

# Neuvostosäveltäjän muutoksen tie

Šostakovitšin sävellystyylä ja sen muutos  
neljännessä viidenteen sinfoniaan

**Simo Mikkonen**  
**Pro Gradu -tutkielma**  
**Jyväskylän yliopisto**  
**Musiikkitieteen laitos**  
**Kevät 2002**

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> HUMANISTINEN	<b>Laitos</b> MUSIIKKITIEDE
<b>Tekijä</b> MIKKONEN, SIMO	
<b>Työn nimi</b> Neuvostosäveltäjän muutoksen tie. Šostakovitšin sävellystyylä ja sen muutos neljännen viidenteen sinfoniaan.	
<b>Oppiaine</b> MUSIIKKITIEDE	<b>Työn laji</b> PRO GRADU
<b>Aika</b> KEVÄT 2002	<b>Sivumäärä</b> 92 + 10
<b>Tiivistelmä - Abstract</b> <p>Neuvostoliittolainen yhteiskunta koki 1930-luvulla huomattavia mullistuksia. Stalinistinen yhteiskuntajärjestys pakotettiin yhteiskunnan kaikkiin kerroksiin. Yhteiskunnasta muodostui tiukan totalitaarinen. Musiikkielämä joutui myös mullistusten kouriin. Vuonna 1932 lakkautettiin kaikki musiikkialan liitot ja vuonna 1934 oli vain yksi säveltäjäliitto joka toisaalta turvasi säveltäjien olot, mutta toisaalta piti säveltäjiä talutusnuorassaan.</p> <p>28. tammikuuta 1936 alkoi Šostakovitšia vastaan suunnattu hyökkäys Pravdan sivuilla jatkuen useita kuukausia. Šostakovitšin modernit vaikutteet tuomittiin ja hänen musiikkiaan ruodittiin ankarasti. Hän oli säveltämässä neljättä sinfoniaansa jonka esittäminen joulukuussa 1936 lopulta estettiin. Šostakovitšin asema palautettiin vasta viidennen sinfonian myötä. Viidennen sinfonian katsottiin edustavan Neuvostoliiton virallista kulttuuripolitiikkaa.</p> <p>Dmitri Šostakovitšin neljättä sinfoniaa on tutkittu hyvin vähän. Erityisesti neljännen ja viidennen sinfonian keskinäinen suhde on jäänyt paitsioon. Neljännen ja viidennen sinfonian erilaiset tyylilliset valinnat kuitenkin osaltaan selvittävät sinfonioiden täysin erilaisen vastaanoton. Neljättä sinfoniaa virallinen kulttuuripolitiikka piti sopimattomana ja modernina kun taas viides sinfonia otettiin vastaan esimerkillisenä neuvostosinfoniaa.</p> <p>Neljännessä sinfoniassa Šostakovitš on valinnut vähemmän traditionaalisen lähestymistavan ja useat hänen ratkaisuisistaan ovat moderneja. Orkesterin kekseliäs käyttö, rytmikan huomattava osuus ja melodian vähäinen asema korostavat sinfonian modernia luonnetta. Viidennessä sinfoniassa Šostakovitš sen sijaan suorittaa paluun perinteeseen: klassinen muotoratkaisu, lyyriset melodia linjat, selkeää koherenssia ja perinteinen orkesterisatsi. Nämä ratkaisut aiheuttivat sen että Šostakovitšin katsottiin suorittaneen virallisen katumuksen ja palanneen neuvostosäveltäjänä takaisin ruotuun.</p>	
<b>Asiasanat</b> Musiikkielämä – Neuvostoliitto; Kulttuuripolitiikka – Neuvostoliitto; Šostakovitš, Dmitri; Musiikin historia – Neuvostoliitto.	
<b>Säilytyspaikka</b> JYVÄSKYLÄN YLIOPISTON MUSIIKKITIEDEEN LAITOS	
<b>Muita tietoja</b>	

## SISÄLLYS

### 1. JOHDANTO

1.1. Šostakovitšin säveltäjäuran käännekohta	3
1.2. Tutkimustehtävät ja –menetelmät	8
1.3. Lähdeaineisto	12

### 2. EKSPPOSITIO – STALINILTA ŠOSTAKOVITŠILLE

2.1. Stalinin varjo	15
2.2. Taideliitoista sosialistiseen realismiin	19
2.3. Pravda kurittaa Šostakovitšia	24

### 3. MODERNISMISTA KOHTI SELKEYTTÄ

3.1. Sinfonioiden melodiset yhteydet	30
3.2. Iskeviä teemoja neljännessä	34
3.3. Lyyrisempiä teemoja viidennessä	43

### 4. HAJAANNUKSESTA YHTENÄISEMPIIN ELEMENTTEIHIN

4.1. Rytmiset elementit	51
4.2. Harmonian osuus	55
4.3. Soinnin osatekijät	60
4.4. Koherenssia luovat tekijät	64

### 5. PALUU PERINTEISEEN SINFONIAKENTEeseen

5.1. Neljännen sinfonian kompleksinen rakenne	69
5.2. Klassinen muotoratkaisu viidennessä sinfoniassa	74
5.3. Säveltäjiä esikuvan asemassa	79

### 6. NEUVOSTOSÄVELTÄJÄN MUUTOKSEN TIE 84

### LÄHTEET 90

### LIITTEET 1-8

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Šostakovitšin säveltäjäuran käännekohta

Dmitri Šostakovitšin (1906-1975) säveltäjänäytöksessä on vuosia 1936 ja 1937 pidetty selkeänä käännekohtana; vedenjakajana, joka erottaa säveltäjän kypsän kauden nuoruuden kokeilevasta kaudesta. Käännekohta oli toisaalta henkilökohtainen ja sisäinen, mutta toisaalta myös julkinen ja poliittinen. Šostakovitš oli ehtinyt vuoteen 1935 mennessä vakiinnuttaa asemansa Neuvostoliiton lupaavimpana säveltäjänä. Hän oli säveltänyt jo kolme sinfoniaa, joista ensimmäinen oli vienyt hänet suoraan maailmanmaineeseen. Myös hänen toinen oopperansa, vuosina 1930-1932 sävelletty ”Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth” (op. 29)<sup>1</sup> oli noussut ensi-illastaan vuonna 1934 niin koti- kuin ulkomaillakin merkittäväksi oopperaksi. Useat kriitikot ja taiteilijat Neuvostoliitossa julistivat uuden neuvosto-oopperan syntyneeksi (Fay 2000, 75-76; Rabinovich<sup>2</sup> 1959, 35).

Tammikuussa 1936 käynnistyi tapahtumasarja, joka väliaikaisesti romahdutti Šostakovitšin aseman ja teki hänestä epähenkilön Neuvostoliitossa. Kommunistisen puolueen pää-äänenkannattajassa, Pravdassa, julkaistiin 28. tammikuuta artikkeli ”Sekasotkia musiikin asemasta”<sup>3</sup>, jossa tuomittiin ooppera ”Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth”. Artikkelin kautta Šostakovitšille

<sup>1</sup> Oopperasta tunnetaan kaksi versiota. Tässä annetulla nimellä kulkeva versio on opusnumeroltaan 29. Kun oopperan esittäminen tuli Neuvostoliitossa jälleen ajankohtaiseksi, julkaisi Šostakovitš vuonna 1963 korjailemansa version oopperasta nimellä ”Katerina Izmailova”, opusnumeroltaan 114. Oopperasta käytetään yleisesti molempia nimiä. (Poroila 1997, 14; Hulme 1991, 66)

<sup>2</sup> Venäjänkieliset nimet, kuten [Рабинович] translitteroidaan suomeksi Rabinovitš, mutta englanniksi Rabinovich. Itse ole kirjoittanut lähdeviittauksissa kirjoittajan nimen siten, kuin se kirjan nimiösivulla on mainittu, mutta itse tekstissä aina suomenkielisen kirjoitusasun mukaisesti. Siten esimerkiksi Rabinovitšin tapauksessa lähdeviittauksissa on nimi muodossa Rabinovich.

<sup>3</sup> [Сумбур вместо музыки] (Työn suomennokset venäjän kielestä ovat omiani)

annettiin vakava varoitus formalismin ja länsimaisen porvarillisuuden vaaroista. Säveltäjän kaksi vuotta mainetta niittänyt ooppera tyrmättiin täydellisesti. Sen musiikkia kutsuttiin sekasotkuksi, sopimattomaksi ja rumaksi (Pravda 28.1.1936). Yhdeksän päivää myöhemmin, 6.2.1936 Pravdassa julkaistiin toinen artikkeli, ”Balettivalhetta”<sup>4</sup> – ensimmäisen tapaan vailla kirjoittajan nimeä. Tässä artikkelissa jatkettiin samalla linjalla, nyt kuitenkin kohteena oli Šostakovitšin uusi baletti ”Kirkas puro” (op. 39) (Pravda 6.2.1936, 3).

Näiden artikkelien myötä alkoi laaja kampanja, joka ajoi Šostakovitšin hyvin ahtaalle (Abraham 1970, 25-26; Fay 2000, 84-85). Hänen tuore neljäs sinfoniansa vedettiin pois ennen ensi-iltaa joulukuussa 1936 (vrt. Volkov 1980, 24), eikä sitä esitetty neljännesvuosisataan. Poliittisesta ja henkilökohtaisesta ahdingostaan Šostakovitš selviytyi vasta viidennen sinfoniansa myötä syksyllä 1937. Neljännän sinfonian ensiesityksen aika koitti vasta joulukuussa 1961 (ks. esim. Hulme 1991, 113). Neljännän sinfonian katsottiin 1930-luvulla edustavan ”Lady Macbethin” ja ”Kirkkaan puron” tapaan sävellyksiä, jollaisia virallinen kulttuuripolitiikka ei Neuvostoliitossa halunnut sävellettävän.

Pravdassa julkaistut Šostakovitšin vastaiset artikkelit liittyivät osaltaan kampanjaan, jossa kommunistisen puolueen ambitiot kohtasivat vapaamieliset taiteilijat. Neuvostojohto pyrki valtion virallisella kulttuuripolitiikalla ohjaamaan taiteita haluamaansa suuntaan. Erityisesti valtion interventio oli suunnattu avantgardismia, modernismia ja länsimaisia piirteitä vastaan. (Pesonen 1998, 172) Sosialistinen realismi oli se käsite, jonka kautta vapaasti rönsyilevä taide haluttiin saada valtion valvonnan piiriin. Taidealan hallintoa keskitettiin ja taiteilijoita saatettiin valtion ohjauksen alaiseksi. Sosialistisen realismin käsitteellä annettiin taiteille päämäärä ja samalla rajat, jonka puitteissa oli sallittua toimia. Taiteen tuli olla muodoltaan realismia ja sisällöltään sosialismia (Pesonen 1998, 173-174).

Puoluejohdon pyrkimykset tekevät ymmärrettäväksi Pravdan kautta tehdyn hyökkäyksen Šostakovitšia vastaan. Musiikkipiirejä haluttiin näin varoittaa liiasta

---

<sup>4</sup> [Балетная фальшь]

omavaltaisuudesta ja osoittaa musiikille sen paikka yhteiskunnassa. Šostakovič johtavana, mutta myös nuorena säveltäjänä oli oiva kohde kun haluttiin iskeä koko musiikki- ja taide-elämän kimppuun. Šostakovičista tuli uhri, toisaalta Stalinin henkilökohtaisen vihan, mutta erityisesti virallisen kulttuuripolitiikan uhrilammas. Šostakovičista tehtiin esimerkki siitä, kuinka säveltaiteen tuli muuttua. Tässä kontekstissa Šostakovičin neljännen sinfonian esittäminen estettiin, sillä se ei edustanut sosialistisen realismin pyrkimyksiä.

Marraskuussa 1937 kantaesitettiin Šostakovičin viides sinfonia. Sinfonia otettiin riemulla vastaan myös virallisissa piireissä. Alkoi välitön maineenpalautuskampanja, jossa Šostakovičista tehtiin jälleen täysivaltainen neuvostosäveltäjä. Viidennelle sinfonialle annettiin alaotsake, jonka säveltäjä itse hyväksyi: ”taiteilijan käytännöllinen vastaus oikeutettuun kritiikkiin.”<sup>5</sup> Tämä ratkaisi asian: Šostakovič oli säveltänyt hyväksyttävää, sosialistisen realismin mukaista musiikkia. Viidennestä sinfoniasta muodostui näin neuvostosäveltäjille selkeä vihje siitä, millaista musiikkia tuli säveltää. Tämä herättääkin kysymyksen tyylillisen muutoksen perinpohjaisuudesta. Kuinka syvälliseen muutoksen Šostakovič todella kävikään lävitse?

Šostakovičia käsittelevässä musiikkitieteellisessä tutkimuksessa on paneuduttu erityisesti hänen viidenteen sinfoniaansa. Šostakovičin kuoleman jälkeen alkanut ja yhä jatkuva kiihkeä keskustelu on pyrkinyt selvittämään, tarkoittiko Šostakovič itse viidennen sinfoniansa myönnytykseksi, vai oliko sinfonia todellisuudessa täynnä mielenosoituksellisia piilomerkityksiä, kuten Volkovin toimittamissa Šostakovičin muistelmissa annetaan ymmärtää. Vuonna 1979 julkaistujen muistelmien on väitetty olevan Šostakovičin itsensä sanelemat, mutta näissä Volkovin toimittamissa muistelmissa on kuitenkin kohtia, joita epäillään Volkovin sinne lisänneen ja muutelleen. Dmitri Šostakovičin poika Maxim Šostakovič on sanonutkin muistelmissa, että ”nämä eivät ole isäni muistelmat” (MacDonald 1991, 4). Shostakovich reconsidered –niminen, lähes 800-sivuinen Feofanovin ja Hon toimittama kirjassa taas pyritään osoittamaan muistelmille

esitetty kritiikki epäoikeutetuksi (Ho & Feofanov 1998, 15-16). Muistelmien aitoutta koskeva väittely onkin osaltaan syrjäyttänyt muuta Šostakovitšia koskevaa tutkimusta.

Keskustelu on siis velloneut aiheessa, oliko Šostakovitš 1930-luvun toisinajattelija, vai ei. Huomattavasti vähemmän huomiota, ainakin lännessä, on kiinnitetty siihen, mitä viidennen sinfonian sävelkieli sanoo suhteessa sosialistisen realismin mukaisen taiteen odotuksiin. Erityiseen paitsioon on jäänyt tässä suhteessa neljäs sinfonia – sitä koskevaa tutkimusta on hyvin vaikeaa saada käsiinsä. Näin myös vertaileva tutkimus neljännessä ja viidennestä on jäänyt poikkeuksellisen marginaaliseksi. On yleisesti tyydytty toteamaan neljännen ja viidennen eroavan toisistaan merkittävästi, mutta ilman erittelevää tutkimusta. Roseberry (1981, 94) esimerkiksi toteaa sinfonioiden välisistä eroista, että niitä ei pitäisi nähdä keskenään täydellisinä vastakohtina, mutta hän jättää väittämänsä perustelematta.

Tässä työssä mielenkiinnon kohteena onkin juuri Šostakovitšin tie neljännessä viidenteen sinfoniaan. Neljännen ja viidennen sinfonian säveltämisen väliin jäävä puolentoista vuoden jakso oli uusien sävellysten osalta Šostakovitšin mittapuulla poikkeuksellisen köyhä. Sen aikana syntyi yksi laulusarja, musiikit yhteen elokuvaan, sekä yhteen näytelmään<sup>6</sup> (Poroila 1997, 17; Hulme 1991, 115-117.) Muuten sinfoniat ovat sävellyksinä peräkkäisiä. Tuntuisikin erikoiselta, että Šostakovitš olisi muuttanut tyyliään perinpohjaisesti, kuten on usein esitetty. Toisaalta Šostakovitš oli kuitenkin joutunut henkilökohtaiseen ahdinkoon, josta vasta viides sinfonia onnistui hänet pelastamaan. Samalla sinfonia oli musiikillisesti erittäin merkittävä ja se on otettu maailmalla vastaan yhtenä 1900-luvun suurista sinfoniaista. Tästä syystä viidettä sinfoniaa ei tulisi myöskään nähdä pelkkänä kompromissina viralliselle kulttuuripolitiikalle.

---

<sup>5</sup> [Пятая симфония – это деловой ответ советского художника на справедливую критику] (Taruskin 1998, 33-34)

<sup>6</sup> Opus 44 sisältää osittain kadonneen näytelmämusiikin ”Terve, Espanja!” –nimiseen näytelmään. Opus 45 on Maksimin paluu –nimiseen elokuvaan, joka oli erään elokuva-trilogian toinen osa. Opus 46 on neljän laulun sarja Puškinin teksteihin (Poroila 1997, 17; Hulme 1991, 117.).

Vaikka vuosien 1936-37 tapahtumien kulusta ja erityisesti niiden seurauksena syntyneestä Šostakovitšin viidennestä sinfoniasta onkin paljon kiistelty, ei itse tapahtumien merkityksellisyyttä väheksy kukaan. Tapahtumasarja aiheutti – välillisesti tai välittömästi – sen että Šostakovitš sävelsi sinfonian, jota edelleen pidetään yhtenä hänen suurimmista sävellyksistään. Viides sinfonia oli samalla sävellys, joka vakiinnutti Šostakovitšin aseman Neuvostoliiton merkittävimpänä säveltäjänä.

Šostakovitš oli julkinen henkilö, mikä Neuvostoliitossa tarkoitti käytännössä sitä, että häntä oli mahdollista arvostella ja rankaista julkisesti. Tämä täytyy pitää mielessä Šostakovitšin musiikkia ja historiaa tutkittaessa. Tawaststjernan sanoin: ”yhtä vähän kuin [Šostakovitšin] persoonallisuus, on hänen taiteensa irrotettavissa hänen maansa ja kansansa historiasta” (Tawaststjerna 1976, 140.) Šostakovitšin musiikkia arvioitaessa historiallisten tapahtumien merkitysten korostaminen onkin ymmärrettävää; erityisesti 1930- ja 1940-luvuilla, jolloin Neuvostoliiton tilanne vaikutti suoraan myös Šostakovitšin asemaan. Monet muuten vaikeasti ymmärrettävät ratkaisut Šostakovitšin musiikissa käyvät ymmärrettäviksi Neuvostoliiton virallisen kulttuuripolitiikan linjausten kautta.

Tämän työn lähtökohtana onkin, että Šostakovitšin neljännen sinfonian esittäminen 1930-luvulla estettiin, koska se ei edustanut virallisen kulttuuripolitiikan mukaista linjaa. Kaksi Šostakovitšin modernia teosta oli jo saanut esityskiellon ja modernin neljännen sinfonian esittäminen olisi ollut tämän linjan vastaista. Sen sijaan syksyksi 1937 valmistunut viides sinfonia edusti paremmin virallisen kulttuuripolitiikan näkemystä hyvästä taiteesta ja sen voitiin katsoa toteuttavan sosialistista realismia.

Tutkimuksen taustalla vaikuttaa esioletus siitä, että neljäs sinfonia olisi edustanut viidettä huonommin virallisen kulttuuripolitiikan linjaa. Luultavasti sosialistisen realismin vaatimus vaikutti siihen, että neljättä sinfoniaa ei hyväksytty, mutta viides sinfonia otettiin riemulla vastaan. Aikanaan on esitetty, että neljäs ja viides sinfonia ovat toistensa antiteesejä, vastakohtia (Ks. mm. Rabinovich 1959, 44;



Dearling 1982, 59). Sinfonioiden välillä on löydetty myös kaksi yhteistä teemaa, joita käsitellään myöhemmin (Dearling 1982, 59). Vallitsevaa antiteesi-näkemyistä on kirjallisuudessa myös kritisoitu, mutta varsinaisia perusteluita näkemykselle on sen sijaan esitetty vähemmän. Useat tutkijat korostavatkin sinfonioiden keskenään erilaista luonnetta.

## 1.2. Tutkimustehtävät ja –menetelmät

Varsinaisena tutkimustehtävänä on etsiä niitä tekijöitä, jotka johtivat Šostakovitšin siirtymään neljännen sinfonian edustamasta tyylistä viidennen sinfonian tyyliin. Tutkimustehtävä muodostuu näin ollen kahdesta osasta:

**1) Millaisia eroja sinfonioiden välillä on?**

**2) Kuinka nämä erot on selitettävissä?**

Tutkimustehtävän ensimmäinen osa herättää jatkokysymyksen siitä, kuinka merkittävästi kaksi saman säveltäjän perättäisinä vuosina säveltämää sinfoniaa voi erota. Šostakovitšin lähtökohdat sävellysten tekovaiheessa olivat kuitenkin selkeästi muuttuneet ja tämä osaltaan kavensi hänen liikkumavapauttaan luovana säveltäjänä. Tutkimustehtävän toisen osan mukaisesti pyritään tulkitsemaan mitkä tekijät lopulta saivat Šostakovitšin muuttamaan tyyliään ja säveltämään teoksen, joka hyväksyttiin myös osaksi virallista kulttuuripolitiikkaa. Saamastaan kritiikistä huolimatta hän ei säveltänyt vain vaatimatonta, ”puhdasoppista” kantaattia<sup>7</sup>, vaan yhden 1900-luvun suurimmista sinfoniaista. Työn pyrkimys on siis tutkia mitkä tekijät erottavat neljännen ja viidennen sinfonian toisistaan.

Tässä työssä tutkittava aineisto koostuu Šostakovitšin kahdesta sinfoniasta; neljännessä sinfoniasta C-molli, op. 43 ja viidennestä sinfoniasta D-molli, op. 47 (Poroila 1997, 17-18; Hulme 1991, 118). Koska pyrkimyksenä on ymmärtää tyylin muutoksen johtaneita syitä, on työhön valittu hermeneuttinen tutkimusote. Sinfoniapartituureista tehdyn analyysin lisäksi alkuperäislähteenä on käytetty

myös venäläistä Pravda<sup>8</sup> -lehteä. Pravda -lehden kirjoitukset, erityisesti kevättalvelta 1936, tarjoavat runsaasti näkökohtia sinfonioiden väliseen muutokseen ja niiden syiden ymmärtämiseen. Pravdassa julkaistut artikkelit olivat koko Šostakovitšia vastaan suunnatun kampanjan aloittajia ja siinä kirjoitetut artikkelit tarjosivat niin hyökkääjille kuin sen kohteeksi joutuneille selityksen hyökkäyksen syistä. Kuten aiemmin korostettiin on näiden kahden Šostakovitšin sinfonian analysointi ilman historiallisten taustojen tuntemusta vähintäänkin turhauttava tehtävä. Tästä syystä ovat useat, mahdollisesti ulkomusiikillisilta vaikuttavat tekijät tässä työssä merkittävässä asemassa. Hermeneuttisen otteen merkitys korostuu juuri esitetyissä tulkinnoissa teosten välisistä eroavaisuuksista ja näiden syistä.

Työn perustelu rakentuu sekä musiikilliselle että historialliselle analyysille. Musiikkianalyysin kautta saatuja tuloksia verrataan keskenään historiallisessa viitekehyksessä ja pyrin näin ymmärtämään syitä tyylinmuutokselle. Musiikkianalyttisen työn perustana on käytetty Jan LaRuen tyylianalyttistä menetelmää, joka sopii parhaiten tämän työn luonteeseen. LaRuen menetelmään pohjautuu musiikin viiden elementin keskinäiseen tarkasteluun eri tasoilla. Elementeistä hän käyttää lyhennettä SHRMG – sound, harmony, melody, rhythm, growth. Osa-alueiden tarkastelulla LaRue ei pyri luomaan mekaanista välinettä musiikin arvosteluun, vaan ennen kaikkea apuvälineen musiikin runsaiden elementtien arviointiin, jotta niiden merkitystä kokonaisuudelle olisi mahdollista tutkia. (LaRue 1997, 195-196.)

Koska tässä tutkimuksessa huomioidaan myös historiallisia näkökohtia, on LaRuen menetelmä sikäläkin toimiva, että se sallii eri elementtien keskinäisten suhteiden tarkastelun ja antaa mahdollisuuden huomioida niiden yhtäläisyydet ja eroavuudet. Alustavana tutkimuksena työtä varten on analysoitu sekä Šostakovitšin neljäs että viides sinfonia LaRuen tyylianalyttistä menetelmää hyödyntämällä. Tämän menetelmän avulla tuloksien tarkastelusta on mahdollista

---

<sup>7</sup> Kahta kantaattia, ”Aurinko loistaa isänmaamme yllä” (op. 90) ja ”Laulu metsistä” (op. 81) yleisesti pidetään säveltäjän ”puhdasoppisina” myönnetyksinä viralliselle kulttuuripolitiikalle.

<sup>8</sup> [Правда]

saada enemmän irti, kuin esimerkiksi muotoanalyttisten menetelmin kautta. LaRuen menetelmä mahdollistaa myös kokonaisten teosten keskinäisen vertailun ja historiallisten näkökohtien tuomisen mukaan analyysiin, mikä juuri tämän tutkimuksen kannalta onkin olennaista. LaRuen menetelmää ei ole kuitenkaan seurattu orjallisesti varsinaisessa tutkimuksessa, koska pyrkimys ei ole ollut tehdä kattavaa teosanalyysia, vaan ennen kaikkea juuri vertailla sinfonioita.

Analysoimalla myös historiallisia tapahtumia ja ottamalla ne mukaan näiden kahden sinfonian analyysiin on mahdollista löytää Šostakovitšin tyyllissä tapahtuneita muutoksia ja näiden syitä. Šostakovitšin tekemät ratkaisut tapahtuivat hyvin lyhyenä ajanjaksona. Useiden päätösten takana vaikutti ilmeisesti ulkoinen, virallisen kulttuuripolitiikan luoma paine. Ihminen, myös säveltäjä, elää tietyssä ajassa ja paikassa, jossa häneen vaikuttaa tuon ajan yhteiskunta; tämä unohdetaan usein Šostakovitš-tutkimuksessa erityisesti muualla kuin Venäjällä tehdyssä tutkimuksessa. Historiallisten taustojen selvittäminen auttaa luomaan kuvan sinfonioiden syntyyn johtaneista tapahtumista. Samalla vältetään ajalliset sekaannukset, joita esimerkiksi neljännen sinfonian syntyajankohdasta suhteessa Pravdan artikkeleihin on esiintynyt.

Tässä tutkimuksessa esitetään teosten analyyseistä saatuja keskeisiä tuloksia järjestelmällisesti, yhdistäen historiallisia näkökohtia analyyseistä saatuihin havaintoihin. Näin pyritään vastaamaan Šostakovitš-tutkimusta tähän asti vaivanneisiin puutteisiin. Työn tavoitteena on edetä loogisesti ja tutkimustuloksia yhdistelemällä tarkastella Šostakovitšin tyyllissä tapahtuneita muutoksia ja sinfonioiden keskinäisiä eroavaisuuksia.

Tyylilliseen muutokseen on löydettävissä selitys niiden historiallisten tekijöiden kautta, joita tämä tutkimus käsittelee. Muutos neuvostoyhteiskunnassa 1930-luvulla on niin ilmeinen tekijä, että se lienee siksikin jäänyt liian vähälle huomiolle aiemmassa tutkimuksessa. Osa Šostakovitš-tutkijoista (ks. esim. Norris 1982, 165-166) on epäillyt, että Šostakovitš olisi päätenyt viidennen sinfonian edustamaan tyyliin myös ilman Pravdan kautta tehtyä hyökkäystä ja että hyökkäys

vain osaltaan nopeutti prosessia. Šostakovitšin sävellystyylillä olisi siis joka tapauksessa ollut etenemässä tähän suuntaan, eivätkä muutokset olleet näin pelkästään vastentahtoisia. Tähän tutkimukseen valitulla metodologialla pyritään selvittämään mitä neljännestä viidenteen sinfoniaan siirryttäessä tapahtui tyylin osalta, eli millaisen muutoksen Pravdan artikkelit lopulta oikein laukaisivat. Tutkimuskirjallisuudessa on huomioitu sekä näkemyksiä, jotka puoltavat ajatusta Šostakovitšin joka tapauksessa edessä olleesta muutoksesta, että sitä vastustavia näkemyksiä.

Työn liitteenä (liitteet 1-7) on osa tehdystä taustatyöstä: apuvälineenä käytetyt analyysipohjat, joiden kautta sinfonioista aukeaa useita havaintoja, joita tässä työssä tarkemmin käsitellään. Nämä analyysipohjat toimivat tahtinumeroita noudattavalla aikajanelalla. Toisin sanoen, ne eivät noudata absoluuttista kestoja, vaan tahtimääriä. Analyysit ovat osakohtaisia, joten kaikkiaan näitä analyysipohjia on seitsemän (neljäs sinfonia: 1-3, viides sinfonia: 4-7). Aikajanelan yläpuolelle on sijoitettu merkittävien teemojen esiintyminen, näissä käytetty soitinnus, sekä mahdollinen tonaliteetti. Näiden yläpuolelle on hahmoteltu osien rakennetta (esim. liite 2, 4. sinfonian 2.osa: A B A B *coda*). Ylimpänä on satsillinen tiheys, eli se, kuinka paljon soittimia kussakin vaiheessa on käytetty.

Välittömästi aikajanelan alapuolella ovat LaRuen analyysin mukaiset rytmielementit: tempo ja tahtilaji sekä niiden mahdolliset muutokset. Näiden alapuolella ovat toistuvat rytmikuviot, ennen kaikkea olennaisen anapesti-kuvion toistuminen. Alimmaisena elementtinä ovat nyanssimerkinnät: yleisnyanssi sekä *crescendot* ja *diminuendot*. Lopullisen äänenvoimakkuuden saa vertaamalla nyanssimerkintää satsin tiheyteen kussakin kohdassa (Esimerkkinä liite 2: tahdissa 34 nyanssina on *ff*, mutta tahdissa 318 *f*. Tästä huolimatta tahdissa 318 orkesteri soi huomattavasti lujempaa, koska orkestraatio on runsaampi). Nyanssien alle on merkattu joitakin olennaisia esitysmerkintöjä.

Työssä on lisäksi liite 8, joka lyhyesti kertoo neljännen ja viidennen sinfonian syntyä ympäröineitä tapahtumia, jotka osaltaan vaikuttivat Šostakovitšin

sävellystyöhön. Kunkin vuoden alussa on tiivistetysti kirjattu myös poliittisia vainoja koskevia tekijöitä, joita on mahdoton rajata tiettyjen kuukausien tapahtumiksi. Muut tapahtumat on sijoitettu kuukausittaiseen järjestykseen.

### 1.3. Lähdeaineisto

Alkuperäislähteiden lisäksi lähdeaineisto koostuu eri alojen tutkimuskirjallisuudesta. Mukana on Šostakovitšin elämäkerrallisia teoksia, joita on saatavilla runsaasti, aina 1940-luvulta (Martynov) vuoteen 2000 (Fay). Tämän työn tuloksia tukemaan on käytetty useita teoksia, jotka sisälsivät Šostakovitšin teoksista tehtyjä huomioita ja analyysejä. Musiikkianalyysin tärkein metodologialähde oli Jan LaRuen ”Guidelines for style analysis” –kirja, jossa LaRue kuvaa oman tyylisanalyttisen otteensa. Tätä käytettiin, kun taustatutkimusta varten rakennettiin apuvälinettä jolla sinfonioita voisi analysoida vertaillen. LaRuen lisäksi työssä on käytetty muun muassa Persichettin 1900-luvun harmonia-oppia, sekä harkitusti myös Cookin kirjaa ”A Guide to Musical Analysis” täydentämään LaRuen mukaisen analyysin tulosten tulkintaa.

Varsinaisen alkuperäislähteistön lisäksi alkuperäislähteen tavoin on käytetty kirjaa ”Soviet Writers’ Congress, 1934.” Tämä alun perin 1935 julkaistu kirja esittelee historiallisessa kirjailijaliiton perustavassa kongressissa esitettyjä puheita. Tämä kongressi oli sikäli merkittävä, että siellä esiteltiin ensimmäistä kertaa laajasti ja julkisesti sosialistisen realismin ajatuksia ja merkitystä taiteille. Kongressissa muun muassa ”sosialistisen realismin isä” Gorki, sekä Ždanov esittivät näkemyksiään sosialistisesta realismista ja Neuvostoliiton taiteiden tilasta. Nämä puheet tukevat Pravdan 1936 julkaisemia taidepoliittisia artikkeleita.

Historiallisen viitekehyksen rakentamisessa on käytetty apuna myös muutamia Neuvostoliiton historiaa tarkastelevia monografioita, kuten McCauleyn ja Kenezin tutkimukset. Samoin on hyödynnetty laajoja esityksiä Stalinista, joissa käsitellään Stalinin motiivien lisäksi Stalinin suhdetta taiteisiin ja taiteilijoihin, myös

Šostakovitšiin. Useat tutkimuskirjallisuutena käytetyt teokset käsittelevät neuvostomusiikkia, kuten Krebsin ”Soviet Composers”, jossa hän analysoi neuvostosäveltäjien omaksumia vaikutteita. Neuvostotaiteesta tehdyt yleisesitykset 1930-luvulta ovat myös olleet apuna historiallista viitekehystä luomassa: erityisesti Pesosen ”Venäjän kulttuurihistoria”, sekä Kellyn toimittama ”Russian Cultural Studies.” Lisäksi mukana on joitakin erityisesti sosialistista realismia käsitteleviä monografioita.

Šostakovitšia käsittelevistä teoksista osa edustaa keskenään vastakkaisia näkemyksiä hänen musiikistaan. Erityisesti Feofanov ja Ho sekä Volkov ovat pyrkinet esittämään Taruskinin näkemyksiä vääriksi hyvinkin aggressiiviseen sävyyn. Heidän kiistansa liittyy erityisesti siihen, oliko Šostakovitš toisinajattelija ja voidaanko hänen musiikkinsa tulkita vastalauseeksi stalinistiselle hallinnolle. Tässä työssä ei oteta kantaa tähän väittämään; tieteellisesti on erittäin vaikeaa osoittaa spesifejä merkityksiä tietyille osille tai melodioille. On mahdollista kertoa hyviä tarinoita tietyn osan sisällöstä, mutta puhtaan ohjelmallisen sisällön tieteellinen osoittaminen ilman, että säveltäjä on jättänyt mitään viittauksia sellaisen olemassaoloon, on hyvin vaikeaa. Näiden teosten kirjoittajia lainattaessa onkin huomioitu kirjoittajien mahdollinen subjektiivisuus, sekä mahdollisesti värityneet näkemykset..

Artikkelikokoelmista erityisesti Christopher Norrisin toimittama kokoelma vuodelta 1982 sekä uudempi Fanningin (1995) toimittama ”Shostakovich Studies” ovat olleet tässä työssä suureksi avuksi. Musiikkianalyttiset ja elämäkerralliset teokset pitävät sisällään sekä venäläistä (Mihejeva, Martynov, Rabinovitš) että länsimaista tutkimusta (Roseberry, Kay, Fay, Ottaway). Näin on pyritty varmistamaan mahdollisimman laaja-alaisen ja useista eri näkökulmista tehdyn tutkimuksen hyödyntämisen.

Šostakovitšin teosluetteloina on käytetty kahta esitystä, jotka sisällöltään ovat periaatteessa yhteneväisiä, mutta joiltakin osin myös täydentävät toisiaan. Ensimmäinen on Derek Hulmen yhdistetty Šostakovitš-katalogi, -bibliografia ja -

diskografia. Hulme aloitti työnsä vielä Šostakovitšin eläessä ja on sittemmin täydentänyt työtään toisella laitoksella, jota tässä työssä on mukana. Hulmen puutteena on paikoin heikko kriittisyys. Tästä syystä mukana on myös Heikki Poroilan musiikkikirjasto-yhdistyksen sarjassa julkaistu teosluettelo ”Yhtenäistetty Dmitri Šostakovitš.”

Historiallisen viitekehyksen rakentamisessa Pravdalla alkuperäislähteenä on oma erityinen asemansa. Pravda oli Neuvostoliiton kommunistisen puolueen päääänenkannattaja ja erityisesti 1930-luvulla virallinen (ja joidenkin mukaan ainoa) tiedotuskanava; sanomalehti, jonka kautta kaikki merkittävät asiat tuotiin julkisuuteen. Omia kulttuurisivuja Pravdalla ei 1930-luvulla ollut, mutta lehdessä julkaistiin konserttiarvosteluita sekä taidetta käsitteleviä artikkeleita muiden artikkeleiden ohella. Pravdan taidepoliittiset artikkelit osoittavatkin virallisen kulttuuripolitiikan pyrkimykset. Näissä artikkeleissa käsiteltiin asioita, joita on mahdollista verrata Šostakovitšin tyyllisissä tapahtuneisiin muutoksiin. Näkemyksiä näistä muutoksista tuetaan tässä työssä tutkimuskirjallisuuden avulla.

Pravdan sivuilla käyty armoton hyökkäys Šostakovitšin ja yleensä musiikin moderneja piirteitä vastaan vaikutti Neuvostoliiton taidemaailmaan. Hyökkäyksen seurauksena Šostakovitšin ooppera ja baletti vedettiin pois estradeilta. Šostakovitšin taide joutui uudelleenarvioinnin kohteeksi ja lopulta myös neljäs sinfonia joutui hyökkäyksen uhriksi. Pravda-lehden kirjoitukset tammikuusta maaliskuuhun 1936 paljastavatkin mielenkiintoisia seikkoja virallisen kulttuuripolitiikan pyrkimyksistä. On aivan selkeä puute, että yleensä Šostakovitš-tutkimuksissa mainitaan Pravdasta vain 28. tammikuuta julkaistu ensimmäinen artikkeli, vaikka sitä seuranneet artikkelit olivat monessa suhteessa jopa ensimmäistä mielenkiintoisempia. Ne määrittivät, mitä virallinen kulttuuripolitiikka taiteilta edellytti.

## 2. EKSPOSITIO – STALINILTA ŠOSTAKOVITŠILLE

### 2.1. Stalinin varjo

Arvostettu musiikkitieteilijä Christopher Norris on kirjoittanut että tutkiakseen Šostakovitšin sävellyksiä on ensiarvoisen tärkeää tuntea niitä ympäröivät historialliset tapahtumat, sillä niiden vaikutus Šostakovitšin sävellystyölle on erityisen merkittävä. Šostakovitšin useiden teosten vaikea sisäinen kahtiajakautuneisuus tekee analysoinnista ilman historiallisten faktojen tuntemista äärimmäisen vaikeaa. (Norris 1982, 165-166.) Norrisin ajatukset tukevat tätä tutkimusta Šostakovitšin neljännen ja viidennen sinfonian keskinäisestä suhteesta ja muutosprosessista. Jos Šostakovitš sävelsikin neljättä sinfoniaa vielä melko vapaasti, niin viidennen sinfonian syntyajkojen historialliset tapahtumat eivät ole voineet olla vaikuttamatta sinfonian luomisprosessiin.

Neuvostoliittolainen yhteiskunta 1930-luvulla oli kaikkea muuta kuin vakaa. Vuosikymmenen alusta Josif Stalin alkoi vakiinnuttaa asemaansa Neuvostoliiton ehdottomana johtajana. Tämä näkyi selkeänä sentralisointikehityksenä ja vallan keskittymisenä kommunistiselle puolueelle. Puolue tunkeutui yhteiskunnan kaikkiin kerroksiin syrjäyttäen vielä 1920-luvulla merkittävässä asemassa olleet ammattiliitot sekä useat työväestön keskuudessa syntyneet neuvostot. Neuvostoliitto muodostui vähitellen 1930-luvun kuluessa ylhäältä käsin johdetuksi, kommunistisen puolueen harvainvallaksi, jonka ehdoton johtaja oli viime kädessä Stalin, kommunistisen puolueen pääsihteeri. (Mm. Volkogonov 1999, 185; Medvedev 1971, 152.)



Entistä keskitetympään vallankäyttöön edettiin, kun ensimmäinen viisivuotissuunnitelma käynnistettiin 1928. Kenez (1999, 80) katsoo, että tämä on luultavasti koko Neuvostoliiton historian merkittävin käännekohta, ja sen seurauksena lopulta syntyi uusi stalinistinen hallinto. Keskusjohtoa lujitettiin ja samaan aikaan maatalous kollektivoidtiin, raskasta teollisuutta kehitettiin ja luotiin uutta teollisuusproletariaattia (McCauley 1981, 75-76). Ensimmäisen viisivuotissuunnitelman seurauksena maassa vallitsi kuitenkin nälänhätä ja liikennejärjestelmä oli kaaoksessa. Toiseen viisivuotissuunnitelmaan vuodesta 1933 eteenpäin sisällytettiin useita vakiinnuttavia elementtejä, yhtenä näistä elintason nostaminen (McCauley 1981, 76).

Vakiinnuttavista elementeistä huolimatta 1930-luvun Neuvostoliiton tilanne pysyi epävakana. Laajamittaiset poliittiset vainot tekivät tuloaan sitä mukaa kuin yhteiskunnallinen tilanne olisi muuten ollut rauhoittumassa. Kommunistit olivat vakiinnuttaneet asemansa valtion johdossa, ja maan teollistumiskehitys oli saatettu vauhtiin. Kuitenkin se, mistä Neuvostoliiton 1930-luku muistetaan olivat sankarilliset työläiset ja nälänhätä, mutta erityisesti terrori. Stalinilla oli kahtalaisia pyrkimyksiä: toisaalta saavuttaa kehityksessä ”edistyneet” länsimaat, joista hän katsoi Neuvostoliiton olevan jäljessä, ja toisaalta hankkiutua eroon poliittisista vihollisistaan, joita hän alkoi nähdä kaikkialla. (McCauley 1981, 72-73.)

Šostakovitšin neljännen sinfonian valmistuessa vuosien 1935 ja 1936 aikana oli terrori Neuvostoliitossa saavuttamassa siihenastisen huippunsa. Lähestyttäessä 1930-luvun puoliväliä alkoi Stalin toteuttaa kommunistisessa puolueessa puhdistuksia. Jo aiemmin hän oli hankkiutunut eroon arkkihollisestaan Lev Trotskista. 1930-luvun puolimaissa alkoi vielä näytösoikeudenkäyntien sarja, jonka seurauksena moni vanha bolševikki tuomittiin karkotettavaksi. Stalin ei kaihtanut keinoja pyrkiessään eroon kilpailijoistaan kommunistisessa puolueessa. (McCauley 1981, 90-91.) Ensimmäisen viisivuotissuunnitelman aikana toteutetut väestön pakkosiirrot sekä painostus enteilivät tulevaa massaterroria. Vaikka terrorin päälinjat ja Stalinin valtaannousun syyt ovatkin tiedossa, ei varsinaisia

syitä massojen tuholle vieläkään tiedetä. (Kenez 1999, 103.) Puoluekokous vuonna 1934 oli ratkaiseva tekijä terrorin alkamiselle. Tässä puoluekokouksessa Stalinin valta horjui. Puolueen sisällä oli selkeästi liikehdintää Stalinin kasvavaa asemaa vastaan. Eräs pahimmista Stalinin uhkaajista oli kansansuosikki Sergei Kirov, Leningradin puoluejohtaja. (Volkogonov 1999, 200.)

Joulukuussa 1934 Kirov murhattiin. Tämä oli samalla lähtölaukaus terrorin alkamiselle. Kirov kilpaili suosiossa itsensä Stalinin kanssa ja oli etninen venäläinen, joten Stalin koki hänet todelliseksi uhaksi. Kirovin murhan takana olikin hyvin luultavasti Stalin. Stalinin kannalta iskun ajankohta oli joka tapauksessa mitä parhain. Ensimmäiseksi Stalinin toimitti koko joukon näytösoikeudenkäyntejä ja hankkiutui eroon kaikista vuoden 1934 puoluekokouksessa itseään vastustaneista jäsenistä. Kaikkiaan 1108 puoluekokouksen 1966 osanottajasta sai surmansa seuraavina vuosina. (McCauley 1981, 92.) Pian, terrorin levitessä puolueen ulkopuolelle, Neuvostoliitossa seurasi jopa työvoimapula. Vuosien 1935 ja 1936 aikana terrori kohdistui, ei enää puolueeseen, vaan koko kansaan. Terrori sai näin aivan uuden ulottuvuuden. (Kenez 1999, 116-117.) Uhreista monilla ei siis ollut mitään tekemistä puolueen kanssa, vaan monet heistä olivat kuuluisia tiedemiehiä, kirjailijoita ja taiteilijoita. (Medvedev 1979, 101; Kenez 1999, 105-106.)

Kirovin murhasta käynnistyneen terrorin, massapidätysten, karkotusten ja teloitusten, huippukausi osuu vuosien 1936 ja 1938 väliselle ajanjaksolle. Suuri osa terrorista kohdistui yhä puolueen jäseniin, virallisena syynä salaliitot ja yhteistyö vihollisen, ulkovaltojen kuten Saksan, Japanin ja Britannian kanssa. Puolueen lisäksi erityisesti sotilasjohto kärsi puhdistuksista. Puhdistukset eivät tällä kertaa riippuneet uhrin luokka-asemasta, vaan olivat sen suhteen kaikenkattavia. (Vihavainen 1986, 388-389.) Yleisen terrorin ohessa myös älymystöä oli helppo painostaa ja uhata haluttuihin asioihin. Tämä tausta tekeekin paljon ymmärrettävämmäksi taiteilijaliittojen synnyn ja taiteen perestroikan, kuten muutosta 1920-luvulta 1930-luvulle usein kutsutaan. Yhteiskunnan

jännittyneisyys ja paine vaikuttivat osaltaan myös siihen, että valtion antamia viestejä seurattiin tarkoin – jo oman turvallisuuden takia.

Puoluejohtajista alkanut terrori eteni hyvin pian suuntaan, joka kosketti myös Dmitri Šostakovitšia. Puna-armeijan marsalkka Mihail Tuhatševski pidätettiin toukokuussa 1937 ilmeisen tekaistuin syytein. (Radzinski 2001, 418.) Hänen teloituksensa vei Šostakovitšilta varmasti poliittisesti painoarvoisimman tukijan. Tuhatševski oli nimittäin Šostakovitšin henkilökohtainen ystävä ja myös ainoa todella vaikutusvaltainen suojelija. Tuhatševski myös tunnettiin yleisesti mesenaattina, taiteiden ystäväenä. Kun Pravdan Šostakovitšin musiikkia vastaan suunnatut artikkelit julkaistiin 1936, kääntyi Šostakovitš heti Tuhatševskin puoleen pyytäen tältä apua. Mutta hänestäkään ei ollut apua, koska pakotteita ei purettu. (Volkov 1980, 129-130.) Tuhatševskin pidätyksen ajankohta osuu kuitenkin mielenkiintoisella tavalla yksiin viidennen sinfonian säveltämisen kanssa.<sup>9</sup>

Stalin oli toimeenpannut vainot, jotka tulivat etenemään kommunistisen puolueen jäsenistöstä myös älymystöön, saattaen näin myös taidemaailman sekasorron tilaan. (Medvedev 1971, 167-168.) Taidemaailman laajamittainen painostus, josta Šostakovitšia vastaan tehty hyökkäys oli vain pieni osa, johtui Stalinin uskosta taiteiden propagandistiseen ja massoja liikuttavaan voimaan. Taide ja taiteilijat olivat Stalinin mielestä liian vaarallisia jätettäväksi vapaaksi. (Radzinski 2001, 345.) Taiteet tuli yhtä kaikki saattaa stalinistisen yhteiskuntajärjestyksen piiriin.

Samana vuonna 1934 pidetyssä, järjestyksessään 17. puoluekokouksessa, jossa todettiin että Neuvostoliiton laajamittainen teollistuminen oli saatettu alulle ja että maanviljelyn kollektivisointi oli hyvässä vauhdissa, julistettiin myös sosialistinen realismi ainoaksi oikeaksi taidesuunnaksi. (Kenez 1999, 105.) Yhteiskuntaa muovanneiden viisivuotissuunnitelmien ohella merkittäväksi tekijäksi taiteiden

---

<sup>9</sup> Tuhatševski pidätettiin 27.5.1936, hän tunnusti kidutuksen tuloksena tekaistut syytteet kahta päivää myöhemmin ja pian hänet ammuttiin. (Radzinski 2001, 418) Puna-armeija marsalkka, sotanero ja entinen rautainen tsaarinupseeri, jonka Šostakovitš oli olettanut olevan suojelemassa häntä Stalinilta, poistuikin Stalinin toimesta yllättäen kuvioista. Viidennen sinfoniansa säveltämisen Šostakovitš aloitti 18. huhtikuuta 1937 (mm. Hulme 1991, 119), melko samoihin aikoihin, kuin puhdistukset Puna-armeijan johdossa alkoivat.

kannalta tuli kulttuurivallankumoukseksi kutsuttu tapahtumasarja. Tämä 1920- ja 1930-lukujen taitteeseen sijoittuva vaihe merkitsi lopullista välirikkoa vanhan venäläisen älymystön ja valtaa pitävien kommunistien välillä.

Vielä 1920-luvun Euroopassa oli Neuvostoliittoon tähyilty taiteiden luvattuna maana. Moni taiteilija oli kadehtinut valtion varsin avokätistä tukea neuvostotaiteelle. Erityisesti moderni taide kukoisti ja sai toteuttaa itseään. Šostakovitšin kotikaupunki Leningrad toimi yhtenä merkittävistä modernin taiteen keskuksista Euroopassa. Leningradin suhteet muualle Eurooppaan olivat tuolloin varsin avoimet. Musiikissa vaikuttivat 1920-luvun ilmapiirissä niin Stravinski, Schönberg kuin Hindemith. (Tawaststjerna 1976, 141.) Vuosikymmenen lopulla kuitenkin, erityisesti nuoret kommunistit toteuttivat kulttuurin vastaisen kulttuurivallankumouksensa. Avantgardistit joutuivat ahtaalle ja yhteydet muualle Eurooppaan tyrehtyivät. Myös taiteet ajautuivat vähitellen valtion kontrolliin. (Kenez 1999, 101-102.)

Stalinin valtopyrkimykset ulottuivat siten myös taiteisiin. Stalinilla oli sanansa sanottavana siihen, mitä taiteissa tuli esittää ja miten. Termi virallinen kulttuuripolitiikka, jota tässä työssä usein käytetään, muotoutuikin kommunistisen puolueen pyrkimysten kautta. Stalinin ja kommunistisen puolueen lisäksi taiteen viralliset tavoitteet määriteltiin myös taiteilijaliittojen kautta. Erityisesti Stalinin aikana säveltäjaliitto toimi hänen oman politiikkansa välineenä mm. hänen jakaessaan palkintoja säveltäjille, kuten Volkovin toimittamissa muistelmissa kerrotaan (Volkov 1980, 293-294).

## 2.2. Taideliitoista sosialistiseen realismiin

Kulttuurivallankumouksen kommunisteja innostaneessa, mutta toisaalta perinteitä repineessä ilmapiirissä havaittiin pian, että proletariaatin itsensä spontaanisti luoma taide on mahdottomuus. Kaikkialla 1930-luvun alun Neuvostoliitossa tapahtui paluuta perinteeseen – armeijassa palautettiin upseerinarvot, kouluissa

palautettiin kuri ja opettajan auktoriteetti, kansallinen historiankirjoitus palasi, sukupuolista vapaamielisyyttä purettiin. Myös taiteissa pyrittiin ylhäältä käsin palauttamaan perinteinen taide arvoonsa. (Vihavainen 1986, 390.) Neuvostoliitto ei ollut ainoa maa, jonka taiteeseen totalitaristisen järjestelmä iski, mutta Neuvostoliitossa valtion halu ohjata taiteita törmäsi poikkeuksellisen vahvasti avantgardisteihin. (Petrova 1995, 8.)

Taidemaailman tapahtumia 1930-luvun alussa on kutsuttu taiteiden perestroikan<sup>10</sup>, eli taiteiden uudelleenjärjestelyn ajaksi. (Taruskin 1997, 18.) Stanley Krebs taas kutsuu kirjassaan Neuvostoliiton musiikin kehityksestä vuosien 1932 ja 1936 välistä ajanjaksoa taiteiden vallankumoukseksi. Vallankumouksella Krebs viittaa vuosiin 1917 ja 1928,<sup>11</sup> jolloin alkaneet vallankumoukset olivat luonteeltaan ennen kaikkea yhteiskunnallisia, tämän kolmannen ollessa taiteiden vallankumous. Krebsin mukaan yksi suurimmista syistä tähän ylhäältä johdettuun uudelleenjärjestelyyn taiteiden osalta oli Stalinin halu osoittaa taiteille niiden paikka yhteiskunnassa. Taiteiden kohtalon tuli liikkua valtion ja puolueen kohtalon mukaisesti, se ei voinut rönsyillä oman tahtonsa mukaisesti irrallaan valtiosta ja puolueesta. (Krebs 1970, 51-52.)

Venäjällä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä syntynyt laaja taide-esteettinen kirjo lakaistiin voimalla syrjään. Valtiojohto ajoi itselleen monopolia ja ylivaltaa taidemaailman asioihin. (Petrova 1995, 8.) Neuvostoliitossa alkoi virallisen kulttuuripolitiikan aikakausi. Tämän avasi kommunistisen puolueen keskuskomitean asetus kirjallisuus- ja taidejärjestöjen uudelleenorganisoinnista. (Gusev 1995, 12.) Objektiivisen kuvan luomista 1930-luvun taidemaailmasta kuitenkin vaikeuttaa se seikka, että yhteiskunta eli kaksoiselämää – tunnustettujen taiteilijoiden lisäksi oli joukko ”ulkopuolisia”, jotka jatkoivat taiteen tekemistään ilman virallista tunnustusta. Monet tunnustetut taiteilijat tekivätkin sekä virallista, että tunnustamatonta taidetta. (Gusev 1995, 14) Sama ilmiö näkyi eri puolilla

<sup>10</sup> Neuvostoliiton kommunistisen puolueen keskuskomitea (NKP) käytti sanaa uudelleenjärjestely [перестройка], puhuessaan taiteiden järjestämisestä taideliitoiksi.

<sup>11</sup> Lokakuun vallankumous syksyllä 1917. Ensimmäinen 5-vuotissuunnitelma ja kulttuurivallankumous vuodesta 1928 alkaen.

yhteiskuntaa, kun ihmisille kehittyi sekä julkinen, että yksityinen persoona, jotka saattoivat erota rajustikin keskenään.

Venäjän kulttuurihistoriaan laajasti perehtynyt Pesonen tiivistää taiteiden vallankumouksen kehityksen etevästi: ”1930-luvun alussa kirjavat ryhmittymät muuttuivat puolue- ja valtiojohtoisiksi taiteilijaliitoiksi, jotka saivat lopullisen vallan taide-elämässä. Kullekin taiteen alalle luotiin oma liittonsa. Liitot toimivat osavaltiotasolla ja yleisliittolaisesti.” (Pesonen 1998, 173.) Liitot toimivat useilla tasoilla toisaalta edistääkseen jäsenistönsä oloja, mutta myös toimiakseen taidealansa keskustelu- ja kehitysfoorumina. Niinpä musiikin yleisliiton lehden *Sovetskaja muzykan* tuli toimia paitsi taiteilijoiden keskinäisenä kanavana myös kommunistisen puolueen ja taiteilijoiden välisenä foorumina. (Krebs 1970, 51.)

Taiteilijaliitoista on tärkeää huomata, että ne tarjosivat jäsenilleen asuntoja, tiloja taiteen harjoittamiseen, kylpyläpaikkoja ja kesämökkejä, sekä järjestivät lomia. Liittoon päässeellä taiteilijalla oli materian puolesta siis erittäin hyvät olot kansainvälisestäkin katsottuna. Toisaalta, kun kaikki valtion tuki taiteille kulki liittojen kautta ja taiteilija pystyi virallisesti julkaisemaan taidettaan vain liittojen kautta, oli taiteilija pitkälti pakotettu roikkumaan taiteilijaliitossaan kiinni. (Pesonen 1998, 173; Hingley 1979, 197; Tawaststjerna 1992, 68.) Krebsin mukaan liitosta erottaminen oli pahimpia taiteilijaan kohdistettuja paineita, jota jokainen itsestään huolta pitävä taiteilija yritti välttää viimeiseen asti. (Krebs 1970, 51; myös Hingley 1979, 197.)

Taiteilijaliittojen kautta kommunistinen puolue halusi määritellä taiteille oman ideologiansa mukaiset tehtävät. *Sovetskaja Muzykan* tehtäväksi annettiin sitä perustettaessa ”modernismin ideologioiden vastustaminen, marxismin vasemmistolaisen tulkinnan torjuminen, sekä marxilais-leniniläisen musiikkitieteen kehittäminen (Ferenc 1998, 114-115).” McBurney (1998, 126) tiivistää osuvasti, että sosialistisesta realismista muodostui erityisesti musiikissa modernismille suoranainen antiteesi. Käytännössä nämä periaatteet jäivät

roikkumaan ilmaan – muutosta ei tapahtunut ainakaan musiikin osalta ennen vuotta 1936.

Vaikka ideologiasta ei tullutkaan saman tien käytäntöä, on taiteilijaliittojen kautta esitetty sosialistisen realismin käsite kuitenkin olennainen myös Šostakovitšin musiikin kohtalon kannalta. Hänen musiikkinsa joutuessa virallisen kulttuuripolitiikan kynsiin vedottiin sosialistisen realismin edellyttämiin seikkoihin, joita Šostakovitšin musiikista puuttui. (Ks. esim. Pravda 28.1.1936, 13.2.1936) Tämä virallista kautta tapahtunut painostus kävi mahdolliseksi paitsi yhteiskunnallisen tilanteen vuoksi myös taiteilijaliittojen olemassa olon myötä. Valtio oli määräävä kulttuurielin ja kustantaja, joka sai äänensä kuuluviin liittojen kautta (Tawaststjerna 1992, 68). Sosialistisesta realismista tuli eräänlainen jäsenkortti taiteilijaliittojen etuihin, liittoon kuulumisen katsottiin myös osoittavan, että taiteilija hyväksyi sosialistisen realismin periaatteet ainakin hiljaisesti. (Hosking 1980, 10.)

Tämä raskas käsite, sosialistinen realismi syntyi käytännössä kirjailija Maksim Gorkin, mutta ainakin virallisesti myös Andrei Ždanovin<sup>12</sup> aikaansaannoksena (James 1973, 86; Tertz 1960, 23-24; Perris 1985, 80). Kirjailijaliiton perustavassa kokouksessa vuonna 1934 Ždanov piti itse puheen jossa hän ilmoitti neuvostoyhteiskunnan päässeen jo vakiintumiseen tilaan. Hänen mukaansa oli aika keskittyä neuvostotaiteen kehittämiseen. (Ždanov 1935, 15-16.) Myös muut taiteilijaliitot perustettiin samaisena vuonna 1934.

Šostakovitšin kohtalo kietoutuu taiteilijaliittoihin jo niiden perustamisvaiheessa. Hän oli nimittäin yksi Leningradin kuudesta edustajasta vuonna 1932, kun musiikkielämän edustajia kutsuttiin kuultavaksi Moskovaan neuvostomusiikin tilasta. Tämän konferenssin jälkeen kommunistinen puolue antoi julkilausuman, jossa päätettiin kirjallisten ja taiteellisten organisaatioiden uudelleen järjestämisestä, mikä lopulta johti taiteilijaliittojen perustamiseen vuonna 1934.

---

<sup>12</sup> Ždanov nousi Stalinin hallinnon keskeiseksi kulttuuri-ideologiksi, joka viime kädessä vastasi kulttuuripoliittisista asioista Neuvostoliitossa – Stalinin valvonnassa luonnollisesti. (Medvedev 1971, 348-349)

Šostakovič oli siis mukana jo taideliittoja perustettaessa. (Fay 2000, 65.) Šostakovičsin täytyi näin ollen tietää suunnilleen mitä taiteilijaliitot edellyttivät ja toisaalta, mikä niiden merkitys taiteelle oli.

Kaikkien taiteiden päämääräksi julistettiin sosialistisen taiteen kehittäminen. Taiteen kielen tuli olla yksinkertaista ja ymmärrettävää, vailla avantgarden kaltaisia kokeiluja. Sankaruus, optimistisuus ja sosialistisen yhteiskunnan rakentaminen tulivat virallisesti taiteiden keskeisimmäksi päämääräksi. (McCauley 1981, 88; Hingley 1979, 199; Fay 2000, 89.) Tämän kehikon sisäpuolella taiteilijoiden odotettiin toimivan. Samaisessa kirjailijakongressissa vuonna 1934, josta sosialistisen realismin määritelmä on peräisin, todettiin myös, ettei sosialistinen realismi pyri tuhoamaan luovuutta, vaan pikemminkin ohjaamaan taiteita oikeaan, sosialistiseen suuntaan. (Stesky 1935, 263.) Aluksi kirjallisuus määritteli pitkälti sosialistisen realismin suunnan myös muille taiteille.

Huolimatta sosialistisen realismin sisältämästä ilmeisestä uhasta luovalle taiteelle moni taiteilija todella uskoi, että taiteet olivat jonkin uuden kynnyksellä. Optimistinen tunnelma ympäröi taideliittojen perustamista. Liittojen luomista seurannut todellisuus kuitenkin osoittautui myös taiteilijoita kohtaan painostavaksi, kuten tilanne koko yhteiskunnassa. Saavutettuja etuja varjosti puolueen jatkuva läsnäolo ja ”isoveli” –mentaliteetti. Stalinin kautena alkuun saatettu kehitys vaurioitti taiteita pahoin ja sai aikaan pysyviä vaurioita luovien taiteiden kehitykselle. (Medvedev 1971, 525.) Taiteilijaliitot sinänsä eivät siis olleet negatiivinen asia. Negatiiviseksi ne teki vasta Stalinin pyrkimys käyttää liittojen suomia mahdollisuuksia omiin tarkoituksiinsa.

Taiteilijaliittojen perustamiseen liittyi kommunistisen puolueen kannalta merkittävänä piirteenä ennakkotarkastelujärjestelmän luominen, jossa taiteilijat ja heidän työnsä oli mahdollista alistaa asiantuntijoiden tutkittavaksi jo ennen niiden kantaesitystä. Järjestelmä muodostui käytännöksi ja tavanomaiseksi tapahtumaksi hyvinkin nopeasti – sinänsä ennakkotarkastelukaan ei ollut pelkästään



negatiivinen asia. Järjestelmällä pyrittiin herättämään taiteilijoiden välistä keskustelua ja kommunikaatiota käsiteltävästä teoksesta ja taiteesta ylipäätään. (Slonim 1977, 166-167; Taruskin 1998, 24.)

Stalinin ja kommunistisen puolueen pyrkimykset kuitenkin korostivat hyvin vahvasti ennakkotarkastelussa nimenomaan sensuurin merkitystä. Ennakkotarkastelusta muodostui Stalinin järjestelmässä hyvin nopeasti ennakkosensuuria. (James 1973, 98.) Tämä käytäntö näkyy jo vahvasti sekä Šostakovitšin neljännen että viidennen sinfonian esittämistä edeltäneissä tapahtumissa. Järjestelmä mahdollisti sen, että Šostakovitšin neljäs sinfonia vedettiin pois jo ennen sen esittämistä, mikä ilman taideliittojen olemassaoloa tuskin olisi onnistunut. Taiteilijoista tuli Stalinin ja puolueen järjestelmän kautta kuin osasia sosialistisessa koneistossa, jota puolueen korkeat virkamiehet käyttivät yksinoikeudella (Hosking 1980, 196-197).

Joka tapauksessa on huomattavaa, että 1930-luvulla ei enää odotettu massojen tekevän proletariaatin taidetta, vaan taiteilija nostettiin jälleen jalustalleen. Taiteilijaliittojen luominen synnyttikin taiteilijoille ensin harhakuvitelman siitä, että liitot oli erotettu poliittisesta kehityksestä. Heidän asemansa näytti periaatteessa riippumattomalta liiton turvatessa asunnot, palkan ja lomat. Laurel Fay (2000, 65) toteaa, että taideliittojen perustamisen jälkeen ilmapiiri taiteen tekemiselle parani huomattavasti ja tilanne ylipäätään vakiintui, koska yleisliittojen syntymisen myötä radikaalit organisaatiot lakkautettiin muiden taideorganisaatioiden ohella. Tätä tilannetta vasten Šostakovitšia vastaan vuonna 1936 tehty hyökkäys asettuu kontekstiinsa. Kyseessä oli taiteilijoiden kurinpalautus. (Krebs 1970, 52; Perris 1985, 78.)

### 2.3. Pravda kurittaa Šostakovitšia

Pravdassa, kommunistisen puolueen pää-äänenkannattajassa, tammikuun 28. päivänä vuonna 1936 julkaistu artikkeli herätti aikanaan Neuvostoliitossa laajalti

keskustelua musiikkipiirien lisäksi kaikissa muissakin taiteilijaliitoissa. Artikkeliki käsitteli Šostakovitšin jo vuonna 1934 ensiesityksensä saanutta oopperaa ”Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth.” Käsittely oli varsin kovakourainen ja teki selväksi sen, että ooppera oli täysin sopimatonta neuvostoliittolaisille ooppera-areenoille ja että sen esittäminen tulisi estää.

Tammikuuhun 1936 mennessä ooppera oli jo ehtinyt saavuttaa hyvin laajan suosion. Stalin oli kuitenkin nähnyt oopperan ensimmäistä kertaa vain kaksi päivää ennen artikkelin julkaisemista<sup>13</sup> (Mihejeva 1997, 185; Perris 1985, 78). On erittäin todennäköistä, että hänellä oli osansa artikkelin laatimisessa. Artikkeliki julkaistiin nimettömänä. Nimettömyys oli suoraan tulkittavissa siten, että artikkelin sanoman oli täytynyt tulla hyvin korkealta taholta. Stalin-tutkija Medvedev antaa olettaa, että Stalin henkilökohtaisesti vaati ”Lady Macbethin” esittämisen kieltämistä (Medvedev 1971, 527). Seurauksena olikin tämän erittäin suositun oopperan katoaminen esitettävien teosten listalta Neuvostoliitossa.

Kymmenen päivää ensimmäisen artikkelin jälkeen (6.2.1936) julkaistiin toinen, niin ikään nimetön artikkeli, joka tuomitsi Šostakovitšin tuoreen baletin ”Kirkas puro.” Seuraavien muutaman kuukauden aikana Pravdassa julkaistiin useita artikkeleita, jotka käsittelivät ei-toivottuja piirteitä musiikissa ja taiteissa ylipäätään. Samaten Pravda raportoi artikkeleita seuranneet säveltäjaliittojen kokoukset ja samalla tarkensi kahdessa ensimmäisessä artikkelissa esitettyjä näkemyksiä. Koko tapahtumasarja vaikuttaakin hyvin suunnitellulta operaatiolta, jossa taiteilijaliitot pyrittiin saamaan varpailleen ja samalla myös ohjaamaan taiteita haluttuun suuntaan. MacDonaldin (1991, 118) mukaan Stalin olisi käyttänyt ”Lady Macbethiä” ennen kaikkea opportunistisina välineinä. Pravdan artikkelit antavat koko joukon vihjeitä siitä, mitä taiteissa tuli välttää ja mihin pyrkiä. Šostakovitš luki Pravdaa ahkerasti, eikä kritiikki näin ollen jäänyt häneltä huomaamatta. (MacDonald 1991, 111.)

<sup>13</sup> Stalinin lisäksi esitykseen osallistuivat mm. Ždanov, Molotov ja Mikojan. Esitys meni hyvin, mutta Stalin kuitenkin poistui seurueineen toisella väliajalla. Kaksi päivää tämän jälkeen ilmestyi Pravdassa oopperaa vihamielisesti käsittelevä artikkeli.

Näistä Pravdan taidepoliittisista artikkeleista nousee esille myös se seikka, että taideliittojen merkittäväksi tehtäväksi nähtiin sisäisen keskustelun herättäminen. Taitelijaliittojen oletettiin synnyttävän keskuuteensa sisäisen itsekontrollin, jonka avulla ei-toivotut vaikutteet torjuttaisiin jo ennen niiden leviämistä esitettyyn taiteeseen. Liiton tulisi itse huolehtia konkreettisten ratkaisujen löytämisestä tiellä sosialistiseen taiteeseen. (Pravda 13.2.1936, 4; Pravda 6.2.1936, 3.) Pravdan kautta pyrittiin osoittamaan, että vuosina 1932 ja 1934 annettuja periaatteita tulisi soveltaa myös käytäntöön. Vuoteen 1936 käytännön sovellukset olivat olleet haparoivia, eikä kukaan oikein tiennyt, mitä sosialistinen realismi musiikissa todella merkitsi. Pravdan artikkelit pyrkivät herättämään aiheesta vakavaa keskustelua. (Krebs 1970, 52-53.)

Tapahtumasarjaan liittyy yleinen väärinkäsitys Šostakovitšin neljännen sinfonian kohtalosta. Jo ennen Pravdassa tapahtunutta hyökkäystä Šostakovitš oli paininut kuukausia massiivisen neljännen sinfoniansa kanssa. Usein onkin todettu, että Šostakovitš päätti vetää neljännen sinfoniansa takaisin juuri ennen ensiesitystä, ettei se joutuisi samanlaisen ryöpytyksen kohteeksi kuin ooppera ”Lady Macbeth” (Ks. esim. Roseberry 1981, 87; Abraham 1970, 26). Norman Kayn (1974, 23) kirjassa taas esiintyy väite, että Šostakovitš olisi paitsi vetänyt neljännen sinfoniansa vapaaehtoisesti pois ennen ensiesitystä, myös tehnyt sen jo ennen kuin Pravdassa hyökättiin hänen oopperaansa ”Lady Macbeth” vastaan.

Neljännen sinfonian lopulta vuonna 1961 toteutuneeseen kantaesitykseen Šostakovitš ei kuitenkaan muuttanut nuottiakaan (Jakubov 2000). Virallisen tulkinnan mukaan Šostakovitš olisi siis itse vetänyt teoksen pois ennen kantaesitystä. Tätä vastaan kuitenkin puhuu se, että sinfonia esitettiin Šostakovitšin toiveen mukaisesti alkuperäisessä muodossaan. Onkin luultavampaa että neljäs sinfonia vedettiin pois Pravdan artikkelien käynnistämän prosessin myötä.

Alunperinkin Šostakovitšin neljännen sinfonian ensiesityksen ajankohta olisi ollut vasta joulukuussa 1936, lähes vuosi Pravdassa julkaistujen artikkeleiden jälkeen.

Itse sinfonia valmistui keväällä 1936, työn oltua yli puolen välin Pravdan keskustelun alkaessa. (Ottaway 1982, 19.) Šostakoviš veti teoksen pois joko itse, tai sitten hänet suostuteltiin siihen. Orkesteri oli joka tapauksessa vastahankainen esittämään teosta ja onkin mahdollista, että säveltäjäliitto olisi ehdottanut Šostakovišille sävellyksen esittämättä jättämistä.<sup>14</sup> Joka tapauksessa neljäs sinfonia hyllytettiin neljännesvuosisadaksi. (Dearling 1982, 55.) Virheellinen käsitys on, että Šostakoviš olisi itse vetänyt neljännen sinfoniansa pois kantaesityksestä jo ennen Pravdan kulttuuripoliittisia hyökkäyksiä, on osaltaan sekoittanut Šostakoviš-tutkimusta. Pravdan hyökkäyksen aikana Šostakoviš vielä sävelsi neljättä sinfoniaa, mikä antaisikin olettaa hänen olleen vähintäänkin vastentahtoinen vetämään pois neljättä sinfoniaa ennen ensiesitystä.

Christopher Norris (1982, 181) katsoo, että eräs syy siihen, että Šostakoviš olisi lopulta itse halunnut vetää neljännen sinfoniansa pois olisi ollut siinä, että se muistutti liikaa oopperaa ”Lady Macbeth.” Tällöin hyökkääminen myös tätä uutta sinfoniaa vastaan olisi ollut helppoa, sillä virallinen kulttuuripoliitiikka olisi näin saanut tilaisuuden osoittaa Šostakovišin yhä syvenevän kriisin säveltäjänä. Neljäs sinfonia kuitenkin jäi esittämättä ja Šostakoviš sai uuden tilaisuuden. Viides sinfonia esitettiin ensimmäisen kerran 21. marraskuuta 1937 Leningradissa, Jevgeni Mravinskin johtamana (Dearling 1982, 61). Sinfonia saavutti välittömästi suuren suosion ja jo ennen esittämistään se oli hyväksytty säveltäjäliiton keskuudessa (Taruskin 1998, 24). Esityksen jälkeen käynnistyi kampanja Šostakovišin maineen palauttamiseksi.

Siitä huolimatta, että viidennen sinfonian ensiesityksen aikoina poliittinen terrori oli huipussaan, Šostakovišin maine palautettiin. Pravdan sivuilla eri tason sosialistiset sankarit totesivat Šostakovišin kasvaneen taiteilijana ja saavuttaneen kansan vaatiman tason. Virallisesti hänen katsottiin harjoittavan sosialistisen realismin mukaista taidetta. (Taruskin 1998, 24; Hingley 1979, 198.) Seuraus oli,

---

<sup>14</sup> MacDonaldin (1997) mukaan säveltäjäliiton silloinen sihteeri Johelson yhdessä puolueen korkean virkamiehen kanssa olisi tavannut ensin Leningradin filharmonian johtajan, Renzinin, joka puolestaan olisi kutsunut Šostakovišin luokseen. Tämän jälkeen esitys peruutettiin Renzinin päätöksellä.

että Šostakovitšin viidenteen sinfoniaan liitettiin hyvin tunnettu alaotsake ”Neuvostotaitelijan luova käytännön vastaus oikeutettuun kritiikkiin”, joskaan ei ole varmaa, antoiko Šostakovitš tämän nimen sinfonian ensiesitystä seuranneessa keskustelussa, vai tekikö sen joku muu (Taruskin 1998, 33-34). Joka tapauksessa alaotsake jäi elämään ja seuraa sinfoniaa edelleenkin, joskin monimuotoisena.<sup>15</sup>

Viidettä sinfoniaa varjostavista kiistanalaisista tekijöistä kuuluisin on varmasti laajaa keskustelua herättänyt Šostakovitšin muistelmateos. Nämä Dmitri Šostakovitšin muistelmat ovat Yhdysvaltoihin pian Šostakovitšin kuoleman vuonna 1975 jälkeen loikanneen venäläisen musiikkitieteilijän Solomon Volkovin toimittamat. Muistelmissa on virheellisiksi osoitettuja seikkoja, ja onkin edelleen epäilyksenalaista, missä määrin muistelmiin voi ylipäätään luottaa. Volkov joka tapauksessa oli läheisessä yhteistyössä Šostakovitšin kanssa, joten kaikki tuskin on Volkovin omasta päästä. Kuitenkin juuri Volkovin toimittamissa muistelmissa (1979, 166) esitetty ajatus siitä, että Šostakovitš tarkoitti viidennen sinfoniansa ennen kaikkea piilotetuksi kritiikiksi neuvostoyhteiskunnalle ja Stalinille on ympäröinyt Šostakovitšin ja hänen viidennen sinfoniansa vellovalla keskustelulla puolesta ja vastaan. Oliko Šostakovitš toisinajattelija vai ei?

Tämän työn aiheen kannalta on melkoisen turhaa paneutua siihen valtavaan debattiin, joka aiheesta velloo ja johon tuntuu aina löytyvän uutta sanottavaa. Keskustelu Šostakovitšista toisinajattelijana tuntuu vievän aikaa tärkeämmältä tutkimukselta, koska vastauksia tuntuu löytyvän kovin vähän. Todettakoon kuitenkin, että Taruskin (1998, 55-56) toteaa varsin osuvasti, ettei 1930-luvun stalinistinen yhteiskunta tuntenut toisinajattelijoita. Toisinajattelijat kuolivat yksi toisensa jälkeen ja heidän mukanaan koko virallisen mielipiteen julkinen vastustaminen aina Hruštšovin aikaan saakka.

<sup>15</sup> Venäjäksi otsake kuului siis: [Пятая симфония – это деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику]. Alun perin otsake esiintyi *Vetšernaja Moskva* –lehdessä, 25. tammikuuta 1938, sivulla 30. Otsaketta on lyhennelty eri yhteyksissä muotoihin ”taiteilijan vastaus oikeutettuun kritiikkiin”, sekä ”taiteilijan käytännön vastaus kritiikkiin.” Korrekti suomennos kuitenkin menee: ”Viides sinfonia – se on neuvostoliittolaisen taiteilijan käytännöllinen ja luova vastaus oikeudenmukaiseen kritiikkiin.” Lyhennelmät lienevät pituutensakin vuoksi ymmärrettäviä, varsinkaan, kun ajatuksen esittäjästä ei ole olemassa täyttä varmuutta.

Pravdan sivuilla esitetty kritiikki musiikissa ja taiteissa esiintyville länsimaisille vaikutteille sekä modernismille on tämän työn kannalta olennaisempi teema. Pravdan taidepoliittisissa artikkeleissa määriteltiin tarkemmin kuin missään siihenastisessa julkaisussa sosialistisen realismin sisältöä musiikissa. Vaikka sanoma Pravdassa olikin myös tällöin epäselvä, nousi siitä tiettyjä teemoja, jotka Šostakovitšin neljättä ja viidettä sinfoniaa vertailtaessa voidaan havaita. Näitä teemoja nostetaan esille kun paneudutaan tyyliallyksistä saatuihin tuloksiin.

Pravdan esittämässä sosialistisen realismin tulkinnassa piili hyvän taiteen määritelmä. Annettiin ymmärtää, että hyvä taiteen tuli täyttää tietty vaatimustaso. Eräs tärkeimmistä vaatimuksista oli luonnollisesti ymmärrettävyys. Ei riittänyt, että taiteessa oli mukana sosialistinen sanoma, vaan tämän sanoman tuli olla kaikkien ymmärrettävissä. Katsottiin, että mahdollisimman laaja kuulijakunta oli eräs sosialistisen realismin mukaisen musiikin pääedellytyksiä. Modernismin kaltainen, vaikeaselkoinen ”asiantuntijoiden näpertely” oli virallisen kulttuuripolitiikan mukaan omiaan vieraannuttamaan kansaa ja säveltäjiä toisistaan.

### 3. MODERNISMISTA KOHTI SELKEYTTÄ

#### 3.1. Sinfonioiden melodiset yhteydet

Šostakovitšin neljännen sinfonian kuulijalle antamaa vaikutelmaa on luonnehdittu tyhjentäväksi. Musiikissa kuulee säveltäjän oman aikakauden henkäyksen, tuulahduksen totalitaarisesta yhteiskunnasta. Neljäs sinfonia on pessimistinen ja vailla ulospääsyä. (Šostakovitš, M. 1998, 407.) Moderneista elementeistään huolimatta sinfonia antaa kuulijalle melodioita, joihin kuulija pystyy tarttumaan. Sinfoniassa melodiat kuitenkin usein ajetaan alas, pakotetaan muotoihin ja lyödään rikki. Erityisesti sinfonian väkevä päätös luo teoksesta kokonaisuutena epätoivoisen ja ahdistavan vaikutelman.

Siirryttäessä neljännestä sinfoniasta viidenteen, muuttuu Šostakovitšin musiikissa melodioiden merkitys huomattavasti. Krebs luonnehtii viidennessä sinfoniassa luotua tyyliä melodiseksi ja kekseliääksi, välillä jopa mahtailevaksi (Krebs 1970, 195). Melodian osuus korostui Krebsin mielestä sinfonioiden välisessä vertailussa siten, että viidennessä sinfoniassa melodioille annetaan sinfonian kokonaisrakenteessa paljon enemmän painoarvoa (ibid.).

Ensimmäinen asia, joka neljättä ja viidettä sinfoniaa tarkasteltaessa nousee melodioiden osalta esille, on muutama selkeä melodinen yhteys teosten välillä. Koko neljännen sinfonian avaavan pääteeman ja viidennen sinfonian finaalin pääteeman välillä on keskenään yhdistäviä tekijöitä.

## Nuottiesimerkki 1:

Tahti 6. Sinfonia 4, 1.osa.

Trumpetti

Musical notation for Trumpet part, Takti 6. Sinfonia 4, 1.osa. The notation is in 4/4 time, starting with a rest for two measures, then a series of eighth notes with accents and slurs. The dynamic marking is *ff marc*.

## Nuottiesimerkki 2:

Tahti 2. Sinfonia 5, 4.osa.

Pasuuna

Musical notation for Bassoon part, Tahti 2. Sinfonia 5, 4.osa. The notation is in 4/4 time, starting with a rest for two measures, then a series of eighth notes with accents and slurs. The dynamic marking is *ff marc*.

Molemmat teemat lähtevät pääsävellajin dominantilta, toinen on rakennettu c-mollille, toinen d-mollille ja ne on soitinnettu molemmat vaskille. Näyttäisikin siltä, että Šostakovitš on hyödyntänyt neljänteen sinfoniaan säveltämäänsä teemaa viidennessä säilyttäen neljännen sinfonian teeman kaaren ja ajatuksen, pehmentäen kuitenkin teemaa viidenteen sinfoniaan. Pakkomielteiden omainen hakkaavuus on läsnä ainoastaan neljännen sinfonian teemassa. Tämä konemainen hakkaavuus viittaa Šostakovitšin modernin kauden tyyliin.

Vaikutus, jonka esimerkin 2 teema tekee viidennen sinfonian finaaliin siirryttäessä kolmannen osan hitaan unelmoivasta tunnelmasta finaalin räjähtävään alkuun, on huikea. Vaikka teema onkin molemmissa yhteyksissä mollissa, on sillä viidennen sinfonian finaaliin positiivinen ulottuvuus, joka neljännessä sinfoniassa teema on Šostakovitš-tutkija Norman Kayn (1974, 22) mukaan ennen kaikkea terävä, jopa groteski ja se syöstyään eteenpäin raskaalla voimalla. Molemmissa yhteyksissä nämä teemat kuitenkin toimivat käynnistävinä, vauhtia antavina tekijöinä osan alusta alkaen.

Toinen vielä ilmeisempi ja itse asiassa myös kiinnostavampi melodinen yhteneväisyys löytyy neljännen sinfonian toisesta osasta. Tämä toisen osan



sivuteema on siirretty lähes identtisenä viidennen sinfonian pääteemaksi. Molemmat ovat laskevia fryygisiä asteikoita a:lta d:lle:

Nuottiesimerkki 3:

Tahti 124, sinfonia 4, 2.osa.

1.viulu

Nuottiesimerkki 4:

Tahti 6. Sinfonia 5, 1.osa.

1.viulu

Selkeimpänä erona on se, että siinä missä neljännessä sinfoniassa teema on kolmijakoinen, viidennen sinfonian ensimmäisen osan esittely on selkeän tasajakoinen. Samoin viidennessä sinfoniassa teeman laskeutuessa puhtaasti kvintiltä toonikalle, on neljännessä sinfoniassa päädytty perussävelelle vain ohimennen – laskeuduttaessa kohti toonikaa, päädytäänkin pudottautumaan tritonuksen verran alas dominantille ja siitä uudelleen korukuvioin eteenpäin. Šostakovitš myös kehittää tätä teemaa neljännessä sinfoniassa huomattavasti rohkeammin, kuin viidennessä sinfoniassa, jossa hän yleisesti turvautuu varmempiin ratkaisuihin.

Dearling (1982, 59) katsoo melodisten yhteyksien teosten välillä jäävän irrallisiksi ja että ne saattaisi siksi jättää huomiotta. Niitä ei kuitenkaan kannata jättää huomiotta, vaan päinvastoin, tarkastella millä tavoin Šostakovitš on näitä teemoja muokannut siirtäessään niitä sinfoniasta toiseen. Ne voivat antaa viitteitä tyyllillisen muutoksen luonteesta. Nämä melodiset yhtymäkohdat nimittäin tarjoavat mielenkiintoisen näkökulman viralliseen kulttuuripolitiikkaan. Jos sosialistinen realismi musiikissa onkin vaikea määriteltävä, niin ainakin siltä odotettiin tekstuurin selkeyttä, melodisuutta ja yleistä ymmärrettävyyttä (Abraham

1970, 25; Pravda 28.1.1936 sekä 13.2.1936, 4). Näiden melodioiden avulla voidaankin tarkastella muutosta kielletyn neljännen sinfonian ja hyväksytyyn viidennen sinfonian välillä.

Roseberry (1982, 93) katsoo, että neljännessä sinfoniassaan Šostakovitš pyrki luomaan aivan uudenlaista sinfoniaa – todellista neuvostosinfoniaa – joka sisältäisi lukuisia varioitavia teemoja ja aiheita, useita eri genrejä. Tämä on nähtävissä hyvin neljännen sinfonian teemojen runsaudessa, erityisesti teoksen finaalissa. Ottaway (1982, 19) on ollut samoilla linjoilla. Hän viittaa Šostakovitšin pyrkineen mahdollisesti osoittamaan neljännessä sinfoniassaan, että modernisti säveltäjäkin pystyy luomaan heroisen sinfonian. Šostakovitšin pyrkimyksenä olisikin ollut yhdistää oma runsas sävelkielensä perinteisen sinfonian hallittuun muotoon. Verrattuna viidenteen, neljännessä olikin materiaalia paljon enemmän.

Tätä pyrkimystä uudenlaiseen synteisiin näyttäisi tukevan myös Roseberryn huomio siitä, että viidennen sinfonian uusi, selkeämpi tyyli heijastelisi nimenomaan Neuvostoliiton uutta kulttuurista oppia. Tšaikovskin ja Mahlerin retoriikkaa lainaamalla Šostakovitš luo suurelle yleisölle ymmärrettävän teoksen. (Roseberry 1982, 90.) Šostakovitšin viidennen sinfonian melodioiden selkeys ja ymmärrettävyys osaltaan toteuttivat virallisen kulttuuripolitiikan vaatimuksia. Kuten voidaan huomata, viidenteen sinfoniaan siirretyt melodiat olivat esikuviaan huomattavasti selkeämpiä. Neljännessä ja viidennessä näyttäisi kuitenkin olevan yhtenevä pyrkimys suurimuotoiseen ja heroiseen sinfoniaan. Viidennessä sinfoniassa Šostakovitšin lähtökohtana oli selkeämpi ja helpommin ymmärrettävämpi sävelkieli kuin neljännessä.

Positiivinen yleisluonne puuttuu tosin viidennestäkin sinfoniasta; teemat esitellään jokaisessa osassa mollissa, enimmäkseen vieläpä fryygisessä ja laskevana. Näin syntyy entistä synkempi vaikutelma. Ensimmäisen osan päätteeman lisäksi fryyginen asteikko nousee esiin muun muassa seuraavassa esimerkissä 3.osan päätteemästä neliöidyssä osassa:

## Nuottiesimerkki 5:

Tahti 1. Sinfonia 5, 3.osa.

3. viulu

*p espress.*

Fryygistä asteikkoa esiintyy viidennen sinfonian lisäksi laajalti myös neljännessä sinfoniassa. Erityisen merkittäväksi fryygisen asteikon käytön tekee se seikka, että Šostakovitš ei käytä muita kirkkosävellajeja kummassakaan teoksessa toistuvassa roolissa. Ainoastaan fryyginen asteikko toistuu molemmissa sinfonioissa, järjestelmällisesti kuitenkin juuri viidennessä sinfoniassa. Fryygisen asteikon pessimististä luonnetta vielä korostaa melodioiden alaspäin suuntautuvat linjat. Pravdassa käydyssä keskustelussahan todettiin juuri syvä pessimismi yhdeksi syyksi oopperan ”Lady Macbeth” epäonnistumiseen (Pravda 4.3.1936, 4). Viidennen sinfonian finaalin teemoista fryyginen asteikko kuitenkin puuttuu.

Kuin ratkaisuna pessimismin ongelmaan Šostakovitš onkin viidennessä sinfoniassaan luonut kasvavien jännitteiden rakennelman, joka viimeisessä osassa laukeaa optimismiin ja elämäniloon (Abraham 1970, 27). Ratkaiseva ero neljännen ja viidennen sinfonian välillä onkin juuri niiden loppuratkaisu. Molemmat sinfoniat ovat luonteeltaan traagisia, kohtalokkaita. Kuitenkin siinä missä neljännen sinfonian päätös on synkkä, päättyy viidennen sinfonian finaali D-duuriin ja *fortefortissimo*. Tämä viidennen sinfonian triumfinomainen loppu antaa kuulijalle mahdollisuuden tulkita koko teos positiivisen sanoman kautta. Juuri finaalissa viidennen sinfonian muuten pessimistinen luonne muuttuikin kuulijan korvissa sanomaltaan huomattavasti positiivisemmaksi.

### 3.2. Iskeviä teemoja neljännessä

Kaikkiaan neljännen sinfonian melodiat näyttävät aluksi toimivan melko yksinkertaisella ja tonaalisellakin pohjalla. Ensimmäisen osan pääteema A

(tahdista 6 eteenpäin) etenee c-mollissa. Vasta teeman jatko särkee yksinkertaisen vaikutelman.

**Nuottiesimerkki 6:**

Tahti 13. Sinfonia 4, 1.osa.



Teemaa jatkavat intervallihypyt tekevät teemasta monimutkaisemman, erityisesti, kun intervallit aluksi johdonmukaiselta vaikuttava linja vielä jatkossa särjetään.

Kuuliija on ensimmäisestä minuutista alkaen järkyttynyt tahallisen dissonanttisesta ja sekasotkuisesta äänivirrasta. Melodian pätkät ja musiikillisten fraasien alut hukkuvat, palaavat ja jälleen katoavat kirskuvaan ja vinkuvaan jyskeeseen/jytinään. Tällaisen musiikin seuraaminen on vaikeaa – muistaminen mahdotonta. (Pravda 28.1.1936.)


Edellinen katkelma on artikkelista, joka käsitteli Šostakovitšin oopperaa ”Lady Macbeth”. Artikkelin kirjoittaja puuttui Šostakovitšin musiikissa ennen kaikkea siitä uupuvaan lyyrisyyteen, jota vielä korosti huomattava aksentointi, linjoja pirstovat intervallit ja äärimmäiset nyanssimerkinnät, joita neljäs sinfonia hyödynsi oopperan ”Lady Macbeth” tapaan. Tavallisuudesta poikkeavat soitinvalinnat ja melodialinjan tarkoituksellinen katkominen sekä moderni harmonia olivat selkeästi kirjoittajan edustaman näkökulman vastaisia. Esimerkin 6 teema on täysin aksentoitu ja saatu näin kuulostamaan erittäin konemaiselta.

Sivuteema B on A:ta tärkeämpi ja itsenäisempi teema. Sen esittely alkaa tahdista 263 ja se etenee myös melko tonaalisella pohjalla, joskin haparoiden. Teemaa B Šostakovitš käsittelee jo enemmän. Erityisen hyvä esimerkki tästä on kertaus, jossa sivuteeman luonne on jo kokonaan muuttunut, osittain orkestroinnin myötä, mutta osittain uudenlaisen asettelun kautta.

## Nuottiesimerkki 7:

Tahti 263. Sinfonia 4, 1. osa.

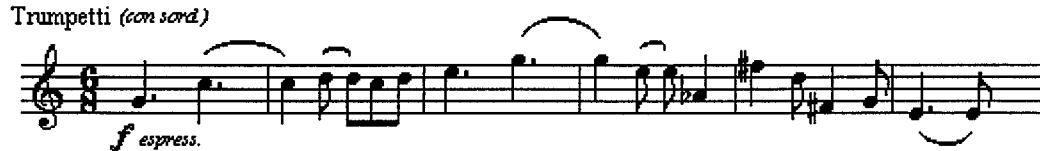
Fagotti



*p espress.*

Tahti 909. Sinfonia 4, 1. osa.

Trumpetti (*con sord.*)



*f espress.*

Saavuttaessa kohti osan loppua, kuulija jää odottamaan kertauksen alkua pääteeman A muodossa, sillä pohjustus on vastaava kuin osan alussa. Šostakovitš tuo kuitenkin A:n tilalle sivuteeman B. Sivuteeman asettelu tässä vaiheessa on tarkalleen sama, kuin alussa oli pääteeman A. Pohjalla on sama rytmi ja sama orkestrointi, kuin pääteemalla alussa. Tämä käsittelytapa on hyvä esimerkki siitä, kuinka Šostakovitš on valinnut neljännessä sinfoniassaan vähemmän perinteisen tavan käsitellä teemojaan.

Tämä tapa korostuu neljännessä sinfoniassa hyvin teemojen varsinaisessa kehittelyjaksossa tahdista 477, jossa pääteema A tuodaan jälleen esiin. Tällöin teeman hampaat on tylsytetty ja teema on muuttunut alkuperäisen teeman irvikuvaksi. Kun teema esiteltiin trumpettilla ja pasuunalla, niin nyt piccolo ja piccolo-klarineti soittavat teeman tihennettynä. Motiivisen kehittelyn sijasta Šostakovitš näyttäisikin kehittelevän teemoja orkestroinnin ja soinnin kautta. Teeman A kehittely tahdista 477 on oudon ristiriitainen, samalla sekä huoleton että ahdistunut. Tämä vaikutelma syntyy varmasti osaltaan sivuteeman B massiivisen päätöksen (*tutti fff*) aiheuttamasta kontrastista.

## Nuottiesimerkki 8:

Tahti 477. Sinfonia 4, osa 1.

Piccolo

*p ma marcato*

Klarinetti

*p*

Tätä seuraa hektinen fuuga, jota käsitellään enemmän kappaleessa 4.3. Fuugaosuuden purkaa lopulta A-teeman ainoa varsinainen modulaatio käyrätorvilla soitettuna. Sen jälkeen pääteema A palaakin vasta Coda-osuudessa, tahdissa 1000, jossa sen soittaa soolofagotti valittavalla, hitaalla tempolla, kuin surren teemalle B menettämäänsä tilaisuutta, kuten Dearling kertausjaksoa kuvaa (Dearling 1982, 57). Tällöin se on latistettu ja hidastettu versio alkuperäisestä voimastaan, mutta soitettuna muuten alkuperäisessä muodossaan ja vielä selkeässä c-mollissa.

Ensimmäisen osan sivuteemaa B käsitellään A:ta huomattavasti monipuolisemmin. Kun teeman B esittelyn tahdissa 263 soitti fagotti, tulee myöhemmissä versioissa teemasta vastaan jo esittelyvaiheessa basso-klarineti, käyrätorvi, tuuba ja kontrafagotti. Edelleenkin kehittäminen näyttäisi nojaavan muuhun kuin tonaaliseen kehittelyyn. Erityisen mielenkiintoinen on esittelyvaiheen päätös, jossa lähes koko orkesteri lyö taustalla nooni-intervallia, kun 2 tuubaa ja kontrafagotti soittavat niiden alla teeman B läpi:

## Nuottiesimerkki 9:

Tahti 447. Sinfonia 4, 1.osa.

Tuuba

*ff*

B-teeman paluu kehittelyvaiheessa tapahtuu erikoisella tavalla: Šostakovitš kehittää valssin, johon hän harventaa alunperinkin kolmijakoisen B teemansa. Valssi kuitenkin katoaa tyhjiin B-teeman yhä muistuttaessa kadonneesta valssista. Nämä tavat kehitellä ensimmäisen osan teemoja osoittavat Šostakovitšin pyrkivän pois perinteisestä teemojen käsittelytavasta.

Melodioiden osalta huomio kiinnittyykin nyt eniten juuri Pravdan esittämään näkökohtaan musiikin selkeydestä. Aiemmin esitetyssä lainauksessa valitettiin oopperan ”Lady Macbeth” dissonansseista ja sekasotkuisuudesta sekä siitä, että melodiat ja fraasit oli tahallisesti hajotettu. Pravdan artikkelissa ”Selkeä ja ymmärrettävä kieli taiteessa”<sup>16</sup> jatketaan sekä oopperan ”Lady Macbeth” että baletin ”Kirkas Puro” arvostelua seuraavalla tavalla:

[...]nämä teokset ovat molemmat kaukana siitä selkeästä ja ymmärrettävästä kielestä, jota neuvostotaiteen pitäisi käyttää. Nämä teokset ylenkatsovat kansanomaisia piirteitä. [...]

Ennen kaikkea, Lady Macbethin musiikki on rumaa. (Pravda 13.2.1936, 4.)

Neljännän sinfonian ensimmäisen osan teemat eivät ole rakenteeltaan monimutkaisia, mutta niiden linjoja on tietoisesti hämärretty, kuten esimerkiksi teemaa A groteskein intervallein. Positiivisuuden aspektia melodioista on myös vaikea löytää – ahdistus ja tuska kuvaavat niitä paremmin. Myös teemojen käsittely, kuten tuubien soittama sivuteema, tekee melodioista vähemmän helppoja seurata ja täten hankalia ymmärtää. Tällaista ei sosialistisen realismin mukainen taide saanut olla. Melodian tulisi erottua selkeästi niille rakennetusta taustasta. (McBurney 1998, 126.)

Neljännän sinfonian toista osaa on neuvostoliittolainen musiikkitieteilijä Rabinovitš kutsunut ankarana pahansuovaksi, jopa brutaaliksi, erotuksena Šostakovitšin muista 1930-luvulla säveltämistä *scherzoista*. Rabinovitšin mukaan Šostakovitšin usein käyttämä ivallisuus ja groteskius ovat saaneet väistyä tästä *scherzosta*. (Rabinovich 1959, 43.) Kuitenkin, esimerkiksi MacDonald (1991, 113) on kuvannut tätä osaa ennen kaikkea beethovenilaiseksi *scherzoksi*. Tähän neljännän sinfonian toiseen osaan Šostakovitš on säveltänyt kaksi teemaa, joiden

vuorottelulla koko osa toimii. Pääteema (tahdista 1 alkaen) muistuttaa erehdyttävästi Beethovenin viidennen sinfonian kohtalo-aihetta, hämäten kuulijaa kohtalo-aiheen tavoin kuvittelemaan ensimmäistä nuottia iskulliseksi, vaikka se todellisuudessa onkin painoton:

Nuottiesimerkki 10:

Tahti 1. Sinfonia 4, 2.osa.



Kolmijakoisuus seuraa läpi *scherzo*-osan, osan rakenteen ollessa muutenkin varsin perinteinen. Mitä itse pääteemaan tulee, Šostakovitš kehittää ja hyödyntää sen tarjoamia mahdollisuuksia perinteisemmin kuin teemoja muuten neljännessä sinfoniassaan. Yhtenä esimerkkinä tästä tahdista 187 alkava teeman kontrapunktinen käsittely, johon palataan myöhemmin. Tälle osalle muodostuu vielä melodisesta sivuteemasta (esimerkki 3) trio-vaihe. Sivuteema on kokonaisuudessaan hyvin ilmeikäs ja muistuttaa Šostakovitšille myöhemmin luonteenomaiseksi käyviä groteskin tanssillisia teemoja.

Melodiikkansa puolesta toinen osa on varsin selkeä ja johdonmukainen. Šostakovitš ei pyri häivyttämään teemojen rajoja, vaan käsittelee niitä varsin perinteiseen, jopa klassiseen tapaan. MacDonaldin (1991, 114) mukaan taideliittoja perustettaessa toivottiinkin myös vallankumouksellisten säveltäjien keskittyvän Marxin ja Engelsin opiskelun sijasta enemmän ”toveri Beethoveniin”. Tässä toisessa osassa Šostakovitšin esikuvana näyttäisikin toimivan ennen kaikkea wieniläis-klassinen koulukunta.

Toisessa osassa Šostakovitš myös osoittaa kykynsä käsitellä teemoja sinfonisessa kokonaisuudessa. A-teeman käyttö sujuvasti fuugallisessa yhteydessä, samoin kuin sitä seurannut *stretto* tahdissa 285. Toisen osan melodinen luonne ylipäättään ei sodi virallisen kulttuuripolitiikan vaatimuksia vastaan. Teemat esitellään

<sup>16</sup> [Ясний и простой язык в искусстве]



ymmärrettävästi ja siten, että kuulija ne voi erottaa. Periaatteessa toinen osa olisi voinut läpäistä virallisen kulttuuripolitiikan vaatimukset. Se oli kuitenkin sijoitettu kahden modernistisen osan väliin. Toisen osan merkitys sinfoniaa kokonaisuutena arvioitaessa jääkin helposti kahden suuremman osan jalkoihin.

Huolimatta fantasia-pohjaiseksi kutsutusta luonteestaan (Dearling 1982, 57) neljännen sinfonian ensimmäinen osa pohjautui kahden keskenään erilaisen teeman vuorottelulle. Sama päti myös toisessa osassa, *scherzossa*. Kolmatta ja viimeistä osaa on sitä vastoin helppo luonnehtia fantasiaksi jo materiaalin runsauden vuoksi. Finaalin melodiat näyttäisivät myötäilevän pitkälti osan eri vaiheiden tunnelmia. Alun surumarssi ja sitä seuraava allegro-osuus ovat finaalin ainoa temaattisesti käsiteltävä materiaali – muuta materiaalia ei niiden oman vuoronsa jälkeen toisteta. Marssiosuus saa omat melodiansa, samoin galoppi. Näillä ei ole selkeää yhteyttä osan edeltävään materiaaliin (Rabinovich 1959, 44). Lopulta finaalissa seuraa ideoiden fuusio, joka muistuttaisi Dearlingin mukaan Nielsenin viidennen sinfonian finaalia. Šostakovitšin pyrkimyksenä on Dearlingin mukaan hämätä kuulija ideoiden rikkaudella ja lopulta musertaa finaalin lopussa (tahdista 1000 eteenpäin). (Dearling 1982, 58.)


Finaali ei kuitenkaan toimi aivan näin yksinkertaisella tavalla. Rakenne kyllä toimii fantasiamaisesti: Ensimmäiset sata tahtia edetään kahden surumarssiteeman varassa, jälkimmäinen ollen muunnelma ensimmäisestä. Tämä pääteemaryhmä on finaalin kannalta sikälikin olennainen, että se palaa vielä finaalin lopussa koko orkesterin musertavalla voimalla tyystin erilaisessa kontekstissa.

Esimerkeissä on näytetty ensin alkuperäinen teema ja tämän jälkeen kertauksessa esiintyvä versio. Ylempi esimerkki on teema Ia, jälkimmäinen Ib. Alun surumarssin kahden teeman lisäksi finaalissa kerrataan ainoastaan välittömästi seuraavan allegron (tahti 101 eteenpäin) teema Iib. Teeman kertaus tahdista 933 on kalpea muisto alkuperäisestä temasta, mutta osaltaan se pohjustaa taitavalla tavalla tahdista 1000 lähtevää massiivista loppuhuipennusta. Nämä esimerkit edustavatkin neljännen sinfonian vähemmistöön jäävää, melodista puolta.

## Nuottiesimerkki 11:

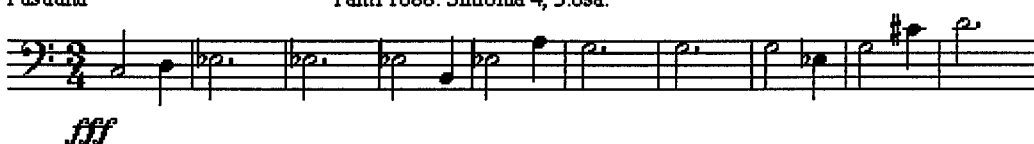
Tahti 2. Sinfonia 4, 3.osa.

Fagotti



Tahti 1088. Sinfonia 4, 3.osa.


Pasuuna



## Nuottiesimerkki 12:


Tahti 14. Sinfonia 4, 3.osa.

Oboe



Tahti 1072. Sinfonia 4, 3.osa.

Huulu



Näiden teemojen esittelyä seuraava allegro-osuus muistuttaa viidennen sinfonian toisen osan alkua, jossa tapahtuu vastaavanlainen vauhdinotto jousilla. Alla (esimerkki 13) nähtävä kuvio on sukua sinfonian edeltäville osille. Teeman pieni terssi toistuu kautta neljännen sinfonian. Osien välillä ei olekaan niinkään temaattista yhteyttä, kuin motiivista. Joskin nämäkin yhteydet jäävät heikoiksi.

## Nuottiesimerkki 14:

Tahti 101. Sinfonia 4, 3.osa.

1. viulu



Toinen mielenkiintoinen yhteys edeltäviin osiin löytyy tahdista 310, jossa ensimmäisen osan sivuteema B (esimerkki 7) soitetaan duurissa varioituna. Tämä kuitenkin sivutetaan nopeasti ja tätä seuraa varsinainen fantasia-osuus. Tahdeista 387, 407, 512, 656 alkavat teemat kuuluvat varsinaiseen fantasia-osuuteen. Nämä teemat ovat siis sikäli ainutkertaisia, että niiden oman vuoronsa jälkeen niihin ei enää palata, niille ei ole varattu mahdollisuutta kertaukseen. Tässä mielessä neljännen sinfonian finaali tekee selkeän pesäeron viidennen sinfonian luonteeseen. Viidennessä sinfoniassa Šostakovitš hoitaa suorastaan pedantisti teemojen esittelyn, kehittelyn ja kertauksen. Jokainen melodia saa vuoronsa. Neljännen sinfonian finaalin lopussa tyydytään surumarssin teemojen käsittelyyn. (Ks. mm. Ottaway 1982, 24.) Neljäs sinfonia ei siis ainakaan temaattisesti muodosta koherenssia ja yhtenäistä kokonaisuutta, vaan yhteydet edeltävien osien välillä ovat enemmänkin satunnaisia.

Pravdan sivuilla (28.1.1936) siis hyökättiin oopperan ”Lady Macbeth” musiikkia vastaan nimittämällä sitä kaoottiseksi sekasotkuksi. Käytettyjä argumentteja oli mahdollista nostaa myös Šostakovitšin neljättä sinfoniaa vastaan. Pravdan vaati kaunista, luonnollista ja ymmärrettävää musiikkia (Pravda 28.1.1936). Pravdan kirjoitusta tulkittiin erityisesti siten, että selkeitä melodioita ja lyyrisyyttä tuli suosia. Kun Rabinovitš piti Leningradin säveltäjien kokouksessa maaliskuussa 1936 puheen, jossa hän arvosteli melodian ylisuurta asemaa musiikissa ja samalla sivusi kansan jälkeenjääneisyyttä musiikkimaussa, hyökkäsi Pravda välittömästi myös Rabinovitšia vastaan syyttäen tätä bolševistisen yhteiskunnan tuomitsemisesta. (Pravda 4.3.1936, 4.)

Pravdan (6.2.1936, 3) kautta nostettiin esiin vaatimus siitä, että musiikin tulisi olla kansanomaisempaa ja ymmärrettävää kansan suurille massoille. Ajan modernistiset kokeilut eivät Pravdan mukaan tukeneet tätä pyrkimystä. Musiikkiin tuli tuoda aiheita, jotka olisivat lähempänä tavallisen kansan elämää – näin musiikista tulisi heidän kannaltaan kiinnostavampaa ja ymmärrettävää. (Pravda 17.2.1936, 4 ja Pravda 4.3.1936, 4.) Tämä päämäärähän oli kotoisin jo kirjailijakongressin perustavasta kokouksesta; taiteilijan on lähennyttävä kansaa ja

muodostettava liitto kansan kanssa (Stesky 1935, 266). Taiteen tulisi olla jokaisen kansalaisen ymmärrettävissä. Tässä kontekstissa voidaan ymmärtää, että neljännen sinfonian kaltainen teemojen käsittely, jossa teemoja pyrittiin häivyttämään, oli virallisessa kulttuuripolitiikassa ei-toivottua ja perusteetonta. Melodinen ymmärrettävyys oli sosialistisen realismin päävaatimuksia musiikille Pravdan tulkinnan mukaan. Neljännessä sinfoniassa melodista selkeyttä koitettiin tahallisesti peittää – seikka, jota ei Šostakovitšin tapauksessa olisi varmasti katsottu hyvällä, jos neljäs sinfonia olisi esitetty joulukuussa 1936.

Virallisen kulttuuripolitiikan mukaan musiikin tuli pyrkiä pois pessimismistä, koska sen mukaan kansa kaipasi positiivisuutta. Pravdan mukaan kansaa, joka

[...]elää valoisaa, rikasta elämää ja puhuu selkeää, ymmärrettävää, voimallista kieltä – tulee kasvattaa ja auttaa omaksumaan kaikki maailman kulttuuriaarteet. (Pravda 13.2.1936, 4.)

Taiteilijan piti siis tulla kansan tykö, eikä toisinpäin. Samoin, neljännen sinfonian finaalin musertava päätös on kestämaton. Ne muutamat hilpeät hetket, joita finaaliin on sisällytetty, tuntuvat lopun rinnalla lähinnä tuskallisilta muistoilta.

### 3.3. Lyyrisempiä teemoja viidennessä

Neljänteen sinfoniaan verrattuna viidennen sinfonian kuulokuva värityy ensi kuulemalta paljon selkeämpänä ja finaalin vuoksi lopulta myös positiivisempana. Viidennen sinfonian finaali on usein kuvattu kamppailuksi, näin tekee myös säveltäjän poika Maxim Šostakovitš (1998, 409; ks. myös esim. Kay 1974, 32; Tawaststjerna 1992, 69). Tämä kamppailu päättyy selkeästi teoksen sankarin voittoon. Jos teosta hahmotetaan näin kamppailun kautta, on ensimmäinen osa selkeästi traaginen luoden pohjan finaalissa tapahtuvalle positiiviselle ratkaisulle. Toinen ja kolmas osa herättävät hyvin erilaisia ajatuksia. Toinen osa on kepeä, mutta mollivoittoinen *scherzo*. Kolmas osa taas hyvin sentimentaalinen ja tunnelautunut *largo*.

Neuvostoliittolainen musiikkitieteilijä Ivan Martinov kirjoitti varsin osuvasti:

Nopeammin kuin muut muusikot Šostakovitš ymmärsi olennaisen häntä kohden suunnatusta vakavasta kritiikistä. Rehellisenä taiteilijana ja totuudenmukaisena sisimmälleen, hän ei taipunut houkutukselle keinotekoisesti muuttaa tyyliään, vaan etsi uupumatta uusia elementtejä omasta taiteestaan. Tämä pitkä ja työläs prosessi kulminoitui kypsyyteen. Uusi vaihe hänen elämässään alkoi viidennen sinfonian syntymisen myötä. (Martinov 1969, 59.)

Martinov jatkaa viidennen sinfonian välittömästi saavuttaneen niin kriitikoiden kuin kansankin suosion. Teos oli välitön menestys. Martinov toteaa lyhyesti, että sinfonia edusti klassista täydellisyyttä. (Martinov 1969, 59.) Vaikka Martinovin kirjoitus osaltaan noudatteleekin varmasti virallista neuvostoretoriikkaa, löytyy siitä osuvuutta etenkin siinä, että viidennen sinfonian ratkaisut tuntuvat kaikkea muuta kuin keinotekoisilta.


Hugh Ottaway taas esittää mielenkiintoisen huomion Šostakovitšin viidennestä sinfoniasta. Hänen mukaansa se edustaa ainakin kolmen muun järjestysluvultaan viidennen sinfonian ohella länsimaisen sinfonian konflikti-triumfi -perinnettä. Hän mainitsee tässä yhteydessä Mahlerin, Tšaikovskin ja Beethovenin viidennet sinfoniat. (Ottaway 1982, 25.) Šostakovitšin viides sinfonia näyttäisikin tässä mielessä nojaavan vahvasti perinteiseen sinfoniseen ilmaisuun.

Pinnallisesti muutos neljännessä viidenteen sinfoniaan näyttää merkittävältä. Rajut nyanssit ovat pehmenneet, orkesterin koko on pienentynyt ja rytmikka yksinkertaistunut. Melodioiden osalta ensimmäisen osan pääteema IA on siis muunneltu neljännessä sinfonian toisen osan sivuteemasta. Samaan tapaan kuin neljännessä sinfonian toisessa osassa, teeman jatko on liikkuvampi ja koristeellisempi kuin teema ydinosa. Tässä viidennessä sinfoniassa Šostakovitš kuitenkin rakentaa ensimmäisen osan pitkälti pääteeman varaan, joten pääteema ei jää yksin, vaan sitä seuraa sukulaisteema IB, joka on rakennettu IA:n komponenteista.

**Nuottiesimerkki 15:**


Tahti 18. Sinfonia 5, 1.osa.

1. viulu



Tahti 6. Sinfonia 5, 1.osa.

1. viulu



Sukulaisteema IB laskeutuu d-fryygisen dominantille, A:lle. Teeman edetessä huomataan, että fryyginen elementti, eli Es-sävel on myös mukana. Fryyginen elementti korostuukin neljännessä viidettä sinfoniaa johdonmukaisemmin.

Pääteemaparin jälkeen seuraa yhden sivuteeman sijasta jälleen kaksi sivuteemaa, jotka muodostavat oman sivuteemaryhmänsä. Ensimmäisessä osassa voidaankin havaita pääteema-sivuteema – akselilla kahden erillisen teeman sijasta aina kaksi keskenään erilaista ryhmää, jotka muodostavat kokonaan omat elementtinsä. Sivuteemaryhmän hallitsevan teeman Iia Šostakovitš muodostaa mielenkiintoisella tavalla koko teoksen avanneesta johdanto-elementistä.

**Nuottiesimerkki 16:**

Tahti 1. Sinfonia 5, 1.osa.

1. viulu

The first measure of the first movement of Symphony No. 5, first violin part, is shown in 4/4 time. It begins with a forte (f) dynamic and features a complex melodic line with various ornaments and dynamics. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents and slurs. The piece concludes with a dim. (diminuendo) marking.

Tahti 51. Sinfonia 5, 1.osa.

1. viulu

The 51st measure of the first movement of Symphony No. 5, first violin part, is shown in 4/4 time. It features a simple melodic line with a piano (p) dynamic and an espress. (espressivo) marking. The notation includes a series of quarter notes and half notes, with some notes marked with slurs.

Johdannon viulukaaonin seksti-hypyn Šostakovitš muuttaa oktaaviksi ja näin saa alun sivuteemalleen IIA.

Sivuteemaryhmässä on myös läsnä merkittävä rytmisen elementti – anapesti, eli vastadaktyyli. Sivuteemaryhmän toinen teema IIB itsessään muodostuu anapestista rytmikuviosta. Sivuteemaryhmän päättää teema IIA, josta siirrytään osan kehittelyyn. Kehittelyssä käy ehkä parhaiten esille piirre, jota Šostakovitš näyttäisi kehittäneen neljännessä sinfoniastaan. Siinä missä Šostakovitš neljännessä saattoi tuoda kehittelyyn kokonaan uuden teeman, pitäytyy hän viidennessä sinfoniassaan tiukasti esittelyn materiaalissa. Näin osat etenevät neljättä johdonmukaisemmin.

Toisessa osassa, *scherzo*, Šostakovitš näyttäisi mukailleen Tšaikovskia (Ottaway 1982, 27). Teemat ovat enemmän ulospäin suuntautuvia ja rauhallisia, kuin muuten viidennessä sinfoniassa. Niistäkin on kuitenkin esitetty eriäviä tulkintoja.<sup>17</sup> Kaiken kaikkiaan teemoja esitellään osassa viisi kappaletta. Jälleen kerran teemat on järjestetty ryhmiin siten, että ne muodostavat pareja: pääteemaryhmän, sekä kaksi sivuteemaryhmää. Melodisilta elementeiltaan teemat ovat varsin yksinkertaisia, pääteemaryhmä pitäytyy a-mollissa. Pääteemaryhmän jälkimmäinen teema IB näyttäisi olevan muunnos viidennen sinfonian ensimmäisen osan pääteemaryhmän toisesta elementistä IB.

**Nuottiesimerkki 17:**

Tahti 18. Sinfonia 5, 1.osa.

1. viulu

Tahti 13. Sinfonia 5, 2.osa.

Huilu

*ff dim.* *p* Picc. klarinetti

Molemmat teemat laskevat samoilla sävelillä – ensimmäisessä osassa vain laskeuduttiin dominantille ja näin läsnä oli H:n sijasta sävel B. Melodian kaari on tässä toisessa osassa myös oikaistu.

Ensimmäisessä sivuteemaryhmässä huomio kiinnittyy pääteemaryhmän tavoin sen jälkimmäiseen elementtiin, eräänlaiseen fanfaariin, jossa käyrätorvet soittavat tanssilliseen ”sisääntulon” F-duurissa. Vaikka osa eteneekin muuten mollissa, antaa tämä groteski melodia toisen sivuteemaryhmän ohella sille aavistuksen piristystä ja luo ensimmäiseen osaan verrattuna jopa hivenen hilpeän tunnelman.

<sup>17</sup> Säveltäjän poika Maxim Šostakovitš (1998, 408-409) on esittänyt toisen osan ohjelmaksi kuvausta pienestä ihmisestä sotilassaappaan puristuksessa. Hänen mielestään osan teemat kuvaavat ennen kaikkea pienen ihmisen toivotonta kamppailua valtiovallan kurimuksessa.

Mainittu toinen sivuteemaryhmä toimii varsin pelkistetyllä viulumelodialla, jonka funktio on muodostaa kontrastia edeltävälle materiaalille. Osa toimiikin melodioidensa osalta melko harmittomalla ja positiivisella sävyllä, ilman groteskiuksia tai pessimististä sävyä.

Kolmannen osan, *largon* tunnelma eroaa ulospäinsuuntautuneesta toisesta osasta huomattavasti. Toisen osan hilpeys, tai keveys, vaihtuu sisäänpäinkääntyneeksi unelmoinniksi ja vaipuu osittaiseen horrokseen. Vasket jäävät kokonaan pois ja melodiat käyvät entistä yksinkertaisemmiksi. Osa perustuu neljälle teemalle, joista yksi toimii pääteeman parina. Tämä Ib saa siinä määrin painoarvoa, että pääteeman sijaan muodostuu jälleen kerran pääteemaryhmä.

**Nuottiesimerkki 18:**

Tahti 1. Sinfonia 5, 3.osa.

3. viulu

*p espress.*

Tahti 25. Sinfonia 5, 3.osa.

1. viulu.

*p espress.*

Esimerkin ensimmäisenä osana on 24 tahtia kestävän pääteeman alku ja ensimmäiseksi neliöitynä sen ydinosa. Välittömästi teeman Ia loputtua esiintyy Ib, joka on siis esimerkin alempi osa. Tämä aihe nousee esille erityisesti kolmannen osan huippukohdassa. Sama ilmiö tapahtui myös sinfonian ensimmäisessä osassa, jossa pääteeman jälkimmäinen elementti nostettiin osan huippukohdassa. Teemat onkin rakennettu moniulotteisesti, mutta niitä käytetään hyvin selkeällä tavalla. Neliöidyt osat osoittavat, kuinka teemassa Ib on käytetty vastaavalla tavalla sivusävelkulkuja, sekä samoja intervallihyppyjä.

Kolmannen osan kaksi muuta teemaa ovat huilun ja oboen soittamia. Ensimmäinen sivuteema C, tahdissa 33 on varsin haikea ja mietiskelevä melodia,



jonka huilu ainoastaan harpun säestämänä soittaa kahdessatoista (4+8) tahdissa. Toinen sivuteema D oboen soittamana jatkaa siitä mihin C-teema jäi haikeudessaan mutta vielä edellistäkin surullisempaan. Sekin on laskeva, joskin kaartuen, mutta päätyen lopulta takaisin alaspäin. Molemmat sivuteemat saavat taustalleen vain äärimmäisen niukasti säestyssoittimia. Pääteema saa ehdottomasti värikkäämmän painoa.

Sinänsä kolmas osa edusti haikeudessaan vaarallista linjaa, jos muistetaan, että neuvostotaiteelta odotettiin optimismia. Tällöin introvertti, surumielinen mietiskely olisi myrkkyä. Melodiat ovat kuitenkin myös hyvin selkeitä ja ymmärrettäviä ja sikäli virallisen kulttuuripolitiikan mukaisia. Koko teoksen tasolla kolmannen osan melodiat myös muodostavat nerokkaan vastakohtan finaaliin, sillä meditoivan kolmannen osan rinnalla finaali pyyhkii kaiken epävarmuuden tieltään.

Finaalin pääteema A (esimerkki 2) suorastaan räjähtää kuulijan kasvoille, sillä kolmannessa osassa poissaolollaan loistaneet vasket esittelevät heti tahdissa 3 finaalin pääteeman. Tätä edeltää vain lyhyt mutta sitäkin hurjempi patarumpu-*crecendo*, josta vasket jatkavat teemallaan. Kolme pasuunaa ja tuubaa soittavat siis melodian, joka erehdyttävästi muistuttaa neljännen sinfonian ensimmäisen osan avannutta teemaa A.

Tässä viidennen sinfonian finaaliin teema A ei kuitenkaan ole samalla tavalla väkinäinen tai ladattu pakonomaisella voimalla, kuten neljännessä sinfoniassa oli laita. Viidennen sinfonian finaalin teema A on sotilaallisella tavalla optimistinen, muistuttaen Tšaikovskin toisesta sinfoniasta, tai slaavilaisesta marssista. Teeman marssivan sotilaallinen sävy tulee erityisesti esiin siirryttäessä esittelyn päätökseen tahdista 113 tahtiin 123, jossa koko vaskisektio ”marssii voittoa ulos”, kuten Dearling asian on esittänyt (1982, 60).

Koko viidennelle sinfonielle tyypillisellä tavalla, myös finaalin pääteemasta muodostuu pääteemaryhmä toisen merkittävän elementin myötä. Tahdissa 12

esiteltävä elementti kerrataan erikoisella tavalla juuri ennen kertausta, augmentoituna lähes tunnistamattomaksi. Mutta juuri tällä menettelyllä koko viides sinfonia tuntuukin pelaavan – toinen toisistaan johdetuilla aiheilla, joiden samankaltaisuus rakentaa pitävän, koko teoksen läpi kantavan koherenssin.

Pääteemaa A monimutkaisempi on finaalin sivuteema B, jonka tahdissa 81 esittelee yksinäinen trumpetti. Trumpetti puskee halki tiheän tekstuurin fanfaarinomaisella teemallaan, joka muodostaa kirpeän vastakohtan alun yksinkertaiselle teemalle. Kannattaa myös huomata, että teema on ainoita duuriteemoja koko sinfoniassa, joskin tämänkin teeman tonaalinen luonne on horjuva. Koko osan vetovoima perustuukin näiden kahden teeman vuorottelulle. Pääteema palaa entistä vahvempana ja voittoisampana kertauksessa tahdistista 247. Ensin puupuhaltimet aloittavat varovasti teemalla, josta se sitten vähitellen siirtyy käyrätorville. Ennen lopullista huipennusta myös sivuteema kerrataan, kunnes tahdissa 326 pääteema lopulta soitetaan duurissa, voittoisana ja ehdottomana.

Koko finaalin tematiikka on juuri sitä, mitä Pravdassa peräänkuulutettiin ja mitä sosialistinen realismi edellytti taiteilta. Herooinen, riemuun päättyvä finaali on helppo rinnastaa sosialistisen realismin sankarin prototyyppiin, joka käytyään läpi vaaditut juonenkäänteet ja kamppailut, päättyy vahvana ja voimakkaana triumfinomaiseen päätökseen (Hosking 1980, 13; myös Fay 2000, 89). Tästähän ainakin pinnallisesti näyttäisi olevan kyse; traaginen ensimmäinen osa avaa kamppailun tunnun, joka lopulta päättyy finaalin *codassa* duuriin. Vaikka Šostakovitš ei varmasti tarkoittanutkaan viidettä sinfoniaansa tulkittavaksi näin yksinkertaisesti, niin on selvää, että ratkaisu finaaliin oli harkittu. Päättämällä viidennen sinfoniaansa triumfiin, hän teki mahdolliseksi sinfonian tulkitsemisen sanomaltaan positiivisena. Neljännen sinfonian finaalin *coda* taas synkeydessään aiheuttaa päinvastaisen reaktion.

Vaikka tällaisen positiivisuuden korostaminen tuntuukin erikoiselta, on sillä erityisesti Stalinin ajan sosialistisessa realismissa merkittävä asema. Nykyisyyttä säätteli sosialistisen realismin mukaan usko entistä valoisampaan ja parempaan

tulevaisuuteen. Nykyisyys oli siis vain kehitysvaihe matkalla kohti entistä sosialistisempaa ja parempaa yhteiskuntaa. (Pesonen 1998, 175.) Šostakovitš itse on lausunut asiasta, että:

Päätin [viidennen] sinfoniani *fortissimoon* ja duurissa. Kaikki sanovat että se on optimistinen ja elämänmyönteinen. Ihmettelen vain, mitähän he sanoisivat, jos olisinkin päättänyt sen *pianissimoon* ja mollissa? (Fay 2000, 103)

Šostakovitš näyttäisi samalla viittaavan neljännen sinfoniansa päätökseen. Sosialistisen realismin optimismi –näkemykseen liittyi vielä osaltaan stalinistisen yhteiskunnan sanelema alituinen uhka, joka osaltaan teki positiivisuudesta väkinäistä. Tätä taustaa vasten tulee viidennen sinfonian finaalin triumfi ymmärrettäväksi, se mahdollisti osaltaan teoksen esittämisen.

## 4. HAJAANNUKSESTA YHTENÄISEMPIIN ELEMENTTEIHIN

### 4.1. Rytmiset elementit

Edellä on käsitelty neljättä ja viidettä sinfoniaa erityisesti melodian osalta, koska ne antavat hyvät edellytykset keskinäiselle vertailulle. Melodian asema korostuu myös Pravdan retoriikassa ja sosialistisen realismin sisällössä. Pravdassa julkaistuilla artikkeleilla oli näiden sinfonioiden valmistumista ajatellen huomattava merkitys. Neuvostoliiton yhteiskunnallinen tilanne, taidemaailman uudelleenjärjestely ja Stalinin valtaannousu kukin osaltaan aiheuttivat sen, että taiteilijat seurasivat tarkkaan kulttuuripoliittista keskustelua ja pyrkivät välttämään konfliktia puoluejohdon kanssa. Näin myös Šostakovitš seurasi häneen kohdistettua hyökkäystä ja uusia vaatimuksia Pravdan sivuilta.

Seuraavaksi käsitellään kolmea LaRuen mukaisen analyysin perusparametria: rytmiä, harmoniaa ja sointia. Soinnilla LaRue (1997, 23) viittaa dynamiikkaan, ambitukseen, orkestrointiin, satsiin – toisin sanoen äänen eri parametreihin. Näistä erityisesti orkestroinnissa on mielenkiintoisia tekijöitä, jotka kannattaa käsitellä erikseen. Rytmien osalta teosten välillä taas on niin yhtäläisyyksiä kuin eroavuuksia. LaRuen mukaisessa analyysissä rytmiset elementit liittyvät tempoon, aikamerkintään, tahtilajiin, sekä tietysti aksentointiin ja rytmikuvioihin. Näitä elementtejä käsitelläänkin seuraavaksi.

Rytmien merkitys nousee keskeiseksi erityisesti neljännessä sinfoniassa. Kuitenkin arvostettu Šostakovitš-tutkija Eric Roseberry (1982, 88) on sanonut, että viides sinfonia olisi Šostakovitšin ensimmäinen teos, jossa hän käyttää kuuluisaa rytmistä anapesti-aihettaan siten, että se saa semanttista merkitystä. Aihe on

Roseberryn mukaan Šostakovitšin käyttämänä lähes yhtä tunnettu kuin hänellä myöhemmin korostetusti esiintyvä nimikkomotiivi D-Eb-C-H. Anapesti-aiheesta muodostuisi Roseberryn mukaan vastaavanlainen sormenjälki hänen teoksissaan. (Roseberry 1982, 88.) Kuitenkin jo neljännessä sinfoniassa anapesti monin paikoin nousee hyvin luonteenomaiseksi ja saa siinä määrin painoarvoa kuin viidennessäkin sinfoniassa toisin kuin Roseberry on väittänyt.

Verrattaessa aiemmin esimerkeillä 1 ja 2 esiteltyä teemallista yhteyttä neljännen sinfonian ensimmäisen osan ja viidennen sinfonian finaalin pääteemojen välillä, voitiin myös niiden rytmikassa huomata tyylillisiä eroja. Neljännessä sinfoniassa Šostakovitš oli tehnyt teemasta rytmisesti pakkomielteisen ja hakkaavan, aksentoiden jokaisen äänen erikseen. Sen sijaan viidennessä teemaa on rytmisesti pehmennetty. Se on keveämpi ja aksentoitu luonnollisemmin painottamalla ainoastaan teeman ydinosaa, eli kolmea ensimmäistä säveltä.

Sama ilmiö on havaittavissa toisessa teemallisessa yhteydessä neljännen sinfonian toisen osan ja viidennen sinfonian ensimmäisen osan välillä (esimerkit 3 ja 4). Rytmisen selkiyttäminen on tapahtunut asettamalla teema kolmijakoisesta tasajakoiseen ympäristöön. Teema myös esitellään viidennessä sinfoniassa hyvin rauhallisessa tempossa ja kuulijalle annetaan runsaasti aikaa rekisteröidä tämä tärkeä teema. Erityisesti tempollinen muutos antaa kuulijalle mahdollisuuden havainnoida toonika, joka on asetettu rytmisesti vahvalle tahdin osalle. Neljännessä sinfoniassa tämän teeman luonne taas on liikkuva ja melko häilyvä. Näiden erojen merkitys korostuu, kun muistetaan Pravdassa esitetyt näkökohdat selkeydestä ja ymmärrettävyydestä.

Rytmiikan osalta huomattavia sinfonioita erottavia tekijöitä löytyy myös melodioiden ulkopuolelta. Erityisesti neljännessä sinfoniassa rytmi on korostetussa asemassa. Toisen osan lopussa on mielenkiintoinen rytmikuvio, joka peittää alleen pääteeman viimeisen kertauksen:

## Nuottiesimerkki 19:

Kastanjetit  
 p  
 Tamburo di legno  
 p  
 Tamburo  
 p

Tahti 382. Sinfonia 4, 2.osa.

Tämä rytmikuvio toimii konemaisesti teeman A viimeisen, melko vaikeasti havaittavan kertauksen takana – tämä rytmikuvio varastaakin teemalta huomion lähes täydellisesti. Tätä erikoista kuviota, jossa tahtilajissa jokainen isku tulee eri soittimella, on Šostakovitš käyttänyt neljännen sinfoniansa lisäksi myöhemmin myös toisessa sello-konsertossa, sekä viidennessätoista eli viimeisessä sinfoniassaan (MacDonald 1998, 563). Rytmisen kuvio tuo mieleen kellokoneiston toiminnan tarkan rytmisen etenemisensä kautta. Temirkanov on esittänyt, että rytmikuvio merkitsisi ajan kulumista, symboloiden mahdollisesti kuolemanpelkoa (ibid.). Joka tapauksessa kuvio päättää neljännen sinfonian lyysisimmän osan melko omalaatuisella ja kekseliäällä tavalla. Kannattaa myös huomata, että tällainen rytmiiikan hyväksi käyttö palaa Šostakovitšin tyyliin vasta myöhemmin; viidennessä sinfoniassa rytmiset ratkaisut ovat yksinkertaisempia.

Tempon kohdalla neljännen ja viidennen sinfonian välillä näyttäisi olevan niinikään tiettyjä yhteneväisyyksiä. Ensinnäkin molempien sinfonioiden *scherzo* etenevät perinteiseen tapaan koko osan läpi samalla tempo-merkinnällä. Viidennessä sinfoniassa ensimmäinen osa ja finaali etenevät sen sijaan molemmat yhä kiihtyvällä nopeudella kohti kehittelyä, kunnes kertaukseen saavuttaessa tempo alkaa hidastua ja palaa kohti alkuperäistä tempomerkintää. Temposta syntyy selkeä kaari, joka kiihtyy kehittelyn läpi, kunnes saavuttaa kertauksen.

Neljännen sinfonian ensimmäisessä osassa Šostakovitš etenee periaatteessa vastaavalla tyyllillä, joskin tahtilajien nopea vaihtuminen osaltaan sotkee jatkuvuuden vaikutelman. Tässä neljännessä sinfoniassa Šostakovitš myös vetää

*fugato*-osuudessa vaikutelman nopeudesta äärimmilleen kuudestoistaosanuottien ja tempon *presto* kautta. Finaali sen sijaan ei edellisten tapaan noudata koherenttia linjaa siinä mielessä, että vaikka teos alkaa ja päättyykin hitaaseen tempoon, tempomerkinnät näiden välissä eivät luo selkeää kaarta, vaan noudattavat fantasiamaisten rakenteensa mukaisesti kunkin vaiheen luonnetta myös tempossa.

Tahtilajit pysyvät viidennessä sinfoniassa erityisen vakaina. Tahtilaji muuttuu osan sisällä ainoastaan tahdin kestävien lainojen myötä. Yleensä näitä tapahtuu teeman vaihtoihin saavuttaessa, näin esimerkiksi viidennen sinfonian kolmannessa osassa tahdissa 44, jossa palattaessa ensimmäiseltä sivuteemalta pääteemalle Šostakovitš on lainannut kaksi ylimääräistä iskua 6/4 tahtilajista. Kun tätä vakautta vertaa neljänteen sinfoniaan, on ero huomattava. Sekä neljännen sinfonian ensimmäisessä osassa että finaalissa molemmissa vaihdellaan tahtilajeja runsaasti. Erityisen epävakaa on tässä mielessä ensimmäinen osa, jonka pääteemaryhmän sisällä kolmijakoisuus ja tasajakoisuus vuorottelevat varsinkin teeman toisen elementin esittelyssä (tahdista 47 eteenpäin).

Šostakovitš näyttäisi pyrkivän viidennessä sinfoniassaan, samoin kuin melodiategijöillä, myös rytmikan kautta selkiyttämään linjaansa ja luomaan vakautta. Tempo ja rytmikka ovat molemmat viidennessä sinfoniassa luonteeltaan statisteja, jotka pitävät osia vakaina. Neljännessä sinfoniassa näitä elementtejä taas käytetään luovemmin ja vapaammin. Neljännessä tahtilajin vakauttaminen merkitsee useissa tapauksissa uuden vaiheen alkua. Näin tapahtuu esimerkiksi finaalissa, jossa epävakauden jälkeen saavutaan tahtiin 387, jossa alkava galoppi vakiinnuttaa myös tahtilajin. Tässäkin mielessä viides sinfonia näyttäisi edustavan neljättä paremmin virallisen kulttuuripolitiikan edellyttämää selkeyttä. Rytmikalla pyritään viidennessä sinfoniassa ennen kaikkea vakauden saavuttamiseen. Sen sijaan neljännessä sinfoniassa rytmiset elementit toimittavat läpi muutoksia ja ottavat huomattavan itsenäisenkin aseman. Useissa tapauksissa ne myös lisäävät moniselitteisyyttä ja hankaloittavat ymmärtämistä.

## 4.2. Harmonian osuudesta

Molemmat sinfoniat voidaan luokitella tonaalisiksi. Šostakovič itse on määritellyt molempien sinfonioiden sävellajit: neljäs sinfonia c-mollissa, viides sinfonia d-mollissa. On huomattava, että vaikka neljäs sinfonia harhaileekin välillä tonaalisesti hyvinkin kaukaisissa sävellajeissa, palataan osan lopussa aina perussävellajiin. Harhailu katkeaa aina viimeistään kertaukseen saavuttaessa. Sinänsä tämä ei ole omiaan tukemaan näkemystä neljännessä sinfoniasta erityisen avantgardistisena tai modernina. Viidennessä sinfoniassaan Šostakovič kuitenkin pysyttelee vielä tukevammin tonaalisella pohjalla, hyödyntäen toisinaan jopa lähes puhdasta toonika-dominantti-modulointia transitoineen. Harmonia näyttäisikin päällisin puolin lepäävän hyvin vakaasti klassisessa sinfoniaperinteessä, joskin 1900-luvun harmonialla vahvasti maustettuna.

LaRuen tyylialueissa oteessa harmonian alle kuuluu tonaalisuuden ja käytettyjen sointujen lisäksi useita muitakin tekijöitä, joita erityisesti tämän työn alustavassa tutkimuksessa on käyty lävitse. Erilaiset vertikaaliset asetelut kuten kontrapunkti kuuluvat myös LaRuen mukaisen analyysin harmonia-parametriin. Seuraavaksi tarkastellaankin missä määrin harmonia määrittää sinfonioiden luonnetta.

Kaikkiaan neljännessä sinfoniassa käytetyt melodiat ovat yllättävänkin tonaalisia. Aiemmin mainittu ensimmäisen osan pääteema A (tahdista 6 eteenpäin) etenee c-mollissa lähes koko osan. Ainoastaan tahdissa 713 esiintyy tonaalinen kehittäminen, jossa A on moduloitu fis-molliin, tonaalisesti jo erittäin etäiseen sävellajiin. Kaikinpuolin heikko A:n teemapari E ei saa kehittämiä senkään vertaa. Sen funktioksi jää laskea g-molliasteikkaa.

Tärkeämmässä ja itsenäisemmässä asemassa toimiva ensimmäisen osan sivuteema B, tahdista 263, on samaten selkeän tonaalisella pohjalla. Teemaa B Šostakovič jo moduloi enemmän. Perussävellajina teemalla on e-fryyginen, ja se siirtyy tahdissa 447 f-fryygiseen, ja myöhemmin as-fryygiseen (tahti 806). Kertauksessa



Šostakovitš kuitenkin huojuttaa teeman tonaalisuutta. Vaiheessa, jossa kuuliija siis odottaa pääteeman A saapumista kertauksen alussa, Šostakovitš tuokin sen tilalle sivuteeman B. Tässä vaiheessa sivuteeman tonaalisuus huojuu g-fryygisen ja c-mollin välillä, c-mollin lopulta osoittautuessa vahvemmaksi. Fis-sävel kulkee mukana horjuttaen vakautta. Samoin teki esittelyssä mukana ollut Cis-sävel.

Toisessa osassa Šostakovitš pitäytyy pitkälti d-molli sävellajissa. Molemmat teemat iskostetaan alusta lähtien d-molliin, sivuteema B kuitenkin d-fryygiseen. Vaikka teemoja kuljetetaan eri sävellajeissa, palataan aina ennen teeman vaihtumista takaisin d-molliin. Erityisesti teeman A polyfonisessa kehittäessä *fugato* vie teeman useisiin eri sävellajeihin. Tonaalinen kehittäjä jää siis lopulta kuitenkin hyvin rajalliseksi

Neljännän sinfonian finaali edetään ensimmäisen osan tapaan c-mollissa. Teemojen tonaalisuus määrittyy hyvin vahvasti. Ensimmäistä surumarssi-teemaa la bassot tosin säestävät tritonuksella C ja Fis, mistä huolimatta c-molli on ilmeinen sävellaji. Eri osiin sävellaji vaihtuu, mutta kertaukseen saavuttaessa palataan c-molliin äärimmäisen vahvasti. Koko finaalin kertauksen ajan soi pedaalina C, aina tahdistta 1000 lähtien koko teoksen loppuun saakka.

Neljännän sinfoniansa ensimmäisessä osassa Šostakovitš rakensi hurjan ja omalaatuisen *fugaton*. Tahdissa 574 alkava polyfoninen rakennelma on tempoltaan äärimmäinen, kuudestoistaosa nuotteja tempossa *presto*. Fuuga-teeman alku on rakennettu pääteemasta, sen ensimmäisistä nuoteista (Ks. esim. Ottaway 1982, 21):

**Nuottiesimerkki 20:**

Tahti 574. Sinfonia 4, 1.osa.

1. viulu

*arco*  
*ff*

Episodin funktioksi muodostuu ensimmäisen osan jännitteen nostaminen entisestään. *Fugato* vetää yksi kerrallaan lisää sektioita mukaan, kunnes fuuga-rakennelma purkautuu, jännitteen kantaessa edelleen eteenpäin. Tämä polyfoninen osuus vaikuttaa varsin eksperimentaaliselta jo sen äärimmäisen luonteen vuoksi, sillä fuuga-teemaa on kuultuna erittäin vaikeata seurata.

Teemojen ulkopuolella neljännen sinfonian harmoniat ovat usein hyvin moniselitteisiä ja päällekkäisiä. Esimerkkeinä useat ylimenokohdat, joissa ratkaisuna on usein yllättävä palaaminen alkuperäissävellajiin. Teemojen palatessa myös tonaalisuus palautuu ja harmonia asettuu yllättävänkin vakaana paikoilleen. Siirtymät sen sijaan ovat kautta linjan melko rosoisia. Virallisen kulttuuripolitiikan kannalta erityisesti nämä teemojen ulkopuoliset kohdat olisivat aiheuttaneet sekaannusta ja tehneet teoksesta sen katsannossa formalistisen. Siirtymät vaiheesta toiseen myös toteutettiin siinä määrin yllätyksellisesti, että ne olisivat saaneet osakseen kritiikkiä viralliselta kulttuuripolitiikalta.

Viides sinfonia taas edustaa harmoniansa puolesta huomattavasti paremmin virallisen kulttuuripolitiikan linjaa. Juri Kholopov (1998, 68) on kirjoittanut, että Šostakovitš hyödyntää beethovenilaisen tradition mukaista sonaatti-esittelyä useissa sinfonioissaan ja ensimmäistä kertaa juuri viidennen sinfonian ensimmäisessä osassa. Hänen mukaansa Šostakovitš käyttää perinteistä sonaatti-esittelyä päästäkseen hyödyntämään muodon tarkoin määrittämän tonaalisen harmonian antamia välineitä. Tällöin Šostakovitš siis määrittäisi pääteemassaan hyvin vahvan ja tukevan toonikan. Pääteeman jälkeen Kholopovin mukaan seuraisi kevennetty, mutta selkeä tonaliteetti, usein dominantille. Ensimmäinen siirtymä olisi tarkoin suunnattu, toinen taas vapaampi fantasia. Päätös esittelylle olisi rakennettu näin toisaalta vahvan tonaalisesti, mutta toisaalta tilaa jäisi myös kehittelylle. (Kholopov 1998, 68-69.)

Viidennessä sinfoniassa ensimmäisen osan harmonia etenee edellä kuvatun periaatteen mukaan. Välittömästi johdanto-teeman jälkeen seuraa selkeä d-fryyginen pääteema. Johdanto-teema myös siirtää esittelyn pääteemalta toiseen

vaiheeseen, siis dominantille, josta lopulta moduloidaan varsinaiseen sivuteemaryhmään ja es-molliin. Jo tämä siirtymä etäiseen tonaliteettiin vie Šostakovitšia pois klassisesta mallista, jota hän lainaa esittelynsä pohjana. Kompleksisuus jatkuu: sivuteemaryhmä alkaa es-mollissa, mutta päättyy lopulta napolilaiseen harmoniaan. Sivuteemaryhmän IIB-ryhmän kertaus lähtee g-fryygisellä ja päättyy lopulta heikkoon Es-duuriin. Toisessa siirtymävaiheessa käydään samaten hyvin etäisissä tonaliteeteissa: b-molli, fis-molli, e-duuri ja es-duuri. (ks. myös Kholopov 1998, 69.)

Kuten edellä on esitetty, Šostakovitš rakensi viidennen sinfonian ensimmäisen osan klassisia esikuvia mukaillen sonaattimuodon periaatteella. Ensimmäisessä osassa Šostakovitš venyttää tonaalisuutta kuitenkin äärimilleen ja tietystä mielessä kuluttaa loppuun ne mahdollisuudet, joita klassisella sonaattimuodolla olisi kehittäessään tarjota. Kehittelyn ideahan olisi sonaattimuodossa tuoda selkeästi uutta tonaalista materiaalia, joka reilusti ylittäisi esittelyssä tarjotut ideat. Nyt viidennen sinfonian ensimmäisen osan esittely on jo käyttänyt nämä mahdollisuudet loppuun.

Šostakovitš ratkaisee ongelman rikkomalla harmonian vertikaalisen ulottuvuuden: kehittäessään siirrytään polyharmoniaan (ks. myös Kholopov 1998, 70). Paikka paikoin tonaalisuus katoaa kuulumattomiin kun useat eri tonaaliset kerrokset yrittävät huutaa toisiaan kumoon. Lopulta nämä kerrokset ajetaan yhteen (tahti 243) ja fuusioidaan kertaukseen, jossa tonaalisuus jälleen palaa takaisin valtavassa *unisonossa*. Seuraavassa on esimerkkejä ensimmäisen osan kehittelystä, jossa esiintyy useita tonaliteetteja päällekkäin:

**Nuottiesimerkki 21:**

Tahti 208. Sinfonia 5, 1. osa.

Käyrätorvi

1. viulu

Basso

## Nuottiesimerkki 22:

Tahti 140. Sinfonia 5, 1.osa.

## Nuottiesimerkki 23:

Tahti 243. Sinfonia 5, 1.osa.

Erityisesti esimerkissä 21 tahdistä 208 on tyypillinen esimerkki tästä uudesta ratkaisusta kehittelyosassa: pääteema palaa suoraan augmentoituna, mutta sivuteemaryhmän pääsävellajissa, es-mollissa. Taustana oleva *ostinato* taas on d-mollissa. Esimerkki 22 toteuttaa samaa periaatetta. Kehittelyn päättyminen, eli saapuminen tahtiin 243 (esimerkki 23) tarjoaa kuulijalle helpottavan kokemuksen, vieläpä sonaattimuodon periaatteita noudattaen. Selkeä paluu alkuperäiseen teemaan ja tonaliteettiin monikerroksisen kehittelyn jälkeen tarjoaa turvallisen ulospääsyn ilman keinotekoista hakemista. Tämä onkin merkittävä ero neljänteen sinfoniaan, jossa kehittelyn ja kertauksen eroa ei huomattavasti korostettu.

Viidennessä sinfoniassa on selkeä pyrkimys pitäytyä osien esittelyssä ja kertauksessa samalla sävellajilla. Ensimmäisessä osassa tämä on d-molli, toisessa a-molli ja kolmannessa fis-molli. Viimeinen osa lähtee d-mollissa, mutta kääntyy lopulta D-duuriksi. Osien välinen suhdekin on selkeästi harkittu, muodostaen

selkeän suhteen d-molliin: dominatti- sekä mediantti-suhteet. Huomattavaa kuitenkin on osien sisäinen selkeys sävellajin suhteen: paluu alkuperäissävellajiin.

Viidennen sinfonian harmonisesta ratkaisusta on vielä huomattava, että vaikka Šostakovitš hyödyntääkin hyvin selkeästi melodioissa fryygistä moodia, hän ei kuitenkaan sovelle harmoniassa fryygisen moodin periaatetta kovinkaan pitkälle vietyinä. Kuten jo ensimmäisen osan pääteemalle saavuttaessa voidaan huomata, valitsee Šostakovitš klassisen V-I laskeutumisen – dominantilta toonikalle. Fryygisessä moodissahan viides aste olisi vähennetty sointu, moodille ominaisen, alennetun sekuntinsa vuoksi. Samoin fryygisen moodin osalta pääsoinnut olisivat I, II ja VII –asteen soinnut. (Persichetti 1961, 34.) Šostakovitš kuitenkin tietoisesti välttää käyttämästä soinnuissa fryygiselle tyypillistä alennettua sekuntia. Sen sijaan, esimerkiksi sivuteemaryhmän sävellajiksi Šostakovitš on valinnut juuri es-molli sävellajin, pääsävellajin ollessa d-molli.

Šostakovitš ratkaisee viidennen sinfonian, paikoittain varsin kompleksisetkin, harmoniset valinnat joka kerta omalla tavallaan kertaukseen. Näin hän saavuttaa varsin kuulijaystävällisen lopputuloksen. Kun viidettä sinfoniaa vertaa neljänteen tämän ratkaisun osalta, huomataan että viides toteuttaa paremmin virallisen kulttuuripolitiikan vaatimusta musiikin suuntaamisesta kansalle. Viidenteen sinfoniaan Šostakovitš on onnistunut liittämään elementtejä, jotka toisaalta tarjoavat valistuneelle kuulijalle purtavaa, mutta jotka eivät kuitenkaan tee sinfoniasta harmoniansa puolesta erityisen vaikeaselkoista tavallisellekaan kuulijalle. Neljännessä sinfoniasta harmoninen moniulotteisuus taas puuttuu: sinfonia on ennen kaikkea vaikeaselkoinen, ilman helppotajuista ja perinteistä ulottuvuutta, joka viidennessä on läsnä.

### 4.3. Soinnin osatekijät

Soinnista erityisesti orkestroinnista löytyy sinfonioiden välillä vertailua mahdollistavia tekijöitä. Sinfonioissa käytetyssä orkesterissa on selkeää ekonomisuutta viidenteen siirryttäessä. Šostakovitš on siirtynyt nelinkertaisten puupuhallinten ja kahdeksan käyrätorven sijasta tyypillisempään kokoonpanoon. Viidennessä orkestroinnin erikoisuutena ovat kaksi harppua, celesta ja piano.

Ilmeisen paljon järkevämmiin toteutetun orkesterin koon lisäksi orkestroinnista on löydettävissä sekä yhdistäviä että erottavia tekijöitä. Teemat on orkestroitu neljännessä huomattavasti erikoisemmalla ja yllätyksellisemmällä tavalla kuin viidennessä. Viidennessä on turvauduttu pitkälti perinteisiin ratkaisuihin, jousien ja puupuhalltimien yhdistelmiin. Neljännessä sinfoniassa Šostakovitš käytti soitinuksissa kokeilevia ratkaisuja, hyödyntäen soitinnusta myös koherenssia luovana tekijänä. Ensimmäisessä osassa trumpetti ja pasuuna esittelevät pääteeman, fagotin hoitaessa sivuteeman esittelyn. Kertaukseen saavuttaessa kuulija odottaa alkuperäistä pääteemaa, koska johdanto vastaa teoksen alussa kuultua. Pääteeman sijasta kertauksen avaa kuitenkin sivuteema, jonka soittavat pasuuna ja trumpetti. Pääteeman kertaus lopulta koittaa lopulta fagotin soittamana *codassa* tahdissa 1000. Šostakovitš kääntää näin orkestroinnin avulla esittelyn ja kertauksen roolit taitavasti pääläelleen.

Neljännen sinfoniassa ensimmäisessä osassa Šostakovitš käyttää muutenkin omalaatuisesti eri soittimia. Esittelyjakso päättyy ja pääteema palaa tihennettynä tahdissa 477 (esimerkki 8). Pikkolon ja pikkoloklarinetin soittamana pääteema kuulostaa ennen kaikkea vähäpätöiseltä ja iskukykynsä menettäneeltä. Juuri soitinvalinnat antavatkin pääteemalle uudenlaisia merkityksiä kehittyessä. Näin myös tahdissa 713, kun 8 käyrätorvea soittaa pääteemaa kuulostaa se jälleen aivan uudenlaiselta. Trumpetin ja pasuunan mukaan liittyminen saa teeman kuulostamaan ennen kaikkea fanfaarilta, jota anapesti rytmi taustalla korostaa. Tässä on mielenkiintoinen yhtymäkohta viidenteen sinfoniaan, jonka finaalisissa

Šostakovitš on käyttänyt samaa tyyliä. Ennen esittelyn päättymistä vasket soittavat kaanonissa pääteeman, samaan tapaan kuin neljännessä:

**Nuottiesimerkki 24:**

Tahti 713. Sinfonia 4, 1.osa.

Käyrätorvet

Tahti 330. Sinfonia 5, 4.osa.

Trumpetti

Neljännen sinfonian kolmannessa osassa orkestroinnissa melodiat on annettu pitkälti puupuhaltimille. Hautajaismarssin teemat Ia ja Ib kiertävät fagotilla (tahti 3), oboella (tahti 15), huilulla (tahti 23) ja englannin-torvella (tahti 75). Teemojen kertauksen tahdista 1010 avaa koko puupuhallinsektio soittaen pääteemaa. Viimeisessä osassa Šostakovitš kirjoitti myös tanssilliset välitteet puupuhaltimille – kuitenkin hyvin erikoisille yhdistelmille. Pikkolon ja bassoklarinetin yhdistelmä avaa galopin tahdissa 387. Tahdista 511 taas alkaa uudenlainen fagotti soittama galoppi. Osan toinen, tahdissa 933 kerrattu teema Iib taas on annettu huilulle.

Neljännessä sinfoniassa jousia on käytetty huomattavassa asemassa lähinnä ensimmäisen ja toisen osan *fugatoissa*. Neljännen ja viidennen sinfonian orkestrointia verratessa voidaan huomata, että viidennessä sinfoniassa Šostakovitš on siirtänyt huomattavan paljon vastuuta jousisektiolle. Teemojen esittely- ja kertausvastuuta on siirretty pois puhaltimilta. Kun neljännessä näyttäisi vellovan kokeiluperiaate useiden erilaisten yhdistelmien välillä, on viidennessä palattu huomattavasti turvallisempaan ratkaisuun soitinnusten suhteen.

Viidennen sinfonian finaalin orkestroinnissa on huomionarvoista, että kaikki teemojen esittelyt on varattu vaskille. Pääteeman esittely on trumpetilla ja pasuunalla, sivuteema trumpetilla. Vaskien käyttö korostaa entisestään finaalin

triumfinomaista luonnetta. Erityisesti finaalin kertauksessa, kun siirrytään mollista duuriin, vasket korostavat riemuitsemisen tunnetta.

Viidennen sinfonian kolmatta osaa tarkasteltaessa voidaan huomata, että pääteema on jousien hallinnassa lähes täydellisesti. Vaskien puuttuminen täysin kolmannesta osasta synnyttäkkin suhteessa finaalin vahvan sävyeron. Tälle finaalin alun voima pitkälti nojaakin ja tähän Šostakovitšin on varmasti pyrkinytkin. Voimakas muutos havahduttaa kuulijan ja samalla finaalin triumfinomainen ja konfliktit ratkaiseva luonne korostuvat. Sinfonia päättyy näin optimistisesti.

Neljännessä sinfoniassaan Šostakovitš on hakenut koherenssia ja hahmoa luovia tekijöitä orkestroinnin kautta. Erityisesti tämä näkyy ensimmäisessä osassa, mutta myös finaalissa. Neljättä sinfoniaa leimaa myös selkeä kokeilullisuus soitinvalintojen suhteen. Viidennessä sinfoniassaan Šostakovitš ei enää aseta teemojaan tuuban tai pikkolon kaltaisille äärirekkisterin soittimille, vaan turvautuu ennen kaikkea jousisektioon. Neljännessä sinfoniassa virallisen kulttuuripolitiikan vaatimusta musiikin selkeydestä häiritsevät erikoiset soitinvalinnat. Virallisen kulttuuripolitiikan estetiikka, joka tuomitsi "Lady Macbethin" musiikin rumana, olisi luultavasti pitänyt neljännen sinfonian orkestrointia monin paikoin sopimattomana. Tämä osaltaan selittänee Šostakovitš perinteisiä valintoja viidettä sinfoniaa orkestroidessaan, sillä erot sinfonioiden soinnin välillä ovat selkeät.

Viidennessä sinfoniassa orkestrointia ja sointia on selkiytetty erityisesti esittelyihin ja kertauksiin. Teemojen esittelyissä turvaudutaan ratkaisuihin, jotka mahdollistavat teemojen vaivattoman kuulemisen ja rekisteröinnin. Neljännessä sinfoniassa teemojen variaatiot jätetään useimmiten alitajunnan huomion varaan ja aktiivisesti teemoja on usein erittäin vaikea paikantaa. Sosialistisen realismin perusajatus taiteen selkeydestä ja lähestyttävyydestä ei neljännessä toteudu samalla tavoin kuin viidennessä, jossa näihin on kiinnitetty erityistä huomiota.




#### 4.4. Koherenssia luovat tekijät

Neljännän sinfonian osien välillä on muutamia koherenssia luovia tekijöitä, jotka sitovat osia toisiinsa ja osoittavat Šostakovitšin pyrkineen sitomaan osia toisiinsa, joskin vähemmän perinteisin keinoin. Koherenssi osaltaan tukee Pravdan esittämiä näkökohtia selkeydestä ja ymmärrettävyydestä musiikissa. Eräs näistä tekijöistä on kvinttikuvio, joka esiintyy sekä ensimmäisen osan että finaalin lopussa. Ensimmäisen osan *codassa* englannin-torvi jää yksinäisenä nakuttamaan kvarttiaihettaan osan loppuun saakka. Finaalissa taas patarummut alkavat kertauksessa, tahdissa 1000, lyödä samaista aihetta kaanonissa jatkaen tätä aina *codan* alkuun saakka. Tähän liittyy vielä toisen osan lopussa esiintynyt rytmisen aihe, jossa on selvää samankaltaisuutta finaalin kuvion kanssa. Finaali yhdistääkin kahden edeltävän osan kuviot:

**Nuottiesimerkki 25:**

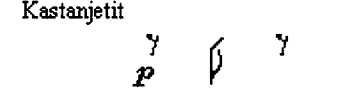
Tahti 1023. Sinfonia 4, 1.osa.

Engl. torvi

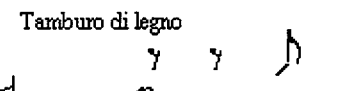


Tahti 382. Sinfonia 4, 2.osa.


Kastanjetit




Tamburo di legno



Tamburo



Tahti 1010. Sinfonia 4, 3.osa.



*ff*  
Padat

*ff*

Toisen osan rytmikuvion tapaan, finaalissa patojen soittamaan kuvioon kuuluu kuusi iskua kolmijakoisessa tahtilajissa. Ensimmäisestä osasta finaalin taas on omaksuttu englannintorven soittama intervalli, kvintti.

Yhdistävänä tekijänä neljännen sinfonian osien välillä voidaan havaita myös eräs melodinen aihe. Tämä aihe muistuttaa Šostakovitšin myöhemmin kuuluisaksi nousevaa D-Es-C-H –aihetta. Tässä neljännessä sinfoniassa aihe kuitenkin esiintyy eri muodoissa ja eri yhteyksissä, mutta perustaltaan kuitenkin samanlaisena, alaspäin suuntautuvana kuviona, jota kerrataan useaan otteeseen:

Nuottiesimerkki 26:

The image displays five musical staves from Shostakovich's Symphony No. 4, illustrating a descending melodic motif. The staves are as follows:

- Engl. torvi** (English Horn): Tahti 960. Sinfonia 4, 1.osa. The motif is marked *dim.*
- Huulu** (Flute): Tahti 50. Sinfonia 4, 3.osa. The motif is marked *ff*.
- Oboe**: Tahti 437. Sinfonia 4, 1.osa. The motif is marked with accents (>).
- 1. viulu** (Violin I): Tahti 176. Sinfonia 4, 2.osa. The motif is marked with accents (>) and *ff*.
- Alltoviulu** (Viola) and **Sello** (Cello): Tahti 956. Sinfonia 4, 3.osa. The motif is marked *pp* for the viola and *p dim.* for the cello.

Nämä Šostakovitšin pyrkimykset luoda neljänteen sinfoniaan koherenssia, osoittavat että, hän kyllä pyrki neljännessä sinfoniassa luomaan johdonmukaisen kokonaisuuden. Osien välinen yhteys ja sisäinen koherenssi vain syntyvät epätavallisin keinoin. Viidennessä sinfoniassa koherenssi on rakennettu ennen kaikkea esittelyn ja kertauksen varaan, sekä temaattisilla yhteyksillä. Neljännen sinfonian kokeilevat ratkaisut näyttäisivät sopivan viidettä heikommin virallisen kulttuuripolitiikan edellyttämään ymmärrettävyyteen. Šostakovitšin uuden tyyppiset ratkaisut ja kokeilevuus näyttäisivätkin siirtyneet myöhemmäksi. Viidennen sinfonian ratkaisut ovat ennen kaikkea perinteisiä.

Viidennestä sinfoniasta on vielä mainitsematta eräs hyvin tärkeä koherenssia luova tekijä, jota neljännessä ei ole käytetty. Tekijä liittyy Šostakovitšin käyttämään sävellystekniikkaan. Norman Kay (1974, 33) toteaa, että eräs tärkeimmistä yksittäisistä tekijöistä Šostakovitšin kehityksessä säveltäjänä

tultaessa viidenteen sinfoniaan on hänen uusi kykynsä sitoa sinfonian osien eri kokonaisuudet toisiinsa eräänlaisella ”overlapping” –tekniikalla.

Viidennen sinfonian ensimmäisessä osassa Šostakovitš ottaa toisen teemaryhmän esittelystä palan teemaa IIB, tehden siitä taustan kehittelylle:

Nuottiesimerkki 27:

Tahti 119. Sinfonia 5, 1.osa.

Sello

pp

Basso & Sello  
pizz.

f

Transitiossa esiintyvä alaspäinen sointukuvio teemasta IIB siirtyykin tällä tavoin pehmeästi kehittelyn alkuun pianolle, joka jää takomaan aihetta, kun pääteema IA palaa käyrätorvien soittamana. Siirtymä on hyvin pehmeä, mutta kuultavissa.

Tätä tekniikkaa voi kuulla pitkin ensimmäistä osaa, aina lähtien johdanto-teeman kuviosta, joka toistuu läpi ensimmäisen osan. Tuloksena syntyvä rakenne tekee viidennen sinfonian pitkästä esittelystä koherentin ja perusteltavissa olevan kokonaisuuden. Kyseistä tyyliä ei Šostakovitšin aikaisemmista sinfonioista ole löydettävissä (Kay 1974, 34). Kun verrataan tätä tyyliä Šostakovitšin neljännessä sinfoniassaan käyttämiin siirtymiin, voidaan huomata selkeä muutos. Neljännessä Šostakovitš turvautuu kenraalipaussiin useammin kuin kerran, luodakseen edellytykset siirtymälle osan vaiheesta toiseen, kuten seuraavasta esimerkistä voidaan havaita.

## Nuottiesimerkki 28:

Tahti 258. Sinfonia 4, 1. osa.

Wds. & Archi

Käyrätorvet

Huulut

Fagotti

Sello

Basso

Teema B

*ffff*

*fff*

*fff*

*p*

*p*

*p*

Kenraalipaussin käyttö siirtymässä erottaa kyllä selkeästi osan eri vaiheet toisistaan, mutta samalla se särkee koherenssia. Neljännen sinfonian osat toista lukuun ottamatta ovat huomattavasti pirstaleisempia kuin viidennessä sinfoniassa. Viidettä sinfoniaa on perehtymättömän kuulijan helpompi seurata. Neljännessä sinfoniassa koherenssi jää osan tasolla melko irralliseksi. Viidennessä sinfoniassa rakenne on sävellystekniikan ansiosta huomattavasti selkeämpi. Myös koko teoksen kattava koherenssi on helpommin ymmärrettävissä keskenään sukua olevien teemojen ansiosta.

Neljännessä tämä koko teoksen kattava yhtenevyys muodostuu enemmänkin teoksen yleisestä syklisestä rakenteesta. Dramaattiset ensimmäinen ja viimeinen osa välissään kepeä *scherzo* toimivat massiivisena kokonaisuutena, josta lopulta muodostuu tämä c-molli sinfonia. Laajuudessaan sinfonia jää jossain määrin hahmottomaksi, mutta osaltaan hahmottomuus voi olla myös tarkoituksellista. Kuulijan kannalta teos on hyvin kompleksinen ja hankala seurattava viidenteen

verrattuna, jossa jokainen osa toimii itsenäisesti, mutta samalla kokonaisuuden osana.

Roseberry (1982, 94) on todennut neljännen ja viidennen sinfonian yhteydestä, että jo neljäs sinfonia – ei siis vasta viides – vakiinnutti Šostakovitšin sinfonioiden perusluonteen. Hegeliläisestä dialektiikasta tuttu rakenne – teesi, antiteesi, synteesi<sup>18</sup> – näkyy Roseberryn mukaan Šostakovitšin molempien sinfonioiden kantavassa ajatuksessa. Molemmat sinfoniat ovat sopivan herooiselle teemalle rakennettuja suuren mittakaavan teoksia, joissa on pyrkimyksenä tuoda keskenään ristiriitaisia rakennelmia, jotka lopulta muodostavat keskinäisen kompromissin. (Roseberry 1982, 94.) Erityisen selkeänä tämä näkyy viidennen sinfonian finaalissa, jossa kaksi teemaa selkeästi kilpailee keskenään, kunnes finaalin kertaus ratkaisee näiden välisen konfliktin. Huomattavin ero sinfonioiden välillä on kuitenkin siinä, että Šostakovitš selkiytti tätä rakennelmaa viidennen sinfoniaan. Teemojen asema ylipäätään korostuu muiden elementtien kustannuksella, tehden sinfoniasta neljättä helpommin lähestyttävän.

---

<sup>18</sup> Hegelin ajatuksia yksinkertaistaen voidaan sanoa, että esille tuotua ajatusta seuraa aina vastakkainen ajatus, jolloin näiden ajatusten välille syntyy jännite. Näiden ajatusten tai näkemysten välisen jännitteen purkaa lopulta kolmas ajatus, joka kokoaa vastakkaisten näkemysten parhaat puolet. Tästä kehittelystä Hegel loi ajatuksen teesistä, antiteesistä ja näiden välisestä synteesistä. Samaa ajatusta sovelsi musiikissaan mm. Gustav Mahler, tuomalla esimerkiksi kaksi keskenään vastakkaista teemaa ja luomalla näistä lopulta synteessin.

## 5. PALUU PERINTEISEEN SINFONIARAKENTEeseen

### 5.1. Neljännen sinfonian kompleksinen rakenne

Neljännen sinfonian muotoa on luonnehdittu monin eri tavoin. Yksimielisiä ollaan kuitenkin siitä, että teoksen rakenne on ”huumaavan kompleksinen” (Kay 1974, 23). On myös todettu, että neljäs sinfonia kuvastaa ehkä parhaiten Šostakovitšin eri tyylikomponenttien synteesiä (Tawaststjerna 1976, 141). Temaattista työskentelyä on nähtävissä myös neljännessä sinfoniassa vaikka se viidennessä onkin selkeämmin läsnä. Šostakovitš kuitenkin jollain tasolla pyrki peittämään temaattisen työskentelynsä, tavallaan häivyttämään sen aistittavasta muodosta.

Šostakovitšin on myös sanottu rakentaneen (esim. Kholopov 1998, 72) neljännen sinfoniansa täysin oman mielensä mukaisesti, seuraamatta tietoisesti mitään tunnettuja esimerkkejä. Esikuvia on havaittavissa kuitenkin myös neljännessä sinfoniassa, joten Šostakovitš lienee seurannut näitä tiedostamattaan. Šostakovitš näyttää selkeästi rakentaneen myös neljännen sinfoniansa osat esittely ja kertaus-periaatteen mukaisesti. Sinfonian toinen osa myös noudattaa klassisen *scherzon* kaavaa, joten aivan tuulesta ei Šostakovitš ole neljännen sinfoniansa muotoa temmannut. Sinfonioiden rakenteesta joka tapauksessa paljastuu hyvin merkittäviä tyyllillisiä eroavuuksia, jotka korostavat Šostakovitšin tyyli muutosta.

Rakenteeltaan neljännen sinfonian selkein on toinen osa, *scherzo*, joka on selkeästi ABABA’-muotoinen. Tämä *scherzo* mukailee siis lyhyen viisiosaisen *rondon* periaatetta; sama, jota Beethovenkin käytti (Dearling 1982, 57). A ja B-osien vaihtelu pitää *scherzon* tukevasti pystyssä rakenteen osalta. Pääteema A-osassa on rytmisen kokonaisuus, jonka mahdollisuuksia erityisesti keskimäinen

A-osa hyödyntää tehokkaasti. B, eli *trio*-osa taas luo melodisen teemansa kautta vastapainon rytmikkäämmälle pääteemalle. A- ja B-osien vaihtumista myös pohjustetaan huomattavasti tehokkaammin kuin mitä neljännen sinfonian muissa osissa, ja näin ylimenot sujuvatkin huomattavasti näitä juohevemmin. Erityisesti voimakas kasvatus huippukohtaan tahdissa 318, josta viimeinen B-vaihe alkaa, on Šostakovitšilta sujunut tavalla, joka on viidennelle sinfonialle tyypillinen.

Neljännen sinfonian ensimmäisessä osassa tapailee sonaattimuodon periaatetta, mutta jo esittelyn pitkä kesto hämärtää muodon havaittavuutta. Pääteeman esittelyyn muodostuu ABA-rakenne, jossa pääteema A on molemmilla kerroilla c-mollissa. B-osa taas on dominanttisävellajissa, eli g-mollissa. Ensimmäisen osan pääteemaryhmää edeltää vielä myös johdanto: kolme terävää sointua, joiden jälkeen ksylofonin sävyttämä kuvio pohjustaa tien teemalle A. Tämän johdantokuvion merkitys nousee esiin kertauksessa, jossa kuvion toistaminen ilmoittaa kuulijalle kertauksen alkamisesta, mutta samalla hämää kuulijaa saaden tämän odottamaan pääteemaa – teemojen järjestys on kuitenkin käännetty kertauksessa päinvastaiseen järjestykseen ja näin ollen johdantoa seuraakin sivuteema B, kuitenkin varioituna. Tämä hakkaava rytmi, joka pääteemaa A seuraa, toistuu myös kertauksessa sivuteema B:n taustalla.

Ensimmäisen osan esittelyssä sivutaan lisäksi erilaisia aiheita, jotka eivät suoraan liity pääteemaan tai edes sivuteemaan. Tämä onkin hyvin tyypillistä neljännelle sinfonialle. Ideoiden rikkaus hämärtää muotoja, jotka muuten olisivat ilmeisempiä ja helpommin havaittavissa. Neljännen sinfonian ensimmäisen ja kolmas osa ovat laajuudeltaan niin massiivisia, että ne häivyttävät alleen pienet rakenteet ja hankaloittavat teoksen johdonmukaista seuraamista.

Neljännen sinfonian ensimmäisen osan esittelyn kaksiosaisuus on hyvä esimerkki rakenteen kompleksisuudesta. Kun pääteeman esittely on 260 tahdin jälkeen viety päätökseen, seuraa sivuteema B (esimerkki 7). Tätä sivuteemaa edeltää väkevä, koko orkesterin *fortissimo*, joka katkeaa kenraalipaussiin. Ennen kuin sivuteeman esittely saadaan päätökseen, on aikaa ehtinyt kulua jo runsaasti. Ensimmäisen

osan kehittelyn alkaessa tahdista 477 vaaditaan kuulijalta paljon, että hän kykenee yhä erottamaan molemmat teemat muusta käytetystä materiaalista. Vaarana onkin, että kokonaisuus jää kuulijalle sekavaksi.

Pääteema joka tapauksessa palaa tahdissa 477 ja tapailee fuugallisia aineksia puupuhaltimien soittamana, mutta puhallinfuugan sijasta seuraakin pääteemasta johdettu hektinen *fugato* jousille tahdista 574 (esimerkki 20) eteenpäin. Jännitettä puretaan jonkin verran, kun vasket lopulta ottavat kiinni pääteemasta tahdissa 713, nyt siis fanfaarina. Jouset yrittävät vielä kehittää pääteemaa valssiksi, kuitenkin epäonnistuen valssin hajotessa alta. Sivuteema yrittää vielä muutaman kerran pitää kehittelyä yllä, mutta kertaus seuraa väijäämättä. Tahdissa 900 kertautuvat jo alun kolme sointua sekä ksylofonin sävyttämä laskeutuva melodia. Pääteeman kertaus tahdista 1000 alkavassa *codassa* päättää neljännen sinfonian ensimmäisen osan.

Vaikka ensimmäisessä osassa Šostakovitšilla onkin selkeä pyrkimys hahmoon, on ensimmäisen osan luonnehtiminen fantasiaksi (ks. esim. Dearling 1982, 57) myös ymmärrettävissä. Kannattaa kuitenkin huomioida esittelyn ja kertauksen merkitysten selkeä korostaminen – osa ei missään mielessä ole hahmoton. Ottaway epäileekin (1982, 21), että puhdasta sonaattimuotoa tietoisesti vältetään, mutta että sonaattimuodon periaate on siitä huolimatta läsnä.

Esittelyjakson päättävä tuubien soittama teema B myös hämärtää muodon havaitsemista, koska teema soitetaan niin matalalta rekisteriltä, että kuulijan on vaikea tunnistaa teemaa. Tällöin myös esittelyn päättymisen rekisteröinti on vaikeaa. Sama pätee *fugatoon*; vaikka *fuuga*-teema onkin johdettu pääteemasta, on tämän havainnointi lähes mahdotonta johtuen *fugaton* kiihkeästä temposta. Hypoteesia tahallisesta hämärtämisestä tukee myös kertaus, jossa pääteeman tilalla siis esitettiin sivuteema B uudessa muodossaan. Kokonaisuudessaan muoto on selkeästi olemassa, osittain jopa perinteisenä, sonaattimuodon periaatetta mukailevana, mutta muotoa on kuitenkin pyritty häivyttämään näkyvistä.



Toinen osa on rakenteeltaan siis yllättävänkin perinteinen. Se pitää kiinni melko uskollisesti perinteisestä beethovenilaisen *scherzon* muodosta ABABA' (MacDonald 1991, 113). Samoin sen funktio suurten, pitkien ja rakenteeltaan raskaiden osien välissä taitavasti artikuloituna osana puolustaa näin paikkaansa klassisten *scherzujen* traditiossa (LaRue 216-217). *Scherzon* A-osa muodostuu jousiteeman ympärille, B-osa taas on *trio*-osa. A-osan paluu tahdissa 187 tapahtuu sikäli mielenkiintoisella tavalla, että osio hakee selvästi *fuuga*-muotoa. Toisin kuin ensimmäisessä osassa nyt kontrapunktinen käsittely on selkeämmin havaittavissa perustuen vieläpä suoraan alkuperäiselle teemalle.

Tämä polyfoninen satsi on ensimmäisen osan tavoin kirjoitettu neljälle jousiäänelle. Tässä fuugassa *dux* ja *comes* -vaihtelu tulee selvästi esiin, *comes* seuraten dominantilla. Kun kaikki jouset on käyty kerran läpi, siirtyy fuugamelodia ensin b-molliin, tästä vielä cis-molliin palaten lopulta d-molliin. Fuugallista osuutta seuraa *stretto* puhaltimille tahdissa 285, siirtäen osan jälleen B-vaiheeseen. Viimeisen B-osan teeman ”rampauduttua” seuraa *coda*, jossa A-teemasta kuullaan viimeinen, tihennetty versio ykkösviulun soittamana ja tällä kertaa vaikeasti havaittavana, koska lyömäsoitinkuvio vie huomion.

Ottaway katsoo, että toinen osa ei sisällä muodon osalta heikkouksia ensimmäisen osan ja finaalin tapaan, vaan osoittaa vahvaa sinfonista otetta. Hyvin suunniteltu ja toteutettu suunnitelma, joka pysyy tasapainossa koko osan läpi. (Ottaway 1982, 22-23.) Lisäisin tähän vielä, että muotonsa puolesta toinen osa on hyvin lähellä viidennen sinfonian klassista tyyliä muistuttavaa käsittelytapaa. Esimerkiksi Martinov (1969, 64) vertaa viidennen sinfonian *scherzoa* Schubertin käyttämään tyyliin. Tästä tyylistä taas on viitteitä myös neljännen sinfonian toisessa osassa. Toisen osan rooli koko neljännen sinfonian rakenteessa onkin toimia suurempien osien välissä tasapainottavana tekijänä, joskin se lopulta jää näiden jalkoihin.

Roseberry korostaa neljännen sinfonian finaalin roolia koko sinfonian luonteen nimittäjänä. Finaalin lopussa Šostakovitš käyttää nerokkaasti alussa fagotilla esittelemäänsä hautajaisteemaa, muuttaen sen koko orkesterin hurjaksi rovioksi,

jossa teema poltetaan loppuun massiivisella tavalla. (Roseberry 1982, 93) Tämä finaalin esittelyn ja kertauksen kaari toimiikin koko osan yhdistävänä tekijänä. Muuten neljännen sinfonian finaalia olisi muotonsa puolesta hyvin vaikeaa eritellä. Yleensä se tästä syystä määritellään fantasiaksi. Osan ensimmäiset sata tahtia finaali hyödyntää surumarssiteemoja Ia ja Ib. Näitä seuraa erikoinen *allegro*-valssi, jossa Šostakovitš pelaa vaihtamalla iskujen paikkaa; välillä iskut osuvat tahdin ensimmäiselle ja toiselle, välillä toiselle ja kolmannelle iskulle. Osuudessa on pitkä välike, jossa iskut etenevät päällekkäin kahden soitinryhmän yhtäaikaisessa kaanonissa, joka lopulta puretaan takaisin alkuperäiseen aiheeseen. Kantava ajatus onkin nyt jännite-purku –vaihtelussa.

Valssiosuutta seuraavat tanssilliset osuudet muistuttavat monessa suhteessa Šostakovitšin aikaisempia baletteja. Dearling (1982, 58) ainakin uskoo löytäneensä osia ”Kulta-ajasta”, ”Pultista”, ”Hamletista”, sekä oopperasta ”Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth”. Kuulijaa viedään tunnelmasta toiseen; harmitonta, viehättävää ja miellyttävää musiikkia, joiden luoma vaikutelma kuitenkin ovelalla tavalla särjetään lopussa. *Allegro*-teema IIB palaa ensin tahdissa 933 enteillen alkavaa päätöstä. Tahdissa 1001 alkaa lopullinen kertaus patarumpujen pohjustaessa kuviollaan massiivisen fanfaarin joka johdattaa finaalin hautajaismarssin teemojen kertaamiseen koko orkesterin voimalla. Lopulta päädytään pitkään ja synkkään *codaan*, jossa finaali jää kumisemaan C-sävellelle, matkien kenties sydämenlyönnejä, lopulta kuollen kokonaan pois. Teemat siis todella poltetaan finaalissa loppuun, Roseberryn kuvauksen mukaisesti.

Ottaway (1982, 23) toteaa finaalin muodosta, ettei se olisi mitenkään voinut kestää koko temaattisen materiaalin tuomista finaalin kertaukseen. Niinpä Šostakovitš ei toiminutkaan näin, vaan toi ainoastaan surumarssin päätökseen. Teemojen Ia ja Ib kertauksen lisäksi finaalille antaa muotoa satsillisen tiheyden vaihtelu, joka myös hahmottaa muutoksia osan rakenteessa. Balettimaisten osuuden alussa, vapaaseen fantasiaan siirryttäessä orkestrointi laskee minimiin, sisältäen vain paikoin useampia soitinryhmiä yhtä aikaa. Tätä kautta vahvasti

orkestroidut esittely ja kertaus näyttäisivät saavan itselleen huomattavasti keveämmän välivaiheen.

Allegrovalssin päätös viimeistään päättää esittelyn, sillä se erottuu volyymin massiivisena kasvuna ja orkestroinnin laajenemisena, jotka lopulta putoavat nopeasti tahdista 387 eteenpäin vapaan fantasian alettua. Myös kertaukseen saapuminen tahdista 1010 nostaa orkestroinnin ja volyymin suorastaan mielettömiin mittoihin. Kun tahdissa 1089 pääteema IB lopulta kerrataan, soittaa orkesteri sitä koko mittavassa laajuudessaan. Vastakohtat finaalissa ovatkin melkoisia. Finaalin hahmo syntyy koko osan tasolla myös volyymin ja orkestroinnin vastakohtien kautta.

Virallisen kulttuuripolitiikan näkökulmasta finaali on kestävä – *coda* tekee kuulijaan täydellisen tyhjentävän vaikutuksen, jättää tämän tyhjin käsin. Ylevyys, optimismi ja sankarillinen päätös, joita sosialistinen realismi vaati, jäävät puuttumaan. Päätöksessä toki on jotain sankarillista, mutta teoksen päättyminen ilmeiseen kuoleman kuvaukseen ja yleinen temaattinen sekavuus aiheuttavat sen, että neljäs sinfonia olisi ollut hyvin altis kohde sosialistisen realismin kritiikille.

## 5.2. Klassinen muotoratkaisu viidennessä sinfoniassa

Šostakovitšin sinfonioiden muotoa tutkinut Juri Kholopov on päätenyt esittämään viidennen sinfonian ensimmäistä osaa sonaattimuotoiseksi ja finaalia laajaksi rondonmuodoksi. Kholopovin mukaan Šostakovitš kyllä käytti viidennestä sinfoniasta eteenpäin erityisesti Beethovenin sinfonioiden 4-osaista perusmuotoa<sup>19</sup>, mutta joka kerta eri tavoin, eikä koskaan soveltamatta käytettyä muotoa. Joka sinfoniassaan Šostakovitš näyttää keksivän muotorakenteen uudella tavalla. (Kholopov 1998, 72.) Laaja yksimielisyys näyttääkin vallitsevan siitä, että

---

<sup>19</sup> Ensimmäinen osa on *sonaattimuotoinen*, toinen osa *largo*, kolmas osa *scherzo* ja neljäs jälleen nopea osa – malli, jota Beethoven käytti mm. kolmannessa, ”Eroica” sinfoniassaan op. 55.

Šostakovitš rakensi viidennen sinfoniansa muotoperiaatteen klassisten esikuvien mukaan.

Mielenkiintoinen rinnastus klassisiin muotoihin on löydettävissä Pravdan (17.2.1936, 5) sivuilta:

Schubertin ja Beethovenin musiikissa on aitoa yhteiskunnallisuutta, joka kelpaa myös neuvostomusiikille esimerkkinä sosialistisen realismin tiestä.

Virallinen kulttuuripolitiikka antoi ymmärtää, että modernien esimerkkien sijasta klassikot toimivat hyvinä esikuvina musiikille ja säveltäjille. Tässä mielessä Šostakovitš näyttää huomioineen virallisen kulttuuripolitiikan näkemyksen ja rakentaneen viidennen sinfoniansa klassisia muotoperiaatetta hyväksikäyttäen.

Viidennen sinfonian toinen osa, *scherzo*, näyttää hyödyntävän mielenkiintoisella tavalla klassisen muotoperiaatteen laulumuotoja. Jos ensimmäisessä osassa Šostakovitš käytti teemojen sijasta teemaryhmiä, käyttää hän tässä toisessa osassa kahden teeman kokonaisuuksia samaan tapaan kuin yhtenäistä teemaa. Tuloksena saatu osan rakenne on seuraavanlainen:

Kuvio 1:

A		B		A		Coda
1-44	45-86	87-157		158-200	201-243	243-250
Pääteemaryhmä	Sivuteemar. 1	Sivuteemar. 2		Pääteemar.	Sivuteemar. 1	Coda
Ia Ib Ia	Ic Id Ic Id	IIa IIa (Id') IIa		Ia Ib Ia	Ic Id Ic Id	IIa'
a-molli	c-molli/F-duuri	C-duuri (H-duuri)		a-molli	c#m/GbD - cm/Fd	a-molli

Vaikka tahtilaji ja tempo pysyvät koko osan vakiona, kykenee Šostakovitš erikoisella muotorakenteellaan tekemään osasta mielenkiintoisen ja kantavan. Esimerkistä voi nähdä myös harmonian muutokset teemojen mukaisesti. Ylärakenteena on selkeä ABA, lisättyä *codalla*. B-osa on selkeä *trio*, A-osa taas pääteemaryhmän ja ensimmäisen sivuteemaryhmän kokonaisuus. Ylärakenteen alla erotettavat pääteemaryhmä ja sivuteemaryhmä on vielä jaettavissa selkeästi kahteen paitsi teemojensa, myös harmoniansa puolesta. *Coda*-osuudessa *trion* melodia palaa vielä a-mollissa vieden osan päätökseensä.

Osan yksinkertaisuudesta huolimatta Šostakovitš on nähnyt paljon vaivaa toisen osan rakennetta suunnitellessaan. Laulumuodoille ominaisesti kehittäjä jää osassa vähäiseksi, vielä neljännen sinfonian *scherzoakin* heikommaksi. Viidennen sinfonian toisessa osassa Šostakovitš onkin hylännyt kehittelyn muodon tarjoamien mahdollisuuksien vuoksi, eikä ole mutkistanut osan rakennetta.

Kolmannessa osassa Šostakovitš hyödyntää laajan rondon periaatteita, käyttäen kahta sivuteemaa kaksiosaisen pääteeman kontrastina. Kuten ensimmäisen osan sonaattimuodossa, Šostakovitš seuraa muotorakennetta vain kehikkona – harmoniaa hän ei rakenna edelleenkään klassisten esikuvien mukaisesti. Pääteeman sävellaji on vakaa fis-molli. Lyhyen sivuteeman (pääteeman pituus oli 24 tahtia, sivuteema on kertaus mukaan luettuna 4+8 tahtia) tonaliteetti horjuu h- ja g-mollien välissä. Toinen sivuteema taas on verrattavissa laajaan *trio*-osaan, tässä kehitellyssä 3-osaisessa laulumuotoisessa rakenteessa. Osan kokonaisuudeksi tulee lopulta ABA CAC ABA'.

Kuvio 2:

A	B	A	
ABA	CAC	ABA'	=> Rakenne
1-74	75-146	147-195	=> Tahdit
Ptr - Str1 - Ptr	Str2 - Ptr - Str2	Ptr - Str1 - Ptr - (Str2) <sup>20</sup>	=> Teemat

Jälkimmäinen ABA' jää tyngäksi ensimmäisen sivuteeman kertauksen kestäessä vaivaiset 4 tahtia ja pääteemankin kertauksen päättyessä *codaan*, jossa celesta käy vielä hiljaa läpi jälkimmäisen sivuteeman. Lopulta ylärakenteeksi voidaan koko kolmannelle osalle vielä löytää selkeä ABA' -muoto.

Viidennen sinfonian ensimmäisessä osassa Šostakovitš antaa sonaattimuodolle uuden elämän. Kholopovin mukaan Šostakovitš käsittelee sonaattimuotoa Mahlerin ja Tšaikovskin tavoin vahvan draamallisena voimana. Ensimmäisen osan esittely on päätökseensä saakka melko hillitty ja tasainen. Vasta kehittelyssä

<sup>20</sup> Ptr = pääteemaryhmä, joka sisältää teemat **Ia** ja **Ib**.  
Str1 = sivuteemaryhmä1, joka on teema **c**.  
Str2 = sivuteemaryhmä2, joka on teema **d**.

alkaa tasainen kasvatus, joka kantaa aina kertauksen alkuun saakka. (Kholopov 1998, 68.) Viidennen sinfonian ensimmäisessä osassa satsin tiheyden kehitystä voi verrata osan etenemiseen, jolloin huomataan kuinka kertauksen alku on myös tässä suhteessa huippukohtana. Koko ensimmäinen osa tähtää tahtiin 243; tähän tahtiin johtaa osan nopein tempo ja ensimmäistä kertaa koko teoksessa orkesteri soittaa *tuttia*, yleisnyanssina on *fff* ja tahtia edeltää *ritenuto*. Kaikki voima on suunnattu kertauksen alkuun.

Sonaattimuoto rakentuu ensimmäisen osan esittelyn pääteemaryhmässä seuraavalla tavalla:

**Kuvio 3:**

Tahti	1	6	13	18	33	47-50
Teema(osa)	jt	IA	jt	IB	IB/jt	jt
		Toonika =>		Domin. =>Toon.	Toon.=>mod.	
		d-molli	=====			> es-molli

Pääteemaan IA tultaessa saavutetaan toonika. Saavuttaessa pääteeman parille IB siirrytään dominanttisävellajiin, josta palataan tahtiin 33 mennessä toonikalle. Pääteemaryhmän käsittely päättyy johdanto-teemalle (jt), josta seuraa transitio sivuteemaryhmän sävellajiin, es-molliin. Sivuteemaryhmässä tonaliteetti on kuitenkin erittäin hatara toisin kuin pääteemaryhmässä, joka seisoa vakaasti d-mollissa tai d-fryygisessä. Sivuteemaryhmä sen sijaan käy es-mollin lisäksi ainakin b-mollissa, fis-mollissa, sekä E-duurissa.

Muodon kannalta merkittävin tekijä koko esittelyssä on kuitenkin siirtyminen d-mollista es-molliin. Tämä siirtymä ei nimittäin jätä klassisen sonaattimuodon tärkeimmälle jaksolle, kehittelylle enää aseita. Klassismissa kehittelyssä pitäisi tuoda uutta tonaalista materiaalia, joka ylittää esittelyssä tuodun materiaalin, mutta nyt Šostakovitš on jo käyttänyt esittelyssä koko 12-sävelisen ketjun. Šostakovitš ratkaisi asian siis kokonaan uudella tavalla ja käytti kontrastoivana elementtinä keskenään ristiriitaisia sointitasoja – polyharmoniaa.

Ensimmäisen osan kehittäminen pohjaa tälle harmonian sekä aiheiden päällekkäin ajamiselle. Huipentuminen osuu kertauksen alkuun, tahtiin 243, jossa pääteeman osa IB soi koko orkesterin *unisono*. Siirtymä polyharmoniaa *unisonoon* on myös rakenteellisesti tehokas vastakohta kehittämiselle. Näin Šostakovitš pystyy korostamaan muotoa aivan uudella tavalla. Esittely, kehittäminen ja kertaaminen hahmottuvat ensimmäisessä osassa paitsi nuottikuvasta, myös pelkästään kuultuna. Osan päätteeksi *coda*, jossa pääteemasta on tehty inversio, saattaa ensimmäisen osan päätökseen tuoden myös tonaliteetin takaisin d-molliin.

Viidennen sinfonian viimeistä osaa on tutkittu yllättävän vähän. Mahtipontinen päätös finaalille, sekä yksinkertainen pääteema ehkä luovat osasta liian yksinkertaisen kuvan. Pääteeman vastapainona toimii kuitenkin monisyinen sivuteema, joka on koko B-duurissa etenevän kehittelyn pohjana. Pääteeman puuttuminen kehittämisestä tuntuu kertauksen saavuttaessa sitäkin dramaattisemmalta, kun kertauksessa alkaa vähittäinen nousu kohti *codaa*, jossa koko sinfonia saatetaan triumfinomaiseen päätökseensä D-duurissa. Erityisesti tämä finaali toteuttaa Hegelin teesis-ajatusta, jossa pääteema A edustaa teesiä ja sivuteema B sen antiteesiä.

Erityisen dramaattinen on vaihe juuri ennen finaalin kertausta, jossa tahdistusta 176 alkaa pitkä nousu, joka luo pohjan kertaukselle ja osan lopulliselle ratkaisulle. Rabinovitš (1959, 49) on löytänyt tästä noususta allegorian erääseen Pushkinin runoon, jota myös Taruskin (1998, 43) on käsitellyt laajasti. Tämä juuri ennen kertausta tapahtuva episodi viittaa opusnumerossa viidettä sinfoniaa edeltävään laulusarjaan op. 46. Laulussa ”Jälleensyntymä” on sen viimeisten rivien säestys aivan vastaava mitä finaalin kahdeksan kertausta edeltävää tahtia. Yhteys on niin ilmeinen, että sekä Rabinovitš että Taruskin ovat vakuuttuneita siitä (Taruskin 1998, 43; Rabinovich 1959, 49). Suomeksi teksti on ilman runomittaa sisällöltään seuraavanlainen:

Ja epärointi häviää/ kidutetusta sielustani/ kun uusi ja kirkkaampi päivä/ tuo mieleeni kultaisia näkymiä.

Runon ajatus juuri ennen viidennen sinfonian triumfia antaa olettaa, ettei kyseessä ole sattuma. Finaali todella tuntuu puhdistavan kaiken epäilyksen tieltään pääteeman palatessa duurissa.

Viidennen sinfonian muoto vaikuttaa erittäin tarkoin harkitulta ja rakennetulta, vaikka Šostakovitš tekikin sen vain kolmessa kuukaudessa (Ottaway 1982, 25; Mihejeva 1997, 200). Sinfonian perushahmon on täytynyt olla hänen mielessään. Vastentahtoisesti hän ei sitä ole voinut saada aikaan. Sinfonian muotojen esikuvana on selkeä klassinen periaate, jota Šostakovitš hyödyntää omalla ainutlaatuisella tavallaan. Hän käyttää klassisia muotoperiaatteita kehikkonaan, jäsentääkseen ja selkiyttääkseen omaa ilmaisuaan. Tämä taas korreloi sen kanssa, mitä virallinen kulttuuripolitiikka ja sosialistinen realismi musiikilta edellyttivät.

Neljännessä sinfoniassa Šostakovitš tapaa klassista muotoperiaatetta mukailevia rakenteita, mutta lähinnä satunnaisesti. Viidennessä sinfoniassa hän sen sijaan on pohjannut sinfonian rakenteen vahvemmin klassiselle muotoperiaatteelle, jonka ansiosta sinfonian etenemistä on helppo seurata. Tämä seikka on luultavasti vaikuttanut huomattavasti siihen, että sinfonia hyväksyttiin osaksi virallisen kulttuuripolitiikan linjaa.

### 5.3. Säveltäjiä esikuvan asemassa

Eric Roseberry on luonnehtinut Šostakovitšin viidettä sinfoniaa ohjelmaltaan lähes identtiseksi Beethovenin viidennen sinfonian kanssa. Roseberry nostaa Šostakovitšin viidennen sinfonian jokaisessa osassa esiintyvän anapesti-teeman vastaavaan asemaan, kuin Beethovenin koputtavan kohtalo-aiheen. (Roseberry 1982, 88.) Samalla Roseberry vertaa sinfonioiden finaaleja keskenään, todeten ne funktioltaan samanlaisiksi, konfliktin ratkaiseviksi triumfeiksi.

Kholopov luonnehtii Šostakovitšin sonaattimuodon käyttöä voimakkaan draamallisena ilmiönä. Kholopovin mukaan hän seuraa tässä Tšaikovskin ja



Mahlerin jalanjalkia. (Kholopov 1998, 68.) Viidennen sinfonian esimerkkeinä sekä muodon että lainojen osalta on heidän lisäksi nähty mm. J.S.Bach (polyfonia) ja Joseph Haydn (Tawaststjerna 1976, 140). Myös Taruskin (1998, 45) pitää viidennen sinfonian triumfi-finaalia Beethovenin, Tšaikovskin ja Mahlerin viidensien sinfonioiden finaalien kanssa yhtenevänä ajatukseltaan.

Venäläinen Šostakovitš-tutkija Mihejeva vertaa neljännen sinfonian toista osaa Mahlerin seitsemännen sinfonian *Schattenhaft* –osaan. Šostakovitšin *scherzo*-osan vertaaminen Mahlerin tekniikkaan on Mihejevan mukaansa peräisin juuri tästä yhteydestä. (Mihejeva 1997, 199.) Samoin Šostakovitšin neljännen sinfonian finaalin surumarssille Mihejeva löytää vastaavuudet Mahlerin toisen sinfonian *totenfeier* –osasta, sekä Mahlerin viidennen sinfonian ensimmäisestä osasta. Hän löytää assosiaatiota myös Wagnerin oopperassa ”Jumalten tuho” olevaan *trauermarschiin*. (ibid.) Nämä vain esimerkkeinä siitä, kuinka Mahler nousee usein esille kirjallisuudessa puhuttaessa Šostakovitšin neljännessä sinfoniasta.

Mielenkiintoisimpia kirjallisuudesta esiin tulleita allegorioita on kuitenkin Šostakovitšin viidennen sinfonian kolmannessa osassa. Tahdissa 75 alkava teema d on Jacksonin (1998, 609-610) mukaan tarkalleen vastaava kuin juutalaisen liturgian merkittävä ja paljon käytetty *amen* –kadenssi. Tämä kadenssia muistuttava teema toistuu osassa useita kertoja alkuperäisessä muodossaan, toisin kuin esimerkiksi pääteema IA. Teeman monofonisuus ja vain pienet variaatiot, sekä pedaaliääneen tremolo vielä erityisesti korostavat juutalaista vaikutelmaa (ibid.). Tämän lisäksi Jackson ehdottaa, että teema IA olisikin johdettu sivuteemasta d, koska teemaa IA ei toisteta kokonaisuudessaan toisin kuin sivuteemaa d (Jackson 1998, 610).<sup>21</sup>

Länsimaisista modernisteista Pravda (17.2.1936, 5) tyrmäsi juuri säveltäjiä, joita Šostakovitš opetustyössään olisi halunnut korostaa. Berg, Křenek, Hindemith ja

<sup>21</sup> Jackson on löytänyt myös mielenkiintoisia viittauksia J.S.Bachin Johannes- ja Matteus-passioihin, joiden ”ristiinnaulitsemisteemaa” Šostakovitš näyttäisi viidennen sinfonian kolmannessa osassa lainanneen. Näiden esimerkkien valossa Jackson viittaa, että Šostakovitš kenties halusi osoittaa oman asemansa olevan kuin Jeesuksella Pilatuksen kuulusteltavana; hän Jeesuksena – Stalin Pilatuksena.

Schönberg olivat kaikki Šostakovičšille esikuvallisia säveltäjiä, jotka Pravda yhtä kaikki artikkeleissaan tyrmäsi länsimaisina rappiosäveltäjinä. Musiikki ei saanut Pravdan mukaan olla pienten asiantuntijapiirien näpertelyä, kuten se modernismin kautta väistämättä Pravdan mukaan oli. Näiden modernistien sijasta Schubert ja Beethoven olivat aidon yhteiskunnallisia pyrkimyksissään. Heidän musiikkinsa oli Pravdan mukaan suunnattu kansalle ja juuri heidän esimerkkiään tulisi neuvostosäveltäjienkin seurata. (Pravda 17.2.1936, 5.)

Modernistinen musiikki katsottiin sosialistisen realismin vastakohtaksi. Modernismin arvot sotivat virallisen kulttuuripolitiikan mielestä kaikkia niitä arvoja vastaan, joita neuvostoyhteiskunta katsoi tärkeiksi. Musiikilla, kuten kaikella taiteella tuli olla sosialistista sisältöä. Taiteen tuli palvella kansaa ja kansan kasvua sosialismissa. Tämän vuoksi oli ensiarvoisen tärkeä, että musiikki oli selkeää ja kansan ymmärrettävissä. Positiivinen sisältö ja usko parempaan tulevaisuuteen kuuluivat sosialistiseen realismiin. Neljäs sinfonia edusti virallisen kulttuuripolitiikan silmissä vastakkaista linjaa, modernismin linjaa. Tästä syystä sen esittäminen estettiin ja tästä syystä viides sinfonia otettiin ilolla vastaan.

Kaikista niistä vaikutteista, joita Šostakovičšin sanotaan lainanneen, nousee neljännen sinfonian kohdalla Gustav Mahler suurimmaksi ja eniten mainituksi vaikuttajaksi. Koko neljännen sinfonian perustavana tekijänä näyttäisi olevan Mahlerin dialektiikasta lainattu teema ihmisen luomisesta. Šostakovičšin on sanottu kuvanneen neljännessä sinfoniassaan koko ihmisen elämän aina lopulliseen kuolemaan saakka. (Tawaststjerna 1976, 140.) Tästä syystä neljäs sinfonia olisi myös rakennettu niin monumentaaliseksi ja massiiviseksi kokonaisuudessaan. Mahlerin tapaan Šostakovičš pyrki korostamaan teoksen suuruudella sen dialektista luonnetta.

Viidennen sinfonian luonteesta on löydetty vastaavanlaisia pyrkimyksiä ja Šostakovičš itse mainitsi teoksena pyrkimykseksi kuvata ihmisen luomista. Viidennen sinfonian tapauksessa tämä oli kuitenkin mahdollista kytkeä neuvostoretoriikkaan, jolloin sinfonian narratiivina oli uuden neuvostoihmisen syntymä.

Kuten teokselle annetussa alaotsakkeessa annetaan ymmärtää, oli kysymyksessä vähintäänkin uuden neuvostosäveltäjän syntymä. Onkin todettu, että sinfonian aiheena on persoonallinen vakauttaminen (mm. Tawaststjerna 1992, 63).

Viidennessä sinfoniassa esikuvina toimivat modernistien sijasta ennen kaikkea Tšaikovski, joka oli virallisestikin hyväksytty esimerkiksi neuvostosäveltäjille. Erityisesti viidennen sinfonian toisessa ja kolmannessa osassa on selkeästi kuultavissa Tšaikovskin vaikutus, erityisesti kolmannen osan lyirisessä huipentamisessa. (Ottaway 1982, 25&27.)

Neljännän sinfonian suurimmaksi ansioksi voidaan monessa mielessä määritellä polyfonisen monumentaalisuuden kehittäminen, kuten on myös aiemmin tehty (Tawaststjerna 1976, 140). Mahleriaaninen monumentaalisuus on neljännessä sinfoniassa vahvasti läsnä. Samoin polyfoninen eksperimentaalisuus, joka ilmenee fuugallisina kokeiluina ja toisaalta polyfonisessa asettelussa. Myös modernistiset kokeilut kuuluivat osaksi neljännessä sinfonian edustamaa tyyliä.

Viidettä sinfoniaa ei pitäisi kuitenkaan tarkastella neljännessä sinfonian anti-teesinä, kuten tähän asti on usein tapahtunut. Roseberry mainitsi tämän jo vuonna 1982. Vaikka sinfoniat eroavat toisistaan huomattavastikin, on niiden välillä myös yhdistäviä tekijöitä. Eräs tärkeimmistä yhdistäjistä on varmasti se suuri merkitys joka niillä oli säveltäjän omalle tulevaisuudelle. Šostakovitš ei voinut olla varma, millä tavoin hänen viides sinfoniensa otettaisiin vastaan. On täysin mahdollista, että Šostakovitš oletti viidennen sinfonian jäävän hänen viimeiseksi, jos on uskominen Volkovin (1980) toimittamia Šostakovitšin muistelmia. Tällöin viidennen sinfonian tematiikka on helposti ymmärrettävissä omaelämäkerralliseksi.

Omaelämäkerrallisuutta merkittävämpää tämän työn kannalta kuitenkin on, että neljännessä ja viidennen sinfonian välillä on myös yhtenevyyksiä niin rakenteen, kuin eri elementtienkin välillä. Nämä yhteneväisyydet osoittavat, että viides sinfonia jatkaa neljännessä sinfoniassa luotua kehityskaarta. Viides sinfonia

vakauttaa Šostakovitšin sävellystyylisiä ja selkiyttää sitä, mitä hän neljännessä pyrki tekemään. Tyylillinen ote on viidennessä vakaa ja hahmottunut, kun ote neljännessä oli ennen muuta kokeileva. Tähän muutokseen vaikutti huomattavasti Pravdan kautta tehty hyökkäys, joka vaati Šostakovitšilta tuloksia heti. Osittain tästä syystä Šostakovitš joutui luopumaan kokeilevasta linjastaan ja sai hänet muuttamaan tyylillistä linjaansa. Tämän muutoksen tuloksena syntyi hänen viides sinfoniansa.

## 6. NEUVOSTOSÄVELTÄJÄN MUUTOKSEN TIE

Dmitri Dmitrevitš Šostakovitšin sävellystyylillä kävi lävitse selkeän murroksen kahden vuoden aikana. Vuoden 1936 alusta vuoden 1937 loppuun hänen sinfoninen tyylinsä näytti ulkoisesti muuttuvan varsin perusteellisesti. Kommunistisen puolueen ambitiot ajoivat säveltäjän tilanteeseen, jossa hänelle ei näennäisesti annettu paljonkaan vaihtoehtoja. Šostakovitš tiesi Pravdan artikkelien jälkeen olevansa vaarassa joutua joko karkotetuksi tai kenties jopa ammutuksi. Erityisesti hänen suojelijansa marsalkka Tuhatševskin teloitus osoitti vaaran konkreettisuuden.

Kevättalvella 1936 alkanut hyökkäys Šostakovitšin musiikkia kohtaan oli pahaenteinen. Šostakovitšia syytettiin maan tärkeimmän sanomalehden, Pravdan sivuilla. Šostakovitšin annettiin selkeästi ymmärtää, että hänen modernistinen suuntansa oli hyvin vaarallinen. Tähän hyökkäykseen reagoitiin välittömästi myös taiteilijaliittojen kriisikokouksilla, sillä hyökkäyksen nähtiin koskettavan koko musiikki- ja taide-elämää. Seuraavat Pravdassa julkaistut taidepoliittiset artikkelit täsmensivät kirjailijakongressissa 1934 asetettuja sosialistisen realismin määritteitä. Näin pyrittiin osoittamaan, mitä sosialistisen realismin mukainen taide merkitsi musiikissa. Ohjeet olivat epämääräiset, mutta riittivät antamaan säveltäjille suuntaa siitä, mikä oli sallittua ja mikä kiellettyä.

Šostakovitš ei luultavasti heti täysin ymmärtänyt tilanteen vakavuutta. Hän viimeisteli neljännen sinfoniansa keväällä 1936. Lopulta teoksen esittäminen kuitenkin estettiin, koska se olisi edustanut oopperan ”Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth” edustamaa modernistista linjaa. Neljännen sinfonian modernismi

oli virallisen kulttuuripolitiikan edustajille liikaa ja niin suurin Šostakovitšin siihenastisista teoksista joutui ennakkosensuurin kynsiin.

Viides sinfonia koitui säveltäjän pelastukseksi. Šostakovitš otti luultavasti tietoisin riskin siinä, että viides sinfonia ei sisällöltään ole erityisen positiivinen. Toisaalta Šostakovitšin ratkaisu päättää sinfonia D-duuri triumfiin antaa vaikutelman vaivoista vapautumisesta ja ongelmien ratkeamisesta. Sosialistisen realismin mukaisessa kirjallisuudessa tämä oli usein käytetty klisee, esimerkiksi Nikolai Ostrovskin klassikossa ”Kuinka teräs karaistui”, jossa päähenkilö käy läpi fyysisiä ja ideologisia kärsimyksiä ennen valaistumistaan. Näin Šostakovitšin viides sinfonia mielellään virallisesti tulkittiinkin; tästä kertoo teoksen alaotsake ”Taiteilijan käytännöllinen vastaus oikeutettuun kritiikkiin.”

Kommunistiselta puolueelta ja Stalinilta lähtenyt, Pravdan sivuilla julki tuotu kritiikki vaikutti Šostakovitšin musiikkiin. Viidennessä sinfoniassa on nähtävissä tyyllillisiä nimittäjiä, jotka Šostakovitš neljännessä sinfoniassaan oli sivuuttanut. Sävelkielen selkeys on näistä nimittäjistä merkittävimpiä. Pravdan artikkeleissa tehtiin selväksi, että neuvostomusiikin tuli olla ymmärrettävää ja selkeää: lyyrisyyttä ja melodisuutta tahallisen harhaanjohtamisen sijasta. Viidennessä sinfoniassa onkin selkeästi havaittavissa, kuinka melodioiden linjat ovat neljänteen verrattuna selkeitä ja suoraviivaisia. Teemat on orkestroitu useimmiten jousille tai puupuhaltimille niiden optimikorkeuksille. Neljännessä sinfoniassa Šostakovitš sen sijaan kokeilee teemojen sijoittamista vaikeasti havaittaville korkeuksille. Melodialinjat ylipäänsä ovat neljännessä sinfoniassa katkeilevia ja intervallit suuria, eivätkä näin ollen soveltuneet viralliseen kulttuuripolitiikkaan.

Neljännessä sinfoniassa Šostakovitš on vielä melko vapaasti tuonut uutta temaattista materiaalia, eikä välttämättä ole nähnyt kehittelyä edes tarpeelliseksi. Neljännen finaalissa Šostakovitš on käytännössä hylännyt kehittelyn tuoden kokonaan uutta materiaalia osan edetessä. Viidennessä sinfoniassa Šostakovitš sen sijaan pitäytyy varsin perinteissä esittely-kehittely-kertaus –rakenteessa.

Viidennessä teemat ovatkin yleensä tunnistettavassa muodossa ja tavallisen kuuntelijan onkin näin huomattavasti helpompaa seurata osan etenemistä.

Teemojen käsittely tarjoaa hyvän vertailukohteen sinfonioiden välillä, erityisesti koska sinfonioista löytyy yhteisiä teemoja. Näiden teemojen merkittävin keskinäinen ero sinfonioiden välillä on nimenomaan selkeydessä. Rytmisen selkeys, tahtilaji ja iskujen sijoittuminen on toteutettu viidennessä sinfoniassa huomattavasti perinteisemmin. Teemojen esittelyt hoidetaan viidennessä useimmissa tapauksissa ykkösviululla, kun neljännessä sinfoniassa hyödynnetään kaikkea tuubasta pikkolohuiluun.

Rytmin hyödyntämisen osalta neljäs sinfonia on myös paljon monipuolisempi. Tahtilajien tempoilu, kiihkeät tempot, sekä näiden luomat kontrastit nousevat tärkeään osaan. Viidennessä sinfoniassa nojataan huomattavasti enemmän melodian suomille mahdollisuuksille. Konemaisuus ja hakkaavuus joita neljännessä sinfoniassa käytetään, on jätetty kokonaan pois viidennessä sinfoniasta. Viidennessä sinfoniassa rytmiset elementit toimivat enemmänkin staattisuuden luojina ja vakauttavina tekijöinä. Šostakovitšin neljännen sinfonian rytmiiikka kuvastaakin paremmin 1900-luvun modernismin ideaaleja kuin Neuvostoliiton virallisen kulttuuripolitiikan vaatimuksia.

Harmonian puolesta Šostakovitš menetteli viidennessä sinfoniassa hyvin omalaatuisella tavalla. Koko sinfonia alkaa pyrkimyksellä d-mollin dominantilta toonikalle. V-I –pyrkimys käy ilmi siirryttäessä viiden ensimmäisen tahdin aikana johdanto-teemasta varsinaiselle pääteemalle. Näin Šostakovitš vakiinnuttaa koko ensimmäisen osan perustonaliteetin. Tämän jälkeen alkaa harmoninen pyöritys, joka kehittelyn polyharmonian kautta lopulta päättyy kuitenkin alkuperäiseen d-molliin. Ratkaisu tekee ensimmäisestä osasta hyvin mielenkiintoisen, samalla perinteisen, mutta myös nerokkaan kehittelyn omalaatuisen ratkaisun vuoksi. Paluu kertaukseen tuntuu kehittelyn kontrastina suurelta helpotukselta. Samalla se antaa kuulijalle selkeyden tunteen sekä osan alusta että lopusta. Tätä selkeyttä tukee myös tempollinen rauhallisuus sekä kertauksessa että esittelyssä.

Šostakovitš ei viidennen sinfonian tapaan valinnut neljännessä sinfoniassaan yhtä, selkeää harmonista ratkaisua. Periaatteessa teemat ovat tonaalisia, mutta Šostakovitšin valinnat hämärtävät jatkoa sen verran että kokonaisuutena harmoninen ratkaisu on vaikeaselkoinen. Lopullinen vaikutelma on neljännessä sinfoniassa huomattavasti moniselitteisempi kuin viidennessä ja vaatiikin useampia kuuntelukertoja tullakseen ymmärretyksi. Viides sinfonia on ymmärrettävissä jo ensimmäisellä kuuntelukerralla. Tämä lienee suurin syy siihen, että viides sinfonia saavutti välittömästi laajamittaisen hyväksynnän ja saatettiin ottaa esimerkiksi hyvästä neuvostotaiteesta.

Ratkaiseva ero neljännen ja viidennen sinfonian välillä on erityisesti kehittelyssä. Viidennessä sinfoniassa Šostakovitšin valinta on perinteisempi. Temaattinen kehittely, jossa mielenkiinto luodaan polyharmonian avulla ja käsittelemällä melodioita, kuitenkin siten, että ne ovat tunnistettavissa. Neljännessä sinfoniassa kehittely on vaikeammin seurattava. Teemoja on hankala havaita, välillä niitä ei pysty kuulokuvasta edes tunnistamaan. Kehittely neljännessä tapahtuu erikoisin tavoin, kuten fuugallisella asettelulla, kuten ensimmäisessä ja toisessa osassa tapahtuu. Finaalissa mielenkiinto syntyy fantasia-asettelusta – keskenään täysin eriävien tunnelmien esittelystä, jotka finaalin lopussa särjetään valtavaan *codaan*.

Koherenssi on neljännestä sinfoniasta viidenteen parantunut olennaisesti ja onkin suurimpia selkeyttä luovia tekijöitä koko viidennessä sinfoniassa. ”Overlapping”-tekniikka mahdollistaa sujuvat ylimenot ja tekee kuulokuvasta pehmeän. Neljäs sinfonia jää kokonaisuutena hajanaisemmaksi. Kenraalipaussit erottavat osan vaiheita toisistaan ja samaan pyritään myös orkestroinnin äkillisillä vaihteluilla. Muodon käsite on neljännessä sinfoniassa ylipäätään vapaamielisempi kuin viidennessä. Viides noudattaa selkeästi klassismin periaatteita. Korostan kuitenkin sanaa periaate, koska vaikka olenkin esitellyt viidennen sinfonian osille kullekin sopivan klassisen esikuvan, on Šostakovitš käyttänyt näitä vain lähtökohtanaan, hän ei noudata niitä orjallisesti.



Tämän tutkimuksen valossa näyttääkin siltä, että Šostakovitšin neljäs ja viides sinfonia muodostavat luonnollisen jatkumon. Tyyllinen muutos sinfonioiden välillä on selitettävissä pitkälti ulkoisen paineen kautta. Vaikka Šostakovitšilla saattoi vaikuttaa myös sisäinen tarve muutokseen, on Pravdassa esitettyjen näkökohtien ja sinfonioiden tyyli muutoksen välillä havaittavissa selkeä yhteys. Tulokset osoittavatkin Šostakovitšin joutuneen mukautumaan virallisen kulttuuripolitiikan vaatimuksiin ja säveltämään viidennen sinfoniansa lopulta vähemmän kokeilullisella tavalla.

Virallinen kulttuuripolitiikka edellytti, että sosialistisen realismin mukaisen taiteen tuli olla optimistista. Tätä taustaa vastaan Šostakovitšin viidennen sinfonian päättäminen duuriin sai koko teoksen siihenastisen haikeuden vaikuttamaan kuin poispyyhityltä. Viides sinfonia oli näin mahdollista tulkita positiivisessa hengessä ja sosialistista realismia noudattavaksi taiteeksi.

Neljättä ja viidettä sinfoniaa ei kuitenkaan voi pitää keskinäisenä antiteesinä, kuten joissain tutkimuksissa on esitetty. Šostakovitšin oma tyyllinen linja ennen kaikkea selkiytyy viidennen sinfonian myötä ja neljännen sinfonian rosoisuus häviää. Vaikuttaisi siltä, että Šostakovitš tilapäisesti hylkäsi viidennessä sinfoniassaan modernistisen ja kokeilullisen linjansa. Vuosien tyylistä toiseen vaeltamisen jälkeen, hän vakiinnutti sinfonisen ilmaisunsa pohjan viidennessä sinfoniassaan. Sinfonioiden väliset eroavuudet näyttävät olevan pitkälti Pravdan esittämien näkökohtien mukaan muokattuja. Lyyrisyyden ja selkeyden huomioonottaminen on viidennessä sinfoniassa ilmeistä. Näyttäisikin että tyylliseen muutokseen vaikutti Šostakovitšin oman tyyllisen umpikujan lisäksi myös kommunistisen puolueen valtapyrkimykset ja ambitiot.

Kamarimusiikissa Šostakovitš teki kokeiluja paljon rohkeammin kuin sinfoniaissaan, joiden sävellystyylit pysyivät perinteisempinä. Vasta myöhäisellä kaudellaan hän palasi myös sinfoniaissaan kokeilevuuteen. Viidettä sinfoniaa voikin luonnehtia kypsän kauden ensimmäiseksi teokseksi. Neljäs sinfonia on kokeilevan nuoruuden kauden tuotteita, vaikka se monessa suhteessa

muistuttaakin viidettä sinfoniaa. Siitä huolimatta neljäs sinfonia ei ole kehityksestä irrallinen. Se muodostaa selkeän edeltäjän viidennelle sinfonialle.

Taideliittojen rooli Šostakovitšin sävellystyylin muutoksessa herättää useita kysymyksiä liiton roolista taiteiden muutoksessa yleensä. Käsitteellä sosialistinen realismi oli huomattava asema musiikissa, mutta selkeää määrittelyä käsitteelle ei ole pystytty antamaan. Kommunistisen puolueen pyrkimykset taiteiden suhteen, sekä taideliittojen oma rooli virallisen kulttuuripolitiikan vakiinnuttamisessa Neuvostoliittoon vaikuttaisivat mielenkiintoiselta kohteelta jatkotutkimusta ajatellen. Tämä vuonna 1936 alkanut hyökkäys formalismia vastaan oli vain alkusoittoa. Erityisesti vuosi 1948 muistetaan Neuvostoliitossa vuotena, jolloin taiteilijat saivat valtiolta huomattavan paljon kritiikkiä. Taideliittojen vaikutusta taiteen käytännön tekemiseen ei käsittääkseni ole aiemmin tutkittu ja aihe vaikuttaisi erityisen mielenkiintoiselta nyt, kun entisen Neuvostoliiton arkistot ovat avautuneet.

Vuoden 1936 tapahtumien seurauksena Šostakovitš valitsi sävellystyyliltä varmemman linjan, joka noudatti virallisen kulttuuripolitiikan vaatimuksia. Hän teki sarjan ratkaisuja, jotka johtivat helpommin lähestyttävään sävelkieleen. Tämän Šostakovitš onnistui tekemään uhraamatta persoonallista tyyliään. Nämä ratkaisut mahdollistivat sen, että viides sinfonia oli mahdollista tulkita säveltäjän itsekritiikiksi ja sosialistisen realismin hyväksymiseksi. Šostakovitš julkisena henkilönä voitiin näin palauttaa virallisessa retoriikassa ruotuun. Hän oli suorittanut virallisen katumuksen ja palannut osaksi virallisen kulttuuripolitiikan viitoittamaa linjaa.

## LÄHTEET

### Alkuperäislähteet

[Правда] 1936. Pravda, Moskova.

### Tutkimuskirjallisuus

Abraham, Gerald 1970. Eight soviet composers. Westport. (1943)

Dearling, Robert 1982. The First Twelve Symphonies: portrait of the artist as citizen-composer. Teoksessa: Shostakovich – The Man and his Music. Toim. Christopher Norris. London.

Fay, Laurel E. 2000. Shostakovich: A Life. Oxford.

Ferenc, Anna 1998. Music in the Socialist State. Julkaisussa: Russian Cultural Studies. Toim. Kelly, Catriona ja Shepherd, David. Oxford.

Gusev, Vladimir 1995. ...mikä on totta ja mikä valhetta. Agitaatio onneen. Stalinin ajan neuvostotaidetta. Turku.

Hingley, Ronald 1979. Russian Writers and Soviet Society 1917-1978. London.

Hosking, Geoffrey 1980. Beyond Socialist Realism. Soviet Fiction since Ivan Denisovich. Suffolk.

Hulme, Derek 1991. Dmitri Shostakovich – A Catalogue, Bibliography, and Discography. Oxford.

Jackson, Stephen 1997. Dmitri Shostakovich – an Essential Guide to his Life and Works. London.

Jackson, Timothy 1998. Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew. Teoksessa: Shostakovich Reconsidered. 1998. Toim. Ho, Allan & Feofanov, Dmitry. Exeter.

Jakubov, Manashir 2000. The “Original” Fourth Symphony. DSCH Journal 15.

James, C. Vaughan 1973. Soviet Socialist Realism. Origins and Theory. London.

Kay, Norman 1974. Shostakovich. Oxford University Press: Oxford. (1971)

- Kenez, Peter 1999. A history of the Soviet Union from the beginning to the end. Cambridge.
- Kholopov, Juri 1998. Form in Shostakovich's instrumental works. Teoksessa: Shostakovich Studies. Toim. Fanning, David. Cambridge.
- Krebs, Stanley D. 1970. Soviet Composers and the Development of Soviet Music. London.
- LaRue, Jan 1997. Guidelines for style analysis. Toinen painos. Harmonie Park Press: Michigan.
- McBurney, Gerard 1998. Soviet Music after the Death of Stalin. Julkaisussa: Russian Cultural Studies. Toim. Kelly, Catriona ja Shepherd, David. Oxford.
- McCauley, Martin 1981. The Soviet Union since 1917. London.
- MacDonald, Ian 1991. The New Shostakovich. Oxford University Press.
- MacDonald, Ian 1997. Shostakovich symphonies. DSCH Journal nro 7.
- Martynov, Ivan 1969. Dmitri Shostakovich – the Man and his work. New York.
- Medvedev, Roy 1971. Let History Judge. Manchester. (1976)
- Medvedev, Roy 1979. On Stalin and Stalinism. Oxford.
- Mihejeva, L. 1997. [Žizn` Dmitriâ Šostakoviča]. [Moskva].
- Norris, Christopher 1982. Shostakovich: politics and musical language. Teoksessa Shostakovich: the Man and his Music. Toim. Christopher Norris. London.
- Ottaway, Hugh 1982. Shostakovich Symphonies. British Broadcasting Corporation: London.
- Perris, Arnold 1985. Music as Propaganda. Art to Persuade, art to Control. London.
- Persichetti, Vincent 1961. Twentieth Century Harmony – Creative Aspects and Practice. New York.
- Pesonen, Pekka 1998. Venäjän kulttuurihistoria. Tampere.
- Petrova, Jevgenia 1995. Kiistellyn ajan taide. Julkaisussa: Agitaatio onneen. Stalinin ajan neuvostotaidetta. Turku.

- Poroila, Heikki 1997. Yhtenäistetty Dmitri Šostakovitš : teosten yhtenäistettyjen nimekkeiden ohjeluttelo. Suomen musiikkikirjastoyhdistys. Helsinki.
- Rabinovich, D. 1959. Dmitry Shostakovich – Composer. Moskova.
- Radzinski, Edvard 2001. Stalin. Juva.
- Roseberry, Eric 1981. Shostakovich: his life and times. New York.
- Shostakovich: the Man and his Music. 1982. Toim. Norris, Christopher. Southampton.
- Šostakovitš, Maxim 1998. Six Lectures on the Shostakovich Symphonies. Teoksessa: Shostakovich Reconsidered. 1998. Toim. Ho, Allan & Feofanov, Dmitry. Exeter.
- Stesky, A. I. 1935. Under the flag of the soviets, under the flag of socialism. Teoksessa: Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union. London 1977.
- Taruskin, Richard 1998. Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony. Teoksessa: Shostakovich Studies. Toim. Fanning, David. Cambridge.
- Tawaststjerna, Erik 1976. Esseitä ja arvosteluja. Sanomapaino: Helsinki.
- Tawaststjerna, Erik 1992. Scènes Historiques. Kirjoituksia vuosilta 1945-58. Otava: Keuruu.
- Tertz, Abram 1960. On Socialist Realism. New York.
- Vihavainen, Timo 1986. Vallankumouksesta toiseen maailmansotaan. Teoksessa: Venäjän ja Neuvostoliiton historia. 1986. Toim. Kirkinen, Heikki. Keuruu.
- Volkogonov, Dmitri 1999. (1991) Stalin: Triumph and tragedy. London.
- Volkov, Solomon 1980: Dmitri Šostakovitšin muistelmat. Koonnut Solomon Volkov. Keuruu. (1979)
- Ždanov, A. A. 1935. Soviet literature – the richest in ideas, the most advanced literature. Teoksessa: Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union. London 1977.