiinsa päämääriin¹.

Opiskeluvuosinaan Kabalevski liittyi Prokollan² aktiiviseksi jäseneksi. Prokolla-nimitystä käyttivät itsestään konservatorion sävellystaideteen tiedekunnan oppilaat, jotka olivat asettaneet tehtäväkseen säveltää helppotajuista ja laajojen kansaryhmien ymmärtämää musiikkia. Prokollan jäsenet auttoivat tehtaiden, kylien ja armeijan joukkojen taideharrastajia, kirjoittaa Glezer³.

Prokollan vuonna 1925 muodostaneet sävellystaideteen opiskelijat ottivat osaa samana vuonna Leninin muistosävellyskilpailuun ja halusivat sen tähden ikuistaa ryhmänsä. Opiskelijoiden muodostama vapaa liitto oli itse asiassa Venäläisen proletarististen muusikoiden yhdistyksen⁴ nuori voima ja Prokollan jäsenet liittyivät siihen muodollisesti vuonna 1929⁵. Venäläinen proletarististen muusikoiden yhdistys oli oppositiossa Neuvostoliiton Nykymusiikkiseuraan⁶, joka pe-

¹ Glezer 1969, 7.

² Nimi Prokoll tulee venäjän kielisten sanojen *proizvodstvennyj kollektiv* (tuotannollinen kollektiivi) ensimmäisistä tavuista. Glezer 1969, 7. Ajalle oli tyypillistä lyhentää nimiä kyseisellä tavalla.

³ Glezer 1969, 7.

⁴ Venäläinen proletarististen muusikoiden yhdistyksestä käytetään venäjän kielistä lyhennystä RAPM. Se hyväksyi varauksetta ainoastaan kansanomaiset laulelmat. Kommunistisen puolueen keskuskomitea lakkautti RAPM:n 1932 ja yhtyi 1925 tehtyyn päätökseen, jonka mukaan puolueen ei tulisi sitoutua minkään tietyn taidemuodon kannattajaksi. Facta 2001 1984, osa 11, 771.

⁵ Krebs 1970, 235.

⁶ Neuvostoliiton Nykymusiikkiseurasta käytetään venäjän kielistä lyhennystä ASM. Sen suosiossa olivat vuosina 1926–30 ennen kaikkea ulkomaiset säveltäjät. Facta 2001 1984, osa 11, 771.

rustettiin vuonna 1923. Kyseisen ajan yksi merkittävimmistä neuvostoliittolaisista modernisteista oli leningradilainen Dmitri Šostakovitš¹.

Prokoll oli saanut leningradilaisvastaisia vivahteita ja Kabalevski arvosteli kirjallisissa arvosteluissaan kovin herkkiä leningradilaisia pyrkimyksiä, kirjoittaa Krebs. Hän jatkaa, että Kabalevski oli näin varhain valmis tarttumaan mahdollisuuteen, ja että hän oli myös Neuvostoliiton Nykymusiikkiseuran jäsen ja kuului myös muihin järjestöihin. Tämä on saanut ymmärrettävistä syistä ymmälleen Kabalevskin elämäkerran kirjoittajat².

Konservatoriossa opiskeluaikanaan Kabalevski sai paljon uusia muusikkoystäviä. Heitä olivat mm. tuleva säveltäjä Vladimir Fere, tuleva pianisti Lev Oborin sekä Dmitri Tsyganov, Vasili ja Sergei Širinski ja Vadim Borisovski, jotka muodostivat konservatorion ja myöhemmin kuuluisana Beethoven kvartetina tunnetun kvartetin³.

Kabalevski ja hänen opiskelutoverinsa viettivät paljon iltoja Kabalevskien vieräanvaraisessa kodissa. Erityisen mielenkiintoisia olivat lauantai-illat, jolloin soitettiin nelikätisesti pianolla, tytöt lauloivat Tšaikovskin ja Rahmaninovin romansseja ja nuoret, tulevat säveltäjät esittivät toisilleen sävellyksiään⁴.

Konservatorion sävellysluokalla Kabalevski päätti opintonsa vuonna 1929 erinomaisin arvosanoin ja pianoluokalla vuonna 1930. Hän sai ni-

¹ Facta 2001, 1984, osa 11, 771.

² Krebs 1970, 235.

³ Viktorov 1977, 171.

⁴ Viktorov 1977, 171.

nimensä Moskovan konservatorion marmoriseen kunniatauluun, Zolotaja doskaan¹, johon saivat nimensä kaikki erinomaisesti opintonsa päättäneet opiskelijat ja olihan Kabalevski esittänyt ja julkaissut muutamia sävellyksiään jo opiskeluaikanaan².

2.4 Työ opintojen ohella Moskovassa

Opiskelu ja asuminen lämmittämättömissä rakennuksissa sekä jatkuva nälässä eläminen, saivat Kabalevskin tekemään ansiotöitä opintojensa ohella koko musiikkiopistossa ja konservatoriossa opiskeluaikansa³. Kabalevski joutui ottaamaan vastaan työn kuin työn, mistä sitä suinkin sai⁴.

Koulunkäynnin ja musiikkiopistossa opiskelun ohella Kabalevski toimi kanslianhoitajana eräässä Moskovan ns. korttelitaloudessa, joihin Moskova oli tuohon aikaan jaettu⁵. Opiskelujen ohella hän ehti saada työkokemusta taloudenhoidosta toimiessaan esimerkiksi talohallinnon sihteerinä ja musiikkiopiston kanslianhoitajana⁶. Joinakin kesinä Kabalevski toimi säestäjänä Natalija Satsin johtamassa Moskovan lastenteatterissa⁷, joka tunnetaan myös Lasten keskusteatterin nimellä⁸.

¹ Vapaasti suomennettuna kultainen seinälaatta.

² Glezer 1969, 7.

³ Viktorov 1977, 170.

⁴ Glezer 1969, 5.

⁵ Viktorov 1977, 170.

⁶ Glezer 1969, 5.

⁷ Viktorov 1977, 171.

⁸ Glezer 1969, 5.

Elokuviissa ei vuosisadan alussa ollut vielä ääntä, vaan elokuvat olivat mykkiä, joita yleensä pianisti säesti. Näille urallaan epäonnistuneille pianisteille tai pianonsoiton opiskelijoille, jotka soittivat pianoa pienissä ravintoloissa, elokuvissa tai tanssiaisissa, oli Venäjällä annettu oma nimi, tapjor¹.

Tapjorien joukkoon mahtui myös lahjakkaita pianisti-improvisaattoreita ja yksi tällaisista oli nuori Dmitri Kabalevski. Hän soitti pianoa opiskeluaikanaan Velikii nemoi² -nimisen elokuvateatterin valkokankaan alla. Säestäessään elokuvia hän sävelsi ja improvisoi pianomusiikkinsa saman aikaisesti elokuvan tapahtumien mukaan, kirjoittaa Viktorov³.

Kabalevski opetti vuosina 1925-26 pianonsoittoa lasten musiikkikoulussa. Hän itse kirjoittaa, että tämä oli hänen ensimmäinen varsinainen kosketuksensa lastenopetustyöhön. Tuona aikana hän sävelsi helppoja, konkreettisempia ihmisluonteita ja erilaisia ilmiöitä kuvailevia pianokappaleita, jotka olivat läheisiä neuvostolapsille⁴.

¹ Suomeksi pianonsoittaja. Tapjor on venäjän puhekielinen nimitys pianonsoittajalle. Kirjakielinen nimitys pianistille on venäjäksi pianist. Ožegov 1990, 787.

² Suomeksi suuri mykkä.

³ Viktorov 1977, 171.

⁴ Tretjakova 1987, 112.

3 KABALEVSKIN SÄVELLYSTUOTANTO ENNEN TOISTA MAAILMANSOTAA

3.1 Kabalevski - nuorvenäläisen koulukunnan ideologian jatkaja

Nuorvenäläisen koulukunnan perustivat 1800-luvun toisella puoliskolla edistysmieliset ja keskeisessä asemassa olleet kansallisromanttiset venäläiset säveltäjät. Tämä balakireviläisenä piirinä tunnettu koulukunta, jota kutsuttiin myös nimellä uusi venäläinen musiikkikoulu, sai lopullisen muotonsa Pietarissa vuonna 1862¹.

Nuorvenäläisen koulukunnan perustajajäseniä olivat Mili Balakirev, Aleksandr Borodin, Modest Musorgski, Nikolai Rimski-Korsakov ja Tsezar Cui. Nimen mogutšaja kutška² antoi piirille vuonna 1867 tunnettu venäläinen kriitikko Vladimir Stasov, käydessään sanomalehtipolemiikkia toisen venäläisen kriitikon Aleksandr Serovin kanssa³. Ryhmän varsinaisen ohjelmajulistuksen, viiden manifestin, laati säveltäjä Cui vuonna 1865⁴.

Kabalevskin sävellykset ovat lähtemätön osa venäläisen ja neuvostoliittolaisen musiikin kehitystä. Säveltäjänä hän jatkoi nuorvenäläisen koulukunnan ja erityisesti Musorgskin jalanjäljillä⁵. Sinfonikkona Kabalevskia pidetään Pjotr Tšaikovskin ja Sergei Rahmaninovin sekä itseään vanhemman aikalaisen että yhden aikansa rakastetuimman sä-

¹ Vainkop & Gusin 1982, 196.

² Vapaasti suomennettuna mahtava pieni ryhmä.

³ Vainkop & Gusin 1982, 196.

⁴ Vainkop & Gusin 1982, 75.

⁵ Glezer 1969, 32.

veltäjän, Sergei Prokofjevin merkittävien traditioiden jatkajana¹. Kuten Prokofjevillä, niin myös Kabalevskin sävellyksenopettajalla ja hyvällä ystävällä Nikolai Mjaskovskilla, oli suuri vaikutus Kabalevskin varhaiseen tuotantoon. Yhdessä kaikki nämä vaikutukset ovat muodostaneet Kabalevskin musiikille ominaisen tyylin, "säveltäjän kirjoitustyylin", joka on helppo kuulla ja erottaa².

3.2 Kabalevskin sävellystuotannolle ominaiset piirteet

Kabalevskin pääteoksien aiheet ovat ihmisten mieliä ikuisesti koskettavat rauha, rakkaus ja pahan voittaminen³. Hänen varhaisimmista teoksistaan voidaan löytää hänen sävellystuotannolleen ominaiset peruspiirteet, kuten musiikin kansallinen luonne, välitön sidonnaisuus musiikin klassikoiden perinteisiin ja suurten neuvostosäveltäjämentareiden tuotantoon. Pyrkimys selkeyteen ja helppotajuuteen, korkea ammattimaisuus, pitäytyminen ajankohtaisissa ja ennen kaikkea sosiaalisesti merkittävässä aiheissa on tyypillistä Kabalevskin tuotannolle⁴.

Kabalevskin teoksista hohtaa säveltäjän ihmeellinen kyky luoda klassisen selkeitä, muodoltaan säännöllisiä melodioita, jotka alistuvat syvällisille mietteille ja tunteille, kirjoittaa Viktor Viktorov. Hän myös toteaa, että Kabalevskin musiikissa on yllätyksellisiä kont-

¹ Viktorov 1977, 173.

² Glezer 1969, 32.

³ Viktorov 1977, 173

⁴ Glezer 1969, 8.

rasteja, dramaattisen selkeitä rytmejä ja vaihtelevia orkesteroinnin värityksiä¹.

Kabalevski ilmentää teoksissaan sankareidensa tunteita ja mielialoja. Heidän kauttaan kuuntelija voi myötäelää ja voittaa elämän väistämättömät vaikeudet ja juhlia elämän pieniä ja suuria voittoja, kirjoittaa Viktorov².

Lilija Tretjakova kirjoittaa, että Kabalevskin ensimmäiselle oopperalle, sekä hänen muulle tuotannolleen, ovat tunnusomaisia henkilökuvausten rehellisyys ja värikkyys, musiikin vieno lyriikka, kansan karkea huumori, melodioiden tasapainoisuus sekä ilmeikkäät resitaatiivit. Tretjakovan mielestä on tärkeää huomata se tosiseikka, että Kabalevski ei vain puhu teoksissaan tämän päivän kieltä, vaan hän puhuu myös tästä päivästä³.

3.3 Kabalevskin sävellystuotanto 1920- ja 1930-luvuilla

Kabalevski aloitti sävellystaiteellisen toimintansa jo opiskeluaikanaan konservatoriossa 1920-luvun keskivaiheilla. Hän sävelsi varhaisimmat sävellyksensä pianolle, Kolme preludia pianolle, mikä oli hyvin luonnollinen valinta, sillä piano oli hänelle läheinen ja tuttu soitin. Pian tämän jälkeen hän sävelsi muutamia kamarimusiikkiminiaattyyrejä, joissa pianolla on johtava osa⁴.

¹ Viktorov 1977, 173.

² Viktorov 1977, 173.

³ Tretjakova 1987, 107-108.

⁴ Glezer 1969, 8.

Kabalevskin sävellyksenopettaja Mjaskovski suuntasi Kabalevskin mielenkiinnon laajempiin teosmuotoihin. Niinpä hän sävelsi vielä ennen opiskelujensa päättymistä konservatoriossa ensimmäisen jousikvartettonsa ja ensimmäisen pianokonserttonsa. Nämä teokset olivat myös nuoren säveltäjän konservatorion diplomityö¹.

Ehkä nuori säveltäjä ei ollut vielä valmis laajempiin teoksiin, sillä Krebs kirjoittaa Kabalevskin ensimmäisestä jousikvartetosta, että siinä on yritetty epä kypsästi yhdistellä syvällisyyttä ja kansanmuusiikkityyliä. Hän jatkaa Kabalevskin ensimmäisestä pianokonsertosta, ettei se ole ikävä uusimpien vaikutteiden puuttumisen takia, vaan kypsyttömyyden takia. Säveltäjän kypsyytensä Kabalevski on myöhemmissä osoittanut konsertoissaan².

Kabalevski esitti orkesterin säestyksellä ensimmäisen pianokonserttonsa neuvostosäveltäjien sinfoniakonsertissa Moskovassa 11. joulukuuta 1931 Bolšoi-teatterissa. Tämä oli hänen ensimmäinen julkinen esiintymisensä ja se oli myös nuoren säveltäjän ensimmäinen vakava taidonnäyte esiintyessään samassa konsertissa sekä opettajansa Mjaskovskin että Vissarion Šebalinin kanssa, joka myös oli Mjaskovskin oppilas³. Orkesteria johti tässä konsertissa Kabalevskin opiskelutoveri Vasili Širinski. Seuraavien vuosien aikana Kabalevski esiintyi eri Neuvostoliiton kaupungeissa esittäen vuonna 1935 säveltämänsä toista pianokonserttoaan, ja useissa omissa säveltäjäkonserteissaan hän säesti laulusolisteja⁴.

¹ Glezer 1969, 8.

² Krebs 1970, 235-236.

³ Glezer 1969, 8.

⁴ Viktorov 1977, 171-172.

Krebs kirjoittaa, että Kabalevskin ensimmäisen pianokonsertton esitys oli Moskovan vastaus leningradilaisen Dmitri Šostakovitšin hyvät arvostelut saaneelle ensimmäisen sinfonian esitykselle New Yorkissa¹ saman vuoden maaliskuussa. Tämä työ oli Šostakovitšin diplomityö. Krebs pohtii, miksi näin heikko Kabalevskin sävellys esitettiin niin myöhään, johon hän vastaa, että se johtui Moskovan konservatoriossa silloin vallinneesta huonotasoisesta opiskelijatilanteesta, eikä konservatoriolla ollut tarjota parempaa oikean poliittisen kannan omaavaa opiskelija-säveltäjää kuin Kabalevski².

Konservatorio-opintojen jälkeinen aika, 1930-luvun alku, oli Kabalevskin sävellystuotannossa tuotteliasta aikaa. Tuona aikana hän oli myös erittäin aktiivisesti mukana maansa musiikkielämässä. Hän sävelsi paljon, työskenteli konservatoriossa, esitti ja julkaisi esitelmiä musiikista. Hän myös vieraili kouluissa ja pioneerileireillä, kuten vuonna 1935, jolloin hän järjesti Artekin pioneerileirillä ensimmäisen kerran musiikillisia keskustelutilaisuuksia³.

Kabalevskin varhaiselle tuotannolle antoivat leimansa hänen kansanmusiikkikokeilujen ja suuren isänmaallisen sodan vuodet⁴. Konservatorion diplomitöiden jälkeen Kabalevski sävelsi vallankumousaiheiset *Poema borbyn* (Taistelurunoelma⁵) vuonna 1930 Aleksandr Žarovin sanoihin ja vuonna 1932 ensimmäisen sinfoniansa⁶.

¹ Tämä oli Šostakovitšin sinfonian kolmas Amerikan esitys. Krebs 1970, 236.

² Krebs 1970, 236.

³ Prohorova & Skudina 1989, 110.

⁴ Toista maailmansotaa kutsuttiin Neuvostoliitossa nimellä "suuri isänmaallinen sota".

⁵ Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

⁶ Glezer 1969, 8, 32.

Poema borby sinfoniaorkesterille ja kuorolle ei myöskään ollut nuoren säveltäjän menestys, kirjoittaa Krebs. Mutta Kabalevskin luonnollinen kiinnostus nuoria esiintyjiä ja nuorta yleisöä kohtaan oli neuvostomusiikissa ensimmäinen asia, jota ei pyritty vaijentamaan, Krebs toteaa, ja jatkaa, että Kabalevskin vuonna 1930 säveltämä kolmiosainen Pianosonatina C-duuri oli hänen ensimmäinen sävellyksensä, joka teki hänen nimensä tunnetuksi ulkomailla¹.

Šostakovitš, joka oli kaksi vuotta nuorempi kuin Kabalevski, oli vuoteen 1932 mennessä saavuttanut sävellyksillään jo suurta mainetta. Hän oli tähän mennessä säveltänyt kolme sinfoniaa, joista yksi oli saavuttanut kansainvälisesti suuren menestyksen, kaksi hyvin onnistunutta oopperaa ja kaksi balettia. Krebs kirjoittaa, että Kabalevski oli tuolloin suurten valintojen edessä ja hänellä oli kolme mahdollisuutta: hän olisi voinut jäljitellä Šostakovitšia; hän olisi voinut pysyä uskollisena työväenluokan konservatiiveille ja näin murskata Šostakovitšin imagon ja rakentaa omansa, tai hän olisi voinut olla välittämättä Šostakovitšista ja vetäytyä säveltämään niitä harvoja sävellysmuotoja, joissa hän ei olisi kilpaillut leningradilaisen Šostakovitšin kanssa².

Kabalevski käytti kaikkia kolmea mahdollisuutta. Erityisesti vuosina 1931-37, kun Šostakovitš hylkäsi sinfonisen muodon, Kabalevski sävelsi kolme sinfoniaansa ja kun Šostakovitš luopui näyttämöteoksien säveltämisestä, Kabalevski lopetti sinfonioiden säveltämisen ja pian

¹ Krebs 1970, 236.

² Krebs 1970, 236.

tämän jälkeen ilmestyi hänen oopperansa Kola Brjunonin ensimmäinen laitos¹.

Ensimmäisen sinfoniansa Kabalevski omisti Lokakuun vallankumouksen viidennelletoista vuosipäivälle. Kabalevski vaistosi ajan vaatimuksen ja sävelsi helppotajuisen ja helposti lähestyttävän sinfonian suurta kuulijakuntaa ajatellen. Sinfonian ensimmäinen osa kuvaa ihmisiä tsaarin ajalla ennen vallankumousta. Ajan synkkyyttä osassa kuvaavat kontrabassojen, sellojen ja fagottien haudanvakavat juokset ja kansanmusiikin omaiset melodiat taas ihmisiä. Sinfonian toinen ja kolmas osa ilmentävät ihmisten kapinallisuutta ja heidän voitonriemuaan. Säveltäjä oli alunperin suunnitellut sävellyksestä sinfonia-kantaattia Viktor Gusevin runoon "Vuosi 1917", mutta hän luopui ajatuksesta jättäen sävellykselle vain ohjelmallisen idean, kirjoittaa Krebs².

Kabalevskin toisen sinfonian sävellystyön keskeytti Leninin kuoleman kymmenvuotisjuhla, jolle hän omisti monien muiden säveltäjien tavoin yhden sävellyksistään. Hän antoi kolmannelle sinfonialleen nimen *Rekviem V. I. Leninin muistolle*³.

Kabalevskin kaksiosaisessa kolmannessa sinfoniassa orkesterille ja kuorolle voi havaita ensimmäiset häivähdykset silloisen kansan päätöksestä, mikä tulee voimakkaammin esille Kabalevskin myöhemmässä tuotannossa sankarillisuutena ja traagisuutena. Sanat Kabalevskin 1933 säveltämään kolmanteen sinfoniaan ovat Nikolai Aseje-

¹ Krebs 1970, 236-237.

² Krebs 1970, 237.

³ Krebs 1970, 237.

vin käsialaa¹. Krebs kirjoittaa, että teos on täynnä hälytysääniä, syvää surua, hautajaismarsseja, resitatiiveja ja slaavilais-ortodoksis-ta surunvalittelua. Hän jatkaa, että teoksen alussa kuullaan vaike-roinnin oodi, joka sitten muuttuu sankarilliseksi kuvitelmaks peit-täen alleen kaiken muun².

Suurta suosiota saavutti Kabalevskin vuonna 1934 valmistunut lyyri-nen toinen sinfonia, jonka tekijä oli nimennyt omaelämäkerrallisek-si sinfoniaksi. Sinfoniaa esitettiin menestyksekkäästi Neuvostoliit-tossa, suurimmissa Euroopan kaupungeissa ja USA:ssa³. Voimme erot-taa siitä Venäjän teeman, voimme tuntea siinä äärettömien niitty-jen heleät lakeudet, tasaisesti humisevat metsät ja sulavasti virtaa-vat majesteettilliset joet ja korkean ja rauhallisen taivaan, kirjoittaa Viktorov Kabalevskin toisesta sinfoniasta⁴.

Krebs kirjoittaa Kabalevskin toisesta sinfoniasta, että se toimi väli-teenä kerätä säveltäjälle suosiota myös ulkomailla. Ilman ohjelmal-lista viitettä sinfonia oli huomiota herättävä. Sinfoniaa esitettiin ul-komailla aikana, jolloin länsimaissa oltiin kiinnostuneita kaikesta, mikä koski Neuvostoliittoa. Musiikissa tälle mielenkiinnolle oli anta-nut sysäyksen Šostakovitšin ensimmäinen sinfonia. Krebs on kuiten-kin sitä mieltä, että Kabalevskin toisen sinfonian paikka on kirjahyl-lyssä muiden hänen sinfonioidensa joukossa, koska niille ei voida an-taa sinfonian ylhäistä nimitystä, vaikkakin niistä löytyy kaikki Kaba-levskin tyyllille ominaiset piirteet⁵.

¹ Glezer 1969, 8.

² Krebs 1970, 238.

³ Glezer 1969, 8.

⁴ Viktorov 1977, 173.

⁵ Krebs 1970, 237.

Näistä Kabalevskin kolmesta sinfoniasta Krebs kirjoittaa, että ne ovat vähän enemmän kuin tarinan kerrontaa, mikä on naiivi yritys syvyyttä vaativissa sinfoniaissa. Hän jatkaa, että Kabalevskin luontainen mieltymys tehdä musiikista helppotajuista, on johtanut musiikin yksinkertaisuuteen, mikä taas toimii hänen lapsille suuntaamassaan musiikissa¹.

Zolotyje kolosja (Kultainen kirves²) jäi Kabalevskin ainoaksi baletiksi. Sen parissa hän työskenteli vuonna 1940, mutta baletti jäi keskeneneräiseksi. Baletti oli tarkoitus esittää kymmenpäiväisillä Valkovenäjän taiteen juhlilla Moskovassa, mutta sota keskeytti Kabalevskin sävellystyön³.

Gerald Abraham mainitsee kirjassaan, että Kabalevskilla olisi kaksi balettia, Vasilek vuodelta 1938 ja Buite zdarovyi vuodelta 1940, joissa on kuvattu kolhoosielämää. Hän olettaa niiden olevan yksi ja sama baletti, mutta baleteilla on eri librettojen tekijät, eikä partituureja ole ollut saatavilla, joten niiden olemassaolo jää todistamatta⁴.

3.4 Ooppera Kola Brjunon

Kabalevskin tuotannossa keskeisimpiä teoksia ovat hänen sinfoniansa ja oopperansa. Hän oli säveltänyt kolme sinfoniaa ja muutamia suurempia orkesteriteoksia, ennen kuin hän sävelsi ensimmäisen oopperan

¹ Krebs 1970, 238.

² Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

³ Glezer 1969, 12

⁴ Abraham 1946, 73.

ransa Master iz Klamsi (Clamécyn mestari¹) ranskalaisen kirjailijan, taide- ja musiikkihistorioitsijan² Romain Rollandin samannimisen pienoisoromaanin mukaan³.

Valmistellessaan oopperaansa Kabalevski tutustui huolellisesti 1500-luvun Ranskan historiaan, kulttuuriin ja elämäntapoihin⁴ Ranskalaisiin kansanlauluihin hän tutustui kahden vuoden ajan, vaikkei hän niitä käyttänytkään oopperassaan muualla kuin Kolaa kuvaavassa teemassa. Kuitenkin hän käytti oopperassaan runsaasti kansanlaulujen intonaatioita, mikä antoi sille omaperäisen värityksen⁵. Erik Tawaststjerna on kirjoittanut hyvin kuvaavasti Kabalevskin ranskalaisen kansanmusiikin käytöstä, että säveltäjä ei käytä ranskalaista kansanmusiikkia paitsi Colas'ta kuvaavassa aiheessa, mutta soitinnuksen akvarellimainen läpikuultavuus on kenties sittenkin sukua gallialaiselle hengenlaadulle⁶.

Kabalevski kävi sävellystyönsä ohella kirjeenvaihtoa Rollandin kanssa, joka antoi omia neuvojaan ja seurasi tarkkaan libretistin V. Bragin ja säveltäjän yhteistyötä⁷. Oopperan valmistuttua ja Rollandin siihen tutustuttua, hän kirjoitti kirjeessään Kabalevskille, että kokonaisuudessaan sävellyksenne on yksi parhaimmista tuntemistani venäläisen uuden musiikin näyttämöteoksista⁸.

¹ Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

² Otavan iso musiikkitietosanakirja 1979, osa 5, 56.

³ Prohorova & Skudina 1989, 111.

⁴ Viktorov 1977, 172.

⁵ Prohorova & Skudina 1989, 112.

⁶ Tawaststjerna 1992, 36.

⁷ Viktorov 1977, 172.

⁸ Prohorova & Skudina 1989, 112.

Venäläinen kirjailija Maksim Gorki on sanonut Rollandin pienoisromaanista, että kirja laulaa ja että sen musiikillisuuden Kabalevski on herkästi oivaltanut, luodessaan säkenöiviä uusia burgundilaisia lauluja ja tansseja¹. Glezer toteaa Kabalevskin oopperasta, että säveltäjä on venäläisten klassikoiden traditioita noudattaen säveltänyt loistavan venäläisen oopperan sijoittaen oopperan tapahtumat Ranskaan².

Oopperan ensiesitys oli 22. helmikuuta 1938 Leningradin valtiollisessa akateemisessa S. M. Kiroville nimetyssä ooppera- ja balettiteatterissa, jossa sitä esitettiin menestyksekkäästi aina sotaan asti³. Teatteri teki esiintymismatkan Moskovaan, jossa oopperan suosio oli myös valtava⁴. Glezer on sanonut oopperasta Kola Brjunon, että se on loistava Kabalevskin sotaa edeltävän ajan sävellystuotannon huippu ja kyseisen kauden keskeisin teos⁵.

Sota vaikutti myös teatterielämään ja sodan jälkeen Kabalevski toteasi ensimmäisessä oopperassaan vakavia musiikillis-teatraalisia puutteita⁶. Säveltäjä ei ollut aivan tyytyväinen oopperaansa, vaikka teos oli monien kriitikoiden ja säveltäjien mielestä yksi neuvosto-oopperan parhaimmista. Kabalevski halusi ilmentää oopperassaan enemmän kapinallisuutta ja rollantilaisen pienoisromaanin kuohuvaa henkeä. Hän halusi myös tuoda esille selvemmin oopperan sankarin kiihkeän ja vahvan luonteen. Kabalevski päätti kirjoittaa oopperansa

¹ Glezer 1969, 10.

² Glezer 1969, 12.

³ Glezer 1969, 12.

⁴ Viktorov 1977, 172.

⁵ Glezer 1969, 32.

⁶ Glezer 1969, 12.

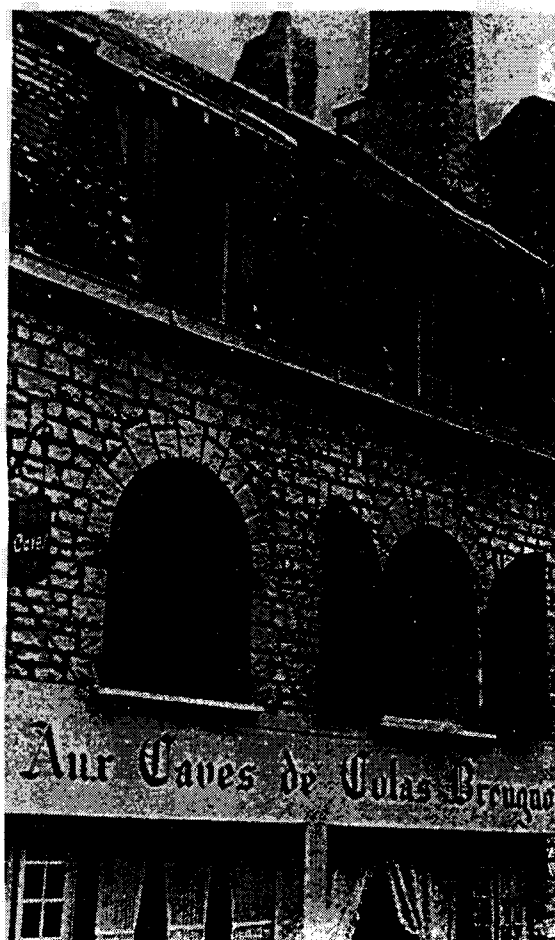
uudelleen, mihin kului lähes kolmekymmentä vuotta, kunnes teoksen toinen laitos ilmestyi niemellä Kola Brjunon¹.

Kabalevski sai erittäin mieluisan kutsun Ranskaan vuonna 1953, kun hän vielä työskenteli oopperansa Kola Brjunonin parissa. Hän sai mahdollisuuden tutustua kaupunkiin, minne Rolland oli sijoittanut pienoisromaaninsa tapahtumat. Kabalevski halusi kävellä pitkin samoja katuja kuin Kola Brjunon, jotta hän kuulisi elävää ja sukkelaa ranskalaista puhetta sekä ranskalaista kansanmusiikkia, mihin hänellä oli



Kuva 3.
Kabalevski Romain Rollandin kadulla Clamécyssä.

Kuva 4.
Kabalevskin ottama kuva kahvilasta "Colas Breugnon" Clamécyssä.



ollut tähän asti mahdollisuus tutustua vain nuottien avulla².

¹ Viktorov 1977, 172.

² Viktorov 1977, 172-173.

Rollandin syntymän 100-vuotisjuhlavuonna 1966 Kabalevski kirjoitti, ettei hän pysty sanoin kuvaamaan, kuinka rakas ja läheinen hänelle on Rolland ja hänen luomansa elämää rakastava Clamécyn mestari. Hän myös kertoi, kuinka paljon läheisempi hänelle on tänä päivänä Brjunonin elämänhaluinen olemus ja hänen katoamaton optimisminsa, koko elämän filosofiansa, hänen ehtymätön rakkautensa elämään, kansaansa ja taiteeseen, kuin kolmekymmentä vuotta sitten, kun hän aloitti säveltämään ensimmäistä oopperaansa¹.

Lukiessaan uudelleen rakastamaansa Rollandin teosta, Kabalevski löysi oopperaansa uusia henkilökuvauksia ja kohtauksia, jotka toivat siihen psykologista ja filosofista syvyyttä. Hän myös pystyi sisällyttämään sävellykseensä hankkimaansa elämäkokemusta, sekä oopperan uusiin kohtauksiin pyrkimyksen totuuteen elämässä².

Tretjakova on sanonut Kabalevskin oopperasta Kola Brjunon, että säveltäjän suhde oopperan sankariin tulee oopperassa esille ylevänä ja poeettisena musiikkina, inhimillisyytenä ja iloisena juhlavuutena. Oopperan erilliset solisti- ja kuoro-kohtaukset ovat Tretjakovan mielestä mielenkiintoisia, koska ne muistuttavat aitoja burgundilaisia lauluja, joita ovat esimerkiksi Kolan ja hänen entisen rakastettunsa, Selinan aariat ja laulut ja viininkorjaajien kuorolaulut³.

Ooppera Kola Brjunon ei kuitenkaan lakannut olemasta vuosien aikana, kun säveltäjä työsti sitä uudelleen, vaan sitä soitettiin radiossa, konserttisaleissa ja äänilevyiltä. Oopperan alkusoitosta ja kolmesta

¹ Glezer 1969, 12.

² Glezer 1969, 12.

³ Tretjakova 1987, 107.

sinfonisesta katkelmasta¹ säveltäjä oli tehnyt orkesterisarjan, jota maailman parhaimmat sinfoniaorkesterit esittivät². Krebs kirjoittaa, että Kola Brjunon -orkesterisarja teki oopperan aiheen tunnetuksi ulkomailla. Sitä esitettiin yleensä Kabalevskin Toisen sinfonian ja Pianosonatiinin kanssa samassa konsertissa³. Ooppera Kola Brjunon on yksi Kabalevskin eniten esitetyimmistä ja parhaimmista teoksista, minkä ansiosta hänelle myönnettiin vuonna 1972 Lenin-palkinto⁴.

Oopperan Kola Brjunon sankari on burgundilainen talonpoika Kola, joka osaa tehdä kaikki maanviljelijän työt pellon kyntämisestä aina viinin



Kuva 5.
Georg Ots Kola
Brjunonina
Estonia-teatterissa
Tallinnassa
vuonna 1972.

¹ Kansanjuhla, Kansankurjuus ja Kansankapina. Glezer 1969, 12.

² Viktorov 1977, 172.

³ Krebs 1970, 239.

⁴ Prohorova & Skudina 1989, 111.

ja leivän valmistukseen saakka. Kola on luonteeltaan iloinen, teräväjärkinen leikinlaskija ja myös lahjakas puunveistäjä. Kaiken työnsä hän tekee innostuneesti ja kaikkeen tekemäänsä, oli se sitten viinitarhan hoitoa tai puunveistoa, hän jättää taiteilijan kädenjäljen¹.

Kansan tyytymättömyyden takia Kola Brjunon, kuin hetken mielijoh-
teesta, lähtee herttuan linnaan, saattaakseen tämän häpeään kaikkien
silmien edessä ja kostaakseen hänelle kansan kokemat loukkaukset ja
nöyryytyksen. Ooppera kulminoituu kohtaukseen, jossa Kola tuo hert-
tualle häntä kuvaavan puuveistoksen ratsastamassa aasilla satulassa
väärin päin².



Kuva 6.
Kohtaus
oopperasta
Kola Brjunon.

Kola Brjunonia seuraa hänen elämässään epäonnisuus, mutta hän ei menetä koskaan malttiaan. Hän jopa voittaa vaarallisen ruton taistellessaan sitä vastaan. Kabalevski on onnistunut kuvaamaan hyvin oopperassaan sankarin pääluonteenpiirrettä, optimismia. Oopperan alku-
soitto on sidoksissa Kolan hahmoon ja hänen kuohuvaan elämäänsä ja

¹ Tretjakova 1987, 107.

² Prohorova & Skudina 1989, 111.

energiaan. Kolan teema on hyvin esillä toisen kerran Kolan rondossa, oopperan toisessa näytöksessä¹.

3.5 Kabalevskin elokuva- ja näyttämömusiikki

Äänielokuvan ensimmäisinä syntymävuosina ja pian konservatorio-opintojensa päätyttyä vuodesta 1930 Kabalevski sävelsi elokuvamusiikkia mm. elokuvaan *Peterburgskaja notš* (Pietarilainen yö). Tätä seurasi musiikit toisistaan hyvin poikkeaviin elokuviin, kuten *Anton Ivanovitš serditsja* (Anton Ivanovitš on vihainen), *Musorgski*, *Akademik Ivan Pavlov* (Akateemikko Ivan Pavlov), *Štšors*, *Pervoklassnitsa* (Ensiluokkalainen), *Volnitsa* (Vapaajoukot), joka perustuu Fjodor Gladkovin samannimiseen romaniin² sekä elokuvatrilogian *Hoždenie po mukam* (Kärsimysten tie³), joka perustuu Aleksei Tolstoin romaniin⁴.

Elokuvan *Anton Ivanovitš serditsja* musiikista Erik Tawaststjerna on sanonut, että Dmitri Kabalevski on luonut leikittelevän hienostuneen musiikin elokuvaan "Säveltäjä vihastuu", mm. ihastuttavan valssin, jonka filmin sankaritar *Ljudmila Tšelikovskaja* laulaa⁵.

Yli neljännesvuosisadan Kabalevski teki luovaa yhteistyötä elokuvaohjaaja Grigori Rošalin kanssa. Nimenomaan tämän huomattavan ohjaajan ohjaamiin elokuviin *Peterburgskaja notš*, *Musorgski*, *Akademik*

¹ Prohorova & Skudina 1989, 111-112.

² Rošal 1974, 22.

³ Tolstoi 1945.

⁴ Glezer 1969, 8-9.

⁵ Tawaststjerna 1992, 84.



Kuva 7.
Kabalevski ja
Grigori Rošal
elokuvan Volnitsa
kuvauksissa.

Ivan Pavlov, Volnitsa ja Hoždenie po mukam, Kabalevski sävelsi musiikit. Merkittävin näistä kaikista elokuvista oli heidän yhteistyönsä, Tolstoin romaaniin peurustuva elokuvatrilogia Kärsimysten tie¹, jonka osat ovat Siskokset (Sestry), Vuosi 1918 (Vosemnadtsatyi god) ja Synkkä aamu (Hmuroe utro)².

Näitä niin erilaisia elokuvia lähentävät ajankohtaisuus, korkeat humanistiset ihanteet ja huolestuneisuus ihmisten kohtaloista kään- teentekevinä historiallisina aikakausina. Siskokset-elokuvan alkusoi- tossa kiihkeä ja jännittynyt musiikki luo tunteen ukkosenilmaa edel- tävistä tapahtumista vallankumouksen alussa, jolloin tuliaseilla riistettiin kansalta oikeus elämään, työhön ja onneen. Lempeän keväi- set tunteet ja rakkaus elokuvatrilogian sankareihin rikastuttaa koko isänmaan elämän uudistamisesta annettua kuvaa, kirjoittaa Glezer³.

Elokuva Peterburgskaja notš on elokuvarunoelma muusikosta nimeltä Jegor Jefimov, jonka fanstastisuutta Kabalevski ilmentää elokuvaa

¹ Tolstoi 1945.

² Glezer 1969, 9.

³ Glezer 1969, 9.

elävöittävässä musiikissaan, kirjoittaa Rošal. Uuden ajan koittaessa elokuvataiteessa Rošal ja Kabalevski haaveilivat tekevänsä sarjan, jossa päärooli olisi kolmella Jegor Jefimovin viuluimprovisaatiolla. Improvisaatioiden musiikki tulisi ilmentää talvisen Venäjän suunnatonta lakeutta ja Pietarin kanavissa heijastuvaa valoisan yön kalpeaa kiihkeyttä. Toisaalta musiikin tulisi olla aikansa musiikkia ja samanaikaisesti Jegor Jefimovin kohtalon musiikkia. Rošal kirjoittaa, että myöhemmin huomasimmekin, että oli Kabalevskin kohtalo säveltää elokuvaan Peterburgskaja nots kolme viuluimprovisaatiota. Niistä tuli myöhemmin osa kuuluisien viulistien ohjelmistoa sekä Neuvostoliitossa että ulkomailla¹.

Sodan jälkeen Rošal kutsui Kabalevskin työskentelemään Lenfilmiin. He työskentelivät yhdessä Musorgski ja Akademik Ivan Pavlov elokuvien parissa, joita kuvattiin Leningradissa. Rošal ja Kabalevski pohtivat pitkään miten ratkaista heidän mielestään kummallinen ongelma; elokuva kertoo toisesta säveltäjästä ja toinen säveltäjä tekee elokuvaan musiikin. Rošalin mielestä he kuitenkin ratkaisivat ongelman ja heidän yhteinen päätöksensä oli, etteivät he käytä Musorgskin säveltämää tietyn aiheista musiikkia mielivaltaisesti, ei varsinkaan silloin, kun elokuva kertoo säveltäjän tuotannosta. Rošalin mielestä Kabalevskin säveltämät alkusoitto, finaali ja nukentekijän laulu sopivat yhteen Musorgskin sävellyksien kanssa samaan elokuvaan ja toimivat ikään kuin avaimena Musorgskin tuotannon alkulähteille. Rošal toteaa vielä, että elokuvissa Peterburgskaja nots ja Musorgski, luovan neron teema Venäjän historian synkkänä aikakautena kehittyi

¹ Rošal 1974, 17.

elokuvasta toiseen. Molemmat elokuvat palkittiin Neuvostoliiton valtiollisilla palkinnoilla¹.

Ukrainalainen elokuvaohjaaja Aleksandr Dovženko² lahjoitti vuonna 1936 Kabalevskille kokoelman ukrainalaisia kansanlauluja, joita oli kaiken kaikkiaan 500 kappaletta³. Dovženko on yksi kolmesta suuresta neuvostoelokuvan klassikoista, jonka nimi aina mainitaan Sergei Eisensteinin ja Vsevolod Pudovkinin rinnalla, kirjoittaa Kaarle Stewen⁴.

Noihin aikoihin Kabalevski asui Kievin lähellä pienellä paikkakunnalla, jolla oli outo nimi Zverinets⁵ ja sävelsi Dovženkon pyynnöstä musiikkia elokuvaan Punaisen lipun alla⁶ (Štšors). Kabalevski ja Dovženko olivat jo aikaisemmin tehneet yhteistyötä Siperiaa kuvaavan Aerograd⁷-nimisen elokuvan parissa. Kabalevski käytti Punaisen lipun alla elokuvan musiikissa ukrainalaisen musiikin intonaatioita ja myöhemmin useissa muissa teoksissaan hän käytti ukrainalaista kansanrunoutta⁸.

Kabalevski kirjoitti musiikkia radiokuunnelmiin, näytelmiin ja elokuvaan aina vuodesta 1930. Hän pystyi löytämään musiikilliset tavat, joilla ilmentää eri aikakausia, maita, kansallisuuksia ja ihmisluonteita. Kabalevski kirjoitti musiikkia tragedioihin, draamoihin, kome-

¹ Rošal 1974, 20-21.

² Plahov 1990, 5.

³ Viktorov 1977, 175

⁴ Stewen 1979, 35.

⁵ Suomeksi eläintarha.

⁶ Stewen 1979, 40.

⁷ Stewen 1979, 40.

⁸ Viktorov 1977, 175

dioihin ja eppisiin teoksiin. Hän oivalsi herkästi eri kansojen kansallisluonteet ja heidän traditionsa. Kabalevskin mietiskelevä, leikkilinen, sankarillinen ja traaginen musiikki soi Moskovan taiteellisessa teatterissa, Vahtangovin teatterissa, Neuvostoliiton armeijan teatterissa, Kamariteatterissa, Satiiriteatterissa ja monessa muussa teatterissa. Hänen musiikkinsa tuli yleisölle tutuksi monien kuuluisien teatteriklassikkojen sankarien yhteydessä, kirjoittaa Glezer¹

¹ Glezer 1969, 9.

4 KABALEVSKIN SÄVELLYSTUOTANTO VUOSINA 1941-45

4.1 Sodan aikana ja rintamalla syntyneet Kabalevskin laulut

Suuri isänmaallinen sota¹ jätti lähtemättömän leimansa venäläisten kirjailijoiden, taidemaalareiden ja säveltäjien tuotantoon² Kabalevskin sodan aikaisen tuotantokauden perusteemana on valloittamattomuus ja sankarillinen isänmaan puolustus³.

Kansan suru ja viha ja neuvostokansalaisten sankarihahmot ovat keskeisiä Kabalevskin sodan aikaisessa tuotannossa, joka sisältää runsaasti lauluja pianon säestyksellä, kuten Boevaja pesnja (Taistelulaulu) Aleksandr Bezymenskin sanoihin, kaksi monologia Nakaz synu (Pojan evästys) ja Nas nelzja pobedit (Meitä ei koskaan voiteta) sekä balladi V temnoi roštše gustoi (Hämärässä tiheässä lehdossa)⁴.

Sotavuosina Kabalevski sävelsi myös paljon lauluja lapsille. Tunnetuin näistä lauluista on nimeltään Tšetverka druznaja rebjat (Sopuisa poikanelikko), jonka hän teki sodan alussa vuonna 1941 yhdessä runoilija Samuil Maršakin kanssa⁵.

Kerrotaan, että laulu sai alkunsa puhelimesta, kun Maršak luki Kabalevskille runonsa ensimmäisen säkeistön. Kabalevski innostui heti runosta ja sävelsi siihen melodian ennen kuin Maršak oli ehtinyt kir-

¹ Venäjällä toista maailman sota kutsutaan nimellä suuri isänmaallinen sota.

² Viktorov 1977, 175.

³ Glezer 1969, 33.

⁴ Glezer 1969, 13.

⁵ Prohorova & Skudina 1989, 114.

joittaa runoon uusia säkeistöjäkään. Runoilija ja säveltäjä onnistuivat kertomaan laulussaan neuvostolapsille, kuinka heidän tulee suhtautua vakavasti sodan aikaisiin tapahtumiin. Laulu myös kehotti lapsia auttamaan aikuisia vaikeassa sodassa. Laulu-marssi¹ on alussa innokas ja valoisa, mutta kertosäe on ankara ja päättäväinen².

Kabalevski kirjoittaa, että hän joutui käymään 1942 vuoden alussa Harkovin lähellä, saksalaisten valloittamalla lounaispuolen rintamalla³. Puna-armeijan poliittinen päähallinto oli antanut hänelle virallisen tehtävän yhdessä karaistuneen rintamasotilaan ja pataljoonakomissaarin korkeaa virka-arvoa kantavan runoilijan, Jevgeni Dolmatovskin kanssa tehdä uusia lauluja armeijalle ja ennen kaikkea marsseja kunnostautuneille divisiooneille⁴.

Kabalevski ja Dolmatovski matkustivat rintamalle tyhjässä sairaalajunassa ja tekivät matkan aikana ensimmäisen laulunsa *Devuška zdjot menja* (Tyttö minua odottaa). Saavuttuaan rintamalle säveltäjä ja runoilija vietiin juuri saksalaisilta vapautettuun ukrainalaiseen kylään. Sieltä he saivat eräältä sotilasperheeltä sotilaitten päällys-takit ja korvuslakit, sillä he joutuivat yöpymään milloin hävitetyissä taloissa, milloin taas kosteissa kellareissa⁵.

Kabalevski ja Dolmatovski kävivät tutustumassa ensimmäiseen kaartin divisioonaan ja sävelsivät sille marssin. He tutustuivat myös heille ensimmäiseen sissijoukkoon, jossa oli mukana myös vanhuksia

¹ Kysymys on nimenomaan laulu-marssista Kabalevskin oman jaottelun mukaan.

² Prohorova & Skudina 1989, 114.

³ Prohorova & Skudina 1989, 112.

⁴ Viktorov 1977, 176.

⁵ Viktorov 1977, 176.

ja aivan nuoria tyttöjä. Säveltäjä ja runoilija saivat idean tehdä laulusarjan partisaaneista. Tämä laulusarja kuorolle ja orkesterille, jonka säveltäjä myöhemmin omisti ukrainalaisille partisaaneille, sai nimen Narodnye mstiteli (Partisaanit)¹.

Kuva 8.
Kabalevski (toinen oikealta) ja Dolmatovski (kolmas oikealta) vieraillemassa kaartilais-
ten luona vuonna 1942.



Runoilija Dolmatovski kertoo, että Kabalevski osoitti olevansa väsymätön musiikkielämän organisaattori myös rintamalla. Kun hän oli saanut valmiiksi yhden Partisaanit-laulusarjan lauluista, hän oli välittömästi ryhtynyt etsimään sotilaiden joukosta esittäjiä vielä keskeneräisille lauluille. Kabalevskin johtaessa sotilaiden laulujoukkoa erään sotamiehen säestyksellä, oli yksi partisaanijoukkojen johtajista tullut huolestuneena Dolmatovskille kertomaan innostuneesta puna-armeijan virkapuvuntakkiin pukeutuneesta säveltäjästä. Hän oli pyytänyt Dolmatovskia luottamukselliseen keskusteluun ja varoittanut heitä laulamasta kovaäänisesti, sillä fasisteja oli lähettyvillä ja kovaääninen laulaminen saattaisi aiheuttaa peruuttamattomia ihmishenkien menetyksiä ja vahinkoja. Dolmatovski lupasi, ettei lauluja lauleta kovaäänisesti. Tästä Dolmatovski ja Kabalevski saivat idean seuraavaan lauluun, jolle he antoivat nimen Pesnja šepotom (Laula kuiskaten)².

¹ Prohorova & Skudina 1989, 112-113.

² Viktorov 1977, 176-177.

Tretjakova on kirjoittanut Kabalevskin Partisaanit-laulusarjasta, että se on demokraattinen ja helppotajuinen ja se saavutti kansan suosion, vaikka säveltäjä ei lainannutkaan siihen aitoja kansanlauluja. Jokaisella sarjan neljällä osalla on ohjelmallinen otsikko ja jokainen osa kuvaa erilaisia asioita sodassa: partisaanielämää, valtavaa huolestuneisuutta, miehuullisuutta ja todellista sankarillisuutta¹.

4.2 Ooppera V ogne

Sodan aikaisen oopperansa V ogne (Tulessa²) Kabalevski sai valmiiksi vuonna 1942 eli vuotta myöhemmin todellisista tapahtumista, joihin ooppera perustuu. Moskovan lähistöllä partisaanien onnistuttua valtaamaan takaisin fasisteilta kylän, antoi säveltäjälle ajatuksen tehdä heistä ooppera³. Ooppera tunnetaan myös nimellä Pod Moskvoi (Moskovan seutuvilla⁴) ja sen libreton on kirjoittanut Tsezar Solodan⁵.

Ihmisten sankarillisia uhrautumisia sisältävä ooppera, esitettiin Bolšoi-teatterin filiaalissa Moskovassa. Se oli draamallisesti heikko, mutta toimi tärkeänä tien näyttäjänä säveltäjälle, hänen säveltäessään merkittävämpää sota-aiheista oopperaansa Semja Tarasa (Tarasin perhe)⁶. Krebs kirjoittaa, että tätä epäonnistunutta oopperaa

¹ Tretjakova 1987, 109-110.

² Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

³ Viktorov 1977, 177.

⁴ Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

⁵ Glezer 1969, 14.

⁶ Glezer 1969, 14.

esitettiin vain yksi tai kaksi kertaa ennen kuin se vedettiin pois ohjelmistosta¹.

4.3 24 preludia pianolle

Venäläiset kansanlaulut tulivat Kabalevskille hyvin läheisiksi ja rakkaiksi hänen kansanmusiikkikokeilujensa aikana. Tuolloin hän sävelsi erilaisia teoksia esimerkiksi venäläiseen, ranskalaiseen, japanilaiseen tai amerikkalaiseen kansanlaulun teemaan. Hän käytti lähes tuntemattomia venäläisiä kansanlauluja teoksessaan 24 preludia pianolle. Ei ole sattuma, että Kabalevski omisti vuonna 1943 säveltämänsä preludit opettajalleen Mjaskovskille kiitollisuuden, rakkauden ja kunnioituksen osoituksena, vaan ennen kaikkea sen takia, että Mjaskovski oli kasvattanut Kabalevskin rakastamaan kansanlauluja. Kabalevski on sanonut, että tämän teoksen omistus oli hänen ensimmäisensä säveltäjäurallaan².

Sävellyksen motoksi Kabalevski on valinnut sanat venäläisen kirjailijan Mihail Lermontovin muistiinpanoista: "Jos haluan löytää sisältöä kansanrunouteen, niin en aio etsiä sitä mistään muualta kuin venäläisistä kansanlauluista". Kabalevski valitsi jokaisen preludin perustaksi hänestä luonteeltaan läheisen, intonaatioltaan soinnukkaan kansanlaulumelodian ja kehitti sitä aivan kuin olisi kehitellyt omaa säveltämäänsä melodiaa. Säveltäjän luova mielikuvitus ja mestarillisuus muuttivat kansanlaulut omaperäisiksi konserttipianokappaleiksi³.

¹ Krebs 1970, 240.

² Glezer 1969, 13.

³ Glezer 1969, 13.

Sodan aikaisten ihmisten mielialoja heijastavat 24 preludia Kabalevski sävelsi kvinttiympyrän mukaisesti kaikissa 24 sävellajissa. Tonaalinen kontrasti korostaa laulujen erilaisuutta ja moninaiset keinot niiden kehittelyä. Esimerkiksi viidestoista preludi viehättää sen esityksen elävyyden ja soinnin terävyyden takia ja se erottuu melodisuutensa takia, mikä on luonteenomaista venäläiselle laulutavalle. Kabalevski on käyttänyt tässä preludissa häälaulua Rimski-Korsakovin kokoelmasta¹. Krebsin mukaan Kabalevski on ottanut useimmat kansanlaulut Rimski-Korsakovin kokoelmasta "100 Laulua"².

Jakov Flier kirjoittaa, että Kabalevksin 24 preludia ei ole sarja laulusovituksia, vaan aivan uusi, originaali sarja, jossa jokaisella sarjan 24 osalla on itsenäinen merkitys. Jokaisella preludilla on oma sisältönsä, oma luonteensa ja oma kuvaannollisuutensa. Hän jatkaa, että tunnetuimpia 24 preludin sarjoja on Chopinilla ja Rahmaninovilla. Chopinin teosta soitetaan sarjana ja Rahmaninovin preludeja melkeimpä aina yksittäisinä sävellyksinä, mutta Kabalevskin 24 preludissa jokainen preludi on eheä kokonaisuus, eikä yksikään niistä ole sidoksissa edelliseen tai seuraavaan, kirjoittaa Flier³.

Erik Tawaststjerna kirjoittaa arviossaan "Kabalevskin preludit Helsingissä ja Moskovassa" preludien julkisesta ensiesityksestä Moskovassa kesäkuussa 1946. Pianisti Jakov Flier oli esittänyt pianokonsertissaan Kabalevskin 24 preludia ja Tawaststjernan mukaan niillä oli myrskyisä menestys ja hänen mielestään huimaavasta es-molli -

¹ Prohorova & Skudina 1989, 113-114. Häälaulun venäläiset sanat liitteessä 6.

² Krebs 1970, 240.

³ Flier 1974, 54-55.

preludista tulisi varmaan monen taiturin pysyvä "ylimääräinen". Kabalevski oli ollut tyytyväinen Flierin esitykseen¹.



Kuva 9.
Kabalevski Helsingissä
tammikuussa 1945.

Tawaststjerna oli kuullut ensimmäisen kerran es-molli -preludin Kabalevskin itsensä soittamana Helsingissä, kun Kabalevski oli vierailut maassamme kulttuuridelegaation jäsenenä. Epävirallisissa illanistujaisissa Helsingissä, puolisentoista vuotta ennen teoksen Moskovan debyyttiä, oli pieni intiimi seurue kokoontunut kuuntelemaan Kabalevskin itsensä soittamiaan sävellyksiä ja hän oli joutunut seurueen painostuksesta soittamaan myös keskeneräisen es-molli -preludinsa². Kabalevskin kirjeestä Tawaststjernalle 25. kesäkuuta 1945 käy ilmi, että hän on lähettänyt Tawaststjernalle käsin kopioidut nuotit preludeista, koska ne olivat osa Tawaststjerneran konserttiohjelmistoa³.

¹ Tawaststjerna 1992, 20.

² Tawaststjerna 1992, 18.

³ Tawaststjerna 1992, 42-44.

5 KABALEVSKIN SÄVELLYSTUOTANTO TOISEN MAAILMAN- SODAN JÄLKEEN

5.1 Sodan jälkeisen sävellystuotannon piirteet

Toisen maailman sodan jälkeen Kabalevski suuntasi kaikki voimansa rauhan säilyttämiseen. Erityisesti hän kiinnitti huomiota tulevien sukupolvien elämään ja onneen. Hänelle oli ominaista ikuinen levottomuus ja huolestuneisuus. Hän innokkaasti ja väsymättä jaksoi sanoa ihmisille mitä erilaisimmissa teoksissaan: "Muistakaa!"¹.

Kabalevski sävelsi sodan jälkeisinä vuosina teoksia, joissa oli erittäin voimakas sodan kaiku. Hän pohdiskeli asioita, joita sota oli jättänyt jälkeensä. Omien kokemuksiansa pohjalta hän pyrki synnyttämään erilaisia tunteita ja mielialoja estääkseen kaiken, mikä voisi johtaa uuteen sotaan, onnettomuuteen ja kansallisiin uhrauksiin, kirjoittaa Glezer².

Sotavuosien jälkeen Kabalevski oli säveltäjänä selvästi tuotteliaampi, jos verrataan sävellyksien lukumäärää aikaisempiin. Hän sävelsi oopperoita, konserttoja, kantaatteja, lastenlauluja, pianokappaleita, requiemien ja elokuvamusiikkia³.

¹ Glezer 1969, 33.

² Glezer 1969, 32.

³ Prohorova & Skudina 1989, 115.

5.2 Triadi - kolme nuorisokonserttoa

5.2.1 Nuorisokonserttojen idea

Kabalevskia innosti kovasti 1940-luvun lopulla ajatus auttaa oman aikansa nuoria muusikoita omilla sävellyksillään ja hän sävelsi heille triadin - kolme nuorisokonserttoa: viululle, sellolle ja pianolle. Sävellyksensä hän omisti neuvostonuorisolle, ja ne saivat pysyvän sijan nuorten esiintyjien perusohjelmistossa. Teokset tulivat tunnetuksi Neuvostoliitossa ja ulkomailla, ja monille nuorille muusikoille ne toimivat tienraivaajina todellisiin konserttiesiintymisiin¹.

Konserttojen luonne on riemukas ja elämäniloinen. Niiden eri osissa säveltäjä on käyttänyt venäläisten ja ukrainalaisten kansanlaulujen ja omien lastenlaulujensa melodioita. Kabalevski mielti mahdollisuutta esittää kaikki kolme konserttoa samassa konsertissa samana iltana. Sen tähden hänen pianokonserttonsa, joka on triadin viimeinen, on otettu vastaan lyyrisenä apoteosina, jossa ylistetään nuoruutta ja elämän iloa².

5.2.2 Viulukonsertto

Kabalevskin viulukonsertto valmistui vuonna 1943. Hän sävelsi sen musiikkikoulujen ja -opistojen oppilaita varten³. Kabalevski oli ha-

¹ Viktorov 1977, 181.

² Prohorova & Skudina 1989, 115.

³ Prohorova & Skudina 1989, 115.

lunnut kuvitella viulukonserttinsa kolme osaa kolmeksi vuodenajaksi, kirjoittaa Igor Bezrodnyi. Hän jatkaa, että ensimmäinen osa on motorinen ja impulsiivinen, joka kuvaa toimeliasta ja energistä pioneerilaisten talvea. Toinen osa kuvaa pioneerilaisten kevättä tai mahdollisesti kevään ensimmäistä tunnetta. Sen musiikki on todellakin hyvin tunnelmallista, kaunista, puhdasta ja haaveilevaa luonteeltaan sekä lempeää ja ilmeikästä. Kolmas osa kuvaa pioneerien kesäleirielämää, joka on eloisaa ja iloista¹. Kabalevski käytti laulunsa Tšetverka družnaja rebjat (Sopuisa poikanelikko) melodiaa viulukonserton finaalissa².

Bezrodnyi päätti opintonsa kesällä 1948 Moskovan keskusmusiikkikoulussa. Hän soitti Kabalevskin viulukonserton virallisesti ensimmäisiä kertoja säveltäjän säestämänä Säveltäjäliitossa ja konservatorion eri tilaisuuksissa professoreille ja oppilaille. Konserton varsinainen ensiesitys³ oli 29. lokakuuta 1948 Tšaikovski konservatorion Suuressa salissa Leninin komsomolin⁴ 25-vuotisjuhlapäivänä, jolloin Bezrodnyi soitti konserton professori Mihail Terianin johtaman sinfoniaorkesterin säestämänä. Konserton Leningradin ensi-ilta oli samana iltana. Konsertolle myönnettiin Neuvostoliiton valtiollinen palkinto vuonna 1949⁵.

Bezrodnyi kirjoittaa, että kun hän tapasi Kabalevskin ensimmäisen kerran, hän ikään kuin joutui säveltäjän lumoihin. Hänen säteilevästä olemuksestaan uhkui jokin erityinen jalomielisyys ja ystävällisyys,

¹ Bezrodnyi 1974, 69-70.

² Prohorova & Skudina 1989, 115.

³ Krebs väittää konserton ensi-illaksi Komsomolin 30-vuotisjuhlapäivää vuonna 1949. Krebs 1970, 247.

⁴ Komsomol=Kommunistitšeski Sojuz Molodjaži, suomeksi kommunistinen nuorisoliitto.

⁵ Bezrodnyi 1974, 68-70.

ja tunsin selvästi, että hän suhtautui minuun kahdeksantoistavuotiaaseen nuorukaiseen vakavasti. Ilmapiiri oli miellyttävän lämmin ja kevyt siihen saakka, kunnes aloimme harjoitella viulukonserttoa yhdessä. Bezrodnyi oli harjoitellut konserttoa huomattavasti hitaammin kuin Kabalevski sitä säesti. Hän kertoo, ettei hän ehtinyt nostaa viulunjousta, kun Kabalevski oli jo vauhdikkaasti soittanut lyhyen johdannon. Bezrodnyi oli sitten vapisevalla äänellään kysynyt, että onko tämä esitystempo, niin Kabalevski oli vastannut, että ei Igor, vaan se on hiukan nopeampi. Hän lähti sitten kotiin harjoittelemaan viulukonserttoa uudelleen ja totesi jonkin ajan kuluttua, että sävellys todella tuli esittää nuorekkaan vauhdikkaasti. Bezrodnyi kirjoittaa vielä konsertosta, että se on sävelletty tuntien hyvin viulun ominaisuudet ja, että säveltäjä käyttää niitä hyvin ja loogisesti, mutta tempo!¹

Kuva 10.
Konserttikiertueella
Englannissa. Manches-
ter vuonna 1952.
Vasemmalta pianisti
Aleksandr Jerohin,
Dmitri Kabalevski,
orkesterinjohtaja
John Barbirolli ja
Igor Bezrodnyi.



5.2.3 Ensimmäinen sellokonsertto

Kabalevski sävelsi triadiin kuuluvan ensimmäisen sellokonserttonsa vuonna 1949². Konserton muoto on epätavallisen avara ja konsertto

¹ Bezrodnyi 1974, 69-70.

² Yainkop & Gusin 1982, 64.

sinänsä on hyvin lakoninen, toteaa Daniil Šafran. Konserton ensimmäinen ja kolmas osa ovat nuorekkaita ja niistä loistaa ystävällinen hymy, hän kirjoittaa. Šafran jatkaa, että toinen osa on erittäin lyhyt, mutta syvällinen ja ilmeikäs. Hän pitää toista osaa konserton huipputa, josta säveltäjä on niukoin keinoin saanut erittäin ilmeikkään. Toista osaa soitetään konserteissa yleisön pyynnöstä aina yhä uudelleen, kirjoittaa Šafran¹.

Kabalevskin ensimmäinen sellokonsertto esitettiin ensimmäisen kerran Bostonissa. Sikäläinen lehti kirjoitti, että johtaessaan konserton harjoituksia, Kabalevski oli pyytänyt orkesteria soittamaan paljon nopeammin kuin tavallisesti. Tähän solisti oli sanonut, että mehän soitamme partituurin osoittamassa tempossa. Kabalevski oli vastannut, että kyllä, johon taas sellisti oli lisännyt, että jos soitamme vielä nopeammin, niin te alatte lentää kuin nuori gaselli².

Sellokonserton ensimmäisten esitysten aikoihin huomattavat sellistit, kuten Pablo Casals, antoivat Kabalevskin sellokonsertosta korkeat arvostukset³. Yhtenä suurena suosion osoituksena konserttoa kohtaan voidaan pitää sitä, että japanilainen sellisti Kennitiro Jasuda esitti konserton kolmansissa kansainvälisissä Tšaikovski-kilpailuissa vuonna 1966 Moskovassa ja saavutti suuren suosion, kertoo Šafran, joka oli silloin kilpailujen arvostelulautakunnassa⁴.

¹ Šafran 1974, 64-65.

² Viktorov 1977, 182.

³ Viktorov 1977, 182.

⁴ Šafran 1974, 65.

5.2.4 Kolmas pianokonsertto

Kolmannen pianokonserttonsa Kabalevski sävelsi vuonna 1952. Tätä konserttoa kutsutaan myös nimellä Nuorisokonsertto. Konsertto on yleisesti ottaen miellyttävä sekä kuuntelijalle että muusikolle ja se saa juhlallisen luonteen, kun nuori solisti esittää sen orkesterin säestyksellä. Kabalevski on tullut avuksi konsertollaan erityisesti niille nuorille pianisteille, joiden on vielä varhaista soittaa vaikeampia pianokonserttoja, mutta jotka haluaisivat soittaa tämän lajin musiikkia. Kabalevski on rakkaudesta nuorisoon ja opettajan viisaudella antanut mahdollisuuden nuorille muusikoille tulla osallisiksi tästä juhlasta, kertoo nuorisopianokonsertosta yksi sen esittäjistä, Kira Lavrinovitš¹.

Nuorisopianokonsertto on kuitenkin teknisesti aika vaikea ja siinä säveltäjä ei ole tullut vastaan nuorta musiikkia. Konserton taiteellinen toteutus ei ole nuorelle pianistille yksinkertainen, mutta mahdollinen. Kabalevski on taipuvainen nopeisiin rytmeihin ja tämän konserton tempo on epätavallisen elävä, jossa on nuoruuden syke. Konsertto on hyvin laulullinen ja kahden energisen osan välissä on vastakohtainen ja kohtalaisen hidas osa. Pehmeän ja sydämellisen teeman takaa saattaa alkaa tanssillisen venäläisen kansanlaulun teema ja pianokonserton toisessa osassa odottamatta Kabalevskin laulun Naš kraj (Kotiseutumme) - teema, joka saakin yleisön hetkessä hymyilemään, kertoo Kira Lavrinovitš².

¹ Viktorov 1977, 182.

² Viktorov 1977, 183.

5.3 Kabalevskin näyttämöteokset toisen maailman sodan jälkeen

5.3.1 Ooppera Semja Tarasa

Samanaikaisesti, kun Kabalevski työskenteli triadin eli kolmen konserttonsa parissa, hän sävelsi vielä yhden sota-aiheisen oopperan, Semja Tarasa (Tarasin perhe¹). Teoksen aiheen säveltäjä otti sanomalehti Pravdassa vuonna 1942 julkaistusta kirjailija Boris Gorbatovin kertomuksesta Nepokorenyje (Lannistumattomat²), joka palkittiin Neuvostoliiton valtion palkinnolla³. Kertomuksen sodan aikaiset kiiyvät tapahtumat, jotka oli siirretty Ukrainasta Venäjälle, huolestuttivat Kabalevskia. Tehdessään oopperan librettoa, säveltäjä ja librettisti Sergei Tsenin muokkasivat yhdessä juurta jaksain Gorbatovin kertomuksen⁴. Kabalevski halusi itse työskennellä libreton parissa, koska näin hän pystyi vaikuttamaan totuudenmukaisuuteen, historiallisten tapahtumien todenperäisyyteen, päähenkilöiden elämään, ja hän pystyi laajentamaan henkilöiden luonnekuvia ja käsittämään uudella tavalla yksittäisiä episodeja, toisinaan jopa kokonaisia näytöksiä⁵.

Miettiessään miten ihmiset uhrautuivat sodassa isänmaan puolesta, Kabalevski oli tullut vähitellen seuraavaan johtopäätökseen: "...meidän sankareidemme jokainen askel, vaikka se olisi askel kuolemaan, on se myös askel voittoon...". Näiden Kabalevskin sanojen perusteella Glezer luonnehtii oopperaa Semja Tarasa optimistiseksi tragediaksi.

¹ Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

² Gorbatov 1945.

³ Krebs 1970, 242.

⁴ Glezer 1969, 14.

⁵ Tretjakova 1987, 112-113.

Säveltäjä työskenteli oopperan parissa sinnikkäästi ja pitkään, ja sen ensimmäinen laitos valmistui vuonna 1947¹.

Glezer esittää oopperan toisen laitoksen julkaisemiseen liittyvistä yksityiskohdista ristiriitaisia tietoja. Hän kirjoittaa, että oopperan sadannen esityksen jälkeen Moskovassa ja viidentoista vuoden kuluttua Kabalevski ja Tsenin tekivät siihen olennaisia muutoksia². Tämä on varmaan jonkilainen väärinkäsitys, sillä muut venäläislähteet ilmoittavat toisen laitoksen ilmestymisvuodeksi 1950³.

Kabalevski ja Tsenin tehostivat merkittävästi nuorison, tässä tapauksessa nuorisoliittolaisten, roolia oopperaassa. Gorbátov hyväksyi muutoksen, vaikka hänen kertomuksessaan nuorisolla oli vaatimattomampi asema. Nastja, yksi oopperan päähenkilöistä, joka eilen oli vielä koululainen, saa sodan ensimmäisinä päivinä vastuullisia ja vaikeita tehtäviä. Nuorisoliittolaiset räjäyttelivät koulurakennuksia, joihin saksalainen esikunta oli asettunut asemiin, eikä yhtään vaarattomampi tehtävä ollut räjäyttää silta, jota pitkin vihollisten joukot perääntyvät. Oopperan toinen laitos ilmeistyi vuonna 1950⁴.

Krebsillä on toisenlainen näkemys Kabalevskin ja Tseninin tekemistä muutoksista oopperaan. Hän kirjoittaa, että kommunistinen puolue hyökkäsi säveltäjiä vastaan avoimesti vuonna 1948 ja julisti heidät kelvottomiksi. Andrei Zdanovin esitettyä tämän tapauksen, kävi ilmi että Kabalevski oli yksi parhaiten tunnetuista säveltäjistä, jotka jätettiin puhdistuksen ulkopuolelle. Tämä johti siihen, että Kabalevski

¹ Glezer 1969, 14.

² Glezer 1969, 14.

³ Esimerkiksi Prohorova & Skudina 1989, 119-120 ja Tretjakova 1987, 112.

⁴ Prohorova & Skudina 1989, 119-120.

vieraantui säveltäjäystävistään, ja huomiota herättävästi hän veti oopperan pois julkisuudesta ja teki siihen muutokset Zdanovin osoittamiin kohtiin¹.

Kabalevskin oopperan ensimmäinen laitos oli sisältänyt useita kohtia, joissa säveltäjä oli viitannut toveri Zdanoviin ja Staliniin, puolueeseen ja neuvostoihmisiin. Sen tähden Kabalevski joutui julkisesti kahtuen pyytämään anteeksi ja kiittämään poliittista johtoa oikeasta suunnannäytöstä. Krebs kirjoittaa, että vuoden 1948 neuvostosäveltäjien kokouksissa tuli esille kaksi yllättävää asiaa. Ensimmäinen niistä oli poliittinen puuttuminen asioihin ja toinen vahingoitettujen säveltäjien anteeksipyytävä ja ymmärtävä asenne. Kabalevskista tuli jälkimmäisen esikuva. Hän oli vuoden 1948 kokouksissa asettunut ilman riskiä moitittujen joukkoon, esittäen aineistoa alttiiksi todelliselle kritiikille, mutta hän myös vakiinnutti asemansa ideologisenä johtajana ja johtavana säveltäjänä². Kabalevskille myönnettiin oopperan ansiosta vuonna 1950 Neuvostoliiton valtion palkinto³, kuten myös monille oopperan pääesiintyjille Leningradissa ja Moskovassa⁴.

Ooppera esitettiin ensimmäisen kerran uudistetussa muodossaan Leningradin valtiollisessa akateemisessa S. M. Kiroville nimetyssä ooppera- ja balettiteatterissa vuonna 1950. Vuoden kuluttua ensiesityksestä ooppera valmistui esityskuntoon K. S. Stanislavskille ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkolle nimetyssä musiikkiteatterissa Moskovassa, jossa sitä esitettiin vuosia menestyksekkäästi. Neuvostoliiton muiden kaupunkien lisäksi ooppera saavutti suuren suosion myös Bulgari-

¹ Krebs 1970, 233.

² Krebs 1970, 233.

³ Prohorova & Skudina 1989, 116.

⁴ Glezer 1969, 17.

assa, Puolassa ja seitsemässä eri oopperateatterissa Tšekkoslovakiassa¹.



Kuva 11.
Kohtaus oopperasta Semja Tarasa K. S. Stanislavskille ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkolle nimetyssä musiikkiteatterissa Moskovassa.

Glezer on sanonut oopperasta Semja Tarasa, että siinä yhdistyvät laulava ooppera ja sinfoniamusiikin dramatiikka. Glezer toteaa myös, että ennen kyseistä oopperaa neuvosto-ooppera oli kehittynyt kahteen eri suuntaan. Toista suuntausta edustivat Dzeržinskin Tihii Don (Hiljaa virtaa Don) ja Hrennikovin V burju (Myrskyssä²), jotka olivat selkeimpiä laulavan oopperan esimerkkejä. Toista suuntausta taas edusti Prokofjevin Semen Kotko (Kotkon perhe), jolle lausunnallis-resitatiivinen alku ja sinfoninen kehittäminen olivat ominaisia piirteitä. Kabalevskin oopperassa Semja Tarasa sinfonismi ja laulullisuus ovat punoutuneet toisiinsa ja vastaavasti kertovat, dramaattiset, lyyriset ja tragediset episodit ovat kietoutuneet yhteen tässä oopperassa³.

¹ Prohorova & Skudina 1989, 116.

² Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 64.

³ Glezer 1969, 15.

Tretjakovan mielestä Semja Tarasa on yksi parhaimmista sota-aiheisista oopperoista, jonka tapahtumat on pyhitetty suurelle isänmaalliselle sodalle. Sen tärkeimpiä henkilökuvauksia ovat nuorisoliittolaismaan alaisen työn tekijöiden kollektiiviset kuvaukset, joiden alkulähteet löytyvät massanuorisolauluista, kirjoittaa Tretjakova. Hän jatkaa, että oopperan massakuoro-kohtaukset ovat ilmeikkäitä ja niissä kansaa on kuvattu erilaisina koettelemusten raskaina aikoina, jolloin fasistit hyökkäsivät maahan. Venäläisten ihmisten musiikillisen kuvauksen vastakohtana on vihollisen johtoteema, joka soi vain orkesterissa jonkinlaisena ylivoimaisen ankarana, pahaenteisenä ja riitasointuisena sointina. Vihollista on kuvattu oopperassa yleisellä tasolla ilman yksilöllistä luonnehdintaa, kirjoittaa Tretjakova¹.

Oopperan Semja Tarasa alkusoitossa Kabalevski on osoittanut olevansa Tšaikovskin seuraaja tehdessään sinfonista oopperaa. Alkusoitto toimii koko teoksen johdantona, jonka avulla kuuntelija tutustuu teoksen pääteemoihin².

Alkusoiton aloittaa lannistumattomuuden teema, jonka ensimmäisissä tahteissa vaskisoittimet soittavat kuin mahtavana protestihudhduksena. Ne antavat tälle oopperan johtoteemalle voimaa ja miehuullisuutta³.

Lannistumattomuuden teema⁴:



¹ Tretjakova 1987, 112-114.

² Glezer 1969, 15.

³ Prohorova & Skudina 1989, 120.

⁴ Prohorova & Skudina 1989, 120.

Lannistumattomuuden teema vaihtuu laajasti virtaavaksi, valoisaksi viulujen soittamaksi isänmaan teeman melodiaksi, jonka sulava säestys tuo siihen pehmeyttä ja lämpöä¹.

Isänmaan teema²:



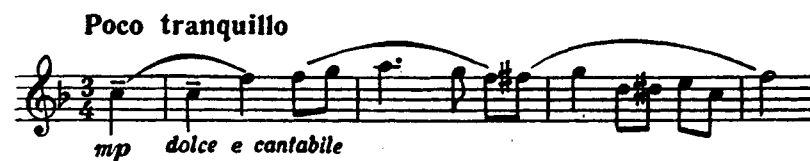
Isänmaan teema taas antaa tilaa rauhattomalle juoksutukselle, mikä muotoutuu täsmälliseksi marssilliseksi teemaksi, joka on oopperassa nuorten sankarinuorisoliittolaisten vala³.

Nuorten sankarinuorisoliittolaisten vala -teema⁴:



Alkusoiton puolessa välissä ilmestyy Koululaulun teema, mikä on soinnukas, rakenteeltaan yksinkertainen ja liikuttava vilpittömyydessään. Koululaulun teema kuullaan koko oopperan läpi ja laulusta tulee nuorisoliittolaisten johtoteema, joka symboloi heidän yhteenliittyneisyyttä ja järkkymättömyyttä sodassa⁵.

Koululaulun teema⁶:



Alkusoiton kertauksessa toistuvat teemat päinvastaisessa järjestyksessä ja siihen tulee lisää vielä uusi energinen ja voimakastahtoinen

¹ Prohorova & Skudina 1989, 120.

² Prohorova & Skudina 1989, 120.

³ Prohorova & Skudina 1989, 120.

⁴ Prohorova & Skudina 1989, 120.

⁵ Prohorova & Skudina 1989, 121.

⁶ Prohorova & Skudina 1989, 121

teema. Se muistuttaa hätäistä äänimerkkiä, joka kutsuu sotaan ja vastarintaan. Myöhemmin tämä teema on sidoksissa Tarasin henkilökuvaan ja hänen päättäväisyyteensä olla alistumatta¹.

Alkusoiton kertauksen uusi teema²:



Alkusoitto päättyy lannistumattomuuden mahtavaan ja valloittamattomaan teemaan. Säveltäjä itse nimesi alkusoiton "oopperan päähenkilöiden sinfoniseksi riemulauluksi"³.

Oopperan päähenkilöitä ovat vanha Taras, hänen vaimonsa Efrosinja ja heidän ystävänsä Nazar, pojat Stepan ja Andrei, tytär Nastja ja hänen uskolliset ystävänsä, ns. eilispäivän koululaiset. Näiden eri sukupolvia edustavien henkilöiden luonteet ja kohtalot on esitetty oopperassa mielenkiintoisesti, Glezer toteaa⁴.

Kuva 12.
Sergei Tsenin Nazarin roolissa
oopperassa Semja Tarasa
K. S. Stanislavskille ja
Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkolle
nimetyssä musiikkiteatterissa.



¹ Prohorova & Skudina 1989, 121.

² Prohorova & Skudina 1989, 121.

³ Prohorova & Skudina 1989, 121.

⁴ Glezer 1969, 15-17.

Sankareita oopperassa ovat työläiset, nuorisoliittolaiset ja partisaanit, jotka vastustavat vihollista ja aika ajoin jopa hitleriläisiä omalla maallaan. Kabalevski kertoo näiden "lannistumattomien" ihmisten miehuullisuudesta, heidän uskollisuudestaan isänmaata kohtaan ja uskostaan voittoon oikean asian puolesta¹.

Suurinosa oopperan neuvostoliittolaisten päähenkilöiden musiikillisista luonteenkuvauksista sisältää vanhojen venäläisten ja osittain vallankumouksellisten laulujen intonaatioita. Tämä korostaa erityisesti heidän perinnöllisiä siteitään venäläisten vallankumouksellisten sukupolveen².

Nastjan koulukaverit muodostavat oopperan tyttökuoron, joka laulaa Koululaulun oopperan ensimmäisessä kohtauksessa hetkellä, jolloin saksalaiset ovat tulossa kaupunkiin. Koululaulu toimii oopperassa nuorisoliittolaisten musiikillisena muotokuvana. Ennen kuin tytöt hajaantuvat, he laulavat vielä heille rakkaan jäähyväislaulunsa *U staroi u okolitsy rodimogo sela* (Vanhan kotikylän laidalla). Tytöt jättävät hyvästit lapsuudelle, onnellisille kouluvuosille ja toinen toisilleen. Laulun kertosäkeessä he laulavat heille hyvin tärkeästä asiasta, jossa kerrotaan heidän olevan aina yhdessä olivat asiat miten tahansa. Ystävyys liittää tytöt yhteen ja se auttaa heitä maanalaisessa työssä. Nastja kieltäytyy kertomasta ystävättäriensä nimiä ja menettää henkensä tämän takia³.

¹ Viktorov 1977, 178.

² Tretjakova 1987, 114.

³ Prohorova & Skudina 1989, 121.

Nastjan isä, Taras, vanha työläinen, edustaa vanhempaa sukupolvea. Hän ei liity välittömästi yleiskansalliseen sotaan vihollista vastaan, vaan piilottelee miehittäjiltä ja odottaa vaikeiden aikojen menevän ohi. Sota ei kuitenkaan jätä Tarasia rauhaan, vaan hän näkee kuinka neuvostonaisia viedään väkisin orjuuteen. Tuska ja viha herättävät hänessä päätöksen olla alistumatta ja odottamaton tapaaminen metsätiellä poikansa Stepanin kanssa, vahvistaa tätä päätöstä, kun poika kertoo hänelle neuvostokansan aktiivisesta ja uhrautuvasta taistelusta¹.

Toisen näytöksen kolmannessa kohtauksessa metsään ilmestyy ryhmä kolhoosilaisia, jotka ovat kieltäytyneet antamasta ruokaa fasisteille, ja sen tähden piilottelevat ruokavarastojaan ja asuvat metsässä. Stepan saa herätettyä heissä toivon sodan pikaisesta loppumisesta ja suuntaa itse partisaanijoukkoihin. Vanha metsänvartija, isoisä Semen, toimii esilaulajana melodisessa Partisaani-marssissa, johon kansa yhtyy².

Katkelma Partisaani-marssista (toinen näytös, kolmas kohta)³:

Allegro moderato



Ой, ле-са да не-про-гляд-ны-е,
тем-ны-е. Здесь дав-но не по-ют со-ло-вьи.

Palattuaan metsästä kylmäveriseksi muuttunut Taras tapaa nuoremman poikansa Andrein, joka on heittänyt aseet pois ja antautunut so-

¹ Prohorova & Skudina 1989, 121-122.

² Prohorova & Skudina 1989, 122.

³ Prohorova & Skudina 1989, 122.

tavangiksi. Taras soimaa poikaansa pelkurimaisuudesta ja kieltää hänet¹.

Oopperan toisen näytöksen neljännessä kohtauksessa Taras laulaa aariansa, jossa hän tuomitsee poikansa petturuudesta. Säveltäjä on luonut hänestä suurenmoisen patrioottisen isähahmon, joka ei jaksakaan enää kauan hillitä kärsimystään ja vihaansa. Musiikki muuttuu luonteeltaan dramattiseksi ja levottomaksi ja kulminoituu aarian loppufrasiin: "Sinä Andrei itse pyyhit itsesi elämästäsi pois ja minä revin sinut irti sydämestäni". Tarasille on tullut tärkeämmäksi patriootin velvollisuus kuin omat henkilökohtaiset tunteet².

Alku Tarasin aariasta³:

Andante con moto e gran espressione
p

Ты, Анд-рей, в смер-тный час му-ки у-бо-

-ял- ся, жизнь себе- рет!

Isän oppitunti Andreille ei tule lahjana, vaan hän palaa Neuvostoliiton armeijaan ja taistelussa uhrautuen sovittaa rikkomuksensa. Yhdessä neuvostojoukkojen kanssa Andrei ajaa takaa perääntyvää vihollista⁴.

Kolmannen näytöksen kuudennessa kohtauksessa Taras ottaa aktiivisesti osaa yleiskansalliseen sotaan, mikä on uusi piirre hänessä. Taras on muiden työläisten kanssa hävitetyssä tehtaassa ja miehittäjät yrittävät saada heitä rakentamaan tehtaan entiselleen. Neuvostokansalaiset kieltäytyvät noudattamasta käskyä ja laulavat laulun, joka

¹ Prohorova & Skudina 1989, 122.

² Prohorova & Skudina 1989, 122.

³ Prohorova & Skudina 1989, 122.

⁴ Prohorova & Skudina 1989, 123.

auttoi heitä barrikadeilla, ja nyt liittymään yhteen ja kestämaan vihollisen hyökkäyksen¹.

Taras ennustaa vihollisen nopeaa tuhoa ja hän rohkeasti puhuu saksalaiselle upseerille sanoen: "Et pääse lähtemään elävänä meidän maaltamme. Kirottu olkoon sielusi!" Suuttunut upseeri ampuu Tarasia ja haavoittaa häntä. Neuvostoliittolaisten lentokoneiden jyrinä karkottaa fasistit ja Tarasin ystävät laulavat täysin rinnoin laulua Kansainvälinen. Ooppera päättyy kuvaukseen vapautuvasta pienestä kaupungista, josta neuvostojoukot ajavat takaa perääntyvää vihollista. Tarasin perheellä on tässä suuri osa, mutta voitto maksoi heille heidän tyttärensä hengen. Taras ja hänen vaimonsa Evfrosinja laulavat surullisen dueton ja itkevät tyttärensä Nastjan tuhoa².

5.3.2 Ooppera Nikita Veršinin

Neljännessä oopperassaan Nikita Veršinin Kabalevski kuvaa kansalaissodan tapahtumia Kaukoidässä. Ooppera valmistui vuonna 1954, ja se esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1955³ Bolšoi-teatterissa, jossa se ei kuitenkaan ollut kauan ohjelmistossa⁴. Tretjakova kirjoittaa, että ooppera herätti paljon mielenkiintoa uusilla nykyaikaisilla soinneillaan, kirkkaan ilmeikkäillä kansallisilla värityksillään ja sankaritöiden romantiikalla. Ooppera oli hyvin läheinen Kabalevs-

¹ Prohorova & Skudina 1989, 123.

² Prohorova & Skudina 1989, 123.

³ Tretjakova 1987, 115.

⁴ Glezer 1969, 19.

kin aikaisemmalle oopperalle Semja Tarasa ja Tretjakovan mielestä uusi ooppera tuli oikeaan aikaan säveltäjän tuotantoon¹.

Aiheen oopperaansa Kabalevski otti kirjailija Vsevoloda Ivanovin kuuluisasta kertomuksesta "Panssarijuna 14-69". Libreton oopperaan teki Sergei Tsenin kuten Kabalevskin edelliseenkin oopperaan². Säveltäjä erotti kertomuksesta kansanelämää kuvaavat kohtaukset ja keskitti huomionsa kansanjoukkokohtauksiin, minkä ansioista hän saavutti oopperassaan monumentaalisen kansallis-musikillisen näytelmän luonteen, kirjoittaa Tretjakova³.

Vaikka ooppera ei ollutkaan kauan Bolšoi-teatterin ohjelmistossa, kirjoittaa Glezer, niin kuitenkin tässä sankarillisessa teoksessa oli hyviä kohtauksia ja henkilökuvia, jotka jäivät yleisön mieliin ikuisiksi ajoiksi. Kabalevski ei ole onnistunut missään muussa teoksessaan kuvaamaan näin selkeästi ja syvällisen psykologisesti erehtyneen vihollisen hämmennystä, kuin valkokaartilaisen kapteeni Nezelasovin henkilökuvassa, kun hän saa surmansa oopperan kuudennessa kohtauksessa, Glezer kirjoittaa⁴.

Kabalevskin sinfoninen mestarillisuus tulee esille myös oopperassa Nikita Veršinin, kun kaunis partisaanilaulu Oi, taiga muuttuu sinfoniseksi oopperan kulminaatiokohtauksessa, jossa ratapenkereellä sankarilliset partisaanit ottavat yhteen vihollisen kanssa, Glezer toteaa⁵.

¹ Tretjakova 1987, 115.

² Glezer 1969, 19.

³ Tretjakova 1987, 115.

⁴ Glezer 1969, 19.

⁵ Glezer 1969, 19.

Oopperan nuoret päähenkilöt ovat kiehtovia, joista Katja on monella tavalla läheinen Tarasin perheen Nastjan kanssa¹. Erityisen mielenkiintoinen on Nikita Veršinin henkilökuva, kun hän laulaa aariaansa Spit taiga (Taiga nukkuu) kuolevan kiinalaistoverinsa Sin Bi Un vieressä maltillisesti tunteensa osoittavana ja määrätietoisena mietiskellen, kirjoittaa Tretjakova².

5.3.3 Operetti Vesna pojot

Kabalevskin ainoa operetti Vesna pojot (Kevät laulaa³), jonka säveltäjä omisti neuvostonuorisolle, sai ensi-iltansa vuonna 1957 Moskovan operettiteatterin 40-vuotisjuhlilla. Libreton operettiin kirjoitti Tsezar Solodar. Neuvostonuorisosta kertovan lyyrillisen musiikkikomedian perusajatuksena on, ettei onnea etsitä, vaan sen puolesta taistellaan, ja tästä nuoret laulavat kevään laulussa⁴.

Operetissa on erittäin miellyttäviä päähenkilöiden, Tanjan ja Boriksen, solistinumeroita ja mielenkiintoisia yhtyeenkohtauksia, kuten duettoja, trioja ja sekstettoja kuoron kanssa. Jokainen operetin tapahtuma päättyy finaaliin, jossa on yhdistynyt erilaisia melodisia kerrostumia orkesterin säestyksellä ja operetin musikaalinen kudos on orgaanisesti punoutunut kuoroon, kirjoittaa Tretjakova⁵.

¹ Glezer 1969, 19.

² Tretjakova 1987, 115.

³ Otavan iso musiikkitietosanakirja 1978, osa 3, 314.

⁴ Glezer 1969, 20.

⁵ Tretjakova 1987, 118.

5.3.4 Ooppera Sestry

Kabalevski sai valmiiksi vuonna 1967 viimeisen kolminäytöksisen oopperansa Sestry (Sisarukset¹). Libreton oopperaan teki kuuluisa libretisti Sergei Bogomazov siperialaisen kirjailijan Ilja Lavrovin kertomuksen Vstretša s tšudom (Ihmeen kohtaaminen) mukaisesti. Pääteemana oopperassa ovat haaveet ja elämä². Mottona oopperalle, tai jopa koko Kabalevskin tuotannolle, ovat sanat: "Elämä, katson sinua kuin ihmettä. Sinä lahjoitit minulle työn ilon, luovuuden ilon ja ystävyys ilon...", kirjoittaa Glezer³.

Ooppera kertoo kahdesta sisaruksesta Asjasta ja Slavasta, jotka ovat juuri päättäneet koulunsa ja haaveilevat merestä. He lähtevät kohti suurta tuntematonta elämää ja törmäävät ensimmäisiin ongelmiinsa⁴. Molempien tyttöjen suurena haaveena on päästä opiskelemaan merenkulkuopistoon ja valmistua perämieheksi, mutta valitettavasti tyttöjä ei yleensääkään hyväksytä kyseiseen opistoon⁵. Heidän haaveensa ja elämässään kohtamansa vaikeudet muodostavat oopperan pääsisällön. Romanttinen pyrkimys elämässä eteenpäin määrää myös oopperan musiikin luonteen, jossa meri symboloi nuorten haaveita⁶.

Kabalevski on ottanut erityisesti huomioon päähenkilöiden luonteenpiirteet oopperassaan Sestry. Asjan musikaalinen luonnehdinta on hiltiämpi ja ankarampi kuin Slavan ja hänen tyytymättömyytensä elämään ja innokas pyrkimys saavuttaa haaveensa on kuultavissa koko

¹ Otavan iso musiikkietosanakirja 1978, osa 3, 314.

² Prohorova & Skudina 1989, 118.

³ Glezer 1969, 31.

⁴ Glezer 1969, 31.

⁵ Požidaev 1987, 51.

⁶ Prohorova & Skudina 1989, 118.

oopperan ajan, kirjoittaa Tretjakova. Slavasta Tretjakova kirjoittaa, että häntä säveltäjä kuvaa päättäväisellä ja lujatahtoisella intonaatiolla aivan kuin hänen sisartaankin. Oopperan Slavaa kuvaavat intonaatiot muuttuvat lygrillisiksi ja lujatahtoisuus häviää loppua kohden kokonaan, kunnes hän viimeisessä kohtauksessa yllättäen selvittää päättäväisesti asiansa Asjalle. Tretjakova kirjoittaa, että Kabalevski ei ole missään aikaisemassa oopperassaan kuvannut sankaritariaan niin täydellisesti ja johdonmukaisesti kuin Asjaa ja Slavaa. Tretjakova jatkaa, että hän on oopperassaan herkästi ja vakuuttavasti korostanut heidän moraalista kauneuttaan ja pyrkimyksiään järkevään ja ahkeraan elämään¹.

Oopperan muut henkilöt eroavat avosydämisistä sisaruksista ja heidän hymyilevistä ystävistään lakonisuudellaan ja heidät kuvataan vihamiehinä. Jokainen kielteinen henkilökuva kuvaa tiettyä henkilötyyppejä ja heistä jokaisesta löytyy erityinen psykologinen piirre. Tällainen yleistys ei kuitenkaan vähättele henkilökuvia, vaan näyttämöllä on koko ajan eläviä ihmisiä, kirjoittaa Tretjakova².

Valssillisuus värittää useita oopperan kohtauksia ja tanssillisuus luo yksittäisille numeroille aktiivisen ja iloisen luonteen, kirjoittaa Tretjakova. Kabalevski osoittaa uskollisuutensa venäläiselle klassiselle oopperatraditiolle käyttäessään myös oopperassaan Sestry soinnukkaita ariosoja ja melodisesti rikkaita resitatiiveja. Oopperan kansanomaisuus ja runollisuus muistuttavat Kabalevskin suhteesta Rimski-Korsakoviin, jonka tuotannosta löytyy tuhoontuomittuja rak-

¹ Tretjakova 1987, 115-116.

² Tretjakova 1987, 115-116.

kaustarinoita yhtä usein kuin Kabalevskin tuotannosta, toteaa Tretjakova¹.

Luonnonkuvauksilla on merkittävä osa oopperassa *Sestry* ja se on vielä yksi yhdistävä piirre Kabalevskin ja Rimski-Korsakovin tuotantojen välillä. Oopperan monissa kohtauksissa ei näy merta eikä taigaa, mutta niiden lakeudet samoin kuin kostean suolaisen merituulen, kukkivien tuomien ja havupuiden tuoksun pystyy kuvittelemaan, kirjoittaa Tretjakova².

Kabalevskin tuotanto on lyryisyydessään lähinnä aikalaisensa ja neuvosto-oopperan luoja Prokofjevin tuotantoa ja Kabalevski itse sanonut, että Prokofjevin tuotannossa lyriikka on aina ollut hänelle kaikkein rakkain. Valoisa, puhdas ja siveä lyriikka on ominaista Kabalevskin parhaimmille teoksille, jotka hän on omistanut nuorisolle ja erityisesti oopperan *Sestry* sankarittarille, jotka ovat hyvin läheisiä Prokofjevin oopperoiden ja balettien henkilöahmoille, kirjoittaa Tretjakova³.

5.4 10 sonettia

Kabalevski on verrattain harvoin säveltänyt romansseja. Kuitenkin melkein kolmenkymmenen vuoden tauon jälkeen 1950-luvulla hän kiinnostui uudelleen kamarivokaalimusiikista. Hän tutustui Samuil Maršakin venäjän kielelle kääntämiin vuonna 1948 julkaistuihin

¹ Tretjakova 1987, 116-117.

² Tretjakova 1987, 116-117.

³ Tretjakova 1987, 117.

Shakespearen sonetteihin¹. Kabalevski kiinnitti huomiota silloin joihinkin sonetteihin ja viisi vuotta myöhemmin hän sai valmiiksi säveltämänsä Shakespearen 10 sonettia bassolle pianon säestyksellä².

Kabalevski jatkoi Shakespearen 10 sonetissaan venäläisen tyyrillis-filosofisen romanssin linjaa, kirjoittaa Tretjakova. Shakespearen sonettien kaunis sisältö on mietiskelyä elämästä, kuolemasta ja rakkaudesta, ja ne on kirjoitettu pohdiskeleviksi monologeiksi. Säveltäjä ei kuitenkaan noudata tekstejä. Hän korostaa jokaista puheintonaatiota, erottaa tärkeimmät merkitykselliset aksentit ja ilmentää ne musiikissaan ottaen huomioon aina kyseisen runon mielialan ja tunteet. Kabalevski on onnistuneesti yhdistänyt ilmeikästä lausunnallisuutta, laajan cantilenan ja melodisuuden, toteaa Tretjakova³.

Venäläinen baritoni Sergei Šapošnikov kirjoittaa, että puhuessaan sonettien muodosta, Kabalevski oli esittänyt Maršakin vertauksen soneteista suurten huoneiden lyhyeen riviin, jonka viimeisenä huoneena on pieni, mutta tärkein huone. Šapošnikov jatkaa, että Kabalevskin musiikki todella seuraa huoneriviä ja loistavasti esittelee aarteen, joka on tärkeimmässä huoneessa⁴.

Šapošnikov kertoo, että esittäessään Shakespearen 10 sonettia Kabalevskin kanssa, välttääkseen kuuntelijoiden "ylikuormituksen" he eivät koskaan esittäneet kaikkia kymmentä vaan useinmiten kuusi tai seitsemän sonettia ja sitten ylimääräisinä yksi tai kaksi sonettia. Hän myös kertoo Kabalevskin leikiten nimittäneen sonetin nro 27

¹ Venäjän kieliset sonettien nimet liitteessä 6.

² Prohorova Skudina 1989, 117.

³ Tretjakova 1987, 118.

⁴ Šapošnikov 1974, 91.

omaelämäkerralliseksi. Se alkaa sanoilla "Trudami iznuren, hotšu usnut" (Työ on minut näännyttänyt, haluan nukahtaa)¹.

5.5 Neljäs sinfonia

Kabalevskin neljättä sinfoniaa pidetään hänen sinfoniaistaan parhaimpana hänen kotimaassaan. Säveltäjä on pyrkinyt siinä kertomaan aikansa nuorisosta ja heidän elämästään². Neljännen sinfoniansa Kabalevski sävelsi vuonna 1956³. Krebs taas puolestaan kirjoittaa, että neljättä sinfoniaa pidetään epäonnistuneena. Hän jatkaa, että sitä on esitetty ulkomailla, enimmäkseen USA:ssa, missä sen ensimmäinen esitys oli lokakuussa 1957⁴.

Glezer kirjoittaa, että Kabalevski on laajassa neljännessä sinfoniasaan kertonut liikuttavan kertomuksen nykyajan sankarista, surua aiheuttaneista tapahtumista ja elämän täydellisyyden aistimisesta iloineen ja jatkuvine uudistuksineen. Hän jatkaa, että neljännessä sinfoniassa säveltäjän melodinen kieli on ilmaisevampaa ja selkeämpää ja että sisäiset ristiriidat ovat kärjistyneempiä ja soinnin väriasteikko on rikkaampi. Jos Kabalevski osoitti ensimmäisessä oopperassaan sinfonisen mestaruutensa, niin neljännessä sinfoniassaan hän ilmensi oopperasäveltäjän saavutuksiaan, toteaa Glezer⁵.

¹ Šapošnikov 1974, 91, 94.

² Prohorova & Skudina 1989, 117.

³ Vainkop & Gusin 1982, 64.

⁴ Krebs 1970, 256.

⁵ Glezer 1969, 19-20.

5.6 Oratorio Rekviem

Kabalevski sai valmiiksi oratorionsa Rekviem vuonna 1962. Puolitoistatuntisen teoksen hän sävelsi sinfoniaorkesterille, solisteille (mezzosopraano ja baritoni), sekakuorolle ja lapsikuorolle nuoren runoilijan Robert Roždestvenskin runoon¹. Monissa lähteissä mainitaan, että säveltäjä olisi omistanut teoksen sodassa fasisteja vastaan kuolleille. Tretjakova kuitenkin kirjoittaa säveltäjän itsensä sanoneen, että teos on kirjoitettu sodassa kuolleista, mutta omistettu eläville ja kertoo kuolemasta, mutta ylistää elämää, ja että teos on sodan synnyttämä, mutta suunnattu tulevaisuuteen².

Monumentaalinen, ilman taukoja esitettävä, kolmiosainen ja yhdestätoista episodista koostuva Rekviem esitettiin ensimmäisen kerran menestyksekkäästi Moskovassa vuonna 1963. Se esitettiin myös Leningradissa, Kiovassa, Minskissä, Riikassa, Sverdlovskissa, Kuibyševissä, Lvovissa, Permissä, Dnepropetrovskissa, Gorkissa, Donetskissa ja Gorlovkissa, ja melkein kaikilla paikkakunnilla säveltäjän johtamana. Mieliä liikuttavia olivat esitykset Saksan Demokraattisessa Tasavallassa saksan kielellä ja USA:ssa englannin kielellä sekä Belgiassa, Bulgariassa, Jugoslaviassa, Japanissa ja Unkarissa, kirjoittaa Glezer³. Riikassa esimerkiksi otettiin tavaksi esittää Rekviem 9. toukokuuta, Voitonpäivänä, ja tavallisesti yleisenä sääntönä oli, että Kabalevski johti orkesteria, kirjoittaa Viktorov⁴.

¹ Prohorova & Skudina 1989, 118.

² Tretjakova 1987, 118.

³ Glezer 1969, 21.

⁴ Viktorov 1977, 179.

Suuret klassikot, kuten Mozart ja Verdi, ovat säveltäneet myös omat Requieminsä edesmenneiden muistolle ja eroavat tekstinsä, latinan kielisen sielunmessunsa puolesta Kabalevskin Rekviemistä. Glezer kirjoittaa, että Kabalevski sävelsi Rekvieminsä lahjakkaan runoilijan Robert Roždestvenskin runoon. Runossa runoilija tuo esille runollisen miehekkäitä henkilökuvia ja aforistisesti tarkkaan kuvaavia ja teoksen perusajatuksen avaavia ajatuksia. Niissä ihmisiä kehoitetaan muistamaan kenen ansiosta heille on suotu mahdollisuus elää ja millä hinnalla tämä onni on saavutettu, ja että tulisi kunnioittaa kaatuneiden muistoa heidän ansaitsemallaan tavalla¹.



Kuva 13.
Runoilija Robert Roždestvenski ja Dmitri Kabalevski.

¹ Glezer 1969, 22.

Kabalevskin Rekviemessä käyttämä musiikillinen kieli on selkeää ja helppotajuista. Sitä korostaa selvä kansalliselle musiikille luonteenomainen laulutapa, joka on hyvin läheinen venäläisen kansanlaulun intonoinnille ja se sulautuu nykyaikaiseen neuvostolaulun intonointiin, kirjoittaa Glezer. Hän toteaa myös, että Kabalevski käyttää Rekviemissään monologeja, dialogeja ja muita teatraalisen musiikillisen ilmaisun ja ooperalle ominaisia keinoja. Glezer jatkaa, että orkesterin sointi seuraa ohjelmamusiikin muotoja konkreettisesti, kuten tykkien yhteislaukaisut, kunnialaukausten ampuminen, hälytyskellon ääni. Kabalevskin Rekviemissä on episodi *Slušajte! (Kunnetkaal!)*, jossa säveltäjä käyttää runsaasti musiikillista resitatiivia ja lausuntaa. Teoksen kultaisen leikkauksen kohtaan sattuu kahdeksas episodi *Naši deti (Meidän lapset)*, joka on iloinen elämän hymni, kirjoittaa Glezer¹.

Glezer rinnastaa Kabalevskin Rekviemin Benjamin Brittenin 60-luvun alussa säveltämää *Sotarequiemiin*. Teoksia yhdistää eetillinen voima ja kiihkeä protesti sotaa ja kuolemaa vastaan, kirjoittaa Glezer. Hän jatkaa, että molemmat säveltäjät käyttivät teoksessaan lapsikuoroa. Brittenin teoksessa poikakuoro tuo erinomaisen psykologisen ja musiikillisen värikyyden ja Kabalevskin teoksessa lapsikuoro ilmentää teoksen elämänmyönteistä perusideaa, kirjoittaa Glezer².

Kabalevskin Rekviem on yksi huomattavimmista neuvostokulttuurin teoksista, jotka edustavat neuvostokansalaisten maailmankatsomusta, kirjoittaa Glezer³. Kabalevskin Rekviem palkittiin ensimmäisenä

¹ Glezer 1969, 22.

² Glezer 1969, 24.

³ Glezer 1969, 24.

Venäjän Sosialistisen Federatiivisen Neuvostotasavallan valtiollisel-
la M. I. Glinkalle nimetyllä palkinnolla¹.

¹ Prohorova & Skudina 1989, 118.

6 KABALEVSKIN UUDISTUKSET NEUVOSTOLIITON PERUSKOULUN MUSIIKINOPETUKSESSA

6.1 Peruskoulun uuden musiikinopetusohjelman historialliset ja filosofiset taustat

Peruskoulujärjestelmä oli ollut yli puolivuosisataa Neuvostoliitossa, kun Kabalevski aloitti perusteellisemmän perehtymisen peruskoulujen musiikkikasvatukseen. Tuona aikana oli kertynyt huomattavasti sekä teoreettista että käytännön kokemusta oppilaiden musiikkiesiteellisestä kasvatuksesta. Saavutetusta menestyksestä huolimatta suurin osa opettajista, oppilaista, oppilaiden vanhemmista ja yleensä niistä ihmisistä, jotka olivat koulukasvatuksen kanssa tekemissä, olivat tyytymättömiä tilanteeseen¹.

Tyytymättömyys musiikkikasvatuksen tilanteeseen ilmeni monella tavalla. Lehdissä käytiin asiasta paljon keskustelua samoin kuin erilaisissa konferensseissa. Opettajat suunnittelivat pakollisia ja valinnaisia opetusohjelmia sekä uusia oppikirjoja ja metodeja. Kabalevski kirjoittaa, että oli alkanut perusteellisten muutosten aika, josta oli osoituksena oppituntien nimenmuutos laulutunneista musiikkitunneiksi. Kuorolaulun, nuotinluku- ja kirjoitustaidon merkitystä ei kuitenkaan kielletty, sitä laulutunnit olivat tähän asti pitäneet sisällään, vaan musiikinopetukselle annettiin laajempi tehtävä. Oppilaille haluttiin antaa mahdollisuus tutustua musiikkiin suurena taidetenajina. Haluttiin, että he oppisivat rakastamaan ja ymmärtämään

¹ Kabalevski 1985, 3.

musiikin eri lajeja ja muotoja. Toisin sanoen haluttiin oppilaiden sisäistävän musiikkikulttuurin niin, että he tuntisivat sen osana henkistä sivistystä, kirjoittaa Kabalevski. Vastaavanlainen ilmiö tapahtui toisessa taideaineessa, kun piirustustuntien nimi muutettiin kuvaamataidontunneiksi¹.

Musiikkituntien säilyttämistä laulutunteina kannattaneet opettajat vetosivat Konstantin Ušinskin sanoihin: "Laulaa koulu - laulaa koko kansa" ja siihen merkitykseen, minkä kuorolaulu oli antanut koululle. Opettajien kanta oli, että kuorolaulun pitäisi olla ainoa tai ainakin perusmusiikkikasvatusmuoto kouluissa. Kabalevski toteaa, että Ušinski ei voinut aikanaan kehittää koulua, vaan ainoastaan kuorolaulua. Yksinkertaisesti sen takia, että hänellä ei ollut käytössään esimerkiksi soittimia, äänilevyjä, radiota, jotka edistävät opetusta nykyaikaisissa kouluissa. Toiseksi ennen vallankumousta koulujen tehtävä oli valmentaa laulajia kirkkoon. Yleinen luku- ja kirjoitustaidottomuus jarrutti myös yleissivistyksen kehitystä².

Neuvostokoululla ei ollut samanlaisia rasitteita kuin sen edeltäjällä, ja sen lähtökohtana oli kulttuurivallankumouksen idea ja tavoitteet. Sillä oli myös laajempi musiikkiesteettinen kasvatustehtävä, joka sisälsi musiikin esteettisen, tietopuolisen ja kasvattavan roolin. Kabalevski kirjoittaa, että vallankumouksen jälkeinen aika oli luovaa. Silloin yritettiin parantaa ja uudistaa opetusta, mutta yritykset eivät onnistuneet hipaisemaankaan koulun musiikinopetusta. Kabalevski toteaa, että ilman koulun musiikinopetuksen peruseriaatteiden tarkempaa uudelleen käsittelyä ja musiikintuntien merkittävämpää si-

¹ Kabalevski 1985, 3-4.

² Kabalevski 1985, 4.

sällön laajentamista, ei voida täyttää niitä vaatimuksia, jotka musiikkiesteettisen sivistyksen ja kasvatuksen alueella elämä sille asettaa¹.

Tarvittiin metodiikka, jonka avulla pystyttäisiin löytämään ratkaisu musiikituntien peruskysymykseen: miten saada oppilaat kiinnostumaan ja innostumaan musiikista? Kiinnostuksen ja innostuksen ongelma on yksi koko pedagogiikan ongelmista. Taideaineiden opetuksessa ei ole mahdollista saavuttaa siedettäviä tuloksia ilman emotionaalista innostusta, antoipa sille miten paljon tahansa voimia ja aikaa, kirjoittaa Kabalevski².

Samaan aikaan, kun innostuttiin uusista opetusohjelmista, oppikirjoista ja metodisista opetusvälineistä, innostuttiin myös kysymyksistä, mitä ja miten opettajan tulisi opettaa oppilailleen. Kysymyksiä millä ja miten oppilaita tulisi innostaa, ei käsitelty lainkaan näissä opetusohjelmissä. Suuntauksia formalismista irtaantumiselle voidaan löytää. Varsinaista pääasiaa: millaisen tulisi oppiaineen olla, kuten musiikin, jota opiskellaan elävänä taiteena, tai metodisia periaatteita, ei löytynyt opetusohjelmista, toteaa Kabalevski³.

Kabalevski kirjoittaa, että musiikkikasvatuksen puuttuvaa metodiikkaa ei voida korvata yleisen pedagogiikan periaatteilla, ja vanhentuneet perinteet eivät taas vastaa pedagogian nykyaikaisia vaatimuksia. Yrityksissä luoda uusia opetusohjelmia ja kehittää uusia metodeja on lähtökohtana ollut yleinen pedagogiikka, psykologia, estetiikka ja so-

¹ Kabalevski 1985, 4.

² Kabalevski 1985, 4-5

³ Kabalevski 1985, 5.

siologia, mutta kaikkein vähiten näissä pyrkimyksissä on lähtökohtana käytetty musiikin omaa lainmukaisuutta¹.

Opettaessaan vuosia musiikkia eri-ikäisille koululaisille Kabalevski yritti löytää musiikista lähtöisin olevan ja siihen perustuvan pedagogisen konseptin. Konseptin piti olla luonnollisesti ja orgaanisesti sidoksissa musiikkitaiteeseen kouluaineena. Koulumusiikinopetus piti taas olla sidoksissa todelliseen elämään. Kabalevski pyrki löytämään periaatteita, jotka auttaisivat lapsia innostumaan ja kiinnostumaan musiikista sekä tuomaan heitä lähemmäksi kaunista taidetta, joka rikastaisi heidän henkistä elämäänsä. Hänen pyrkimyksensä oli myös luoda lapsille ja nuorille käsitys, että musiikki ei ole yksinkertaista viihdettä, jota voidaan käyttää tai olla käyttämättä harkinnan mukaan, vaan se on tärkeä osa jokaisen ihmisen elämää².

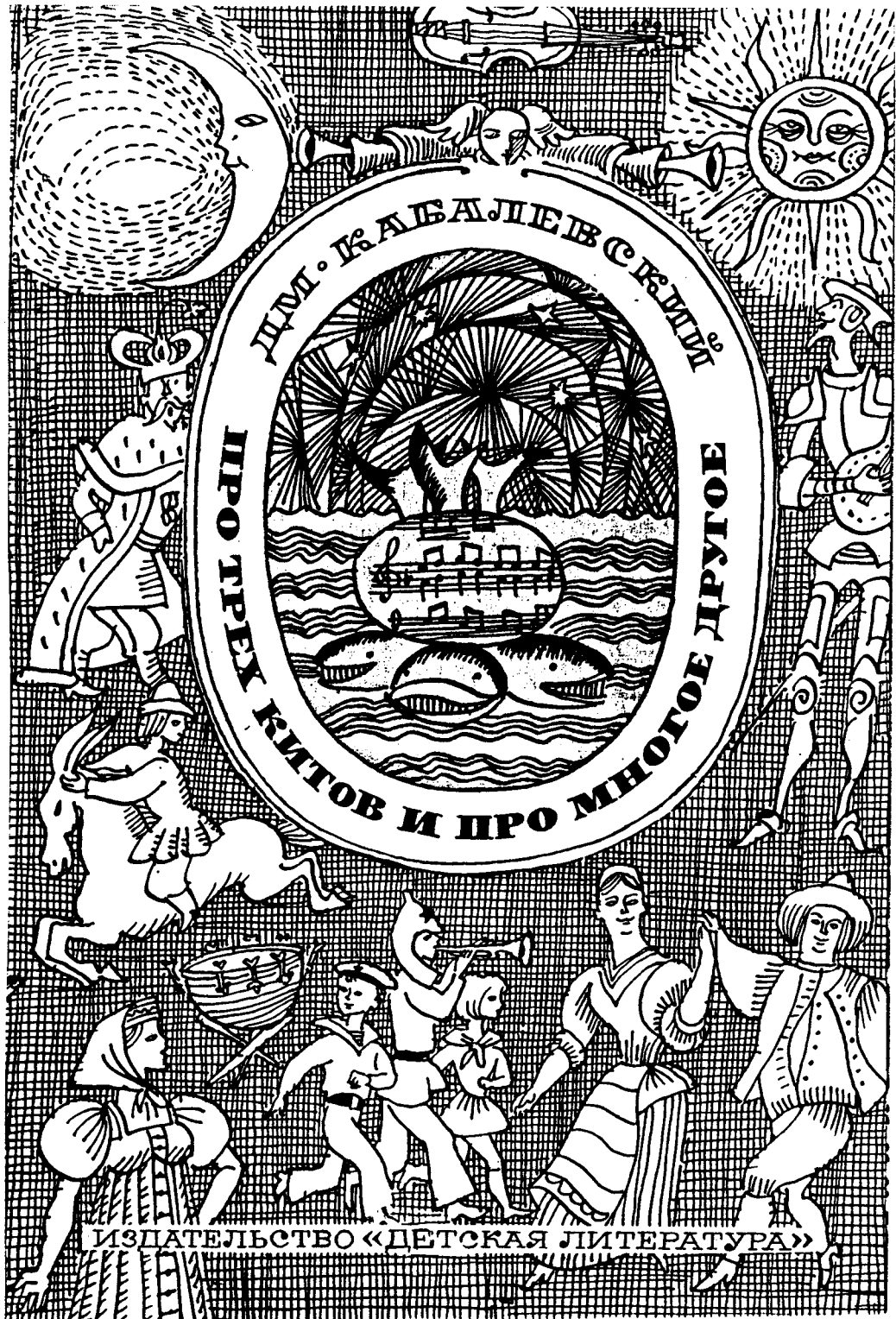
Niistä periaatteista, metodeista ja keinoista, jotka olivat saaneet hyväksynnän eri tahoilla, Kabalevski teki ensin radio-ohjelman nuorten kuuntelijoiden kanssa. Ohjelma ilmestyi myös kuutena äänilevynä nimellä *O tšjom govorit muzyka?* (Mistä musiikki kertoo?). Myöhemmin hän teki samasta aiheesta kirjan *Pro trjoh kitov i pro mnogoe drugoe* (Kolmesta valaasta ja paljosta muusta)³.

Vähitellen Kabalevski tuli vakuuttuneeksi, että periaatteet toimisivat myös musiikinopetusohjelman perustana peruskoulussa. Hän sai vahvistusta asialle, kun joukko kokeneita opettajia omaksui kirjan "Kolmesta valaasta" omaperäisenä opetusvälineenä, joka toimisi kiin-

¹ Kabalevski 1985, 5.

² Kabalevski 1985, 6.

³ Kabalevski 1985, 6.



Kuva 14.

Kirjan Pro trjoh kitov i pro mnogoe drugoe (Kolmesta valaasta ja paljosta muusta) kansikuva.

topisteenä johdatukseksi koulumusiikkitunneilla. Materiaalina se innostaisi ja kehittäisi lapsia ja laajentaisi heidän musiikillista ajatteluaan. Metodina se mahdollistaisi yhteyksien luomisen kirjallisu-

den, kuvaamataiteen ja historian oppituntien välillä ja pääasiassa musiikin ja elämän välillä¹.

Kabalevskin nimettyä opetusohjelman uudeksi hän ei tarkoittanut, että se kieltää jo kaikkien olemassa olevien opetusohjelmien sisällöt, ja että niiden periaatteet ovat ristiriidassa arvokkaan neuvostopedagogien kollektiivisen kokemuksen kanssa².

Omissa etsinnöissään Kabalevski perusti käsityksensä ensimmäiseksi Boris Asafjevin musiikillis-pedagogisiin katsantokantoihin. Lähtökohtana Kabalevskille olivat Asfjevin sanat³:

...tarkasteltaessa musiikkia kouluaineena, täytyy ennen kaikkea kategorisesti tuoda esille musiikkitietouden kysymykset ja sanoa, että musiikki on taidetta ts. ihmisen luoma ilmiö maailmassa, muttei tieteellinen oppiaine, jota opetetaan ja jota opiskellaan.

Asafjevin sanat ovat lähtöisin Anatoli Lunatsarskin vuonna 1918 muotoilemasta koululaisten esteettisen kasvatuksen neuvostoteorian väittämästä: "Yhtenäisen työtätekevän koulun peruseriaateista"⁴:

...esteettinen sivistys täytyy ymmärtää ei ainoastaan jonkin yksinkertaistetun lastentaiteen opettamisena, vaan aistien ja luovien taitojen systemaattisena kehittämisenä, joka laajentaa mahdollisuuksia nauttia kauneudesta ja luoda sitä.

Kabalevksi on halunnut lisätä edelliseen vielä Nadežda Krupskajan tieteellisestä laista muotoillun peruskoulun esteettisen kasvatuksen

¹ Kabalevski 1985, 6.

² Kabalevski 1985, 6.

³ Kabalevski 1985, 6-7.

⁴ Kabalevski 1985, 7.

roolin määrittelyn: "Lasta täytyy auttaa taiteen avulla...tarkemmin ajattelemaan ja syvemmin tuntemaan"¹.

Kabalevski on yrittänyt omaksua parhaiden ulkomaalaisten ja neuvostopedagogien ideoita, ei ainoastaan musiikin alueilta, vaan myös muilta kouluopetuksen alueilta, joissa uudistusmieliset pyrkimykset ovat johtaneet arvokkaisiin tuloksiin. Vasili Suhomlinskin näkökannat ovat olleet hänelle jatkuvia pohdiskelunaiheita, jotka ovat kasvaneet hänen rajattomasta uskostaan lasten ja nuorten henkisiin voimiin ja syvästä inhimillisestä kunnioituksesta heitä kohtaan. Neuvostomusiikko-pedagogeista Kabalevski mainitsee vielä Valentina Šatskajan ja Nadežda Grodzenskajan, jotka ovat omassa pedagogisessa ja tieteellis-metodisessa työssään löytäneet uutta ja edistyksellistä².

Nimettyään ehdotetun opetusohjelman uudeksi Kabalevski ei tarkoittanut yksityiskohtia, kuten metodeja, vaan uusia periaatteita. Myös opetusohjelman muutokset ovat periaatteellisia luonteen muutoksia³.

6.2 "Kolme valasta" musiikinopetuksen perustana

"Kolmella valaalla" Kabalevski tarkoittaa laulua, tanssia ja marssia. Näihin kolmeen musiikin perusalueeseen on sovellettavissa määritelmät 'alue', 'laji', 'muoto', 'tyyppi' ja 'luonne'. Hänen mukaan "valaat" voidaan löytää jokaisesta musiikinopetusohjelmasta, oppikirjasta ja

¹ Kabalevski 1985, 7.

² Kabalevski 1985, 7.

³ Kabalevski 1985, 7

metodista, mutta vain yksinkertaisimpien musiikkimuotojen esimerkkeinä. Kabalevskin mielestä ne sopivat myös toiseen tehtävään, luovuttaessaan paikkansa musiikin monimutkaisemmille muodoille, täytettyään didaktisen tehtävänsä¹.

Laulu, tanssi ja marssi ovat Kabalevskin mielestä laajimmin levinneitä, tavallisimpia ja demokraattisimpia musiikin alueita. Jokainen ihminen on jossakin elämänsä vaiheessa laulanut jonkin laulun, tanssinut ja marssinut musiikin soidessa, vaikka he eivät välttämättä kuuntelisi musiikkia tai kyseenalaistaisi nuotinlukutaidon olemassaoloa².

Kabalevski vertaa talon maaperään yhdistävää peruskiveä lauluun, tanssiin ja marssiin. Ne yhdistävät hänen vertauksessaan koko musiikin rikkaimman ja moninaisesti kehittyneen "rakennuksen" valtavaan ihmisjoukkoon, joka on lähtöisin kansallisesta "maaperästä". Kabalevski vertaa lastentarhan tai kodin osuutta perehtymisenä "maaperään", ja "peruskivi lasketaan" koulun ensimmäisellä luokalla, missä "kolme valasta" luovat välttämättömät olosuhteet seuraavien kerroksien rakentamiselle³.

Laulu, tanssi ja marssi kasvavat vuosi vuodelta, kuten talo kerros kerrokselta, ja ne ovat mukana kaikkien seitsemän kouluvuoden ajan. Ne muuttuvat käsitteiksi laulettavuus, tanssittavuus ja marssittavuus, jotka sitten tuovat mukanaan uusia elementtejä, kuten ilmeikkyyt, kuvaavuus ja puheintonaatio⁴.

¹ Kabalevski 1985, 7-8.

² Kabalevski 1985, 8.

³ Kabalevski 1985, 8-9.

⁴ Kabalevski 1985, 9.

Kabalevski kirjoittaa, että oopperat, oratoriot ja kantaatit ovat kehittyneet laulusta ja laulullisuudesta. Baletti on kehittynyt tanssista ja tanssittavuudesta. Marsseja ja marssittavuutta voidaan löytää melkein kaikista wagnerilaisista oopperoista kuin myös lukuisista Skrjabinin tanssittavista kappaleista. Hänen mielestä "kolme valasta" esiintyvät klassisessa ja nykymusiikissa, eivätkä ne ole vain kolme lapsille "yksinkertaista" ja "helppotajuista" musiikin muotoa tai lajia, vaan ne antavat mahdollisuuden yhdistää suuren musiikkitaiteen musiikinopiskeluun koulussa, taaten opetuksen läheisen suhteen elämään¹.

Kabalevski lähtee siitä, että kaikki lapset ovat ennen ensimmäistä kouluvuottaan jossakin vaiheessa laulaneet, tanssineet ja marssineet. Nämä ovat elämäkokemuksia, joita lapset ovat tiedostamatta hankkineet ennen koulun aloittamista. Opettaja kertoo lyhyesti ensimmäisellä oppitunnilla muinaisen sadun "kolmesta valaasta", jossa esitetään olettamus maasta ja sen muodosta. Seuraavaksi hän voi siirtyä "kolmeen valaaseen" musiikissa, minkä opettaja aloittaa soittamalla niiden eri muotoja. Lapset ovat iloisen hämmästyneitä tunnistessaan heille jo tuttuja musiikin perusmuotoja².

Tässä vaiheessa on tärkeintä, että oppilaat itse lausuvat sanat "laulu", "tanssi" ja "marssi", sillä se tuo heille mielihyvää, uskoa itseensä ja kunnioitusta itseään kohtaan, osatessaan jo asioita. Kaikki tämä edellyttää oppilaiden innostuneisuutta musiikkitunneilla. Opetuksen onnistumisen takia oppitunneilla on tärkeää luoda kiinnostavuuden il-

¹ Kabalevski 1985, 9-10.

² Kabalevski 1985, 10.

mapiiri, jossa opetusprosessi ei ole vain johdonmukainen prosessi, vaan myös emotionaalisesti kiinnostava, kirjoittaa Kabalevski¹.

"Kolme valasta" vievät oppilaat heti kolmeen suurempaan alueeseen. Heidän musiikillinen horisonttinsa laajenee, kun puhutaan kaikista lauluista, kaikista tansseista ja kaikista marsseista maan päällä. Konkreettisen ja yksinkertaisen käsitteen kautta päästään laajempaan käsitteeseen, Kabalevski toteaa².

Ensimmäisellä luokalla lasten musiikin vastaanotto on analyyttistä, kun opettaja pyytää heitä kuuntelemaan musiikkia eikä laulua, tanssia tai marssia. Oppilaat määrittelevät musiikin luonteen ja kertovat mihin perusr ryhmään he sen sijoittaisivat. Oppilaiden vastaanottaminen on erityisen aktiivista, kun soitetaan laulu-marssi, laulu-tanssi tai tanssi-marssi. Opettaja ei saa etukäteen kertoa tällaisten yhdistelmien olemassaolosta, vaan oppilaiden tulee päätyä itse tähän johtopäätökseen. Tässä tilanteessa puolet luokasta voivat väittää, että kysymyksessä on laulu ja toinen puoli luokasta, että kysymys on tanssista. Mielipiteiden törmääminen aiheuttaa luovan ristiriidan, joka johtaa totuuteen, että valaat voivat tavata toisensa samassa teoksessa. Kabalevskin mielestä näin oppilaat opettelevat kaikista tärkeimmän asian, jonka koulun tulee antaa oppilailleen: ei vain havainnoida ja aistillisesti vastaanottaa jokin ilmiö, vaan myös miettiä ja tässä tapauksessa kuulla ja kuunnella musiikkia³.

¹ Kabalevski 1985, 10-11.

² Kabalevski 1985, 11.

³ Kabalevski 1985, 11.

Musiikinopetuksen perustuessa "kolmeen valaaseen" on mahdollista tutustua mihin tahansa musiikin alueeseen, jopa vaikeimpiin ooppe-roihiin, kirjoittaa Kabalevski. Alemmilla luokilla kuunnellaan katkelmia laajemmista sävellyksistä ja yksittäisistä teemoista tai väli-soitoista aina yksittäisiin osiin. On kuitenkin tärkeää, että mikä tahansa oppitunnilla käytetty materiaali saa eheän luonteen. Vähitellen oppilaat käsittävät laajempia sävellyksiä kuunnellessaan niitä kokonaan. Tällä tavalla heille tulevat tutuiksi musiikinkäsitteet, kuten ooppera, sinfonia, konsertto, kantaatti ja baletti. "Kolme valasta" muodostuvat musiikissa luotettaviksi pieniksi silloiksi, joita pitkin voi mennä minne tahansa musiikin alueelle. Siitä osoituksena on laulun kehittyminen laulullisuudeksi, tanssin tanssillisuudeksi ja marssin marssillisuudeksi¹.

"Kolme valasta" avaavat näköaloja kaikkiin koulussa opittuihin asioihin ihmiskunnan historiasta, toteaa Kabalevski. Vähitellen ne laajentavat ja syventävät oppilaiden musiikkikulttuuria musiikilliseen kieleen, puhekieleen, musiikin intonaatioon, musiikin kehitykseen ja erilaisiin musiikin rakenteisiin. Syntyy kiinteä suhde musiikin ja muiden taiteiden välillä, erityisesti musiikin ja kirjallisuuden välillä. Esteettinen kasvatustehtävä nivoutuu yhteen humanitäärisen ja ennen kaikkea historiallisen sivistyksen tehtävien kanssa. Ensimmäisellä luokalla voidaan esittää musiikin ulkopuolisia vertauksia ja rinnastuksia, esimerkiksi sointisävyjä voidaan verrata taiteilijan paletin eri väreihin ja musiikin "välimerkkejä" musiikissa voidaan verrata kirjoitetun kielen välimerkkeihin. Mitä enemmän elämänläheisiä suh-

¹ Kabalevski 1985, 11-12.

teita esitetään oppitunneilla, sitä helpommin oppilaat tajuavat musiikin osana elämää,¹

Ensimmäisen luokan ensimmäiseltä oppitunnilta oppilaat määrittelevät "kolmea valasta" niiden erilaisuuden perusteella, mutta yhdistelevät eri "valaiden" muunnoksia yhtäläisyyksien perusteella. Tässä toteutuu "yhtäläisyyden ja erilaisuuden" -periaate, joka on Asafjevin mukaan "samuus ja vastakohtaisuus". "Yhtäläisyyden ja erilaisuuden" -periaatteen merkitys on yhtä tärkeä musiikin luomistyössä sekä esityksissä että vastaanottamisessa. Tämä periaate esiintyy kaikilla musiikin alueilla ja ilman sitä ei voida toteuttaa yhtäkään teemaa musiikkitunneilla. Se on erotettava tärkeimmäksi, ei vain musiikkisivistyksen kannalta, vaan oppilaiden koko sivistyksen kannalta, kirjoittaa Kabalevski².

6.3 Musiikinopetuksen päätehtävä

Koulun päätehtävä on musiikkituntien pääteema: musiikki ja elämä, jota ei saa erottaa itsenäiseksi ja erilliseksi osaksi. Sen täytyy tulla esille kaikissa musiikin ja elämän yhdyssiteissä ensimmäiseltä viimeiseen luokkaan saakka. Oppitunneilla soitettava musiikkimateriaali, opettajan selitykset, oppilaiden opettajille suuntaamat havainnot ja pohdiskelut auttavat vähitellen päätehtävän loppuun viemisessä³.

¹ Kabalevski 1985, 12-13.

² Kabalevski 1985, 13-14.

³ Kabalevski 1985, 14.

Kabalevski korostaa, että opettajien on tarkkailtava, miten ja mitä he puhuvat oppitunneilla. Opetuksessa ei saisi lausua pinnallisia, eikä tyhjiä kaavamaisia fraaseja, jotka ovat vailla konkreettista sisältöä ja tunteenomaisuutta. "Yleiset sanat" on hylätävä ja opettajan tavallisten, järkevien ja sydämellisten sanojen osuutta on kasvatettava opetustyössä. Kabalevski siteeraa Suhomlinskin sanoja: "Opettajan puhetta ei voida korvata millään kasvatin sieluun vaikuttavalla työvälineellä. Osa kasvatuksen taitoa on ennen kaikkea taito puhua ja suunnata se inhimilliseen sydämeen"¹.

Elämänläheistä musiikkimateriaalia on Kabalevskin mielestä tarpeeksi kaikille luokille. Riippuen opettajan omista tiedoista, mielenkiinnosta ja henkilökohtaisesta elämäkokemuksestaan hän voi vapaasti valikoida materiaalin. Kun opetusmateriaali on elämänläheistä, niin musiikkia opiskelleessaan lapset tuntevat ja ymmärtävät jo ensimmäiseltä luokalta lähtien, että he opiskelevat elämää, ja että musiikki on itse elämä.²

6.4 Uuden musiikinopetusohjelman temaattinen rakenne ja opetusmateriaali

Uuden musiikinopetusohjelman erikoisuutena on sen temaattinen rakenne. Lukuvuoden jokaiselle neljännekselle määritellään oma tema, joka avautuu tunti tunnilta johdonmukaisesti monimutkaistuvana ja syventyvänä. Kaikki sivuteemat, joita opiskellaan samassa yhteydessä, ovat alistettuja pääteemalle. Opettajan ja oppilaiden on helpompi

¹ Kabalevski 1985, 14.

² Kabalevski 1985, 15.

tällaisesta opetusohjelman rakenteesta erottaa pääasia toisarvoisesta. Tällaisessa rakenteessa ei tule tärkeäksi se, montako yksittäistä teosta ja niiden nimeä oppilas muistaa, vaan tärkeimmäksi tulee se, että oppilas oppii tuntemaan ja ymmärtämään pääteemaa, kirjoittaa Kabalevski¹.

Opetusohjelman temaattinen rakenne mahdollistaa oppitunnin eheyden saavuttamisen. Koska oppitunnin musiikkimateriaali on alisteinen pääteemalle, on opettajalla on mahdollisuus vapaasti vaihtaa teos toiseen, joka on taiteellis-pedagogisesti yhdenmukainen tehtävien kanssa. Opetusohjelmaan kuuluvat musiikkiteokset täytyy sen vuoksi ymmärtää esimerkkeinä, jotka antavat suunnan kyseisellä oppitunnilla käytettävän musiikkimateriaalin perusmuodosta, luonteesta ja vaikeusasteesta. Musiikkimateriaalin vaihdoksia opettajan ei tule pelätä, sillä kaavamaisuus on pedagogiikassa aina huono, ja kun on kysymys taideaineesta, se voi olla jopa vaarallinen, kirjoittaa Kabalevski².

Musiikkitunneilla käytettävien sävellyksien on täytettävä tietyt vaatimukset. Niiden täytyy olla taiteellisia, lapset mukaansatempaavia, pedagogisesti tarkoituksenmukaisia ja kasvatuksellisen roolin täytäviä. Opettaja ei saa tehdä temaattista rakennetta tyhjäksi, sillä määrättyjen teemojen johdonmukainen kehitys on opetusohjelman perusta, kirjoittaa Kabalevski³.

¹ Kabalevski 1985, 15.

² Kabalevski 1985, 15-16.

³ Kabalevski 1985, 16.

Oppituntien yksittäiset teokset, opettajan kysymykset, oppilaiden vastaukset ja kaikki mikä soi oppitunnilla, alistuu oppitunnin teemaan. Tällä tavalla oppitunti ei hajoa erillisiksi osiksi. Oppitunnin jäsenitys on oltava vain opettajan tietoisuudessa. Oppilaille musiikkitunnin tulee olla ehjä kokonaisuus, jossa kaikki siihen kuuluvat aiheet ovat yhdistyneenä yhtenäiseksi käsitteeksi - musiikiksi¹.

Kabalevskin mielestä kaavattomilla oppitunneilla on opettajalla mahdollisuus, yhdistelemällä eri osia, saavuttaa yhtenäinen oppitunti. Opettajan vapaasti valitsemien vastakohtien esille tuominen oppitunnilla on välttämätöntä oppilaiden huomion ja mielenkiinnon ilmapiiriin ylläpitämiseksi. Riippuen luokan väsyneisyydestä ja vireydestä opettaja voi tilanteen mukaan vaihdella musiikkiesimerkkejä ja ottaa muutokset huomioon seuraavalla oppitunnilla. Opettaja on siis vapaa kaavoista, mikä vaatii häneltä kaavamaista aikataulua oppitunnin läpiviemiseksi, kirjoittaa Kabalevski².

Opettajan tehtävä ei ole helppo, kun hän yhdistää elementit oppitunniksi. Elementit hän alistaa vuosineljänneksen, koko vuoden ja koko koulukurssin pääteeman alaiseksi, kadottamatta jokaiselle elementille ominaista kehityksen logiikkaa. Opetusohjelman temaattinen rakenne antaa opettajalle kaksi olennaista etua. Ensiksi hän voi vapaasti edetä opetusohjelman vuosineljänneksen ja koko opetusvuoden, ylittämättä pääteeman rajoja. Toiseksi "temaattinen kompassi" auttaa häntä näkemään selvästi oppituntien suunnan koko vuoden ajan, mikä auttaa häntä esteettisen oppiaineen opetuksen työtehtävien rat-

¹ Kabalevski 1985, 16.

² Kabalevski 1985, 16-17.

kaisussa, asettaessaan kriteerejä oppilaiden tarpeille, toteaa Kabalevski¹.

Kabalevski ottaa esille myös kalenterivuoden juhlapäivien vaikutuksen koulun musiikinopetusohjelmaan. Hän toteaa, että se ei rajoitu ainoastaan laulun valitsemiseen tiettyyn juhlapäivään, vaan se on paljon syvällisempi kysymys ja sen tähden myös vaikeampi päättää. Kalenterivuoteen liittyvät teemat ovat merkittäviä ja niiden sisällöt ovat täynnä kansallisuutta, aatteellis-poliittisuutta ja tunteenomaisuutta.²

Juhlapäivien teemoja ei saa tehdä arvottomiksi tai muuttaa niitä arkipäiväisiksi. Niitä ei saa myöskään alentaa oppilaiden tietoisuudessa tavallisten oppituntien tasolle. Teemat eivät saisi kadottaa suuruuttaan ja juhlavuuttaan. Kabalevski väittää, että laulun opetteluun liittyvä tekninen työ ja harjoittelu kolmella oppitunnilla kolmen viikon aikana, riistää jo juhlallisuuden laulun esitykseltä juhlapäivänä ja se rinnastetaan mihin tahansa laulun tavalliseen esitykseen³.

Opetusohjelman mukauttamista kalenterivuoteen ei ole historian, yhteiskuntaopin ja kirjallisuuden oppitunneilla, toteaa Kabalevski. Mutta jos koulussa on jokin kalenterivuoteen liittyvä illanvietto, niin yleensä tällaisen illan teemaan kuuluu lauluja. Kouluissa on joko kuoro tai kuoroja, jotka eivät noudata opetusohjelmaa ja voivat sisällyttää ohjelmistonsa juhlapäivien lauluja. Tämä ei kuitenkaan tarkoita

¹ Kabalevski 1985, 17.

² Kabalevski 1985, 17.

³ Kabalevski 1985, 17-18.

sitä, että kalenterivuoteen liittyvät laulut tulisi jättää pois opetusohjelmasta, Kabalevski korostaa¹.

Suuriin ja neuvostoliittolaisille rakkaisiin teemoihin ei tule sisällyttää keskinkertaisia tai varsinkaan huonoja lauluja, Kabalevski kirjoittaa. Hän on jo aikaisemmin todennut, että hyviä juhlalauluja on vähän. Koska neuvostoliittolaisessa kalenterissa on paljon juhlapäiviä ja erilaisia merkkipäiviä, on opettajan tehtävä liittää temaattisesti sopivia lauluja sopivassa määrin opetusohjelmaan. Joka vuosi esiintyvät laulut tiettyinä juhlapäivinä voivat menettää merkityksensä ja arvonsa lasten tajunnassa sekä niiden liittymisen musiikkiin, kirjoittaa Kabalevski².

Jotta juhlittava juhlapäivä jäisi juhlaksi myös koulun oppitunnilla, on tarkoituksenmukaisempaa antaa lasten kuunnella jokin juhlapäivän teemaan liittyvä kaunis teos, kuin laulaa kiireisesti opeteltu laulu. Opettajan kertoma tai oppilaan lukema mielenkiintoinen kertomus tai runo voi jo yksistään antaa oppilaille juhlan vaikutelman, toteaa Kabalevski³.

6.5 Musiikin eri alueiden opettaminen uudessa musiikinopetusohjelmassa

¹ Kabalevski 1985, 18.

² Kabalevski 1985, 18.

³ Kabalevski 1985, 18.

6.5.1 Musiikinluku- ja kirjoitustaidon opettaminen

Uudesta musiikinopetusohjelmasta on ensimmäiseltä luokalta lähtien melkein kokonaan jätetty pois nuotinluku- ja kirjoitustaidon opettaminen. Kabalevski tarkoittaa nuotinluku- ja kirjoitustaidolla musiikkikouluissa käytettävää musiikinteorian peruskurssia, joka on muutettu käytettäväksi yleissivistävissä kouluissa nuotinluku- ja kirjoitustaidon opettamiseen¹.

Musiikinluku- ja kirjoitustaidon Kabalevski määrittelee musiikkikulttuuriksi, jonka taso ei ole suoraan riippuvainen nuotinluku- ja kirjoitustaidon omaksumisen tasosta, vaikka se edellyttääkin sen tuntemusta. Se on kyky vastaanottaa musiikkia elävänä ja kuvaannollisena taiteena, joka on osa elämää ja on siitä erottamaton osa. Se on erityinen "musiikkitunne", joka pakottaa vastaanottamaan sen tunteenomaisesti, erottaen siinä hyvän pahasta. Se on kyky korvakuulolta määrittellä musiikinluonne ja aistia musiikinluonteen ja musiikin-esittäjän välillä oleva sisäinen yhteys. Se on kyky korvakuulolta määrittellä tuntematon säveltäjä, jos se on luonteenomaista kyseiselle säveltäjälle ja hänen teoksilleen, jotka oppilaat tuntevat. Oppilaiden johdatus tähän musiikkikulttuurin herkkään alueeseen vaatii säveltäjien ja heidän teostensa valinnassa varovaisuutta, johdonmukaisuutta ja suurta täsmällisyyttä, täsmentää Kabalevski².

Kabalevski toteaa, että kuulokokemus, joka antaa riittävän perustan oppilaille tunnistaa jonkin säveltäjän tyyli, syntyy heille kahden ensimmäisen lukuvuoden aikana. Se on myös riittävä aika, jolloin oppi-

¹ Kabalevski 1985, 19.

² Kabalevski 1985, 19.

laiden kyky määritellä uuden ja aikaisemmin vielä kuulemattoman tekijän musiikkia kehittyä. Kaikkein läheisimmiksi ja ymmärrettävimmiksi tulevat säveltäjät Tsaikovski, Beethoven, Chopin, Prokofjev, Dunajevski ja Hatšaturjan. Kehityksen alkuvaiheessa täytyy oppitunneilla tuoda esiin säveltäjille luonteenomaisimmat piirteet, jotka ovat kaikkein helppotajuisimpia lasten omaksua ja jotka muodostavat heidän tuotantonsa "sydämen"¹.

Opettaja voi lisätä myös teemaan sopivia kyseisten säveltäjien muita sävellyksiä tai niiden katkelmia. Tämän lisäksi kolmannella luokalla oppilaat voivat määritellä kansanmusiikin kuuluvuutta johonkin kansallisuuksien ryhmään, kuten slaavilaiseen (venäläinen, ukrainalainen, valkovenäläinen), kaukaasialaiseen, balttilaiseen tai keskiaasialaiseen. Kabalevski kirjoittaa, että kokemus osoittaa, että jopa osittainen opetusohjelman sisältämien sävellyksien kuunteleminen ja käsitteleminen oppitunneilla, kehittävät oppilaiden kykyä määrittää kuulon perusteella säveltäjiä ja heidän tyylilleen luonteenomaisimpia teoksia sekä yhtä lailla määritellä tietyn kansallisuuden luonteenomaisia kansanmusiikinäytteitä².

6.5.2 Musiikinteorian alkeitten ja kuuntelun opettaminen

Musiikinteorian alkeet liitetään koulun oppitunteihin ylempillä luokilla, kun lapsissa on herännyt mielenkiinto ja rakkaus musiikkiin. Kuulohavainnoinnin ja musiikinesittämisen alkeistottumuksia on täytynyt myös hiukan karttua. Kabalevski korostaa, että lapsille ei saa

¹ Kabalevski 1985, 19.

² Kabalevski 1985, 20-21.

opettaa minkäänlaisia sääntöjä ja tehtäviä, joissa ajatukset on käännetty pois elävästä musiikista ja jotka vaativat opettelua ja moninkertaista kertaamista¹.

Missä tahansa aineessa voi kaiken opetella ulkoa, kuitenkin ulkoa-opittu unohtuu, jättämättä jälkiä tajuntaan tai sieluun. Oikealla tavalla voi vain muistaa sen, mikä on oikealla tavalla ymmärretty. Musiikinopiskelussa vaatimus on vielä suurempi. Musiikista voi muistaa vain sen, mikä on ymmärretty ja tunteenomaisesti koettu, mikä koskee yleensä taideaineita. Tämä pätee myös musiikista kirjoittamiseen, musiikin esittämiseen ja sen kuunteluun, kirjoittaa Kabalevski².

Oppitunneilla käsiteltäessä erilaisia musiikinmuotoja täytyy ottaa huomioon, että näiden muotojen perustana on tunteenomainen ja aktiivinen musiikin omaksuminen. Tätä ei saa samaistaa musiikkikuuntelun kanssa, sillä musiikin aktiivinen omaksuminen ei ole yksi musiikinopiskelijoiden toimintojen lajeista, vaan musiikkikasvatuksen perusta kokonaisuudessaan, Kabalevski toteaa³.

Kabalevski sävelsi uuden opetusohjelman kehittämiseksi uutta musiikkia, jolla oli täsmällinen pedagoginen tehtävä. Hänen säveltämänsä musiikki auttaa oppilaita ymmärtämään, miten muodostuvat musiikin rakenteen eri perusmuodot, kuten variaatio- ja rondomuoto⁴.

¹ Kabalevski 1985, 21.

² Kabalevski 1985, 21.

³ Kabalevski 1985, 22.

⁴ Kabalevski 1985, 21-22.

Kabalevski korostaa, että musiikki voi täyttää esteettisen, tietopuolisen ja kasvatuksellisen roolinsa vasta silloin, kun lapset oppivat oikealla tavalla kuulemaan ja pohtimaan musiikkia. Jos musiikkia ei osata kuulla oikein tai esittää sitä oikealla tavalla, hän tarkoittaa tällä musiikin laulamista, soittamista ja johtamista, niin kaikki opitunneilla painotettavat historiallis-teoreettiset tiedot jäävät tavallisiksi tosiasioiksi, jotka eivät ole lähellä musiikkitaiteen todellista käsitystä¹.

Eläytyvä harkittu vastaanottaminen on yksi aktiivisimmista musiikin osalliseksi tulemisen muodoista. Siinä aktivoituu oppilaiden sisäinen ja sielullinen maailma sekä heidän tunteensa ja ajatuksensa. Kuulon ulkopuolella olevaa taiteenomaista musiikkia ei yleensä ole. Mikä tahansa yhteys musiikkiin ja sen opiskelu opettaa kuulemaan musiikkia. Oppilaiden täytyy opetella kuulemaan musiikkia taukoamatta koko opitunnin ajan, oli sitten kysymys laulamisesta tai soittamisesta, kirjoittaa Kabalevski².

Taitamattomuus kuulla musiikkia tulee kouluopetuksessa esille kuorolaulussa. Taito kuulla itseään, tovereitaan ja säestystä ovat niitä taitoja, joita tulisi kehittää ensimmäiseltä luokalta lähtien. Taitojen joukkoon kuuluu myös kyseisen säveltäjän tyylin tunteminen ja kyseisen teoksen tyypillisten erikoisuuksien ymmärtäminen. Näiden taitojen avulla lapselle karttuu kasvattavaa esiintymiskokemusta³.

¹ Kabalevski 1985, 22.

² Kabalevski 1985, 22-23.

³ Kabalevski 1985, 23.

Lasten kuorolaulun muotoja on kaksi, joista toinen on pakollinen kaikille koululaisille ja se on tärkeä opetusmuoto luokassa opiskelussa. Toinen on lasten ja nuorten musiikkiharrastuksista eniten harrastettu valinnainen kuorolaulu. Nämä kaksi kuorolaulun muotoa suhtautuvat toisiinsa kuin kirjallisuuden ja kuvaamataidon kouluopetus kirjallisuuden ja kuvaamataidon kerhoihin. Kabalevski kirjoittaa, että asteittainen esitystaidon ja kaikkien oppilaiden musiikkikulttuurin laajentaminen, antaa mahdollisuuden jopa oppitunneilla joukkomusiikkikasvatuksen ehdoilla pyrkiä taiteellisen tason saavuttamiseen. Hän on sitä mieltä, että jokaisessa luokassa tulisi olla kuoro tai siihen tulee ainakin pyrkiä¹.

Lasten taitoa kuulla ja pohtia musiikkia täytyy vahvistaa aivan ensimmäiseltä oppitunnilta lähtien. Vaikka oppilaat tietävät, että opettaja kysyy jonkin kysymyksen musiikin kuuntelun jälkeen, niin heille täytyy tehdä selväksi, ettei luokassa saa viitata, kun musiikki soi. On tärkeää, että oppilaat noudattavat tätä lakia musiikinkuuntelun aikana, ei kurin takia, vaan siksi, että he huolellisesti seuraten musiikin sointia, voivat vastaanottaa ja oikealla tavalla ymmärtää musiikkia. Tämä siksi, että "musiikinkuuntelu" on sen tarkkaavaista kuulostelua, eikä arvaus-vastaus -leikkiä. Tällä tavalla luokassa syntyy konserttitalin tapainen ilmapiiri ja lapsissa nopeasti ilmenee huolellisen kuuntelun tottumuksia ja rakkaus sekä kunnioitus musiikkiin, kirjoittaa Kabalevski².

¹ Kabalevski 1985, 23.

² Kabalevski 1985, 23-24.

6.5.3 Keskustelu ja kollektiiviset vastaukset opetuksessa

Oppitunneilla on hyvä pyrkiä uusien kysymyksien avulla keskustelun luomiseen opettajan ja oppilaiden välillä. Jokaisessa tällaisessa keskustelussa tulee olla kolme erottamatonta seikkaa. Ensimmäinen niistä on opettajan selvästi muotoilema tehtävä, toinen on tämän tehtävän asteittainen ratkaiseminen yhdessä oppilaiden kanssa ja kolmas on johtopäätös, joka oppilaiden tulee itse tehdä ja sanoa¹.

Opettajan yksiselitteistä vastausta vaativaan kysymykseen viittaa useimmiten suurin osa oppilaista. Tällaisessa tilanteessa on parempi ehdottaa, että kaikki oppilaat vastaavat yhtäaikaan opettajan käsi-merkin mukaan. Tällaisissa kollektiivisissä vastauksissa on kaksi myönteistä puolta. Ensiksi kaikki lapset, jotka ovat valmiita vastaamaan, saavat mahdollisuuden vastata ja tuntea mielihyvää vastaamisestaan. Toiseksi oppilaat, jotka eivät ole vielä valmiita vastaamaan, osallistuvat mielessään kollektiiviseen vastaukseen ja ymmärtävät millainen vastaus olisi pitänyt olla. Näin he eivät harmittele taitamattomuuttaan tai ujouttaan².

Opettajan herättämä luokan aktiivisuus voi olla yksi hänen pedagogisen ammattinsa tärkeimmistä kriteereistä. Kaikkien koulun musiikinopetusmuotojen tulisi kehittää oppilaiden pyrkimystä itsenäiseen ajatteluun, oma-aloitteisuuteen ja pyrkimykseen tehdä jotain omaa, uutta ja parempaa. Oppilaan luovuus voi tulla esille omaperäisissä vastauksissa, pyrkimyksessä tehdä itse kysymyksiä opettajalle ja oppilaan kertomuksissa koulun ulkopuolella kuullusta musiikista. Op-

¹ Kabalevski 1985, 24.

² Kabalevski 1985, 24.

pilaiden varsinaista luovaa toimintaa, kuten musiikin säveltämistä ja improvisointia, johon suurella osalla varhaisemmalla iällä olevista lapsista on kiinnostus, tulisi kehittää myös koulussa, kirjoittaa Kabalevski¹.

6.5.4 Improvisoinnin opettaminen

Improvisoinnin opettamisella voi olla kaksi päämäärää. Ensimmäinen niistä on intonaatio- ja sävellajikuulon kehittäminen ja toinen luovan mielikuvituksen kehittäminen. Improvisaatiossa useimmiten oppilasta pyydetään jatkamaan opettajan aloittamaa melodiaa annetun sävellajin toonikan puitteissa. Improvisaation ei välttämättä tule päättyä toonikaan, vaan se voi päättyä kaikkiin mahdollisiin "kysyviin" ja "päättymättömiin" intonaatioihin. Improvisaatiot voivat olla myös rytmisiä, jotka ovat sidoksissa esitykseen, jossa voi muuttua esimerkiksi luonne, tempo tai dynamiikka².

Improvisoinnin tietoinen opettaminen toiselta luokalta lähtien tukee intonaation ymmärtämistä ja sitä miten siitä kehittyy melodia. Improvisointia ei tule ymmärtää koulumusiikkiopetuksessa pakollisena opetuksena, koska se riippuu opettajan valmiudesta tähän työhön ja hänen omasta luovan kehityksensä tasosta, musiikkimaustaan ja teoreettisista valmiuksistaan, kirjoittaa Kabalevski³.

¹ Kabalevski 1985, 25.

² Kabalevski 1985, 25-26.

³ Kabalevski 1985, 25-26.

6.5.5 Uuden asian opettaminen ja sen muistaminen

Ammattimusiikkikoulutuksessa jokainen musiikin oppiaine jakautuu erillisiin enemmän tai vähemmän itsenäisiin aineisiin, kuten säveltapailu, musiikinteoria, musiikinhistoria, musiikkikirjallisuus, säveltäminen, kuorolaulu ja instrumentin soitto. Kaikki nämä aineet ryhmittyvät eri jaksoiksi vastaten sitä, tuleeko opiskelijoista esiintyjiä, teoreetikkoja, historioitsijoita vai säveltäjiä, Kabalevski toteaa¹.

Yleissivistävän koulun musiikinopetuksessa musiikki on yksi oppiaine, joka ei voi jakautua eri jaksoihin ja aineisiin. Tämä on tärkein perusero yleissivistävän ja ammattimusiikkikoulutuksen välillä. Joukkomusiikkiopetuksessa musiikin rajoilla ei ole suhteellista itsenäisyyttä, vaan niillä on yhtenäisyys, jossa ne esittäytyvät meille musiikkitaiteena ja jossa niiden täytyy löytää itsensä opiskelijoiden tajuntaan yleissivistävän koulun musiikkitunneilla².

Tutkiessaan erilaisia musiikinopetusmenetelmiä Kabalevski havaitsi, että useat menetelmät sisälsivät ainaista "juoksemista" eteenpäin ja "palaamista" jo opetettuun materiaaliin. Hän toteaa, että opettajalle tällainen opetus on "omaperäinen" tutkimus siitä, kuinka paljon oppilaat ovat valmiita ottamaan tietoa vastaan. Oppilaille se on taas "maan möyhentämistä" ja "horisontin selventämistä", mikä osoittaa, mihin suuntaan opetus on menossa³.

¹ Kabalevski 1985, 26.

² Kabalevski 1985, 26.

³ Kabalevski 1985, 26-27.

Opittujen asioiden kertaaminen ei saa koskaan olla "palaamista" tai yksinkertaista toistamista. Kabalevski vertaa sitä vuorille kiipeävän ihmisen katseeseen. Kun ihminen saapuu uuteen korkeuteen, hän näkee ylhäältä osan kulkemastaan matkasta ja huomaa siinä jotain, mitä ei ole aikaisemmin nähnyt. Kabalevski on todennut tämän menetelmän antavan hyviä tuloksia, kun opiskelussa tutustutaan uusiin teemoihin¹.

Uusien teemojen käyttöönotto täytyy aluksi perustua jo tuttuun musiikkiin tai tuttuihin säveltäjiin ja sitten uuteen materiaaliin, missä esille tulee kolme seikkaa. Ensiksi perehtyminen uuteen teemaan tutun materiaalin pohjalta on helpompaa, sillä tutustuminen uuteen materiaaliin olisi vienyt oppilaiden huomion, riipumatta uudesta teemasta. Toiseksi tällaisen kertauksen yhteydessä tuttu materiaali vaikiintuu ja se kohoaa uuden teeman korkeammalle tasolle, joka on monimutkaisempi ja runsassisältöisempi. Kolmanneksi tällaisessa uuden ja tutun materiaalin yhdistämisessä korostuu musiikkikulttuurin omaksumisprosessin yhtenäisyys ja yhtäjaksoisuus. Käy ilmi, että uusia teemoja on jossain määrin aikaisemmin kosketeltu, vaikka ne eivät olleet muotoutuneet silloin niin kuin ne nyt muotoutuvat. Tämän menetelmän merkitys on siinä, että se antaa mahdollisuuden ja jopa vaatii samojen sävellysten kertauskuuntelun ja esityksen. Kabalevski toteaa, että taiteellisesti, pedagogisesti ja kasvatuksellisesti tärkeiden sävellyksien kannalta on merkityksellistä niiden tunteenomaisen vastaanottaminen ja syvempi ymmärtäminen, joka tulee mahdolliseksi kertaamisessa².

¹ Kabalevski 1985, 27.

² Kabalevski 1985, 27-28.

Koululaisten hyvä musiikkimaku muotoutuu Kabalevskin mukaan kahdella eri tavalla. Toisaalta yhden kerran kuuntelun jälkeen he käsittävät nopeasti kaikista olennaisimman verrattain suuresta sävellysten määrästä. Toisaalta taas heidän musiikkimakunsa hioutuu, kun he syvemmin perehtyvät verrattain pieneen määrään sävellyksiä, kuunnellen niitä monta kertaa ja analysoiden niitä. Tämä menetelmä auttaa opettajaa yhdistämään "rakennuksen" jokaisen uuden kerroksen oppilaiden musiikkikulttuuriin, aina vahvistaen aikaisemmin rakennettuja kerroksia, toteaa Kabalevski¹.

6.6 Uuden musiikinopetusohjelman asettamat vaatimukset opettajille

Uusi musiikinopetusohjelma asettaa vaatimuksia opettajille, vaikka kokemus onkin osoittanut, että uuden musiikinopetusohjelman mukaan voivat opettaa hyvin erilaisen ammattitaidon omaavat opettajat, kuten erikoiskoulutuksen saaneet opettajat sekä pedagogisten instituuttien ja opistojen harjoittelijat. Kabalevskin mukaan uusi musiikinopetusohjelma auttaa musiikinopetuksessa alempien asteiden opettajia, joilla ei ole erityisiä musiikkipedagogisia valmiuksia².

Yleispedagogisen koulutuksen lisäksi opettajan täytyy välttämättä osata soittaa pianoa tai vaihtoehtoisesti hanuria tai pianoharmonikkaa. Hänen täytyy osata täsmällisesti ja ilmeikkäästi hallita kuoronjohtotekniikka sekä osata laulaa. Hänellä täytyy olla valmiudet opettaa musiikin historiaa ja teoriaa. Opettajan pitää osata transponoida

¹ Kabalevski 1985, 28.

² Kabalevski 1985, 28.

sekä nuoteista että korvakuuloilta sekä soittaa helppoja laulujen säestyksiä. Lyhyesti sanottuna musiikinopettajan täytyy olla musiikillisesti koulutettu pedagogi¹.

Kaikki taidot omaava musiikinopettaja ei ole kuitenkaan pätevä opettamaan musiikkia, jos hän ei rakasta opettamaansa ainetta. Opettajan täytyy rakastaa musiikkia - elävää taidetta, joka tuo hänelle iloa. Kabalevski korostaa, että opettaja ei saisi koskaan herättää rakkautta sellaiseen, jota hän ei itse rakasta, eikä myöskään innostaa sellaiseen, josta hän ei itse ole innostunut².

Kabalevski siteeraa Ušinskin sanoja, joissa hän toteaa, että kaikenlainen pedagoginen toiminta, joka vaatii tyydyttämään ihmisen korkeimpia moraalisia ja henkisiä tarpeita, on jo taidetta. Tällä Kabalevski haluaa todistaa sen, että pedagogiikkaa pitäisi nimittää taiteeksi, joka perustuu tieteeseen, eikä tieteelliseksi kasvatukseksi³.

Kaikista uuden musiikinopetusohjelman vaatimista opettajan taidoista Kabalevski korostaa soittimen hallintaa. Hän toteaa ensiksi sen, että elävä musiikkiesitys oppitunnilla luo aina tunnepitoisen ilmapiirin. Toiseksi, elävän esityksen aikana opettaja voi millä hetkellä hyvänsä keskeyttää soittamisen ja esimerkiksi soittaa uudelleen haluamansa kohdan. Kolmanneksi, instrumenttia soittava opettaja on hyvä esimerkki oppilaille siitä, miten mielenkiintoista ja tärkeää on osata itse esittää musiikkia⁴.

¹ Kabalevski 1985, 28.

² Kabalevski 1985, 28.

³ Kabalevski 1985, 29.

⁴ Kabalevski 1985, 29.

Kabalevski haluaa korostaa sitä, että musiikinopettajan on muistettava, kuinka ikävää on millä tahansa kouluoppitunnilla ja kolme kertaa ikävämpää on taideaineiden tunneilla. Opettaja voi olla vakava, mutta ei missään tapauksessa ikävä. Hymy, huumori ja leikinlasku voivat saada aikaan parempia tuloksia kuin syvämielinen ajatelma tai vakava huomautus¹.

Esitettynä korkeita vaatimuksia omaavia opettajia ei ole läheskään kaikissa kouluissa, Kabalevski toteaa, ja jatkaa, että pedagogisilla oppilaitoksilla onkin tässä tärkeä ja vuosien työtä vaativa tehtävä valmentaa tarpeellinen määrä opettajia. Mutta uusi musiikinopetusohjelma ja sen oheismateriaalit ovat apuna jopa verrattain vähäisen ammattitaidon omaaville opettajille².

Kabalevski suunnitteli työryhmänsä kanssa uuden musiikinopetusohjelman ennen kaikkea Venäjän Sosialistisen Federatiivisen Neuvostotasavallan venäläisiin kouluihin. Liittotasavaltojen ja autonomisten tasavaltojen koulujen opetusohjelmiin heidän täytyi tehdä muutoksia, kuten kansallisen materiaalin lisääminen tukien kyseisen tasavallan kulttuurien erityispiirteitä. Opetusohjelman ylikuormittumisen välttämiseksi osa opetusmateriaalista pystyttiin korvaamaan. Opetusohjelman temaattinen rakenne helpotti kuitenkin tätä työtä³.

¹ Kabalevski 1985, 29.

² Kabalevski 1985, 29-30.

³ Kabalevski 1985, 29-30.

7 KABALEVSKIN JOHTAMAN TYÖRYHMÄN SUUNNITTELEMAN MUSIIKIN- OPETUSOHJELMAN TEEMAT PERUSKOULUN ENSIMMÄISELLÄ LUOKALLA

7.1 Ensimmäisen luokan ensimmäinen vuosineljännes

7.1.1 "Kolme valasta" musiikissa - laulu, tanssi, marssi¹

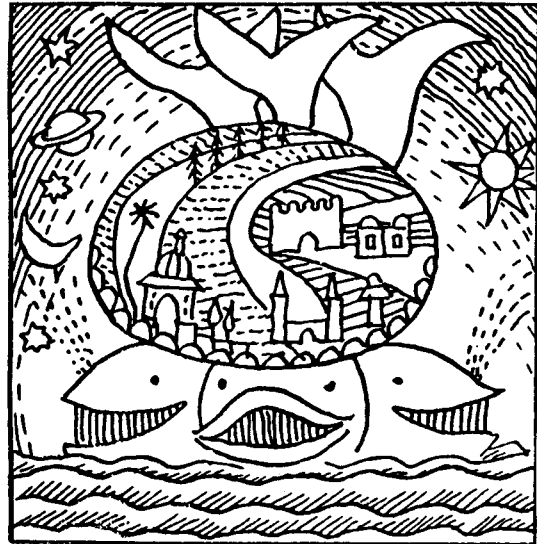
Mistä musiikki muodostuu? -johtoteeman avulla tutustutetaan oppilaat musiikin kolminaiseen rakenteeseen, jonka mukaan musiikki koostuu sävellyksestä, sen esityksestä ja kuuntelemisesta. Mikään sävellyks ei ole todellista taidetta, ennen kuin se on myös esitetty ja kuultu. Kaikista oppilaista tulee musiikinkuuntelijoita ja sen takia on tärkeää opetella kuuntelemaan musiikkia. Tuleeko kenestäkään musiikin säveltäjää tai esittäjää, on tässä vaiheessa aikaista sanoa. On tärkeää muistaa, että musiikki ei kuulu vain sen säveltäjille ja esittäjille, vaan kaikille ihmisille².

"Kolmen valaan" -teema aloittaa ensimmäisen vuosineljänneksen. Muinaisen kolmen valaan -legendan mukaan maa on kolmen valaan varassa ja tänä päivänä nämä "valaat" ovat ikään kuin kolme perustaa, jotka voidaan löytää myös musiikista³.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 36.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 36-37.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 37.



Kuva 15.
R. Volskin näkemys
Kolmen valaan -legendasta
Kabalevskin kirjassa
Pro trjoh kitov i
pro mnogoe drugoe.

Musiikkitunneilla "kolmeen valaaseen" tutustuminen alkaa opettajan soittamalla katkelmilla erilaisista marsseista, tansseista ja lauluista, joita oppilaat tunnistavat. Musiikkiesimerkit nimenomaan soite-
taan oppitunnilla, eikä lauleta. Jos esimerkit lauletaan, niin oppilaat mieltävät ne kaikki lauluiksi ja alkavat miettiä laulujen nimiä. Teoksien nimet on hyvä jättää mainitsematta, jotta oppilaiden huomio ei tässä vaiheessa kiinnittyisi epäolennaiseen. Aivan aluksi on tärkeää, että oppilaat oppivat tunnistamaan marssin, tanssin ja laulun luonteitten erot¹.

7.1.2 Marssi

Tutustuminen marssiin aloitetaan miettien, missä eri elämän tilanteissa marsseja voidaan kuulla. Oppilaille soitetaan katkelmia marsseista. He tunnistavat musiikin luonteitten mukaan, minkälainen marssi on kysymyksessä. Onko kysymyksessä esimerkiksi sotilasmarssi, urheilijoiden marssi vai pioneerimarssi².

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 37-38.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 38.

Seuraavassa vaiheessa oppilaat tunnistavat katkelmia jo tutuista marsseista, mutta nyt pianolla soitettuna. Erityistä huomiota tulee kiinnittää uuteen opetusmateriaaliin, pianokappaleeseen Tri variaanta marša (Kolme variaatiota marssista). Siinä on samasta melodiasta tehty kolme erilaista marssia. Oppilaiden tehtävänä on löytää tunto-merkkejä marssien samanlaisuuksista ja eroavuuksista ja sitä kautta määritellä marssien variaatioiden luonteet¹.

7.1.3 Tanssi

Toiseen "valaaseen" eli tanssiin tutustutaan hyvin samalla tavalla kuin marssiin. Muistellaan sellaisia elämäntilanteita, jolloin oppilaat ovat mahdollisesti kuulleet eri tansseja, ja muistellaan myös tanssien nimiä².

Kuunteluesimerkkeinä on Valssi Tšaikovskin baletista Prinsessa Ruusunen ja Rahmaninovin Italialainen polkka. Oppilaiden tehtävänä on kertoa, miten nämä tanssit eroavat toisistaan³.

Seuraavassa kuuntelutehtävässä kuunnellaan Šostakovitšin Valsšutka (Leikillinen valssi) ja Kabalevskin Tanets molodogo begemota (Nuoren virtahevon tanssi). Tällä kertaa on tarkoitus miettiä kysymyksiä: kuka voisi tanssia näiden tanssien tahdissa? olisivatko he aikuisia, lapsia vai nukkeja? kenet oppilaat voisivat kuvitella tanssi-

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 39.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 39.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 39.

maan näitä tansseja ja miksi? Teoksien nimiä ei saa etukäteen paljastaa, sillä se veisi mielenkiinnon tehtävältä¹.

7.1.4 Laulu

Kaikkein tärkeimpään "valaaseen", lauluun, tutustutaan viimeisenä. Se on tärkein siksi, että laulu on aina melodia, mikä on kaikessa musiikissa tärkein osa, kuten tanssissa ja marssissa, ja se voidaan aina laulaa. Ensimmäisenä musiikkiesimerkkinä on Beethovenin laulu Marmotte, joka on esimerkki yksinkertaisesta, mutta epätavallisen ilmaisevasta melodiasta².

Toisenlaisena lauluesimerkkinä on Gladkovin pianokappale Kolybelnaja (Kehtolaulu). Tässä yhteydessä on hyvä kertoa oppilaille, että laulu ei välttämättä ole aina laulettu, vaan se voi olla soitettu melkein millä tahansa soittimella, ja että monet säveltäjät ovat nimenneet sävellyksiään jopa Nimettömiksi lauluiksi³.

7.1.5 "Valaat" tapaavat toisensa

Arkadi Ostrovskin laulu Pust vseгда budet solntse (Paistaa aurinko aina) on kuunteluesimerkki "valaiden" tapaamisesta. Silloin syntyy esimerkiksi laulu-marssi tai marssillinen laulu. Esimerkkinä melodiasta, joka voi muuttua laulusta tanssiksi ja tanssista marssiksi on

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 39-40.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 40.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 40.

laulu V našem klasse (Meidän luokassa). Opettajan on hyvä tässä vaiheessa mainita, että "valaat" tapaavat usein toisensa muodostaen laulu-marsseja, laulu-tansseja, tanssi-marsseja, marssi-tansseja tai jopa laulu-tanssi-marsseja¹.

Sotilasparaateissa monet tunnetut neuvostolaulut muuttuvat marsseiksi, kun laulun soittaa puhallinorkesteri, ja niistä jää lauluosuus pois. Танец с кубками (Ruukkutanssi) Тшаиковskin baletista Joutsenlampi on esimerkkinä tanssin yhdistymisestä marssiin².

7.2 Ensimmäisen luokan toinen vuosineljännes

7.2.1 Mistä musiikki kertoo?³

Toinen vuosineljännes alkaa Lokakuun vallankumouksen juhlan jälkeen. Lyhyen loman jälkeen oppilailla on mahdollisuus yhdessä opettajan kanssa muistella, mitä lauluja he ovat kuulleet Lokakuun vallankumouksen juhlaparaateissa. Sitten he muistelevat ensimmäisen vuosineljänneksen aikana laulamiaan ja kuulemiaan lauluja, ja pohtivat, mitkä näistä lauluista on iloisia ja surullisia⁴.

Ilo ja murhe ovat aikuisten ja lasten tavallisimpia tunteita. Kuuntelesimerkkinä näiden tunteiden esiintymisestä musiikissa on Beethovenin pianokappale Vesjolaja. Grustnaja (Iloinen. Surullinen). Kuunte-

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 41.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 41-42.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 42.

⁴ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 42-43.

lun jälkeen mietitään, mitä tapahtuu, jos laulun osien paikkaa vaihdetaan tai jos yksi laulun osa esitetään yksinään. Tämän esimerkin avulla pystytään osoittamaan oppilaille, miten musiikissa tunne ja ajatukset ovat sidoksissa toisiinsa¹.

7.2.2 Mitä musiikki ilmaisee?

Mitä musiikki ilmaisee? -teeman puitteissa tarkastellaan tunteita suurille ihmismassoille tarkoitetuissa lauluissa. Tällaisilla massalauluilla säveltäjä haluaa tuoda julki tunteet, joita kokevat monet ihmiset, eikä vain yksittäinen ihminen. Esimerkkejä tällaisista lauluista on sotilaslaulut ja pioneerilaulut².

Säveltäjä säveltää musiikkia kaikille ihmisille, ja jos hän säveltäisi vain itselleen, hän olisi kuin lääkäri, joka parantaisi vain omia sairauksiaan. Musiikki on ihmisen säveltämää, ja siksi siinä on aina tunteet mukana³.

7.2.3 Miten musiikki ilmentää ihmisluonteen erilaisia piirteitä?

Seuraavat kysymykset tarkentavat musiikin mahdollisuuksia ihmisten luonteiden ja niiden piirteiden löytämisessä musiikista. Miten musiikki ilmentää ihmisluonteen erilaisia piirteitä? -kysymykseen on esimerkkinä on Kabalevskin laulu Tri podružki (Kolme ystävätärtä).

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 43.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 44.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 44.

Lauluun on säveltäjä säveltänyt kolme aivan eri luonteista sisarus-
ta¹.

Laulu Raznye rebjata (Erilaisia poikia) on esimerkkinä kysymykseen:
miten musiikin luonne auttaa meitä ymmärtämään kenestä säveltäjä
on säveltänyt? Laulamalla laulu kahdessa ryhmässä voidaan vaikuttaa
asian ymmärtämiseen. Luokka voidaan jakaa kahteen ryhmään, ja ryh-
mät vuoron perään esittävät lauluosuuksensa joko rauhallisista tai
rauhattomista lapsista².

Kabalevskin laulu Monter (Asentaja-karhu) on esimerkkinä siitä, mi-
ten musiikki voi esittää satueläimiä, jotka käyttäytyvät kuin ihmiset
ja joissa ilmenee ihmisluonteiden piirteitä ja tunteita³.

7.2.4 Voiko musiikki kuvata jotain?

Vuosineljänneksen viimeinen kysymys on: voiko musiikki kuvata jo-
tain? Siihen vastaus löytyy Kabalevskin laulusta Truba i baraban
(Trumpetti ja rumpu) ja Mihail Glinkan laulusta Poputnaja pesnja. Ka-
balevskin laulusta Truba i baraban oppilaat pystyvät hyvin tunnistaa-
maan kaksi kävelevää poikaa, joista toinen soittaa rumpua ja toinen
trumpettia. Glinka on laulussaan kuvannut liikkuvan junan rattaiden
kolkutuksen ja ihmisten riemun ja hämmästyksen, kun ensimmäinen
juna saapui Venäjälle. Säveltäjät ovat kuvanneet lauluissaan liikettä

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 44-45.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 45.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 45.

ja ääniä, joita ei olisi voinut kuvata, jos kuvattavat kohteet eivät olisi olleet liikkeessä¹.

Esimerkkinä liikkeen kuvaamisesta on laulu Karusel, jota oppilaat laulavat aluksi hitaasti ja vähitellen nopeuttaen ja taas hidastaen. Näin oppilaat voivat itse tuntea laulaessaan karusellin nopeutuvaa ja hidastuvaa liikettä².

Luonnon kuvauksesta on esimerkkinä Vadim Salmanovin pianokappaleet Utro v lesu (Aamu metsässä) ja Vetšer (Ilta). Näissä kappaleissa on säveltäjä käyttänyt eri sävyjä, kuvatessaan eri vuorokauden aikoja aivan kuin taidemaalari maalatessaan tauluja³.

7.3 Ensimmäisen luokan kolmas vuosineljännes

7.3.1 Mihin "kolme valasta" meidät johdattavat?⁴

Legendaa Kolmesta valaasta voi verrata satuun Sesam, aukene!, jossa sanojen taika auttaa pääsemään erilaisista "ovista" sisään. "Kolme valasta" toimivat taikasanoina musiikissa ja ne vievät kuulijan melkein mihin tahansa musiikin maailmassa, jos on oppinut niitä kuulemaan. "Valaiden" avulla voi tutustua esimerkiksi oopperaan, balettiin, sinfonioihin ja eri soittimille sävellettyyn musiikkiin⁵.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 45-46.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 45-46.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 46-47.

⁴ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 48.

⁵ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 49.

7.3.2 Mihin laulu meidät johdattaa?¹

Seuraavaksi kysytään: mihin laulu meidät vie? Laulujen luonteet ovat erilaisia, niinpä ne täytyy myös esittää erilailla. Kehtolaulun teema Mamy-kozy (Äiti kilipukki) Marian Kovalin lasten oopperasta Volk i semero kozljat (Susi ja seitsemän kilipukkia) pitäisi laulaa niin, että se tuudittaisi jokaisen lapsen uneen².

Oppitunnilla lauletaan kansanlaulu Vo pole berjoza stojala vaihdellen esitystyylillä rauhallisesta sulavasta tyylistä aina nopeaan tuliseen tyyliin. Tšaikovskin Neljännen sinfonian finaalissa sama melodia kuullaan pehmeänä eri soittimilla soitettuna³.

Kuuntelutehtävänä on katkelma Kabalevskin Kolmannen pianokonsertton toisesta osasta. Siinä säveltäjä on käyttänyt laulua Nas kraj melodiassa, johon olisi hyvä kiinnittää huomiota. Hiljainen ja lempeä melodia muuttuu vähitellen eläväiseksi ja iloiseksi, kun hiljaiset soittimet yhtyvät melodiaan, sitten piano ja lopuksi muut orkesterin soittimet⁴.

7.3.3 Tanssi

Toinen "valaista", eli tanssi, vie kuulijansa balettiin ja oopperaan. Tanssin kuuntelussa oppilaita tulee ohjata niin, että he kiinnittäisivät huomionsa tanssin vertaukselliseen sisältöön, eikä niinkään tans-

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 50.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 50.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 50.

⁴ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 51.

sin ulkoiseen eli tanssilliseen luonteeseen. Tämä koskee erityisesti tansseja, jotka ovat ohjelmallisista baleteista¹.

Esimerkkinä tällaisesta tanssista on valssi Prokofjevin baletista Tuhkimo. Ensimmäisellä kuuntelukerralla valssista kuunnellaan vain katkelma. Siinä oppilaat kuulevat Tuhkimon iloisuuden, kun hän on ensimmäistä kertaa elämässään tanssiaisissa, joista hän on vain kuvitellut aikaisemmin. Toisella kuuntelukerralla sävellys kuunnellaan kokonaisuudessaan. Tällä kertaa oppilaat kuulevat uusia asioita, kuten miten riemukkaan valssin joukosta kuuluu ilkeät kellonlyönnit ja Tuhkimon surullisen lempeä teema, kun hän joutuu palaamaan raskaaseen ja surulliseen arkeen².

Venäläinen kansanlaulu *Už kak po mostu, mostotšku* lauletaan ja soitetaan oppitunnilla niin, että kaikki haluaisivat tanssimaan tai ainakin niin, että jalat sitä haluaisivat. Laulamisen jälkeen tämä tanssi voidaan kuunnella äänitteeltä, miten sen laulaa aikuisten kuoro Tšaikovskin oopperassa Jevgeni Onegin³.

Katkelmassa Tšaikovskin baletista Joutsenlampi kuullaan Napolilainen tanssi. Se on esimerkkinä kahdesta vastakkaisesta osasta, joista toinen osa on melko hidas ja toinen erittäin nopea⁴.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 51.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 51.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 51.

⁴ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 52.

7.3.4 Marssi

Marssi muistuttaa aina kävelevästä ihmisestä. Joskus ihmisen askeleet ovat nopeahkoja ja urheilullisia, joskus taas hitaita, juhlallisia tai aivan tavallisia kävelyaskeleita. Marssiaskeleita on kaikkialla, missä on ihmisiä tai missä ihmisistä puhutaan. Useimmissa baleteissa ja oopperoissa on marsseja¹.

Kuuntelutehtävänä marsseista opettaja voi soittaa pianolla marssit oopperasta Carmen ja baletista Pähkinänsärkijä. Oppilaiden tehtävänä on kertoa, kumpi marsseista on oopperasta ja kumpi baletista. Tärkeintä olisi, että oppilaat tunnistaisivat marssien erilaiset luonteet. Oopperassahan marssi saa useimmiten laulullisen luonteen, kun taas baletissa tanssillisen luonteen. Oppilaiden kuunnellessa näitä marsseja orkesterin esittämänä, olisi hyvä, jos he eivät ainoastaan tunnistaisi, vaan myös käsittäisivät eron tanssillisen ja laulullisen luonteen välillä².

7.3.5 Satuooppera

Kolmannen vuosineljänneksen loppupuolella tutustutaan vielä satuoopperaan. Oppilaille kerrotaan, että samalla tavalla kuin kirjoitetut sadut, niin myös satuoopperat, kertovat ihmisistä ja eläimistä tai pelkästään eläimistä, joilla on ihmisen luonne ja tavat. Esimerkkeinä satuoopperasta on kohtaukset Igry kozljat (Kilipukkien leikit), Vo-

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 52.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 53.

instvenniy marš (Sotamarssi), Napadenie volka (Suden hyökkäys) ja finaali, oopperasta Volk i semero kozljat¹.

7.4 Ensimmäisen luokan neljäs vuosineljännes

7.4.1 Erityyppiset sävelet ja erilaiset sävellykset

Mitä on musiikillinen puhe? -teema on ensimmäisen luokan viimeisen neljänneksen aiheena. Musiikki ilmaisee ihmisten tunteita ja ajatuksia ja kuvaa elämän eri tapahtumia, siksi "valaitakin" on loputtomasti yhtäaikaan samanlaisia, mutta silti erilaisia. Musiikillinen puhe muodostuu sävelistä ja sen luonne sävelien loputtomista yhdistelmistä, niin kuin sanojen ja lauseiden yhdistelmät kirjallisuudessa tai viivat ja värit maalaustaiteessa².

Säveltäjien käyttämät sävelet sävellyksissä ovat erilaisia, niitä on esimerkiksi korkeita, matalia, voimakkaita ja hiljaisia. Tämä on oppilaille jo ennestään tuttua, mutta uutta on se, että tästä johtuu, miksi sävellykset ovat omalla tavallaan omalaatuisia, oli sitten kysymys laulusta, tanssista tai marssista. Opettaja esittää tässä yhteydessä hyvin selkeitä ja havainnollisia esimerkkejä samanlaisuuksista ja erilaisuuksista sävelten välillä³.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 53-54.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 54.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 54-55.

Esimerkkinä kahdesta erilaisesta sävellyksestä on luonteeltaan elävä ja kujeileva Marš maltšišek Georges Bizet'n oopperasta Carmen ja Ludvig van Beethovenin hidas ja surullinen Marmotte. Vastakohtat ovat vieläkin selvempiä, jos oppilaiden huomio kiinnitetään siihen, että Bizet'n oopperassa poikakuoro laulaa korkeassa ja hyvin valoisassa rekisterissä ja Beethovenin laulun esittäjä on basso, joka laulaa matalalta. Samoin Kabalevskin sävellyksestä Zaitšik dražnit medvezonka (Jänis härnää karhua), ei ole vaikea huomata, että nopeilla korkeilla äänillä kuvataan jänistä ja matalilla äänillä karhua¹.

7.4.2 Vastakohtat musiikissa

Vastakohtia tarkasteltaessa on hyvä ottaa esimerkeiksi tuttuja lauluja, jotta uusien laulujen opettelu ei veisi liikaa oppilaiden huomiota. Beethovenin kolmiosaisesta pianokappaleesta Vesjolaja. Grustnaja voidaan löytää seuraavia vastakohtia: nopea-hidas, tanssillinen-leikkillinen-laulullinen ja korkeat-matalat äänet. Kun taas I. Arsejevin laulu Krokodil i Tšeburaška (Krokotiili ja pieni lihapiirakka) on esimerkkinä siitä, miten yhdestä melodiasta voidaan tehdä sekä valssi että polkka. Hyvin samanlaisista sävellyksistä esimerkkeinä ovat Mihail Rauhvergerin ja Zara Levinan laulumarssit².

Katkelmat Saapasjalkakissa ja Valkoinen kissa Tšaikovksin baletista Prinsessa Ruusunen ovat hyviä esimerkkejä siitä, miten säveltäjä ei ole luonut vain kahta erilaista kissan luonnetta, arvokkaan ja leikki-

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 54-55.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 56.

sän, vaan hän on myös kuvannut, miten kissat maukuvat ja miten leikkivä kissa raapii, jos sitä on loukattu¹.

7.4.3 Sävellyksien rakenteet

Oppilaat ovat jo aikaisemmin tutustuneet 1-, 2- ja 3-osaisiin lauluihin, ja siksi on hyvä lyhyesti kerrata tällaisia tuttuja lauluja. Sävellyksien rakenteista puhuttaessa on esimerkkeinä käytettävä oppilaille tuttuja sävellyksiä. Musiikinteorian termejä on syytä välttää, esimerkiksi sävellysten rakenteista puhuttaessa, jotta oppitunnit eivät olisi kuivia musiikinteorian tunteja. Tässä vaiheessa on tärkeää kehittää oppilaiden musiikin kuuntelukykyä, esitystaitoja ja taitoa pohdiskella musiikkia².

Yksiosaisesta muodosta, jossa laulun luonne ei muutu, on esimerkkinä laulut Krokodil i Tšeburaška ja Vo pole berjoza stojala³.

Kaksiosaisessa muodossa on toisistaan selvästi eroavat osat. Tällaisista lauluista ovat esimerkkeinä Monter ja Kalinka. Kalinka muodostuu esisäkeestä ja kertosäkeestä. Opettaja voi soittaa esisäkeen pianolla hitaasti ja oppilaat säestävät kertosäkeen orkesterissa nopeassa tempossa esimerkiksi puulusikoilla⁴.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 56.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 56-57.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 57.

⁴ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 56-57.

Tšaikovskin baletista Joutsenlampi, osa Tanets s kubkami, on esimerkkinä kolmiosaisesta muodosta. Siinä ensimmäinen ja kolmas osa ovat marssillisia ja toinen osa tanssillinen¹.

7.4.4 Laulullisuus, tanssillisuus ja marssillisuus

Musiikin laulullisuuteen, tanssillisuuteen ja marssillisuuteen kiinnitetään huomiota ennen toista lukuvuotta. Oppilaita pitää valmistaa seuraavan vuoden tärkeimpään teemaan. Aihetta käsiteltäessä oppitunneilla soitetaan vaikeampia musiikkiesimerkkejä kuin mitä tähän mennessä on soitettu. Esimerkit eivät saa olla vain lauluja, tansseja ja marsseja, vaan ne pitäisi olla esimerkkejä laulullisuudesta, tanssillisuudesta ja marssillisuudesta².

Laulullisuuden, tanssillisuuden ja marssillisuuden termejä ei ole syytä käyttää vielä oppitunneilla, eikä niitä myöskään ole syytä erityisesti selittääkään. Oppilaat voivat yhä käyttää nimiä laulu, tanssi ja marssi musiikin luonteista puhuttaessa. Laulullisuudesta on kuunteluesimerkkinä Robert Schumannin Pervaja utrata (Ensimmäinen menetys), tanssillisuudesta Nikolai Mjaskovskin Vrode valsa (Valssin tapaan) ja marssillisuudesta Beethovenin Tema i variatsija na mars Dresslera (Dresslerin marssin teema ja variaatiot)³.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 57.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 57.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 57-58.

7.4.5 Sointisävyt

Ryhdyttäessä tutustumaan sointisävyihin muistellaan, millaisia sointisävyjä oppilaat ovat jo aikaisemmin kuulleet oppitunneilla, kuten erilaiset soittimet, yksittäiset lauluäänet, erilaiset kuorot ja orkesterit¹.

Sointisävyjen esiintymistä musiikissa kuvaa hyvin vertaus kahteen tauluun, jotka esittävät samaa asetelmaa. Toinen tauluista on lyijykynätyö, jossa on vain asetelman ääriviivat. Toinen taulu on taas väriritetty asetelma. Kuva pysyy samana, mutta värit muuttuvat; aivan kuin musiikissa: kun melodia soitetaan eri soittimilla, melodian luonne muuttuu².

Sointisävyistä esimerkkeinä ovat katkelmat Prokofjevin Sinfonisesta sadusta Pekka ja Susi, jossa yksittäisiä teemoja soittaa jokin tietty soitin tai soitinryhmä, kuten Pekan teeman soittaa viulu ja muut jousosoittimet, sirittävien lintujen teeman soittaa huilu ja sorsan teeman oboe. On hyvä kiinnittää oppilaiden huomio teoksen loppupuolella sinfoniaorkesteriin, kun se soittaa sadun sankareiden loppukulkueen teeman³.

Ennen kuin sinfoninen satu, Pekka ja susi, kuunnellaan kokonaisuudessaan oppitunnilla, ei ole syytä kertoa sadun sisältöä, sillä kaikki on hyvin selvää ilman ennakkokommenttejakin, ja yllätyksellisyys ja oivaltamisen ilo voisivat hävitä. Yksi ihmisen arvoikkaimmista omi-

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 58.

² Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 58.

³ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 59.

naisuuksista on yllätyksellisyys ja sen aiheuttama ilo. Tätä ominaisuutta on hyvä alkaa kehittää lapsella kasvun mahdollisimman aikaisessa vaiheessa. Tärkeää on ohjata oppilaiden huomio erilaisten satuhahmojen sointisävyjen tunnistamiseen sadun tapahtumien aikana¹.

¹ Programma po muzyke 1-3 klassy 1985, 59.

8 PÄÄTELMÄT

Dmitri Kabalevskin runsas sävellystuotanto ja kirjallinen tuotanto antavat toisaalta paljon mahdollisuuksia kirjoittaa hänen elämästään, toisaalta tuotteliaan ihmisen, kuten Kabalevskin, elämään liittyä paljon asioita, joita ei voi mahduttaa yhteen työhön. Työssäni olen pyrkinyt perehtymään Kabalevskin kahteen merkittävämpään tuotantoalueeseen: sävellystuotantoon ja musiikinopetuksen alueeseen, jotka liittävät yhteen koko hänen elämäntyönsä.

Kabalevski suuntasi varhaisesta tuotannostaan lähtien säveltämäänsä musiikkia lapsille ja nuorisolle ja hänen elämänsä viimeiseksi näytävimmäksi työkseen jäi työryhmän johtaminen, joka hänen ideoidensa mukaan suunnitteli Neuvostoliiton peruskoulun uuden musiikinopetusohjelman. Tämä kertoo yhdestä hänen elämänsä tärkeimmästä ajatuksesta: auttaa lapsia kuuntelemaan musiikkia ja saada heidät pohtimaan sitä.

Kabalevskin koko sävellystuotantoa leimaa kansanlaulujen ja ajan-kohtaisten aiheiden käyttö, erityisesti hänen oopperoissaan. Tämä on ollut aikanaan erittäin tärkeää hänen saavuttamansa suosion kannalta. Venäläisessä kulttuurissa kansanlaulujen merkitys on ollut aina suuri ja erityisesti toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen oma kansallinen kulttuuri on ollut yhdistävä voima vaikeina aikoina. Yhteiskunnallisesti merkittävillä näyttämöteoksien ajankohtaisilla aiheilla ja sankarihahmojen luomisella Kabalevski on myös pyrkinyt vaikuttamaan yleiseen asenteeseen valtiota kohtaan, onnistuen siinä joskus paremmin ja joskus huonommin.

Kabalevskin ja Šostakovitšin 1930-luvulla käymä kamppailu yleisön suosiosta oli luultavasti jonkilainen nuorten säveltäjien kisailu, jonka Kabalevski yhteiskunnallisen asemansa turvin olisi voinut voittaa. Hän ei varmaan pyrkinyt tähän, vaan ajatteli tulevaisuutta pidemmällä tähtäyksellä ja vahvisti asemiaan yhteiskunnallisesti. Tästä on mielestäni osoituksena kuvat, joita on otettu Kabalevskista ja Šostakovitšista heidän yhteisillä matkoillaan esimerkiksi USA:ssa.



Kuva 16.
Tihon Hrennikov, Dmitri Šostakovič ja Dmitri Kabalevski lehdistövastaanotolla USA:ssa 1959.

Venäläisten kansanlaulujen ja niiden intonaatioiden käytöllä sävellyksissään Kabalevski on pystynyt vetoamaan ihmisten tunteisiin. Myös hänen helppotajuinen ja selkeä sävellystyylinsä on edesauttanut sävellyksien hyväksymistä erityisesti nuorison piirissä. Korkean ammattitaidon omaavana ja johtavan aseman saavuttaneena säveltäjänä Kabalevski myöhemmin saavutti merkittävän aseman musiikkikasvatustajana.

Kabalevskin laaja musiikin tuntemus, säveltäjän ammattitaito ja pitkäaikainen kokemus opetustyössä tukivat häntä suuresti uuden peruskoulujen musiikinopetusohjelman luomisessa. Hän pohti hyvin järjestelmällisesti peruskoulun antamia mahdollisuuksia opettaa musiikkia, ja niiden puitteissa loi musiikinopetusohjelman, joka sisältää paljon hyviä ideoita. Hänen musiikinopetusohjelmansa sellaisenaan varmaan toimi Neuvostoliiton aikana, mutta valtion muuttumisen myötä opetusohjelma on oletettavasti joutunut uudelleen arvioitavaksi, samoin kuin monet muutkin asiat Venäjällä.

Monet opetusohjelman sisältämät periaatteet voisivat mielestäni olla käyttökelpoisia melkein missä tahansa maailmassa, mutta ne pitäisi arvioida uudelleen jokaisessa kulttuuriympäristössä ja ottaa huomioon kyseisen kulttuurin arvot. Kabalevskin kanssa olen samaa mieltä siinä, että lasten musiikin opettaminen pitää aloittaa musiikin kuuntelusta, eikä lasten kehityksen kannalta vaikeista nuotinlukutehtävistä. Musiikin kuuntelu voidaan aloittaa jo ennen lapsen syntymää.

Kansainvälistä kuuluisuutta saavuttanut "kolmen valaan" -periaatteen musiikinopetusohjelma toimii musiikin ehdoilla ja muut taiteet toimivat sen tukena, muodostaen yhdessä laajemman kokonaisuuden. Mielestäni musiikinopetuksessa, niin kuin muidenkin taideaineiden opetuksessa, on tärkeää, että taide ymmärretään yhtenä elämän osa-alueena, eikä muusta elämästä irrallisena.

LÄHTEET

- Abraham, G. 1946. *Eight Soviet Composers*. (4th ed.). London: Geoffrey Cumberlege. Oxford University Press.
- Bezrodnyi, I. S. 1974. V unison s junostju. Teoksessa V. Viktorov (toim.) Dmitri Kabalevski. *Tvortšeskie vstretši otšerki pisma*. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor, 68-73.
- The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980, 1984. Osa 32. British Library.
- The Encyclopedia of Russian Jewry, 1994 - 1995. Osat 1 - 2. Russian Academy of Natural Sciences. Moscow: The Israel-Russian Encyclopedia Center EPOS.
- Facta 2001, 1984 - 1987. Osat 1 - 20. Porvoo: WSOY.
- Flier, J. V. 1974. Dvadtsat tšetyre preljudii. Teoksessa V. Viktorov (toim.) Dmitri Kabalevski. *Tvortšeskie vstretši otšerki pisma*. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor, 51-58.
- Glezer, R. V. 1969. Dmitri Borisovič Kabalevski. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor.
- Gorbatov, B. 1945. *Lannistumattomat*. Suom. T. Ilkka. Kuopio: Yhtyneiden lehtien kirjapaino Oy.
- Kabalevski, D. 1977. *Dorogie moi družja. Sostavlenie, primetšanja i biografitšeskie otšerki V. Viktorova*. Moskova: Kustannusliike Molodaja gvardija.
- Kabalevski, D. 1985. *Osnovnye printsipy i metody programmy po muzyke dlja obštšeobrazovatelnoi školy*. Teoksessa *Programma po muzyke (s pourotšnoi metoditšeskoj razrabotkoi dlja obštšeobrazovatelnoi školy)*. 1-3 klassy. 1985. Moskova: Kustannusliike Prosveštšenie.
- Krebs, S.D. 1970. *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Muzykalnaja entsiklopedija. Glavn. red.: Ju. V. Keldy, 1973 - 1982. Osat 1 - 6. Moskova: Kustannusliike Sovetskaja entsiklopedija.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980. Osat 1 - 20. London Macmillan.
- Otavan iso musiikkietosanakirja, 1978 - 1980. Osat 1 - 6. Keuruu: Otava.
- Ožegov, S. I., 1990. 23-e izd., ispr. Slovar russkogo jazyka. Pod redaktsiei N. J. Švedovoi. Moskova: Kustannusliike Russki jazyk.
- Plahov, A. 1990. *Neuvostoelokuva*. Moskova: Uutistoimisto Novostin (APN) kustannusliike.
- Požidaev, G. 1987. 4-e izd. Dmitri Borisovič Kabalevski. *Pereizdanie*. Moskova: Kustannusliike Muzyka.
- Programma po muzyke (s pourotšnoi metoditšeskoj razrabotkoi dlja obštšeobrazovatelnoi školy). 1-3 klassy. 1985. Moskova: Kustannusliike Prosveštšenie.

- Programma po muzyke (s pouratšnoi metoditšeskoj razrabotkoj dlja obštšeobrazovatelnoj školy). 4-7 klassy. 1985. Moskova: Kustannusliike Prosveštšenie.
- Prohorova I. & Skudina G. 1989. 9-o izd. Pod redaktsiei T. V. Popovoi. Sovetskaja muzykalnaja literatura. Moskova: Kustannusliike Muzyka.
- Rošal, G. L., 1974. Radostnaja kinosjuita. Teoksessa V. Viktorov (toim.) Dmitri Kabalevski. Tvortšeskie vstretši otšerki pisma. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor, 15-27.
- Šafran, D., 1974. Kabalevski i violontšel. Teoksessa V. Viktorov (toim.) Dmitri Kabalevski. Tvortšeskie vstretši otšerki pisma. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor, 63-68.
- Šapošnikov, S., 1974. Sonetty Šekspira. Teoksessa V. Viktorov (toim.) Dmitri Kabalevski. Tvortšeskie vstretši otšerki pisma. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor, 88-94.
- Stewen, K. 1979. Odessan portaat. Neuvostoelokuvan ääniä Keski-Aasiasta Baltiaan. Suomen elokuvasäätiö. Hyvinkään Kirjapaino Oy.
- Tawaststjerna, E. 1992. Scenes historiques. Kirjoituksia vuosilta 1945-58. Keuruu: Otava.
- Tolstoi, A.N. 1945. Kärsimysten tie: trilogia. 1. osa Siskokset, 2. osa Vuosi 1918, 3. osa Synkkä aamu. Suom. I. Vahros. Helsinki: Nelopaino Oy.
- Tretjakova, L. S. 1987. Sovetskaja muzyka. Moskova: Kustannusliike Prosveštšenie.
- Vainkop, J. & Gusin, I. 1982. 5-e izd., ispr., dop. Kratkii biografitšeskii slovar kompozitorov. Leningrad: Kustannusliike Muzyka.
- Viktorov, V. 1974. Dmitri Kabalevski. Tvortšeskie vstretši otšerki pisma. Sostavlenie i obštšaja redaktsija V. Viktorova. Moskova: Kustannusliike Sovetskii kompozitor.
- Viktorov, V. 1977. Po stranitsam žizni i tvortšestva D. B. Kabalevskogo. Teoksessa D. Kabalevski Dorogie moi druzja. Moskova: Kustannusliike Molodaja gvardija.

MUUN KUIN KIRJALLISEN MATERIAALIN LÄHTEET

- Kansilehden kuva: Dmitri Borisovitš Kabalevski. - Glezer 1969, 3. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 5 kuva 1. - Glezer 1969, 5. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 9 kuva 2. - Viktorov 1974, 344. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 25 kuva 3. - Viktorov 1974, 238. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 25 kuva 4. - Glezer 1969, 11. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 27 kuva 5. - Viktorov 1974, 107. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 28 kuva 6. - Tretjakova 1987, 110. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 30 kuva 7. - Viktorov 1974, 19. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 36 kuva 8. - Viktorov 1974, 45. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 40 kuva 9. - Viktorov 1974, 335. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 44 kuva 10. - Viktorov 1974, 71. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 50 kuva 11. - Tretjakova 1987, 113. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 51 nuottiesimerkki: Lannistumattomuuden teema. -Prohorova & Skudina 1989, 120.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 52 nuottiesimerkki: Isänmaan teema. -Prohorova & Skudina 1989, 120.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 52 nuottiesimerkki: Nuorten sankarinuorisoliittolaisten vala teema. -Prohorova & Skudina 1989,120.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 52 nuottiesimerkki: Koululaulun teema. -Prohorova & Skudina 1989, 121.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 53 nuottiesimerkki -Prohorova & Skudina 1989, 121.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 53 kuva 12. - Glezer 1969, 16. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 55 nuottiesimerkki -Prohorova & Skudina 1989, 122.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 55 nuottiesimerkki -Prohorova & Skudina 1989, 122.(ks. lähdekirjallisuus)
- s. 66 kuva 13. - Viktorov 1974, 101. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 73 kuva 14. - Kabalevski 1972, kansikuva. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 99 kuva 15. - Kabalevski 1972, 12. (ks. lähdekirjallisuus)
- s. 113 kuva 16. - Glezer 1969, 37. (ks. lähdekirjallisuus)

HENKILÖNAKEMISTO

Arsejev, I., Арсеев И., venäläinen säveltäjä 110

Asafjev (taiteilijanimi Igor Glebov), Boris Vladimirovitš (1884-1949), Асафьев (Игорь Глебов) Борис Владимирович, venäläinen musiikintutkija, säveltäjä 74, 80

Asejev, Nikolai Nikolajevitš, Асеев Николай Николаевич (1889-1963), venäläinen runoilija 20

Balakirev, Mili Aleksejevitš, Балакирев Милий Алексеевич (1837-1910), venäläinen säveltäjä, pianisti, orkesterinjohtaja 14

Beethoven-kvartetti, venäläinen jousikvartetti, jonka perustivat Moskovassa 1923 Moskovan konservatoriokvartetin nimellä Dmitri Tsyganov (1. viulu), Vasili Sirisnski (2. viulu), Vadim Borisovski (alttoviulu), Sergei Sirinski (sello); Beethoven-kvartetti nimi vuodesta 1931 11

Beethoven, Ludvig van (1770-1827), saksalainen säveltäjä 87, 101, 102, 110, 112

Bezrodnyi, Igor Semenovitš, Безродный Игорь Семенович (1930-98), venäläinen viulisti 43, 44

Bezumentski, Aleksandr Iljitš, Безуменский Александр Ильич (1898-), venäläinen runoilija 34

Bizet, Alexandre César Léopold (Georges), (1838-1875), ranskalainen säveltäjä 110

Blok, Aleksandr Aleksandrovitš, Блок Александр Александрович (1880-1921), venäläinen runoilija 9

Bogomazov, Sergei Mihailovitš, Богомазов Сергей Михайлович (1900-), venäläinen libretisti 60

Borisovski, Vadim Vasiljevitš, Борисовски Вадим Васильевич (1900-1972), venäläinen alttoviulisti, viola d'amoren soittaja, Moskovan konservatorion alttoviululuokan professori 11

Borodin, Aleksandr Porfirjevitš, Бородин Александр Порфирьевич (1833-1887), venäläinen säveltäjä, kemisti 14

Bragin, V., Брагин В., venäläinen libretisti 23

Britten, Edward Benjamin (1913-76), brittiläinen säveltäjä 67

Casals, Pablo Carlos Salvador (1876-1973), espanjalainen sellotaiteilija, kapellimestari, pianisti, säveltäjä 45

Chopin, Frédéric François (1810-49), puolalainen säveltäjä, pianisti 39, 87

Cui (Kjui), Tsezar (César) Antonovitš, Кюи Цезарь Антонович (1835-1918), venäläinen säveltäjä, musiikkikriitikko, sotilasinsinööri 14

Dolmatovski, Jevgenii Aronovitš, Долматовский Евгений Аронович (1915-), venäläinen runoilija, proosakirjailija 35, 36, 86

Dovženko, Aleksandr Petrovitš, Довженко Александр Петрович (1894-1956), ukrainalainen elokuvaohjaaja, elokuvakäsikirjoittaja, kirjailija, näytelmäkirjailija, neuvostoelokuvan perustanlaskija 32

Dunajevski, Isaak Osipovitš Дунаевский Исаак Осипович (1900-55), venäläinen säveltäjä, yksi venäläisen operetin ja elokuvamusiikin perustajista 87

Dzeržinski, Ivan Ivanovitš, Дзержинский Иван Иванович (1909-1978), venäläinen säveltäjä 50

Eisenštein, Sergei Mihailovitš, Айзенштейн Сергей Михайлович (1898-1948), venäläinen elokuvaohjaaja ja -teoreetikko 32

Fere, Vladimir Georgijevitš, Фере Владимир Георгиевич (1902-71), venäläinen säveltäjä 11

Flier, Jakov Vladimirovitš, Флиер Яков Владимирович (1912-77), venäläinen pianisti, opettaja 39, 40

Gladkov, Fjodor Vasiljevitš, Гладков Фёдор Васильевич (1863-1958), venäläinen kirjailija, runoilija 29, 101

Glinka, Mihail Ivanovitš, Глинка Михаил Иванович (1804-1857), venäläinen säveltäjä 68, 104

Goldenweiser, Aleksandr Bori-
sovitš, Гольденвейзер
Александр Борисович (1875-
1961), venäläinen pianisti,
säveltäjä 9

Gorbatov, Boris Leontjevitš,
Горбатов Борис Леонтьевич
(1908-1954), venäläinen kir-
jailija 47, 48

Gorki, Maksim (oikea nimi
Peškov, Aleksei Maksimovitš),
Горький Максим (Пешков
Алексей Максимович) (1868-
1936), venäläinen kirjailija
24

Grodzenskaja, Nadežda Lvovna,
Гродзенская Надежда Львовна
(1892-1975), venäläinen opet-
taja, musiikkikasvattaja 75

Gusev, Viktor Mihailovitš,
Гусев Виктор Михайлович
(1909-1944), venäläinen runoi-
lija, näytelmäkirjailija 20

Hatšaturjan Aram Iljitš
Хачатурян Арам Ильич
(1903-), armenialainen sävel-
täjä, kapellimestari, pedagogi
87

Hrennikov, Tihon Nikolajevitš,
Хренников Тихон Николаевич
(1913-), venäläinen säveltäjä
50, 116

Ivanov, Vsevolod Vjatšes-
lavovitš, Иванов Всеволод
Вячеславович (1895-1963),
venäläinen kirjailija 58

Jasuda, Kennitiro, japanilainen
sellotaiteilija 45

Jefimov, Jegor, Ефимов Егор,
venäläinen viulisti 30, 31

Kabalevski, Boris Klavdievitš,
Кабалевский Борис
Клавдиевич (1877-1939),
Dmitri Kabalevskin isä 4, 5, 6

Kabalevskaja, Nadežda Alek-
sandrovna, Кабалевская
Надежда Александровна
(1878-1958), Dmitri
Kabalevskin äiti 5

Katuar, Georgi Lvovitš, Катуар
Георгий Львович (1861-1926),
venäläinen säveltäjä,
musiikkitieteilijä, Moskovan
konservatorion professori 7, 9

Koval (oikea sukunimi Koval-
jov), Marian Viktorovitš,
Коваль (Ковалёв) Мариан
Викторович (1907-71), venä-
läinen säveltäjä 106

Krupskaja, Nadežda Konstantinovna, Крупская Надежда Константиновна (1869-1939), venäläinen pedagogi, yksi Neuvostoliiton peruskouluopetusjärjestelmän perustajista, V. I. Leninin puoliso 74

Lavrov, Ilja Mihailovitš, Лавров Илья Михайлович (1917-), venäläinen kirjailija 60

Lenin (oikea sukunimi Uljanov), Vladimir Iljitš, Ленин Владимир Ильич (1870-1924), Venäjän vallankumousliikkeen huomattavin johtaja, Neuvostoliiton hallituksen ensimmäinen päämies 10, 20, 27, 43

Lermontov, Mihail Jurjevitš, Лермонтов Михайл Юрьевич (1814-1841), venäläinen runoilija 38

Levina, Zara Aleksandrovna, Левина Зара Александровна (1906-76), venäläinen säveltäjä, pianisti 110

Lunatšarski, Anatoli Vasiljevitš, Луначарский Анатолий Васильевич (1875-1933), yksi Neuvostoliiton sosialistisen kulttuurijärjestelmän perustajista, kirjailija, kriitikko 74

Maršak, Samuil Jakovlevitš Маршак Самуил Яковлевич (1887-1964), venäläinen runoilija, näytelmäkirjailija, kääntäjä 34, 62, 63

Mjaskovski, Nikolai Jakovlevitš, Мясковский Николай Яковлевич (1881-1950), venäläinen, säveltäjä, Neuvostoliiton musiikkikulttuurin perustaja, merkittävimpiä sinfonikoja 9, 10, 15, 17, 38, 112

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-91), itävaltalainen säveltäjä 66

Musorgski, Modest Petrovitš, Мусоргский Модест Петрович (1839-1881), venäläinen säveltäjä 14, 29, 31

Oborin, Lev Nikolajevitš, Оборин Лев Николаевич (1907-74), venäläinen pianisti 11

Ostrovski, Arkadi Iljitš, Островский Аркади Ильич (1914-1967), venäläinen säveltäjä, pianisti 101

Ots, Georg (1920-75), virolainen ooppera- ja viihdelaulaja, barytoni 27

Prokofjev, Sergei Sergejevitš,
Прокофьев Сергей Сергеевич
(1891-1953), venäläinen, sä-
veltäjä, pianisti, orkesterin-
johtaja 15, 50, 62, 87, 107,
113

Pudovkin, Vsevolod Illariono-
vitš, Пудовкин Всеволод
Илларионович (1893-1953),
venäläinen elokuvaohjaaja,
näyttelijä, elokuvateoreetikko
3

Rahmaninov, Sergei Vasilje-
vitš, Рахманинов Сергей
Васильевич (1873-1943), ve-
näläinen säveltäjä, pianisti,
orkesterinjohtaja 11, 14, 39,
100

Rauhverger, Mihail Rafailovitš,
Раухвергер Михаил
Рафаилович (1901-1989), ve-
näläinen säveltäjä, pianisti,
opettaja 110

Rimski-Korsakov, Nikolai An-
drejevitš, Римский-Корсаков
Николай Андреевич (1844-
1908), venäläinen säveltäjä
14, 39, 61, 62

Rolland, Romain (1866-1944),
ranskalainen kirjailija, taide-
ja musiikkihistorioitsija 23,
24, 25, 26

Rosal, Grigori Lvovitš, Рошаль
Григорий Львович (1899-),
venäläinen elokuvaohjaaja,
opettaja 29, 30, 31

Roždestvenski, Robert Ivano-
vitš, Рождественский Роберт
Иванович (1932-), venäläinen
runoilija 65, 66

Šafran, Daniil Borisovitš,
Шафран Даниил Борисович
(1923-), venäläinen sellotai-
teilija 45

Salmanov, Vadim Nikolajevitš,
Салманов Вадим Николаевич
(1912-), venäläinen säveltäjä
105

Šapošnikov, Sergei Nikolaje-
vitš, Шапошников Сергей
Николаевич (1911-1973), ve-
näläinen laulaja, baritoni 63

Sats, Natalija Iljinitšna, Сац
Наталья Ильинична (1903-),
venäläinen ohjaaja, näytelmä-
kirjailija 12

Šatskaja, Valentina Nikolajev-
na, Шацкая Валентина
Николаевна (1882-1978),
opettaja, pianisti, musiikkies-
teetikko 75

Schumann, Robert (1810-56),
saksalainen säveltäjä 112

Šebalin, Vissarion Jakovjevitš,
Шебалин Виссарион Яковлевич
(1902-1963), venäläinen sävel-
tāja, opettaja 17

Selivanov, Viktor Aleksandro-
vitš, Селиванов Виктор
Александрович 6, 7

Serov, Aleksandr Nikolajevitš,
Серов Александр Николаевич
(1820-1871), venäläinen sävel-
tāja, musiikkitieteilijä, krii-
tikko 14

Shakespeare, William (1564-
1616), englantilainen kirjailija
63

Širinski, Sergei Petrovitš,
Ширинский Сергей Петрович
(1903-1974), venäläinen sel-
listi 11

Širinski, Vasili Petrovitš,
Ширинский Василий Петрович
(1901-1965), venäläinen viu-
listi, säveltāja, opettaja, or-
kesterinjohtaja 11, 17

Skrjabin, Aleksandr Nikola-
jevitš, Скрябин Александр
Николаевич (1872-1915), ve-
näläinen säveltāja, pianisti
7, 77

Solodar, Tsezar Samoiloovitš,
Солодарь Цезарь Самойлович
(1909-), venäläinen runoilija,
näytelmäkirjailija 37, 59

Šostakovitš, Dmitri Dmitrije-
vitš, Шостакович Дмитрий
Дмитриевич (1906-1975), ve-
näläinen säveltāja 11, 18, 19,
21, 100, 116

Stalin (oikea sukunimi Džugaš-
vili), Josif Vissarionovitš,
Сталин (Джугашвили) Иосиф
Виссарионович (1879-1953),
yksi kommunistipuolueen ja
Neuvostoliiton johtajista 49

Stasov, Vladimir Vasiljevitš,
Стасов Владимир Васильевич
(1824-1906), venäläinen kir-
jallisuus- ja musiikkikriitikko,
taidehistorioitsija, arkeologi
14

Suhomlinski, Vasili
Aleksandrovitš, Сухомлинский
Васили Александрович
(1918-1970), venäläinen
pedagogi 75, 81

Terian, Mihail Nikitovitš,
Териан Михаил Никитович
(1905-), venäläinen alttovi-
listi, orkesterinjohtaja, opet-
taja 43

Tolstoi, Aleksei Nikolajevitš,
Толстой Алексей Николаевич
(1883-1945), venäläinen kirjailija 29, 30

Tšaikovski, Pjotr Iljitš,
Чайковский Петр Ильич
(1840-1893), venäläinen säveltäjä, orkesterinjohtaja 11, 14, 43, 45, 51, 87, 100, 102, 106, 107, 110, 112

Tšelikovskaja, Ljudmila,
Челиковская Людмила,
venäläinen laulaja 29

Tsenin, Sergei Aleksandrovitš,
Ценин Сергей Александрович
(1903-78), venäläinen oopperataiteilija, tenori, libretisti 47, 48, 53, 58

Tsyganov, Dmitri Mihailovitš,
Цыганов Дмитрий Михайлович
(1903-), venäläinen viulisti, opettaja 11

Ušinski, Konstantin
Dmitrijevitiš, Ушинский
Константин Дмитриевич
(1824-70), venäläinen opettaja, kasvatustieteiden perustaja Venäjällä 70, 96

Verdi, Giuseppe (1813-1901),
italialainen säveltäjä 66

Žarov, Aleksandr Aleksejevitš,
Жаров Александр Алексеевич
(1904-), neuvostoliittolainen runoilija 18

Ždanov, Andrei Aleksandrovitš,
Жданов Андрей
Александрович (1896-1954),
venäläinen poliitikko, kenraali-
eversti 48, 49

(Lähteet: The Encyclopedia of Russian Jewry, 1994 - 1995. Osat 1 - 2. Russian Academy of Natural Sciences. Moscow: The Israel-Russian Encyclopedia Center EPOS; Facta 2001, 1984 - 1987. Osat 1 - 20. Porvoo: WSOY; Muzykalnaja entsiklopedija. Glavn. red.: Ju. V. Keldy, 1973 - 1982. Osat 1 - 6. Moskova: Kustannusliike Sovetskaja entsiklopedija; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980. Osat 1 - 20. London Macmillan; Otavan iso musiikkitietosanakirja, 1978 - 1980. Osat 1 - 6. Keuruu: Otava.)

LIITE 1. DMITRI BORISOVIČ KABALEVSKIN ANSIOLUETTELO

1932	Moskovan konservatorion dosentti
1932	Moskovan säveltäjäliiton hallituksen jäsen
1935	Taiteidentutkimuksen kandidaatti
1939	Moskovan konservatorion sävellyksen professori
1939-48	Neuvostoliiton säveltäjäliiton puhemiehistön järjestelykomitean jäsen
1940-46	Sovetskaja muzyka -lehden päätoimittaja
1943-45	Neuvostoliiton radion taiteellisen yleisradion johtaja
1946	Venäjän federaation taiteellisesti ansioituneen toimihenkilön arvo
1949-52	Neuvostoliiton tiedeakatemian taidehistoriallisen instituutin musiikkiosaston johtaja
-	SNTL:n Korkeimman Neuvoston jäsen (seitsemännessä ja kahdeksannessa kokouksessa)
1952	Neuvostoliiton säveltäjäliiton sihteeri
1953	Neuvostoliiton rauhanpuolustuskomitean jäsen
1954	Neuvostoliiton kulttuuriministeriön kollegion jäsen
1954	Venäjän federaation kansantaiteilijan arvo
1963	Neuvostoliiton kansantaiteilijan arvo
1965	Taiteidentutkimuksen professori
1969	Neuvostoliiton kasvatustieteellisen akatemian yhteydessä toimivan esteettiskasvatustieteellisen neuvoston edustaja
1970	UNESCO:n kansainvälisen musiikkikasvatuksen seuran kunniapresidentti
1971	Neuvostoliiton kasvatustieteellisen akatemian jäsen
1983	Kabalevski aloitti Muzyka v škole -lehden toimittamisen

Kunniamerkit ja palkinnot:

Leninin kunniamerkki	1964, 1971, 1974
Punaisen lipun kunniamerkki	1966
Kunniamerkki	1940
Neuvostoliiton valtion palkinto	1946, 1949, 1951, 1979
Venäjän valtion palkinto	1966
Leninin palkinto	1972
Sosialistisen työnsankari	1974

(Lähteet: Vainkop & Gusin 1982; Tretjakova 1987.)

LIITE 2. ENSIMMÄISEN LUOKAN OPPITUNTIEN MUSIIKKIMATERIAALI

Ensimmäinen vuosineljännes

Aihe: "Kolme valasta" musiikissa - laulu, tanssi ja marssi

Ensimmäinen oppitunti

Aluksi oppilaat määrittelevät "kolme valasta" yksinkertaisista esimerkeistä.

Vo pole berjoza stajala (Valkorunkoinen koivu) (venäläinen kansanlaulu) - opettelu ja esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

Pesnja o škole (Laulu koulusta), Dmitri Kabalevski - opettelu.

Italjanskaja polka (Italialainen polkka), Sergei Rahmaninov - kuuntelu ja esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

Marš (Marssi), Sergei Prokofjev - kuuntelu.

Toinen oppitunti

Vo pole berjoza stajala - esitys.

Pesnja o škole - esitys.

Vstretšnij mars (Vastaantulijoitten marssi), S. Tšernetski, Futbolnyi marš (Jalkapallomarssi), Matvei Blanter, Pionerski marš (Pioneerimarssi) (pioneerisignaalit) - kuuntelu.

Marš derevjannyh soldatikov (Puisten sotamiesten marssi), Pjotr Tšaikovski - kuuntelu ja esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

Kolmas oppitunti

Už kak šla lisa (Kovastipa kettu juoksi) (venäläinen kansanlaulu) - opettelu.

Pesnja o škole - esitys.

Kolme variaatiota marssista - kuuntelu.

Neljäs oppitunti

Valssi baletista Prinsessa Ruusunen, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

Už kak šla lisa - esitys.

Vesjolji muzikant (Illoinen soittoniekka), Arkadi Filippenko - opettelu.

Italjanskaja polka - esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Viides oppitunti

Vals šutka (Leikillinen valssi), Dmitri Šostakovitš, Tanets molodova begemota (Nuoren virtahevon tanssi), Dmitri Kabalevski - kuuntelu.
 Pervyi klass (Ensimmäinen luokka), Dmitri Kabalevski - opettelu.
 Vesjolyi muzikant - esitys.
 Kamarinskaja (venäläinen kansantanssi) - kuuntelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa.

Kuudes oppitunti

Pervyi klass (Ensimmäinen luokka) - esitys.
 Don-Don (venäläinen kansanlaulu) - opettelu.
 Pesnja o škole - esitys.
 Surok (Marmotte), Ludvig van Beethoven - kuuntelu.
 Kolybelnaja (Kehtolaulu), G. Gladkov - kuuntelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa.

Seitsemäs oppitunti

V našem klasse (Meidän luokassa) (laulelma, laulu) - opettelu.
 Don-Don - esitys yhteessä opettajan kanssa.
 Pust vseгда pudet sontse (Paistaa aurinko aina), Arkadi Ostrovski - kuuntelu.
 Eto - oktjabrjata! (Tämä on lokakuulainen!), T. Popatenko - opettelu.

Kahdeksas oppitunti

V našem klasse (laulelmat: valssi, polkka ja marssi) - opettelu ja esitys.
 Eto - oktjabrjata! - esitys.
 Tanets s kubkami (Ruukkutanssi) baletista Joutsenlampi, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.
 Kamarinskaja - kuuntelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa.

Yhdeksäs oppitunti

Musiikkiesityksiä ja musiikinkuuntelua opettajan ja oppilaiden valinnan mukaan.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Toinen vuosineljännes

Aihe: Mistä musiikki kertoo?

Ensimmäinen oppitunti

V našem klasse - esitys.

Perepelotška (Pikku viiriäinen) (valkovenäläinen kansanlaulu) -
opettelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa.

Vesjolaja. Grustnaja (Illoinen. Surullinen), Ludvig van Beethoven -
kuuntelu.

Vesjolji muzikant (Illoinen soittoniekka) - esitys.

Marš (Marssi), Ludvig van Beethoven - kuuntelu.

Toinen oppitunti

Zvonki zvonok (Heleä kellonsoitto) - opettelu.

Perepelotška (valkovenäläinen kansanlaulu) - esitys.

Vesjolaja. Grustnaja, Ludvig van Beethoven - kuuntelu.

Don-Don - esitys yhteessä opettajan kanssa.

Kalinka (venäläinen kansanlaulu) - kuuntelu ja esitys yhteessä opet-
tajan kanssa.

Kolmas oppitunti

Zvonki zvonok - esitys.

Perepelotška (valkovenäläinen kansanlaulu) - esitys yhteessä opet-
tajan kanssa.

Tri podružki (Kolme ystävätärtä) (Rezvuska (Villikko), Plaksa (It-
kusuu), Zljuka (Äkäpussi)), Dmitri Kabalevski - kuuntelu.

Rasnye rebjata (Erilaiset pojat) - opettelu.

Monter (Asentaja-karhu), Dmitri Kabalevski - opettelu.

Neljäs oppitunti

Rasnye rebjata - esitys.

Monter, Dmitri Kabalevski - esitys.

Truba i baraban (Trumpetti ja rumpu), Dmitri Kabalevski - kuuntelu.

Poputnaja pesnja, Mihail Glinka - kuuntelu.

Karusel (Karuselli) - opettelu.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Viides oppitunti

Rasnye rebjata - esitys.

My šagaem (Me kävelemme) - opettelu.

Poljuško, L. Knipper - kuuntelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa (imitoiden kavioiden kopsahtelua).

Nosorok (Sarvikuono), I. Arsjev - opettelu.

Karusel - opettelu.

Kuudes oppitunti

Berezki (Koivut), I. Arsejev - opettelu.

Utro v lesu (Aamu metsässä) ja Vetšer (Ilta), Vadim Salmanov - kuuntelu.

My šagaem - esitys.

Nosorok, I. Arsjev - esitys.

Poljuško tai Poputnaja pesnja - kuuntelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa

Seitsemäs oppitunti

Musiikkiesityksiä ja musiikinkuuntelua opettajan ja oppilaiden valinnan mukaan.

Kolmas vuosineljännes

Aihe: Mihin "kolme valasta" meidät johdattavat?

Ensimmäinen oppitunti

My šagaem - esitys.

Eto - oktjabrjata! - esitys.

Uprjami bratiška (Jukuripää pikkuveli), Dmitri Kabalevski - kuuntelu.

Semero kozljat (Seitsemän kilipukkia), loppukuoro lasten oopperasta Volk i semero kozljat (Susi ja seitsemän kilipukkia), Marian Koval - opettelu.

Toinen sinfonia, 2. osa, Marssi, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Toinen oppitunti

Tema Mamy-kozy (Kilipukki-äidin teema), kehtolaulu oopperasta Volk i semero kozljat - opettelu.

Semero kozljat - esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

Tanets malenkih lebedei (Pienten joutsenten tanssi), pianokappale, katkelma baletista Joutsenlampi, Pjotr Tšaikovski - esitys ja kuuntelu.

Poljuško, katkelma sinfoniasta Poema o boitse-komsomol'tse (Runoelma nuorisoliittolais taistelijasta), L. Knipper - kuuntelu.

Kolmas oppitunti

Tema Mamy-kozy - esitys.

Tema Vseznaiki (Kaikkietävän teema) - opettelu.

Tema Boltuški (Lörpöttelijän teema) - kuuntelu ja osallistuminen esitykseen.

Vo pole berjoza stajala, laulu, pianokappale - esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

Katkelma Neljännen sinfonian finaalista, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

Neljäs oppitunti

Haš krai (Kotiseutumme), laulu, pianokappale - esitys yhtyeessä opettajan kanssa.

Katkelma kolmannen pianokonsertton toisesta osasta, Dmitri Kaballevski - kuuntelu.

Tema Vseznaiki - esitys.

Tema Toptuski (Tömistelijän teema) - kuuntelu.

Tema Bodaiki (Tönijän teema) - kuuntelu.

Semero kozljat - esitys.

Viides oppitunti

Vals (Valssi), katkelma baletista Tuhkimo, Sergei Prokofjev - kuuntelu.

Samaja horošaja (Paras) (laulu äidistä) V. Ivannikov - opettelu.

Uz kak po mostu, mostotšku (venäläinen kansanlaulu) - opettelu.

Uz kak po mostu, mostotšku, kuoro oopperasta Jevgeni Onegin, Pjotr Tsäikovski - kuuntelu.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Kuudes oppitunti

Vals ja Polnotš, baletista Tuhkimo - kuuntelu.

Samaja horošaja - esitys.

Uz kak po mostu, mostotšku - esitys.

Neapolitanskaja pesenka (Napolilainen laulu), Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

Neapolitanskii tanets (Napolilainen tanssi), baletista Joutsenlampi, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

Seitsemäs oppitunti

Marš Toreator (Toreatorin marssi), oopperasta Carmen, Georges Bizet ja Marš (Marssi) baletista Pähkinänsärkijä, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

Oktjabrjata (Lokakuulaiset) Mihail Rauhverger - opettelu.

Tema Malyša (Pienokaisen teema), oopperasta Volk i semero kozljat - opettelu.

Voinstvennii marš (Sotamarssi), oopperasta Volk i semero kozljat - kuuntelu ja osallistuminen esitykseen.

Kahdeksas oppitunti

Marš Toreator oopperasta Carmen ja Mars baletista Pähkinänsärkijä - kuuntelu.

Oktjabrjata - esitys.

Tselii den pojom, igraem (Koko päivän laulamme ja soitamme), kuoro oopperasta Volk i semero kozljat - opettelu.

Tema Mamy-kozy, Tema Vseznaiki ja muita lauluja opettajan valinnan ja oppilaiden toivomusten mukaan - esitys.

Yhdeksäs oppitunti

Kohtauksia oopperasta Volk i semero kozljat toisesta näytöksestä (Igri kozljat (Kilipukkien leikit), Voinstvennii mars, Napadenie volka (Suden hyökkäys), finaali) - kuuntelu ja osallistuminen esitykseen.

Kymmenes oppitunti

Musiikkiesityksiä ja musiikinkuuntelua opettajan ja oppilaiden valinnan mukaan.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Neljäs vuosineljännes

Aihe: Mitä on musiikillinen puhe?

Ensimmäinen oppitunti

Surok - kuuntelu.

Krokodil i Tšeburaska (Krokotiili ja pieni lihapiirakka), I. Arsejev (laulu) - opettelu.

My šagaem - esitys.

Zaitšik dražnit medvežonka (Jänis härnää karhua), Dmitri Kabalevski - kuuntelu.

Toinen oppitunti

Vesjolaja. Grustnaja- kuuntelu.

Karusel - esitys.

Krokodil i Tšeburaska (laulu, valssi ja polkka) - opettelu ja esitys.

Oktjabrjata - esitys.

Kot v sapogah i Belaja košetška (Saapasjalkakissa ja Valkoinen kissa) baletista Prinsessa Ruusunen, Pjotr Tšaikovski - kuuntelu.

Kolmas oppitunti

Krokodil i Tšeburaska (marssi, polkka) - opettelu ja esitys.

Perepelotska - esitys yhteessä opettajan kanssa.

Tanets s kubkami - kuuntelu.

Monter - esitys.

Kalinka - kuuntelu ja esitys yhteessä opettajan kanssa.

Neljäs oppitunti

Pervaja utrata (Ensimmäinen menetys), Robert Schumann ja Vrode valsa (Valssin tapaan) N. Mjaskovskii - kuuntelu.

Igra v gostei (Leikitään kyläsillä), Dmitri Kabalevski - opettelu.

Tema i variatsija na mars Dresslera (Dresslerin marssin teema ja variaatiot), Ludvig van Beethoven - kuuntelu.

Nosorok - esitys.

(jatkuu)

LIITE 2. (jatkuu)

Viides oppitunti

V nasem klasse - esitys.

Don-don - esitys.

Petja i volk (Pekka ja susi), katkelmia sinfonisesta sadusta, Sergei

Prokofjev - kuuntelu.

Igra v gostei - esitys yhteessä opettajan kanssa.

Kuudes oppitunti

Petja i volk (katkelmia) - kuuntelu.

Pervii klass (Ensimmäinen luokka) - esitys.

Pesnja o škole - esitys.

Poljuško - esitys yhteessä opettajan kanssa.

Seitsemäs oppitunti

Petja i volk, Sergei Prokofjev - kuuntelu.

Kahdeksas oppitunti

Valmistaudutaan kouluvuoden viimeisellä oppitunnilla pidettävään konserttiin.

(Lähde: Programma po muzyke 1-3 klassy 1985.)

LIITE 3. MUSIIKKITUNTIEN ALKU- JA LOPPULAULUT PERUSKOULUN ENSIMMÄISELLÄ LUOKALLA

Ensimmäinen vuosineljännes

Vaihtoehtoisia alkulauluja ensimmäiselle oppitunnille ovat Isaak Dunajevskin Školniy vals (Kouluvalssi), Dmitri Kabalevskin Školnye gody (Kouluvuodet) tai jokin muu laulu opettajan valinnan mukaan. Toiselta oppitunnilta lähtien ensimmäisen vuosineljänneksen alkulaulu neljänneksen loppuun saakka on Sergei Prokofjevin Marssi.

Loppulaulu ensimmäisellä vuosineljänneksellä on Sergei Prokofjevin Marssi.

Toinen vuosineljännes

Toisen vuosineljänneksen ensimmäisellä oppitunnilla alkulaulu on Mihail Rauhvergerin Oktjabrjat (Lokakuulaiset). Toiselta oppitunnilta lähtien toisen vuosineljänneksen alkulaulu neljänneksen loppuun saakka on Ludvig van Beethovenin Marssi.

Loppulaulu toisella vuosineljänneksellä ensimmäisellä oppitunnilla on Ludvig van Beethovenin Marssi ja toiselta musiikkitunnilta lähtien toisen vuosineljänneksen loppuun saakka on Mihail Rauhvergerin Oktjabrjat.

Kolmas vuosineljännes

Kolmannen vuosineljänneksen alkulaulu on Marian Kovalin lasten oopperan Volk i semero kozljat (Susi ja seitsemän kilipukkia) loppukuoro Semero Kozljat (Seitsemän kilipukkia).

Loppulaulu kolmannella vuosineljänneksellä on Pjotr Tšaikovskin Toisen sinfonian toisen osan Marssi.

Neljäs vuosineljännes

Neljännän vuosineljänneksen alkulaulu on Georges Bizet'n Marš mal-tšišek (Poikien marssi).

Loppulaulu neljännellä vuosineljänneksellä on Zara Levinan My prohodim u Kremlja (Kävelemme Kremlin luona).

(Lähde: Programma po muzyke 1-3 klassy 1985.)

LIITE 4. UUDEN MUSIIKINOPETUSOHJELMAN TEEMAT NEUVOSTOLIITON
PERUSKOULUN 1.-7.-LUOKILLE

Ensimmäinen luokka

"Kolme valasta" musiikissa - laulu, tanssi ja marssi
Mistä musiikki kertoo?
Mihin "kolme valasta" meidät johdattavat?
Mitä on musiikillinen puhe?

Toinen luokka

Laulu, tanssi ja marssi kehittyvät laulullisuudeksi, tanssillisuudeksi
ja marssillisuudeksi
Intonaatio
Musiikin kehitys
Musiikin (muoto) rakenne

Kolmas luokka

Kansani musiikki
Kansani ja muiden kansojen musiikkien välillä maassani ei ole ylitse-
pääsemättömiä rajoja
Maailman eri kansojen musiikkien välillä ei ole ylitsepääsemättömiä
rajoja
Säveltäjä - esittäjä - kuuntelija

Neljäs luokka

Musiikki ja kirjallisuus:

Miten musiikin kävisi, jos ei olisi kirjallisuutta?
Miten kirjallisuuden kävisi, jos ei olisi musiikkia?

Musiikki ja maalaustaide:

Voimmeko nähdä musiikkia?
Voimmeko me kuulla maalaustaidetta?

(jatkuu)

LIITE 4. (jatkuu)**Viides luokka**

Musiikin uudistuva voima
Missä on musiikin voima?

Kuudes luokka

Musiikillinen muoto
Musiikillinen näytelmäkirjallisuus

Seitsemäs luokka

Mitä tarkoittaa nykyaikaisuus musiikissa?
"Vakava" musiikki ja "kevyt" musiikki
Kevyen ja vakavan musiikin tuleminen
Suuret aikalaisemme

(Lähteet: Programma po muzyke 1-3 klassy 1985; Programma po muzyke 4-7 klassy 1985.)

LIITE 5. KABALEVSKIN JULKAISTUJEN SÄVELLYKSIEN LUETTELO
OPUSNUMEROITTAIN

Teoksen nimi on venäjäksi, jos se on mainittu lähteessä joissakin ja suluissa on vapaa suomennos. Muussa tapauksessa teoksen nimi on suomeksi, jos lähteenä ollut muu kuin venäjänkielinen lähde, mutta jos lähde on englanninkielinen ja venäjänkielinen vastine puuttuu, on teoksen nimi vain englanniksi.

- op. 1, Kolme preludia pianolle, 1925 (julkaisematon).
 op. 2, Kaksi sävellystä sellolle ja pianolle, 1927 (julkaisematon).
 op. 3, Kokoelma lasten pianokappaleita, 1927 (julkaisematon).
 op. 4, Dva stihotvoreni ja A. Bloka (Два стихотворения А. Блока, Kaksi Aleksandr Blokin runoa), 1. Я вышел...медленно сходили (Lähdin...hitaasti kuljettiin) 2. Свирель запела на мосту (Paimenpilli alkoi soida sillalla), 1927.
 op. 5, Tšetyre preljudii (Четыре прелюдии, Neljä preludia), pianolle.
 op. 6, Pianosonaatti nro 1, F-duuri, 1927; Pianosonaatti nro 2, Es-duuri, 1945.
 op. 8, Jousikvartetto nro 1, a-molli, 1928.
 op. 9, Pianokonsertto nro 1, a-molli, 1928.
 op. 12, Poema borby, (Поэма борьбы, Taistelurunoelma), kuorolle ja orkesterille, sanat A. Žarov, 1930.
 op. 13, Pianosonatina nro 1, C-duuri; Pianosonatina nro 2, g-molli, 1930.
 op. 14, Iz pionerskoi žizni (Из пионерской жизни. Четыре пьесы. 1. Барабанщик. 2. Физкультурная игра. 3. Игра. 4. Походный марш. Для фортепиано. Pioneerielämästä. Neljä sävelmää. 1. Rumpali. 2. Voimisteluleikki. 3. Leikki. 4. Matkamarssi. Pianolle.)
 op. 15, Galician Zhakeria, sävellystyö radiolle, orkesterille, kuorolle ja solisteille, 1931 (julkaisematon). (Krebs 1970, 239.)
 op. 17, Kahdeksan laulua lapsikuorolle ja pianolle, 1932.
 op. 18, Sinfonia nro 1, cis-molli, 1932
 op. 19, Sinfonia nro 2, c-molli, 1934
 op. 20, Neljä preludia pianolle, 1934 (julkaisematon).
 op. 21, Improvizatsija, (Импровизация из музыки к кинофильму "Петербургская ночь", Improvisaatioita musiikista elokuvaan "Pietarilainen yö"), viululle ja pianolle, 1934.
 op. 22, Sinfonia nro 3, b-molli, lisänimi Rekviem, kuorolle ja orkesterille, sanat Nikolai Asejev, 1933.
 op. 23, Pianokonsertto nro 2, g-molli, 1935

(jatkuu)

LIITE 5. (jatkuu)

- op. 24, Ooppera Kola Brjunon, (Кола Брюньон), uusittu laitos 1967, oopperan ensimmäinen laitos ilmestyi nimellä Master iz Klamsi (Мастер из Кламси, Clamécyn mestari) 1938, libretto V. Bragin Romain Rollandin samannimiseen pienoisromaaniin, kantaesitys Leningradissa 22.2.1938.
- op. 26, Komedianty, (Комедианты, Komediantit), sarja pienelle orkesterille musiikista Mark Danielin näytelmään "Keksijä ja komediantti", 1940.
- op. 27, 30 detskih pjes (30 детских пьес, 30 sävelmää lapsille), pianolle, 1937-38.
- op. 29, Sarja jazzorkesterille, 1940 (julkaisematon).
- op. 31, Parad molodosti, (Парад молодости, Nuoruuden paraati), lapsikuorolle ja orkesterille, 1941.
- op. 32, Laulut Brevi song ja Sea Song, 1941.
- op. 33, Monologit Nakaz synu (Наказ сыну, Order for the son, Pojan evästys), Nas nelzja pobedit (Нас нельзя победить, We cannot be defeated, Meitä ei koskaan voiteta), V temnoi roštše gustoi (В темной роще густой, In the thick, dark grove, Hämärässä tiheässä lehdossa), 1941.
- op. 34, Kolme laulua Samuil Maršakin runoihin, 1941.
- op. 35, Kantaatti Rodina velikaja, (Родина великая, Suuri synnyinmaa), sanat eri tekijöiden, 1942.
- op. 36, Narodnye mstiteli, (Народные мстители, Kansankostajat), laulusarja kuorolle ja orkesterille, sanat Jevgeni Dolmatovski, 1942.
- op. 37, Ooppera V ogne (В огне, Tulessa), ooppera tunnetaan myös nimellä Pod Moskvoi (Под Москвой, Moskovan seutuvilla), libretto Tsezar Solodar, 1942.
- op. 38, 24 Preludia pianolle, 1943.
- op. 39, 24 ljogkie pjesy dlja detei (24 легкие пьесы для детей, 24 helppoa sävelmää lapsille), pianolle.
- op. 40, Ljogkie variatsii (Легкие вариации, Helppoja variaatioita), a-molli, pianolle.
- op. 41, Sem veselyh pesen (Семь веселых песен, Seitsemän iloista laulua), sanat tehnyt S. Maršak englantilaisista lasten kansanlauluista, laulajalle ja pianolle.
- op. 44, Jousikvartetto nro 2, g-molli, 1945.
- op. 45, Pianosonaatti nro 2, Es-duuri, 1945.
- op. 46, Pianosonaatti nro 3, F-duuri, 1946.
- op. 47, Ooppera Semja Tarasa (Семья Тараса, Tarasin perhe), libretto Sergei Tsenin Boris Gorbatovin kertomukseen Nepokorennye (Непокоренные, Lannistumattomat), ensimmäinen laitos 1947, toinen laitos 1950.

(jatkuu)

LIITE 5. (jatkuu)

- op. 48, Viulukonsertto C-duuri, 1948.
 op. 49, Sellokonsertto nro 1, g-molli, 1949.
 op. 50, Pianokonsertto nro 3, D-duuri, lisänimi Nuorisokonsertto, 1952.
 op. 51, Viisi helppoa variaatiota pianolle. Variaatiot perustuvat venäläisiin, slovakialaisiin ja ukrainalaisiin kansansävelmiin.
 op. 52, Desjat sonetov Šekspira (Десять сонетов Шекспира, Shakespearen kymmenen sonettia), bassolle ja pianolle, S. Maršakin käännöksiin, 1955.
 op. 53, Ooppera Nikita Veršinin (Никита Вершинин), libretto Sergei Tsenin Vsevoloda Ivanovin kertomukseen Bronepoezd 14-69 (Бронепоезд 14-69, Panssarijuna 14-69), 1954, kantaesitys Moskovassa 1955.
 op. 54, Sinfonia nro 4, c-molli, 1956.
 op. 55, Kaksi laulua, 1955.
 op. 56, Sinfonisia luonnoksia tai taustamusiikkia näytelmään Romeo i Džuljetta (Ромео и Джульетта, Romeo ja Julia), suurelle sinfoniaorkesterille, 1956.
 op. 57, Kantaatti Pesnja utra, vesny i mira (Песня утра, весны и мира, Aamun, kevään ja rauhan laulu), lapsikuorolle ja sinfoniaorkesterille, sanat Tsezar Solodar, 1958.
 op. 58, Operetti Vesna pojot (Весна поёт, Kevät laulaa), libretto Tsezar Solodar, 1957.
 op. 59, Rondo pianolle, a-molli, 1961.
 op. 60, Tšetyre rondo dlja fortep'jano (Четыре рондо для фортепьяно, Neljä rondoa pianolle), 1. Marssi. 2. Tanssi. 3. Laulu. 4. Toccat.
 op. 61, V skazotšnom lesu (В сказочном лесу, Satumetsässä), kertojalle, pianolle ja kuorolle, 1958.
 op. 62, V skazotšnom lesu (В сказочном лесу, Satumetsässä), kahdeksan pientä laulua lapsille, musiikillisia kuvaelmia, runot Viktor Viktorov, 1958.
 op. 63, Kantaatti Lenintsy (Ленинцы, Leniniläiset), orkesterille, lapsi-, nuoriso- ja sekakuorolle, sanat Jevgeni Dolmatovski, 1959.
 op. 64, Patetičeskaja uvertjura (Патетическая увертюра, Pateettinen alukusoitto), suurelle sinfoniaorkesterille, 1960.
 op. 65, Vesna (Весна, Kevät), sinfoninen runoelma, 1960.
 op. 67, Gosti hodjat v ogorod (Гости ходят в огород. Игра-хоровод для детского хора с фортепьяно. Vieraat kävelevät kasvimaille. Piirileikki lapsikuorolle ja pianolle), sanat Viktor Viktorov.

(jatkuu)

LIITE 5. (jatkuu)

- op. 68, Mažorno-minornye etjudy (Мажорно-минорные этюды, Etydejä duurissa ja mollissa), sellolle, 1961.
- op. 69, Rondo, viululle ja pianolle, 1961.
- op. 71, Sonaatti sellolle ja pianolle, B-duuri, 1962.
- op. 72, Rekviem (Реквием), oratorio mezzosopraanolle, baritonille, lapsikuorolle, sekakuorolle ja suurelle sinfoniaorkesterille, sanat Robert Roždestvenskin runoon, 1962.
- op. 75, Rapsodija na temu pesni "Školnye gody" (Рhapsodia на тему песни "Школьные годы", Rapsodia laulun "Kouluvuodet" teemaan), pianolle ja orkesterille, 1963.
- op. 77, Sellokonsertto nro 2, C-duuri, 1964.
- op. 78, Pamjati gerojev Gorlovki (Памяти героев Горловки, Gorlovkin sankareiden muistolle), sinfoninen omistuskirjoitus, 1965.
- op. 82, Kantaatti O rodnoi zemle (О родной земле, Isänmaasta), lapsikuorolle ja sinfoniaorkesterille, sanat Tsezar Solodar, 1965.
- op. 83, Doppera Sestry (Сестры, Sisarukset), libretto S. Bogomazov I. Lavrovin kertomukseen Vstretša s tšudom (Встреча с чудом, Ihmeen kohtaaminen), 1967.
- op. 88, Kuusi sävelmää pianolle.
- op. 93, Oratorio Pismo v XXX vek (Письмо в XXX век, Kirje XXX vuosisadalle), 1972.
- op. 99, Pianokonsertto nro 4, lisänimi Prahalainen, 1979.

(Lähteet: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980; The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980, osa 32, 1984; Viktorov V., Dmitri Kabalevski. Tvortšeskie vstretši otšerki pisma, 1974; Vainkop, J. & Gusin, I., Kratkii biografitšeskii slovar kompozitorov, 1982; Glezer, R. V., Dmitri Borisovitš Kabalevski, 1969; Otavan iso musiikkietosanakirja, osa 3, 1978; Krebs, S. D., Soviet Composers and the Development of Soviet Music, 1970.)

Liite 6. VENÄJÄN KIELISET HÄÄLAULUN SANAT JA SONETTIIEN
VENÄJÄN KIELISET VASTINEET

Kabalevski käytti teoksessa 24 Preludia pianolle, viidennessätoista preludissa tätä häälaulua.

Häälaulun venäjän kielisanat Rimski-Korsakovin kokoelmasta:

Во горнице, во светлице
Два голубя на шкапе,
Два сизних на новом.

(Lähde: Prohorova & Skudina 1989, 113, ks. lähdekirjallisuus)

Shakespearen kymmenen sonetin nimien venäjänkieliset käännökset:

1. Sonetti no. 81 "Тебе ль меня придется хоронить".
2. Sonetti no. 27 "Трудами изнурен, хочу уснуть".
3. Sonetti no. 102 "Люблю, но реже говорю об етом".
4. Sonetti no. 30 "Когда на суд безмолвных, тайных дум".
5. Sonetti no. 153 "Бог Купид он дремал в тиши лесной".
6. Sonetti no. 13 "Не изменяйся, будь самим собой".
7. Sonetti no. 8 "Ты - музыка".
8. Sonetti no. 71 "Ты погрусти, когда умрет поэт".
9. Sonetti no. 90 "Уж если ты разлюбишь, так теперь".
10. Sonetti no. 76 "Увы, мой стих не блещет новизной".

(Lähde: Viktorov 1974, 91-92, ks. lähdekirjallisuus)